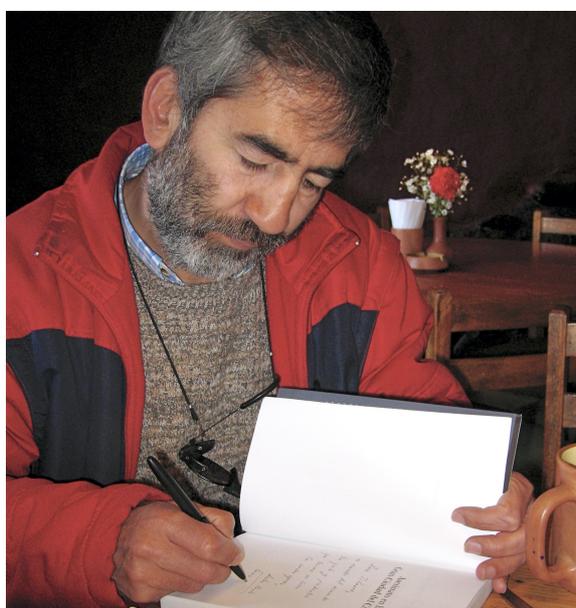


«Me duele ver la destrucción del Cuzco»

— Conversación con Luis Nieto Degregori —

Tilmanm Altenberg
(Cardiff University)

[Aceptado para publicación: 26/06/2020]



NACIDO en Cuzco en 1955, el escritor, ensayista e investigador peruano Luis Nieto Degregori ha pasado la mayor parte de su vida en la ciudad andina. Estudió Literatura y Lingüística en la Universidad Patricio Lumumba de Moscú (actual Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos). Pasando por Ayacucho vivió desde cerca la violencia de la época del terrorismo en el Perú. En Cuzco, se ha desempeñado como investigador del Centro de Educación y Comunicación Guamán Poma de Ayala. Actualmente es Director de Cultura de esa ciudad.

Es considerado el narrador cuzqueño más importante de la actualidad. Aparte de sus libros de cuentos *Harta cerveza y harta bala* (1987), *La joven que subió al cielo* (1988), *Como cuando estábamos vivos* (1989), *Con los ojos para siempre abiertos* (1990), *Señores destos reynos* (1994) y *El guachimán y otras historias* (2008), ha publicado las novelas *Cuzco después del amor* (2003) y *Asesinato en la Gran Ciudad del Cuzco* (2007), así como varios libros para niños y adolescentes. Su novela histórica más reciente, *Muchas veces dudé*, sobre el cronista indígena Guamán Poma de Ayala, se publicará próximamente.

La entrevista se realizó en Cuzco, los días 5 y 6 de julio de 2007.

New Readings 17.1 (2020): 20–47.

e-ISSN: 2634-6850 - Article doi:[10.18573/newreadings.109](https://doi.org/10.18573/newreadings.109)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

The copyright of this article is owned by the author.

SE me acerca sonriendo, con ademán afable y ligeramente tímido. Su voz es suave a la vez que firme. Se introduce: «Soy Lucho». Está de buen humor. Nos sentamos en una mesa apartada del legendario café Varayoc, cerca de la Plaza de Armas de Cuzco. Es una mañana fresca y soleada en la sierra del Perú. Pedimos café y nos ponemos a conversar. . .

«Toda mi maduración personal fue en Rusia.»

TILMANN ALTENBERG: Lucho, uno de los datos biográficos que más me llamó la atención fue que estudiaste en Moscú.

LUIS NIETO DEGREGORI: Sí. Tiene que ver con mi historia familiar. Mi padre era un poeta acá en Cuzco pero también fue militante de partidos de izquierda toda su vida. Él, por ejemplo, por contarte un solo dato, vivió desterrado mucho tiempo en Chile en los años treinta del siglo xx. Allí se conoció con también militantes de izquierda, artistas de izquierda; se conoció con Pablo Neruda, por ejemplo. Y bueno, en mi casa siempre se vivía el ambiente de la izquierda; conocía a todos los dirigentes de la izquierda peruana. Mi padre fue muchas veces candidato en elecciones y siempre por partidos de izquierda. Llegó a ser senador por el movimiento más importante que tuvo la izquierda en el Perú, Izquierda Unida.

Desde muy niño yo me enteré que en Moscú habían abierto una universidad para estudiantes del tercer mundo y siempre quise ir a estudiar allí. Luego, por una serie de circunstancias, coincidió que yo terminé de estudiar el colegio y el Perú entabló relaciones diplomáticas con la Unión Soviética en esa época, y se firmó un convenio por el cual se enviaba a estudiantes peruanos a Rusia. Esto duró unos siete años: fue durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado en el Perú [1968–1975], que era un militar reformista. Yo me presenté y me fui a estudiar en Moscú con muchos peruanos: iban más o menos 150 estudiantes cada año. Pero en mi caso fue casi un sueño personal. Para mí fue muy importante porque yo llegué a una sociedad donde se valoraba muchísimo la literatura y era lo que más me gustaba a mí. Entonces aprendí ruso, cambié los estudios a los que iba —yo iba a estudiar ingeniería—: me pasé de inmediato a literatura. No tuve una muy buena formación en literatura, porque en realidad eran estudios de filología, lingüística. Era literatura y lingüística eslava, que a mí nunca me ha servido para nada. Pero sí logré un buen manejo del idioma y la posibilidad de leer toda la literatura rusa en el idioma original e incluso conocer literaturas de Europa central, que son menos conocidas acá en el Perú. Conocí bastante, por ejemplo, de literatura alemana. Claro, que en esa época, más de la Alemania del Este. Leí muchos autores traducidos al ruso. Literariamente y vitalmente fue una época muy importante en mi vida.

TA: ¿Cuántos años estuviste en Moscú?

LND: Seis años. Un año para estudiar el idioma ruso y cinco años de facultad. Mi facultad se llamaba de Filología, pero la especialidad era enseñanza de ruso

como segunda lengua, que es básicamente en lo que te preparaban. Allí tú ya podías escoger más cursos de literatura. Yo escogí todo lo que era literatura, menos literatura latinoamericana, ni española. Estudiaba literatura rusa, europea, norteamericana. Pero hice mi tesis en la universidad sobre José María Arguedas, el escritor peruano. Había una profesora en la facultad que se interesaba en literatura latinoamericana y me ayudó a hacer la tesis sobre Arguedas.

Para mí fueron años fundamentales. Me fui de 17 años, toda mi maduración personal fue en Rusia, y ¿cómo te digo?, en circunstancias que para mí fueron muchísimo más ventajosas que en el Perú. En el Perú la literatura es la última rueda del coche. Y entonces, para mí fue una experiencia deslumbrante en cierto sentido. Decidí dejar Rusia porque tomé la decisión de escribir, y me parecía muy difícil ser escritor en Rusia. Hubiera tenido que cambiar de lengua, algo así como Nabokov, que empezó a escribir en inglés.

Mi interés por la cultura rusa se mantuvo mucho tiempo pero era muy difícil satisfacerlo porque la Unión Soviética era un país absolutamente cerrado. Los rusos no podían viajar al extranjero, los extranjeros no podían visitar Rusia. No encontrabas libros rusos fuera de Rusia. Muy rara vez encontrabas películas rusas. Entonces, poco a poco Rusia se fue alejando de mí, lo cual en realidad me causó bastante dolor, porque la cultura rusa para mí es muy interesante. Llegué a conocer bastante bien, no solamente su literatura, sino también su pintura y su cine, que me gustaban muchísimo. Creo que hay que diferenciar de todos modos la cultura rusa de lo que era el sistema político soviético. El sistema político englobaba a muchos países y muchas culturas de lo que era la Unión Soviética. La cultura rusa, por otra parte, era una cultura muy pujante, muy vital. Claro que había el peso del sistema político sobre la cultura. Pero había manifestaciones muy interesantes, que escapaban a ese tipo de control.

Para mí fue un poco traumático tener que romper mi vinculación con Rusia. Cuando cayó el muro, cuando Rusia se abrió al mundo, tuve la posibilidad de volver hasta dos veces, por temporadas muy cortitas. Pero por lo menos fue un reencuentro y una posibilidad de cerrar esa página de mi vida. Ahora Rusia ha desaparecido totalmente de mi interés.

Señores destos reynos (1994)

TA: La desilusión con la ideología de izquierda que sustenta tu cuento «¿Dónde está la verdad, Gadafito?», de la colección *Señores destos reynos*, ¿cómo se vincula con tu experiencia personal del derrumbe de los países socialistas?

LND: En este cuento está toda la desilusión a través de un personaje de izquierda, que es un mundo que yo conocía muy de cerca. Aunque el cuento está escrito antes del derrumbe de la izquierda peruana, creo que ya presagia todo lo que iba a ocurrir en el Perú. Y es la desilusión con el movimiento de izquierda, con el derrumbe del socialismo, con toda esta crisis de paradigmas que se vivió a raíz de la caída del muro de Berlín. Esa historia, creo que plasma todo eso. Y en cierto

modo, también plasma mi propia ruptura con esas ideas. Porque aunque yo nunca milité en un partido de izquierda, sí comulgaba con las ideas de izquierda. Leía mucho marxismo, me interesaba mucho todo el pensamiento político de izquierda. Creo que «¿Dónde está la verdad, Gadafito?», a otro nivel, al nivel de la historia de este personaje, plasma todo eso.

«Tuve desde muy joven una consciencia muy clara de lo que significaba el machismo en una sociedad.»

TA: En *Señores destos reynos* predomina la perspectiva femenina. El cuento de Gadafito que acabamos de mencionar, por ejemplo, se narra desde el punto de vista de Sonia y no Fernando.

LND: Sí. Es la mujer, la esposa de él la que muestra toda la historia en realidad. Yo mismo he sido consciente que he trabajado mucho la perspectiva femenina y también me lo han hecho notar. Yo recuerdo —una cosa anecdótica— una vez que me invitaron a un colegio de Lima en una temporada que vivía allí. Era un colegio de chicas y en quinto año leyeron este libro, y lo que las estudiantes me hicieron notar fue que siempre eran las mujeres las que contaban las historias.

TA: También es así en la primera parte del libro, que contiene los relatos históricos.

LND: También, sí. Creo que tiene que ver con una opción personal tal vez un poco rara en el Perú, también vinculada con mi historia familiar. La sociedad peruana es muy machista, el machismo es muy marcado. Yo esto lo descubrí en el seno familiar. Pero, tal vez porque mi familia no era tan tradicional como el resto de familias, yo me empecé a dar cuenta de cosas: por ejemplo, que mi papá salía a la calle con mi mamá y salía a la calle con nosotros. Pero yo fui descubriendo que las esposas de sus amigos eran seres no visibles. A mi casa llegaban puros hombres: intelectuales, artistas, políticos cuzqueños, pero la mujer era un ser ausente. Y al mismo tiempo, yo tenía mucha identificación con mi madre, una mujer muy inteligente, muy preparada, profesional, con una conversación muy brillante. En casa recalaban a veces intelectuales, artistas de mucho renombre. Era la época en que los viajeros no iban a hoteles, iban a casas. A veces, todavía en mi casa o por lo menos de visita, llegaba Mario Vargas Llosa, igual Alfredo Bryce Echenique. Llegaban poetas de distintos países de América Latina, y yo veía que mi madre era una persona que departía de igual a igual con estos artistas, lo cual no ocurría con otras mujeres. Entonces, yo creo que tuve desde muy joven una identificación con mi madre y al mismo tiempo una consciencia muy clara de todo lo que significaba el machismo en una sociedad. Yo creo que a raíz de eso fue este interés por los personajes femeninos, por tratar de narrar desde el punto de vista de personajes femeninos. Es difícil, pero hace poco leí el artículo de una estudiosa española, Concepción Reverte Bernal [Universidad de Cádiz], sobre la novela histórica peruana, y ella ha notado eso también: dice que trabajo bien la psicología femenina, por lo menos. [Ríe.]

TA: ¿Cuál es, a tu modo de ver, la contribución específica de la perspectiva femenina?

LND: Tomando, por ejemplo, el cuento que está ilustrado con la carátula del libro, «Reina del Perú», de los relatos históricos de *Señores destos reynos*: a mí me pareció un desafío apasionante tratar de colocarme en el pellejo de una mujer con una vida con tantas y tan apasionantes rupturas, quiebres, y tratar de ver este tema del choque cultural entre lo europeo y lo andino con los ojos de una mujer, porque me parece que la mujer llevó la peor parte. Es la que lo vivió no solo a un nivel cultural, sino también a un nivel personal. Fueron las mujeres las que fueron o violadas o poseídas o tomadas por esposas —pero por esposas de segunda categoría— por los conquistadores europeos. Entonces, me parecía que a través de la mirada de la mujer este conflicto se podía mostrar con mayor claridad, con mayor agudeza. Ese fue uno de mis intereses. Pero siempre me ha parecido —en otros temas, en otros libros— que asumir al personaje femenino, muchas veces te abre parcelas de la realidad que los hombres ignoramos.

«Cuando tú estás en el sector privilegiado, ves mucho menos cosas.»

TOCANDO un tema relacionado, además del machismo, en el Perú hay otro fenómeno gravísimo, que es la marginación, el racismo. El racismo excluye, además, a la población originaria, a las grandes mayorías. Cuando tú estás en el sector privilegiado, ves menos cosas, mucho menos cosas. Tu visión es más corta que del que está en el sector que sufre la marginación o que sufre el machismo. Entonces, yo creo que por eso es mi opción, a veces, tratar de ver más allá, tratar de ver más cosas, tratar de captar con más agudeza los problemas, los conflictos. Tú hablas con una persona de clase media de Lima sobre el problema de la fractura étnica del Perú, y te mira como a un marciano: ¿de qué fractura hablas? Una persona que jamás ha sentido que por hablar mal el castellano con la interferencia del quechua es menospreciada, no entiende de ninguna fractura étnica.

Esto se ve muy claramente en el periodo de violencia que vivió Perú. El informe que ha publicado la Comisión de la Verdad y Reconciliación ha mostrado que el 75 % por ciento de las víctimas mortales en el conflicto, han sido personas quechua hablantes y hablantes de lenguas amazónicas o de lengua aimara. Son ciudadanos que no existían para la sociedad peruana; estamos hablando de 1980 a 1995, no estamos hablando de hace un siglo. Pero hasta ahora, la población indígena sigue siendo ciudadana de tercera categoría. Desde el Perú oficial, eso no se quiere ver; desde la literatura peruana tampoco se quiere ver.

Asesinato en la Gran Ciudad del Cuzco (2007)

TA: En la carátula de *Asesinato en la Gran Ciudad del Cuzco* dice que la novela es «la historia de una época en la que se perfilan los rasgos esenciales del Perú de hoy». Si tomamos los cuatro grupos de la población de aquel entonces: los indios,

los mestizos, los criollos y los españoles, ¿cómo ves la relación de aquella época con la sociedad actual del Perú?

LND: En *Señores destos reynos* el tema para mí era el choque cultural, porque cuando intentas ponerte en el pellejo de esas sociedades andinas de la época, debe haber sido una cosa absolutamente traumática, difícil de comprender, ¿no? Creo que lo comprenderíamos en este momento si a la tierra llegaran alienígenas —allí sí entenderíamos lo que es ese choque, porque los Andes habían vivido en desarrollo autónomo. No había contactos sino muy esporádicos, no había intercambio cultural. Entonces el tema de *Señores destos reynos* era indagar en ese choque cultural.

En cambio, en *Asesinato* yo me planteo los conflictos en la sociedad de Cuzco hacia principios del siglo XVIII. Descubrí a estos personajes, los Valleumbroso —los Esquivel, en realidad, que compran el título de marqueses de Valleumbroso—, que para los historiadores son una especie de germen del nacionalismo criollo peruano. Porque en el Perú, el nacionalismo criollo es tardío. La independencia del Perú, como en el resto de naciones de América, la realizan los sectores criollos a comienzos del siglo XIX. Pero antes, en el Perú había habido un nacionalismo indígena muy importante, muy fuerte. Todo el siglo XVIII está atravesado por rebeliones indígenas, que más bien se agotan, son derrotadas, y el movimiento indígena llega desgastado al siglo XIX. Pero el caso cuzqueño es peculiar, porque al haber sido cuna del Imperio incaico, incluso parece ser que los sectores criollos cuzqueños estaban permeados por la cultura indígena, estaban conscientes del pasado incaico. Por eso cojo estos personajes, los Esquivel, para mostrar estos conflictos entre el criollo y el peninsular por un lado, y criollos y mestizos por otro lado; porque hay también el surgimiento de una conciencia mestiza.

Pero claro, está ausente un sector importante, que es el más importante para la época en realidad: en esta novela está ausente el sector de los indios, de la nobleza indígena. Pero es porque una cosa es hacer historia y otra, ficción. Los personajes y todo lo que indague sobre ellos, no se prestaban para trabajar el tema indígena. Está solo a nivel casi puramente simbólico con la representación teatral de esta voz en la boda de una princesa incaica, papel que es representado por Leandra.

TA: Regresemos un rato al cuadro de la boda de Beatriz Clara Coya reproducido en la carátula de la colección *Señores destos reynos*. Parece casi una obsesión tuya: primero aparece en el cuento «Reina del Perú»; luego figura en tu primera novela *Cuzco después del amor* [2003], donde el periodista, Aldo Jiménez, escribe un cuento sobre él que tiene todas las características del relato anterior; y finalmente, lo vuelves a tratar en *Asesinato*. ¿Puedes explicar un poco más la significación del cuadro y del cuento?

LND: Ese cuento, «Reina del Perú», primero fue un cuento breve de unas cuatro, cinco carillas que presenté a un concurso de una revista limeña de los años ochenta, y quedó finalista. Después me pareció que el tema daba para muchísimo más. Pensé hacer una obra de teatro, pero no hay una vida teatral muy rica en el

Perú; entonces decidí, eso va a quedar durmiendo. Después, decidí trabajarlo como este cuento largo que aparece en *Señores destos reynos*, pero no quedé satisfecho. Retomé el tema en la novela *Cuzco después del amor* y lo volví a retomar en *Asesinato*, como tú dices.

Creo que todo tiene que ver con dos cosas. Uno, el cuadro, que es maravilloso. Los jesuitas hicieron pintar varias versiones de este cuadro y lo colgaron en muchas iglesias, pero me parece que la mejor versión es la que está en la Iglesia de la Compañía en Cuzco. Lo segundo, es que el personaje de Beatriz Clara Coya me apasiona: esta mujer que desde niña se ve envuelta en una serie de intrigas, de luchas de poder, en este choque cultural tan terrible; que prácticamente de niña es entregada a un mestizo que está por rebelarse contra la corona; que luego es concedida en matrimonio al sobrino de San Ignacio de Loyola, que forma parte del proyecto de los jesuitas de jugar su propio juego acá en el Perú. Entonces el personaje me pareció absolutamente interesante. Además, se escenificaba esta boda, no muy frecuentemente, pero se escenificaba en Cuzco con un montaje teatral. El cronista, que es el narrador de la historia en *Asesinato*, Diego de Esquivel hijo, cuenta —aunque críticamente: tú lo encuentras en su crónica— que se escenificó esta obra y le pareció una niñería, una bobada. Eso no es ficción. La crónica se llama *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* y se publicó en el Perú hace unos años. Creo que recién he zanjado con el personaje y con el cuadro en *Asesinato*.

«Tengo mucho interés por la historia pero poco interés por trabajarla como un historiador.»

TRABAJÉ todo el juicio que hizo la corona a los marqueses de Valleumbroso en Sevilla, en el Archivo General de Indias. Son tres legajos de casi mil quinientas páginas de toda la historia del juicio, los interrogatorios, las cartas, la correspondencia. El personaje que narra la historia, el cronista, era hijo ilegítimo del segundo marqués de Valleumbroso, y la lectura atenta, muy atenta de la crónica —que es una crónica tardía de comienzos del siglo XVIII— me ha servido mucho para escribir el libro. No solo para crear el personaje sino también la época, la imagen del padre de este personaje: tratando de ver entre líneas, encontrar detalles, cositas. . .

TA: Hacia el final de la novela, el personaje cronista tiene dudas muy serias con respecto a su tarea de escribir y no sabe bien por dónde seguir, ¿no? Abandona el proyecto de la historia de la familia de los Esquivel y emprende otro proyecto, que es el de la historia de Cuzco. Pero tampoco queda muy satisfecho. Me parece que eso tiene un significado metaliterario. Tal vez la novela histórica sea una alternativa —quizás la única alternativa— de revivir una época, mientras que las crónicas nada más registran hechos y circunstancias que quedan desconectados, sin vida.

LND: Sí, haces una lectura muy apropiada. Es la idea que yo traté de plasmar en la novela. Eres la primera persona que me encuentro que ha encontrado la

idea; porque al conversar con lectores no profesionales, digamos, te resaltan otros aspectos del libro. Pero ninguno ha captado que yo me he planteado discutir metaliterariamente el tema.

Yo partí de unas líneas que leí de un personaje de Leonardo Sciascia, el escritor italiano, que tiene una novela llamada *El archivo de Egipto* [it. *Il consiglio d'Egitto* (1963)], y tiene un personaje bien divertido, un monje. Ahora no recuerdo bien la novela, la leí hace mucho tiempo, pero el monje empieza a hacer trampa. Lo contratan para traducir unos papeles que estaban escritos en árabe, y él no sabía árabe. Así que empieza a escribir, a inventar historias, y lo descubren. Pero cuando lo descubren, él dice: «más valor tiene lo que yo he hecho, inventar estas historias, que traducir unos documentos que cualquiera. . ., que cualquier traductor lo pudiera haber hecho». Entonces, yo traté de ir un poco más allá, colocar el conflicto en el mismo personaje. Por un lado porque yo mismo me lo planteo como un conflicto personal: tengo mucho interés por la historia pero poco interés por trabajarla como un historiador, aunque a veces lo he hecho —lo he hecho muy esporádicamente—; pero también me parecía que el personaje iba a ganar en riqueza si se planteaba este conflicto. Interesadamente tal vez, he creído encontrar en su crónica este conflicto, pero siempre entre líneas.

**«Tenemos la potestad de hacer ficción histórica
—nos podemos acercar de lejos siquiera a una verdad.»**

DIEGO de Esquivel empieza escribiendo una crónica muy acuciosa. Los historiadores han notado que ya no es casi un cronista sino propiamente un historiador, porque trabaja con fuentes y lo hace muy cuidadosamente. Él, cuando transcribe los documentos de los cabildos, los transcribe literalmente, respetando absolutamente todo; o transcribe los libros de la catedral y hace exactamente lo mismo; o utiliza crónicas anteriores y menciona a los autores y los respeta —y eso en la época era absolutamente raro. Podías usar de cualquier manera lo que estaba escrito antes que tú y usar los documentos de manera muy libre. Él no lo hace, pero al final cuando vas avanzando en la crónica, como que va dejando este manejo documental y pasando a una especie de diario personal de los sucesos de los cuales él es testigo en Cuzco. Y vas notando cada vez más su propia persona, su propio juicio sobre las cosas. Sus enemistades con la jerarquía de la Iglesia, con personas, sus propios conflictos. Entonces dije, en algún momento este señor debe de haber tenido un conflicto entre hacer historia o poner lo que él quiere. . .

TA: Según la crónica, nunca se descubre el autor del asesinato, que está al centro de la trama.

LND: No, eso me llamó la atención. Yo quería descubrir en la crónica alguna opinión sobre las acusaciones que se hicieron sobre su padre y no lo encuentras. Él debe de haber sabido que su padre había cometido esos crímenes. Entonces, yo decidí poner los conflictos de este personaje al centro de la novela y metaliterariamente trabajar su conflicto entre hacer historia o hacer ficción.

TA: El narrador de *Asesinato* es una voz impersonal. Aunque en rigor no es, pues, Diego de Esquivel hijo quien narra la historia, su papel va más allá de ser un personaje de la trama.

LND: Sí, lo que he tratado de hacer, creo que era un reto muy difícil. Como tú dices, hay una voz impersonal, que es el narrador de los capítulos que están enumerados de uno a cinco. Pero he tratado que las historias intercaladas parezcan —no necesariamente sean, pero por lo menos parezcan— escritas por Diego. O sea, quería que quede en ambigüedad, que el lector diga: de repente estas historias son ese libro que él ha entregado al padre, que el padre ha tirado al estante, a la parte más alta. El lector puede pensar: *puede que sí, puede que no*, y tratar de jugar con la ambigüedad.

El cronista en ningún momento hace notar su presencia en las historias que él supuestamente narra. Tal vez, la única forma en que se nota su presencia es en cómo va cambiando el personaje del marqués, de su padre. Porque en realidad —no sé si he logrado plasmar esto en el libro—, las historias intercaladas en la novela no siguen un orden cronológico; cronológicamente, está todo alterado. El orden que tienen es que la figura del padre va pasando de una figura muy idealizada a una figura más real, vista con ojos más críticos. Entonces, el primer Diego de Esquivel padre que aparece es casi un héroe romántico, en esta historia con Leandra; y el último es ya casi un asesino. Ya no es un personaje que encante al lector en la última historia en el Cartolín, ¿no? Es un personaje ya con muchas aristas, con lados muy buenos, con lados muy malos. Pues, tal vez es la única pista para seguir al probable autor de esas novelas intercaladas. He tratado de dejar abierta la duda, que de cierto modo es mi propia duda también.

Tenemos la potestad de hacer ficción histórica —nos podemos acercar de lejos siquiera a una verdad, ¿no? Estamos fabulando absolutamente, estamos siendo subjetivos. Entonces traté de jugar con eso. No sé cuánto lo habré conseguido. Lo que tengo que descubrir con el tiempo es si he logrado plasmar bien eso en la novela, si en algún momento el libro se podrá leer de esa manera.

**«El brichero hace las veces de un espejo:
nos permite mirarnos con el ojo del que viene de fuera.»**

TA: Volviendo a la colección *Señores destos reynos*, a propósito del cuento «Buscando un inca», en otra entrevista mencionaste que habías escuchado el término *brichero* por primera vez por los años ochenta. Pero los fenómenos suelen preceder a los nombres que les damos, ¿no? Entonces, ¿en que época colocarías el surgimiento del fenómeno del bricherismo?

LND: Es un tema interesante porque tiene un lado puramente colorido, anecdótico, pero tiene un trasfondo social también bien interesante. Surge, me imagino a fines de los setenta, cuando el Cuzco se abre al turismo a raíz de la implementación de políticas estatales. En 1969, el gobierno peruano empezó un plan que se llamó «Plan Copesco», con apoyo de organismos internacionales, como la UNESCO.

Se quería fomentar el turismo en Cuzco, la afluencia de visitantes extranjeros, y se empezó a asentar algunas bases para ello. Construir un aeropuerto, un poco más grande del que teníamos, construir carreteras para visitar los sitios más importantes de restos arqueológicos, poner en valor muchas iglesias, muchos sitios arqueológicos.

Poco a poco estas políticas empezaron a dar frutos y en los setenta empieza recién la llegada de turistas en manera considerable al Cuzco —no masiva, porque el turismo cultural nunca es masivo, pero sí considerable. Y allí aparece este personaje: una persona que por primera vez hace gala de su propia cultura y de sus propios atributos físicos —sus rasgos andinos, el hablar el quechua, el mascar la coca, el usar algunas prendas que utilizan los indios— y descubre que eso le puede abrir las puertas del interés del extranjero; incluso que le puede ayudar a seducir extranjeras, ¿no? Entonces, allí aparece el personaje del brichero. Claro, por el lado puramente folclórico, se puede decir que es el *peruano lover* —en lugar de *latin lover*—, este peruano lover que puede seducir a gringas. Pero vistas las cosas desde los propios cuzqueños, los propios peruanos, el brichero hace las veces de un espejo, porque los peruanos despreciamos terriblemente todo lo que el brichero es: su apariencia física, su cultura, el que hable quechua, el que toque la quena, el que masque la coca —los peruanos eso lo despreciamos. Y cuando descubrimos que una persona así puede tener éxito con una extranjera, nos llama profundamente la atención, porque lo que más valora un peruano es una persona blanca, una persona rubia, una persona que habla inglés, francés o alemán o italiano, ¿no? Eso es, el peruano tiene un complejo de inferioridad ante el americano o el europeo. Y cuando descubre que un brichero puede tratar de igual a igual con una extranjera, puede despertar su interés, es como descubrir que lo que despreciamos tiene valor. Entonces, eso nos crea un conflicto y por un lado despreciamos aún más al brichero, pero por otro lado empezamos a cuestionarnos, a mirarnos con el ojo del otro, el ojo del que viene de fuera. En ese sentido el personaje del brichero me parece muy provocador, muy revelador también y muy interesante para trabajarlo en literatura.

TA: ¿Y es un fenómeno exclusivamente cuzqueño o de la sierra, o se da también en otras partes del Perú?

LND: Ha sido un fenómeno exclusivamente cuzqueño en una época, porque el turismo se concentró mucho en Cuzco. Pero es un fenómeno que también ya está perdiendo el significado inicial que tenía, incluso en nuestra propia sociedad local. Ahora se dice *brichero* o *brichera* a cualquier persona de Cuzco que se relaciona con extranjeros. Pero creo que el personaje ya se ha un poco difuminado, ha perdido su contorno bien preciso. Primero, porque el turismo se ha masificado mucho más que antes —son muchas más las personas que entran en contacto con el extranjero—; y segundo, porque la ciudad también ha cambiado. Antes la actividad turística era como una actividad un poco ajena a todo el resto de la población. Pero luego un sector cada vez mayor de gente se ocupa de esta actividad y se comparten muchos más espacios con el turista. Antes era muy

marcada la diferencia, lo que eran espacios de turistas y espacios de la gente de Cuzco.

TA: De hecho, en tu novela *Cuzco después del amor* me parece que estás describiendo esa primera fase.

LND: Exactamente. El personaje central de la novela frecuenta los sitios de los turistas —a él no le gustan los sitios de los cuzqueños. Eso, en los últimos años un poco que ha desaparecido. Ahora los sitios de turistas y los cuzqueños, por lo menos los espacios de diversión —los cafés, los bares, los pubs, las discotecas—, son espacios comunes. Yo creo que todo eso ha contribuido a que el personaje se difumine. Entonces, ahora se dice que «brichea» —del verbo *brichear*— cualquier cuzqueño, cualquier peruano que se relaciona a cualquier nivel con extranjeros: del simple compartir, bailar, hasta tener relaciones íntimas sexuales.

TA: Y en vista de ese desarrollo de la familia léxica, ¿sigue teniendo el matiz negativo, despectivo que decías antes?

LND: Menos que antes. Tal vez ya solo en un plano puritano, digamos, que se juzga el brichear cuando se tiene relaciones sexuales con el que no es de aquí, con el extranjero. Pero la carga peyorativa es mucho más baja que antes. Antes, «brichero» era casi como decir: «un indio que se está atreviendo a enamorar a una extranjera». Era una osadía, ¿no cierto? Hace veinte, treinta años un indio ni siquiera podía subir a un autobús. Si subía a un autobús acá en el transporte local tenía que sentarse en el último asiento. O no podía caminar al lado de la persona para la que trabajaba, tenía que caminar unos pasos atrás. Y que de repente ese indio se relaciona de igual a igual con una extranjera, era como una bofetada a esta sociedad tan discriminadora, tan marginadora. Eso es lo que creó el personaje.

TA: Más allá del fenómeno real del bricherismo en Cuzco, ¿cómo ves la filiación del personaje literario con el pícaro de la tradición española?

LND: Tiene eso, sí, y así se ha trabajado en la literatura andina. Por ejemplo, en el cuento «Cazador de gringas» [1994], de Mario Guevara, el brichero es un pícaro. El mismo autor tiene también un par de textos más breves donde retoma el personaje y es nuevamente un pícaro, es un pícaro andino —tiene esa carga el brichero. Pero también tiene la otra carga, la carga cultural, y generalmente se le reviste al personaje con estas dos facetas: por un lado, es un pícaro, un hombre que se aprovecha de las mujeres; pero por otro lado es un hombre que es consciente del valor que su bagaje cultural adquiere ante los ojos de la extranjera y lo explota, lo instrumentaliza. Conoce la religiosidad andina, conoce la música andina, conoce el quechua o el aimara. Las lenguas andinas son sus lenguas y las utiliza para despertar el interés, sabiendo que ante los ojos de su propia gente eso no tiene absolutamente ningún valor, es todo lo contrario: es causa de discriminación.

TA: Sí, eso resalta muy claramente en «Buscando un inca»: el uso estratégico de la tradición andina y del contexto cultural. Me parece que, en última instancia, el encuentro entre el «inca» Gonzalo y la española Laura en este cuento es una

inversión de la conquista original, de la conquista de América por los españoles, a modo de una conquista al revés. Y no creo que sea casual que la española lleve como apellido el nombre del gran navegante: Cristóbal...

LND: Sí, esa fue mi intención cuando escribí el cuento, e incluso cuando conformé el libro de cuentos. A veces los libros de cuentos son solo una recopilación de cuentos que uno va escribiendo a lo largo de distintos años, pero *Señores destos reynos* en realidad es un libro de cuentos que se puede leer como un conjunto. Detrás del conjunto de los cuentos hay una concepción de la historia del Perú. La primera parte de cuentos, sobre todo los dos primeros —«Hijos de Supay» y «Reina del Perú»—, son la conquista, es mostrar el choque cultural, mostrar la conquista europea de este espacio andino y todo lo que implicó.

«Quise jugar con la religiosidad andina y dejar al criterio del lector si cree o no en que el brichero es capaz de hacer todo lo que hace.»

CUANDO se habla de mestizaje en América, muchas veces se olvida que el mestizaje fue en realidad de padre europeo y madre india. Entonces, es el hombre que somete, que sojuzga, que viola, que posee a la mujer india, y por eso la importancia del personaje de Beatriz Clara Coya: para tratar de ver cómo ella puede reaccionar ante esta situación, cómo la mujer andina puede haber reaccionado ante esta situación. Y el cuento final de la colección, «Buscando un inca», que en apariencia puede parecer simplemente un relato gracioso, es muy importante en el contexto del libro porque es la reversión de esta conquista. Es por fin un indio que puede poseer, dominar, «conquistar» —en el sentido de seducir— a una española. Y el nombre de la española no es gratuito, pero no en el sentido que tú dices. Cuando yo buscaba un nombre para mi personaje, miraba revistas españolas. Buscaba un nombre que fuera apropiado y encontré la redactora de una revista que aparecía por esas épocas en España, Laura Cristóbal —ella es Laura, ella es el personaje del libro.

TA: Al terminar con la lectura del cuento me quedé con la duda de si el brichero Gonzalo posee efectivamente la capacidad de meterse en la mente de la gringa española.

LND: He querido jugar con la ambigüedad. Tal vez hay que tener un poco en cuenta el contexto en que se escribe el cuento. Es más o menos 1992, el Quinto Centenario, pero al mismo tiempo es un momento en el que en Cuzco, por diversas circunstancias, se empieza a revalorar mucho la religiosidad andina. Empiezan a surgir especialistas urbanos en esta religiosidad que la ofrecen al turista. Aparece como una corriente el turismo místico en Cuzco. También tiene que ver con toda la onda *New Age*, toda la valoración de la espiritualidad al nivel mundial. Entonces, viene el viajero y en Cuzco se le ofrecen ceremonias de iniciación en la cultura andina, ceremonias de pago a la tierra, toda una serie de rituales relacionados con la religiosidad andina. Y en la religiosidad andina, los sacerdotes andinos se supone que tienen el poder de comunicarse primero con la naturaleza y con los

apus —los espíritus de la montaña, las deidades—, pero al mismo tiempo tienen poderes de sanación: pueden curar al enfermo, pueden hacer magia.

Todo está en la persona, si crees o no crees en este tipo de religiosidad. Es igual que cualquier religión. Pon, por ejemplo, los milagros del papa Juan Pablo II: para unos es un milagro que cura tal cosa y para otros simplemente tiene una explicación muy racional. Entonces, yo quise jugar con esta religiosidad andina y quise dejar al criterio del lector si cree o no cree en que Gonzalo es capaz de hacer todo lo que hace en el cuento.

TA: Exacto, justamente esa duda, esa ambigüedad la percibí muy claramente. Una lectura occidental, racional, por otra parte, llevaría a desenmascarar al brichero como un astuto que entiende perfectamente la psicología de la española, que adivina lo que ella está pensando, pero no en un sentido ocultista, sino más bien psicológico.

LND: Yo como persona me inclino más por tu lectura. Pero no quise hacer una cosa tan plana, entonces preferí dejarlo en la ambigüedad.

«La sociedad peruana no es capaz de comprender ni valorar la presencia cultural andina.»

TA: A lo largo de la colección, no solo en este cuento, percibo cierta desilusión, cierto desencanto con la cultura autóctona y el papel que juega en el Perú de la actualidad. Es como si a pesar de la presencia de ciertos elementos de la cultura tradicional andina, estos aparecen desconectados, no tienen mucho impacto, no forman un conjunto muy coherente. El brichero los utiliza de manera estratégica, por ejemplo.

LND: Yo, en realidad lo que traté de mostrar, no es una lectura desilusionada de la cultura autóctona, de la cultura quechua, sino una lectura desilusionada, crítica de la historia peruana, de la incapacidad que ha tenido la sociedad peruana de construir una sociedad que no desprecie las culturas originarias de este país, de construir una sociedad que no margine a las personas que son portadoras de estas culturas originarias. Claro que es muy ambicioso tratar de mostrar esto en un libro de cuentos en los que, además, hay una ruptura temporal muy grande. La primera parte son cuentos ambientados en el siglo XVI, casi todos; y la segunda parte, cuentos ambientados en el siglo XX. Pero quería que se encuentre este tipo de lectura a un nivel simbólico nada más, y apelé para ello incluso al título del último cuento.

El título «Buscando un inca» toma prestado el título de un libro del historiador peruano Alberto Flores Galindo, que es una lectura de la historia del Perú, tratando de seguir la huella de una permanencia, de una visión utópica a lo largo de toda nuestra historia: una visión utópica de la posibilidad de reconstruir un «imperio incaico», una sociedad justa, nuevamente con la población indígena. Entonces, este historiador, en diversos momentos de la historia de Perú ha encontrado episodios donde se puede seguir la huella de esta visión utópica.

Yo tengo una visión más desengañada de lo que es la historia peruana, y trato de mostrar que a pesar de que existe esta presencia cultural, la sociedad peruana no es capaz de comprenderla, de valorarla. Entonces, con estos siete cuentos, cuando se leen como conjunto, yo trataba de presentar esta visión pesimista de lo que ha sido el proceso histórico peruano. Pocos lectores desde la literatura se han dado cuenta de esto. La única persona que ha encontrado en el libro esta lectura es otro historiador muy importante en Perú, Manuel Burga, que era colega muy cercano de Alberto Flores Galindo. Trabajaron casi en equipo en esta revisión de la historia del Perú, desde la permanencia de una visión utópica que ayude a revalorar a los sectores marginales de la sociedad. Burga publicó una reseña del mi libro de cuentos en la que sí encontraba esta versión pesimista de la historia del Perú. Parece que tal vez hay que tener mucha formación en historia para poder hacer esta lectura del libro. Pero, digamos, tu percepción se acerca porque notas este desencanto en la voz del narrador.

TA: Entonces el título del último cuento, «Buscando un inca», va más allá del proyecto del personaje de Laura Cristóbal. En un segundo plano, tal vez con un matiz irónico, puede leerse como programa del conjunto de cuentos, a través de la referencia intertextual al libro de Flores Galindo. . .

LND: Claro, juega a un nivel intertextual y metahistórico; hace una referencia muy directa al libro de historia del mismo título. Entonces, es como decir: Flores Galindo propone esta lectura de la historia, yo propongo esta otra lectura de la historia, más desencantada.

Cuzco después del amor (2003)

TA: En la primera novela tuya, *Cuzco después del amor*, el protagonista es un arquitecto, Martín Hernández, que se enfrenta con el alcalde, *el Flaco*. . .

LND: El Flaco existe: es Daniel Estrada [1947–2003], un alcalde muy importante que tuvo la ciudad. Fue tres veces alcalde. No llegó a completar el tercer periodo porque salió elegido parlamentario. Hubo expectativas, tuvo posibilidad de llegar a ser un político muy importante a nivel nacional. Fue candidato a vice-presidente con Javier Pérez de Cuéllar, el secretario general de Naciones Unidas que trató de enfrentarse a Fujimori, pero luego en la política nacional no tuvo el peso que tuvo como líder social, político acá en Cuzco. Sus amigos le llamaban *el Flaco*.

Martín Hernández es un personaje completamente ficticio. Claro, sería el alter ego del autor. Era necesario porque mi manera de ver la historia de Cuzco, mi manera de ver la sociedad cuzqueña, es muy crítica en realidad. Va en contra corriente de cómo la ven la mayoría de artistas, de intelectuales, de historiadores de Cuzco.

Yo dejé el Cuzco cuando era muy joven de 17 años, cuando no tenía la menor consciencia de que el Cuzco era una ciudad linda. Regreso casi diez años después. Lo primero que hago es salir a pasear por la ciudad y quedé absolutamente deslumbrado. Yo había visto Moscú, había visto San Petersburgo, había estado

en Londres, había estado en París, había estado en Toledo, había aprendido a descubrir la belleza de la arquitectura, había hecho mi formación artística, digamos, mis escuelas, mis universidades artísticas. Regreso al Cuzco, salgo a caminar y cada tarde que salgo a caminar descubro que la ciudad tiene rincones absolutamente bellos. Que tiene iglesias absolutamente deslumbrantes, y me enamoro de esa ciudad. Y poco a poco, después voy descubriendo que esa ciudad está siendo destruida —año tras año, y con toda la perseverancia del mundo y por los propios cuzqueños, por sus autoridades. Entonces, de allí viene mi posición crítica ante la manera de cómo los intelectuales cuzqueños vemos el Cuzco, vemos su historia.

Tuve confrontaciones con el alcalde en la vida real, a pesar de que era un amigo de mi familia, de mi padre, de mi madre. Una vez participé en una de las acciones retóricas que hizo: cambiar el nombre del Cuzco por el nombre original quechua *Qosqo*. Se armó un debate a nivel nacional y local. Me invitó a participar en el debate y fui apabullado por todos los expositores y por todo el público, con él delante, porque sustentaba la opinión contraria: que no había que retomar el nombre *Qosqo*.

Daniel Estrada llegó a tener mucho peso en la sociedad cuzqueña, y ya cuando escribí la novela, él seguía teniendo ese peso, ese carisma. Seguía siendo el líder local más importante. Y yo pensaba que iba a tener problemas cuando aparecía eso en la novela. En la realidad, yo jamás me imaginé que al poco tiempo de que apareciese la novela él fallecería. Enfermó poquito antes de cáncer y falleció. Cuando apareció la novela, yo nunca enfrenté ningún tipo de problema personal con él. Pero tenía ya a Aldo Jiménez, el periodista y cuentista. En cuanto escritor, lo inventé casi como otro alter ego. Al final creo que es él quien narra la historia y no quería que la gente me identifique con el arquitecto, que es el personaje que se confronta con el Flaco, que es el personaje que critica toda esta manera de percibir la historia.

La novela en realidad es bien herética. Hay una escena en la que el arquitecto Martín, en plena Plaza de Armas de la ciudad, orina sobre una piedra incaica. Eso no lo puedes hacer en Cuzco. Los intelectuales cuzqueños no ven bien esta novela. Amigablemente me lo han dicho que se me ha pasado la mano, que soy demasiado crítico. Entonces, pensaba que necesitaba un seguro para seguir viviendo en Cuzco. Pero cambiaron las circunstancias y tal vez Aldo está de más en la novela.

TA: Pero de todos modos, los lectores suelen echarle la culpa al autor y no a los personajes, ¿no? En algún momento Martín Hernández se hace una serie de preguntas: «¿Qué es cuzqueñismo? ¿Desfilan el 23 por la noche con poncho, chullo y hablando huevadas? ¿Ir todos los años al Inti Raymi? ¿Amar al Cuzco por sobre todas las cosas?» [p. 228]. Me parece claro que estas preguntas retóricas implican una respuesta negativa. O sea, esto seguramente no es el cuzqueñismo. Pero, ¿qué es entonces el cuzqueñismo?

**«El cuzqueñismo debiera ser ante todo, tratar de salvar el Cuzco,
y tal vez agotarse en ello.»**

LND: La sociedad cuzqueña a lo largo de todo el siglo xx ha generado un par de discursos relacionados: el *incanismo* y el *cuzqueñismo*. El *incanismo* es una idealización del pasado incaico. Se reduce la historia prehispánica de Perú al pasado incaico, que de verdad es un periodo muy corto de la historia. Se asigna a los incas casi el rol de héroes civilizadores, cuando en realidad la civilización andina viene de varios miles de años antes de los incas. Pero, es parte de cómo ve el Cuzco su pasado. El *cuzqueñismo*, por otra parte, es un discurso que exalta el rol que debe de jugar la ciudad en el presente. Por haber sido cuna del imperio —dice el *cuzqueñismo*—, la ciudad debería de ser la que dirige los destinos del Perú, la que conduzca al Perú a un destino igual de grande como fue el Imperio incaico. Es un discurso que se ha repetido a lo largo del siglo xx; que se ha repetido, que se ha vuelto retórico. Lo que a mí me duele mucho es que no se traduce en políticas de conservación de la ciudad.

Como es un discurso que lleva un siglo prácticamente, el *cuzqueñismo* se ha ido volviendo un discurso muy complicado. Yo lo he trabajado a nivel de investigación sociológica.¹ Tiene componentes xenofóbicos, tiene componentes racistas. Por ejemplo, el *cuzqueñismo* dice que solo el cuzqueño puede amar al Cuzco y respetar esta ciudad; en cambio el migrante —refiriéndose a la persona pobre que viene del campo, a la persona de origen indígena— no sabe el valor que tiene esta ciudad y por eso no la cuida, la orina, la ensucia. Tiene componentes de rechazo al cambio, de tratar de mantener la ciudad así, inamovible. Tiene componentes de rechazo a culturas cercanas. Por ejemplo, la cultura aimara de Puno, del departamento vecino, es muy pujante, muy cambiante: tiene danzas que llegan a impactar mucho en todo la juventud. Entonces, el *cuzqueñismo* rechaza eso como una agresión, como una invasión. Tiene, por supuesto, todavía componentes positivos: esta fuerte identidad local, esta fuerte identificación con lo incaico. Entonces, se ha vuelto un discurso muy complejo. Pero como te digo, para mí esconde muchas cosas muy negativas de la clase intelectual cuzqueña, de las clases medias cuzqueñas, y tal vez la peor sea este racismo escondido hacia el que no es el cuzqueño de clase media, este racismo escondido hacia otras culturas que no son la cuzqueña, y también sus manifestaciones externas.

¡Este desfile que mencionas es horrible! Es una borrachera en las plazas y en la avenida principal, que todo se llena de orines. El Inti Raymi es una escenificación muy poco teatral, lenta, aburrida, muy de cartón piedra; entonces: no, no me gusta. Para muchos cuzqueños son los dos días más importantes del año: el desfile el día 23 de junio y el Inti Raymi el 24. Empieza a las diez de la mañana del 23 y dura hasta las tres de la mañana del día 24. Y, claro, las preguntas retóricas apuntan a relevar estas manifestaciones ya casi ridículas del *cuzqueñismo*.

¹ Véase Nieto Degregori («Tres momentos»).

TA: Leí esa serie de preguntas también como un intento de reivindicar otro tipo de cuzqueñismo, más auténtico y no tan superficial.

LND: Claro, sí. Lo que trato de plasmar en el personaje de Martín es que el cuzqueñismo debiera ser ante todo, tratar de salvar esta ciudad, y tal vez agotarse en ello, porque todo lo demás es un discurso. O sea, ni antes, ni ahora, ni mañana va a ir más allá de un discurso. El Perú es una sociedad muy compleja. El futuro del Perú no pasa por lo que va a ser la sociedad cuzqueña, pasa por otros temas que son mucho más complejos. Yo creo que el futuro del Perú pasa por que los sectores que desde el nacimiento del país como república han estado marginados o excluidos, logren finalmente ganar un espacio preponderante en la sociedad peruana: los sectores indios, los sectores mestizos. Por allí pasa el futuro del Perú, no por lo que hagan o dejen de hacer el Cuzco y sus elites de clases medias, de intelectuales, de artistas.

TA: Hacia el final de la tercera parte de la novela el narrador nos hace participar en las reflexiones de Martín con respecto a su ambición de documentar la arquitectura cuzqueña. Dice: «De repente me estoy rompiendo la cabeza con algo que nunca voy a poder plasmar» [p. 200]. ¿Ves un paralelo entre la escritura y la documentación de la realidad tangible del Cuzco por otros medios; más concretamente, entre la dificultad de describir lingüísticamente esa ciudad, por un lado, y la imposibilidad de conservar su arquitectura, por otro?

LND: Sí, el personaje al darse cuenta de que la ciudad está siendo destruida, piensa que puede conservarla en fotografías, porque le gusta tomar fotografías. Entonces piensa que puede por lo menos hacer que la ciudad deje su huella en el papel, en la fotografía. Si la arquitectura va a desaparecer, que esa arquitectura quede documentada. Entonces, creo que sí, el último intento que hace Martín es de tratar de documentar la ciudad con la única herramienta que él tiene, que es la cámara fotográfica. Pero él piensa que todo el tiempo que ha estado documentando la ciudad, él ha estado en cierto modo escribiéndola. Pero, luego, cuando él revisa sus fotografías, se da cuenta de que no lo ha hecho de manera metódica, que no tiene los nombres de los sitios, o sea, no ha sido un trabajo que tenga el valor que le quiere dar: el valor de documentar. Y allí es que su desesperación se vuelve mayor, y allí es la escena que me parece muy simbólica: cuando él en realidad entra a una casita y la dibuja —creo que es el último capítulo—, la dibuja y piensa que haber salvado solo esa casa, ya es algo: haberla plasmado en el papel.

«El cuzqueño no sabe la belleza de ciudad que tiene.»

PLANTEO la novela como el canto de cisne de una ciudad que está desapareciendo. Y la novela quiere conservar la belleza de la ciudad, pero es imposible, es cierto. Y es imposible que como novela lo haga, y presento este personaje que trata de hacerlo de otra manera, con las imágenes, pero también descubre que es imposible. Pero al final, Martín se consuela, pensando que sí algo hay que salvar y hace este dibujo.

La arquitectura cuzqueña colonial tiene estas hermosas casonas que están en el centro de la ciudad. Pero tiene también una arquitectura popular colonial, y la casita a la que entra es una casita popular en el barrio periférico, que es en el barrio donde él vive. Que cuando tú la veías, esa casita estaba cayéndose pero ¡tenía una belleza! O sea, tú entrabas, y si tienes sensibilidad para la arquitectura, ¡era de una belleza...! Y ahora, bueno, la han convertido en un hotel, la han restaurado, y como muchas cosas en el Cuzco, no lo han hecho bien: ha perdido mucho de su encanto original. Eso ocurrió después de que la novela ya salió publicada. En ese sentido la novela es muy documental, muy concreta —igual casi como Martín que quiere tomar una foto. Si tú sigues las calles que señala la novela, vas a ver que estás mirando lo que está describiendo. Claro que en diez años el Cuzco cambia, cambia, cambia, y toda su belleza arquitectónica va desapareciendo.

TA: Si te entiendo bien, aunque en su calidad de periodista-escritor, Aldo Jiménez tiene cierto parecido contigo en cuanto autor de la novela, en última instancia Martín Hernández representa más que ningún otro personaje tu experiencia de admirador sufrido del patrimonio arquitectónico del Cuzco.

LND: Claro. Estoy en el corazón de Martín porque para mí ha sido muy doloroso. Para mí *Cuzco después del amor* ha sido como el duelo que he hecho para despedirme de Cuzco, porque no te imaginas cuánto cambia cada cinco años la ciudad, cuánto pierde de patrimonio arquitectónico. Me dolía tanto, tanto que en algún momento tenía que... Es como despedirse de una persona a la que quieres mucho y que ha muerto. Necesitas hacer un duelo y yo hice ese duelo escribiendo esa novela. Entonces, ahora cuando algo más cambia y lo destruyen, bueno, yo, el duelo ya lo hice y lo hice con este personaje de Martín. Y lo hice provocando un poco a la sociedad cuzqueña insultándola. Está llena de provocaciones la novela, porque el Cuzco para el cuzqueño, para el historiador cuzqueño, para el artista cuzqueño, para el intelectual cuzqueño, es la encarnación de la virilidad. Cuzco encarna la piedra, lo fuerte, lo viril. Lima, en cambio, es la encarnación de lo femenino. Viene desde la colonia: Lima era una mujer muy bella que se cubría el rostro, con una arquitectura más sensual; y como te das cuenta en la novela, Cuzco es una mujer. Es una mujer a la que Martín posee —prácticamente, literalmente la posee.

TA: De hecho, un artículo que leí sugiere que Cleo es una alegoría del Cuzco. ¿Estás de acuerdo con esta lectura?

LND: Sí. Pero más una alegoría que te despierta todos los conflictos del cuzqueño. Porque Cleo no es del estatus social y cultural de Martín. Es de un estatus social, cultural, étnico más bajo, y el Cuzco es eso. La idea del Cuzco es una mezcla también de culturas, pero es una sociedad donde el racismo es muy fuerte, porque además es un racismo a veces entre iguales. Tú ves a dos personas físicamente iguales, o tal vez culturalmente iguales, que se agreden —«¡Tú eres un indio!», «¡Tú eres un cholo!»—, se insultan, que es un poco Cleo.

El personaje está inspirado en Justina, de un cuento dramático muy breve de José María Arguedas que se llama «Warma kuyay». Es el amor de un chico mestizo hacendado por una india, pero una india a la que la viola el hacendado. Cleo es Justina muchos años después, porque Martín prácticamente utiliza a Cleo y no sabe valorarla, no sabe apreciar todo el valor que tiene como mujer, en primer lugar —lo que él está buscando—, pero también como persona, e incluso como fabuladora. Porque Cleo fabula.

TA: Pero él no se da cuenta hasta el final.

LND: Jamás descubre, jamás entiende. Entonces, Cleo es la encarnación de lo que no tiene el Cuzco, digamos, de lo que no tiene el cuzqueño. He tratado de hacer eso, y después es en cierto modo el paralelo de la ciudad. O sea, el cuzqueño no sabe lo que tiene, no sabe la belleza de ciudad que tiene, y Martín no sabe la belleza de mujer que tiene.

**«*Salvar una ciudad no es tarea de una persona,
es tarea de una sociedad.*»**

TA: Me parece que Martín tiene un trasfondo y una experiencia personal muy poco comunes, ¿no?, con la iniciación sexual con la alemana Ilse, por ejemplo. Ni ella ni él son representantes típicos de la población cuzqueña.

LND: No, no. A mí me parecía que es imposible que un cuzqueño, un peruano sin una confrontación con alguien con mucha autoridad, descubra su machismo y descubra su racismo. Y por eso es muy importante el personaje de Ilse y de esta colonia de alemanes que vivía aquí en la ciudad. Porque son los que en cierto modo le abren los ojos a Martín para, por lo menos, hacerle notar: tú no estás siendo auténtico contigo mismo, no estás siendo honesto contigo mismo. Él no está siendo honesto con las otras personas. A Ilse la tiene en un pedestal, porque es alemana, porque es gringa, porque es como una valquiria. En cambio, nunca llega a descubrir el valor de Cleo, ¿no? Y su machismo, tampoco nunca llega a terminar de asumirlo, solo juega a no ser machista cuando puede ser juzgado por los alemanes. El Cuzco era eso al comienzo. Acá había esa colonia de alemanes. Hay prototipos de esos personajes de Alemania y de las chicas alemanas. De hecho, hay una chica de Suiza que leyó la novela y quiso hacer su tesis sobre la novela porque tenía a su pareja en Cuzco. Dice que sufría los mismos problemas de Ilse con Martín. [Ríe.]

TA: Justamente quisiera tocar en el aspecto del amor. Ya hablamos del amor por Cuzco, por su arquitectura, pero también de su destrucción. Sin embargo, en la novela hay otro tipo de amor: el amor físico, carnal, el amor del hombre por la mujer, y ese es el que me gustaría comentar ahora. En algún momento Martín se pregunta —es pregunta en estilo indirecto libre— «¿Por qué el sexo no se podía vivir libremente de manera gozosa?» [p. 259]. Yo lo veo como pregunta clave para el personaje; para él se convierte en una pregunta existencial.

LND: El personaje de Martín Hernández está en una doble búsqueda en toda la novela; y en cierto modo son búsquedas imposibles. Por un lado está en una búsqueda de salvar una ciudad porque esta ciudad le provoca un goce estético muy fuerte, y eso no es tarea de una persona, es tarea de una sociedad, en ese sentido, imposible. Paralelamente está en una búsqueda del goce sexual que pueda tener la misma fuerza, pero en este sentido es una búsqueda imposible porque me parece que el personaje no se da cuenta de que en realidad su búsqueda del goce sexual es al mismo tiempo búsqueda de una reparación. Él se siente rechazado por una mujer a la que él valora, por Ilse, y piensa que luego las mujeres solo le deben dar placer. Es algo que todavía él no ha conocido; es lo único que no ha conocido con Ilse de forma intensa y él se dedica a buscar esto.

Tiene un éxito en apariencia cuando encuentra a Cleo, esta mujer que le empieza a regalar placer, primero en pequeñas cantidades y después a manos llenas. Entonces, tal vez eso debiera haber sido el momento de la culminación de la búsqueda, de la respuesta a la pregunta si es posible vivir libremente el goce. Pero, allí yo creo que tiene que entrar a jugar necesariamente toda la carga que lleva este personaje, su machismo y su racismo. O sea, él se niega el placer máximo con Cleo, que puede ser convertir este goce sexual en amor, porque no la ve como igual a él, la ve como un ser inferior. Entonces, en este caso para el personaje, por toda la carga que él lleva, la respuesta es: no, no va a poder vivir este goce sexual libremente. Además, cuando lo intenta con otras mujeres de nuevo, fracasa.

Entonces, el personaje vive una doble búsqueda y un doble fracaso. Fracasa en tratar de salvar la ciudad que le da un goce estético y fracasa en tratar de hacer que el goce sexual intenso sea algo que él pueda manejar libremente, que esté en su potestad. Solo Cleo se lo puede regalar.

«Mi visión del Cuzco es muy distinta a la visión de los intelectuales cuzqueños y al discurso hegemónico de la sociedad cuzqueña.»

TA: El título *Cuzco después del amor* apunta entonces hacia dos tipos de amor...

LND: Sí, aunque el título fue una negociación con la editorial. El título original, el título mío de la novela era *¡Adiós, Cuzco, adiós!*. Quería significar por un lado cómo este personaje Martín Hernández se despidió de la ciudad que está sucumbiendo, y por otro lado simplemente hacer notar que es una ciudad que en su valor patrimonial está desapareciendo. Pero a la editorial, el título no le pareció muy llamativo, muy comercial, y al final negociamos otro título. Del nuevo título a mí me parecen importantes las dos cosas: que en el título esté la palabra *Cuzco*, porque ese es el protagonista de la historia, y que esté *amor*, que como tú decías es el otro lado importante en toda la novela. Me parecía que el goce estético y el goce carnal tenían que correr paralelos para que tenga fuerza la historia, para que impacte. Y lo sentía así en general todo el tiempo, como juntos el goce estético y el goce carnal.

TA: Decías antes que la voz que habla al final de la novela es la de Aldo Jiménez, el periodista; que es él quien escribe —ficticiamente, por supuesto— esa historia.

LND: Sí, eso yo intenté hacerlo así por razones un poco también extraliterarias. El momento en que escribía la novela, el hecho de que yo vivía en el Cuzco, el hecho de que mi visión del Cuzco sea tan distinta a la visión de los intelectuales cuzqueños, al discurso hegemónico de la sociedad cuzqueña, me hacía sentir cierto temor de que la novela provocase un rechazo muy fuerte. Eso me llevó a plantear este personaje de Aldo Jiménez, que fuera al comienzo solo un personaje más de la historia, pero que al final, en este coda, pudiera ser leído como el personaje que en realidad ha contado toda la historia. No me parece que me ha llegado a funcionar muy bien.

TA: Está por lo menos la duda, no es la única lectura posible.

LND: Solo como insinuado, está como una probable lectura, ¿no?

TA: Si es así, ¿por qué él habla de sí mismo en tercera persona?

LND: Claro, eso es lo que no ha funcionado bien. Porque en toda la novela él sería como un narrador que se pone en la novela como personaje y que usa otra voz para narrar. Y que solo aparece como narrador en las últimas tres páginas y ya en primera persona. Entonces parece que es un experimento demasiado osado porque no funciona tan bien.

**«Quiero darle al quechua un tratamiento como se le da
a cualquier idioma europeo en la literatura.»**

TA: En algunos de tus cuentos hablas con mucha afición de la «dulzura» y del «suave torrente del quechua». ¿Cómo ves el rol de esta lengua en el Perú actual y cuál es tu relación personal con el quechua?

LND: En el castellano andino, el castellano que se habla en la sierra del Perú, hay una presencia fuerte del quechua en todos los niveles. A nivel del léxico, incluso a nivel de todo el castellano peruano, hay una presencia bien fuerte de vocablos de origen quechua. A veces los peruanos ya no somos conscientes del origen de estos vocablos porque están en nuestro lenguaje desde hace muchos siglos. Por ejemplo, casi nadie sabe en Perú que *calato* —la palabra que usamos popularmente para *desnudo*— viene en realidad de la palabra quechua *cala*; o *pampa*, que ya casi en toda América se usa para designar un espacio geográfico extenso, plano, también es una voz quechua. Entonces hay así un montón de voces quechuas que ya forman parte del castellano peruano. Pero también, a nivel de la sintaxis del castellano que hablamos en Perú, hay mucha influencia del quechua. En el Perú, por influencia del idioma quechua, utilizamos más sufijos de los que se necesitan. No decimos por ejemplo *dile* —«dile tal cosa a una persona»—, sino decimos *dímelo*, o sea «que digas en mi nombre a esa persona», y esa es una influencia del quechua, que construye las oraciones así, adicionando sufijos

al final de la palabra. Entonces, por un lado hay esa presencia del quechua, que incluso a veces uno tiene que tratar de detectar para alcanzar un lenguaje más estándar.

Pero, por otro lado, de acuerdo a la temática que trabajo, me parece muy importante utilizar el idioma quechua, a pesar de que comprendo que esto crea dificultades para lectores que no son de la sierra o para lectores que no son peruanos. Y voy más allá incluso: lo que hago es simplemente colocar una pequeña traducción al lado de las palabras en quechua, o suponer que el lector puede adivinar el significado por el contexto. Lo que se hacía antes en la literatura que se producía en la sierra del Perú, era utilizar los glosarios, utilizar al final de los textos una lista larga de palabras con los significados. A mí, no me gusta el sistema. Primero, porque rompe la lectura y segundo, porque me parece que, ya en el plano de la sociedad peruana, hay que luchar contra la situación de subalternidad del idioma quechua. Es una situación gravísima.

Yo creo que —ya lo he mencionado varias veces— el problema más grave de la sociedad peruana es la exclusión, la marginación de las grandes mayorías de origen indígena o mestizo, y una de las manifestaciones más graves, más crueles de esto es la situación de subalternidad en que se encuentra el quechua. Los propios hablantes del idioma tienen vergüenza de hablarlo. Porque hablar quechua tiene un significado de que eres pobre, de que eres indio, de que eres marginado, de que eres bruto, de que no tienes acceso al conocimiento, a lo moderno. Los propios hablantes del quechua quieren que sus hijos aprendan en la escuela en castellano, en un idioma extranjero, en un idioma que les es ajeno. Y lamentablemente, ni siquiera a nivel de políticas de estado se emprenden acciones serias para luchar contra la subalternidad de este idioma. Entonces, para mí es un desafío personal darle al quechua un tratamiento como se le da a cualquier idioma europeo en la literatura. Yo permanentemente encuentro textos de cualquier escritor que ponen palabras en alemán, en inglés, en francés, sin ningún tipo de traducción, presumiendo que buena parte de sus lectores simplemente van a entender estas palabras. Yo estoy absolutamente consciente que el cero punto cero por ciento de mis lectores probables de fuera de Perú, van a entender lo que está en quechua. Pero, quiero simbólicamente que el quechua tenga un estatus igual al de cualquier otra lengua. Corro ese riesgo de dificultar un tanto la lectura de los textos.

TA: Bueno, de hecho sí dificulta la lectura hasta cierto punto, pero tampoco evita por completo el entendimiento. A mí me parece que logras en tu escritura un equilibrio bastante razonable, que tu narrativa está lejos de volverse impenetrable, incluso para el lector europeo. Porque, como tú dices, a menudo el contexto aclara el significado; otras veces son las traducciones o explicaciones en el propio texto. Pero desde el punto de vista de la escritura, ¿cuál es el público que enfocas en tus libros de ficción?

LND: Conociendo las limitaciones del mercado editorial peruano y reconociendo más mis propios intereses, mi propia sensibilidad, mi mundo literario es el

peruano. Lo que me atrae literariamente es tanto el pasado como el presente conflictivo de la sociedad peruana. Entonces, yo pienso en un lector peruano promedio, una persona con un lenguaje más o menos estándar, con un cierto grado de formación en lecturas y de conocimiento de nuestra realidad, y a ese tipo de lector me oriento cuando escribo. No pienso, a diferencia de algunos otros escritores andinos, como nos llamamos, en un público solamente de nuestro universo cultural.

«El mundo que yo describo es el mundo castellanizado de los mestizos de ciudades de la sierra o de los migrantes en la costa.»

Yo creo que mi lenguaje es mucho más estandarizado que el de otros escritores andinos, mucho menos quechuizado también que el de otros escritores andinos. Me doy cuenta, además, cuando comparo mi trabajo con el de otros escritores andinos, que pierdo muchas veces en posibilidades de impacto emocional en el lector, en posibilidades de manejar la riqueza del castellano andino, en posibilidades de apelar a la sensibilidad de personas que hablan quechua para manejar figuras literarias. Entonces, renuncio un poco a todo eso para tener un lenguaje más asequible a cualquier persona de Perú, aunque a veces lectores de la costa de Lima pueden tener también un cierto grado de dificultad en entender el lenguaje; no muy alto pero un pequeño grado de dificultad.

TA: ¿Y te satisface este compromiso?

LND: Sí. No lo vivo ya como un conflicto. Si ponemos un caso distinto. Por ejemplo, cuando el escritor José María Arguedas empezaba a escribir, él sí sentía como un conflicto el idioma que iba a utilizar para escribir y el cómo expresar en castellano el mundo interior y el lenguaje de los hablantes del quechua. Pero cuando él empezó era otra situación, otro universo social el que estaba configurado en el Perú. La gran mayoría de peruanos todavía eran quechua hablantes — estamos hablando de hace sesenta, setenta, casi ochenta años ya. El universo que al comienzo Arguedas quería plasmar en sus libros era el de la cultura quechua, pero los lectores a los que él se quería dirigir eran los de habla castellana, que eran los únicos que eran letrados, ¿no cierto? Entonces, él sí vivió permanentemente como un conflicto el idioma en el que iba a escribir: la manera de re-crear el quechua en castellano para que tuviera por lo menos un sabor a otro idioma. Y él muchas veces reflexionó sobre el tema.

Sesenta, setenta, ochenta años después, la situación social en el Perú ha cambiado enormemente. La población quechua hablante se ha vuelto minoritaria — sigue todavía en un universo rural. El mundo que yo describo es más el de los mestizos de ciudades de la sierra o de los migrantes en la costa. Entonces, es un mundo ya castellanizado —claro, en este castellano peruano o castellano andino al que he hecho referencia varias veces. Pero, ya entonces no lo vivo como un conflicto, esto del manejo del idioma. Simplemente busco la manera de alcanzar un lector promedio. Se está volviendo en una opción estilística en el trabajo, con un lenguaje más directo, más estándar, que apela menos a las figuras literarias.

TA: Y en tu caso, ¿cuando eras niño hablabas quechua?

LND: No. En ese sentido mi biografía es la siguiente. Mi padre, que era escritor, poeta, además de político, era hijo de inmigrantes de Moquegua, un departamento del sur del Perú, pero de la costa. Pues, su padre y su madre no hablaban quechua. Él nació y creció muy cerca de Cuzco, a ciento diez kilómetros, en una ciudad pequeña que se llama Sicuani. Logró a aprender el quechua pero no como idioma materno sino como idioma de su espacio de socialización. No lo llegó a dominar bien; por ejemplo, nunca escribió en quechua siendo escritor. Pero sí era consciente de la importancia de que tal vez sus hijos aprendan el quechua. Pero él se casó con una mujer de la costa, hija de un italiano, y mi madre no hablaba una sola palabra en quechua. Al final, en el ambiente familiar, ni el padre, ni la madre hablaban quechua. Las empleadas domésticas eran personas que hablaban quechua, pero como te he dicho, los quechua hablantes en el medio urbano tienen vergüenza de usar su lengua materna, son discriminados por eso, terriblemente discriminados. Entonces, yo no pude aprender el quechua. Mi contacto con el quechua es el de vivir en una ciudad donde un sector de su población habla el quechua y donde necesariamente escuchas el idioma, aprendes muchas palabras sueltas, y además un contacto más intelectual, digamos, de interés por el quechua, por la lingüística andina, por el interés ya más académico.

TA: ¿Cuál es la política lingüística a nivel nacional y local?

LND: Mira, la primera vez que surge un intento de reivindicar las lenguas originarias de Perú es en 1968, con un gobierno militar reformista, cuando se declaró al quechua como lengua oficial paralelamente al castellano. Pero, en realidad eso quedó a nivel formal, normativo, porque nunca el quechua ha adquirido un estatus de lengua oficial en el Perú. Por ponerte un ejemplo reciente: en julio del año pasado, cuando se instala el nuevo congreso peruano, el que está actualmente en funciones [i.e. en 2007], dos parlamentarias de origen cuzqueño quisieron juramentar en lengua quechua su cargo y fueron silbadas. La directiva del parlamento no quiso que procediera ese juramento, se creó todo un impasse. Al final pudieron juramentar en quechua pero como algo inaudito, y después de eso se contrató un traductor en el parlamento para que ellas puedan intervenir en quechua.

«Las políticas de lingüística en el Perú en favor de las lenguas minoritarias son casi ausentes.»

ENTONCES, se da una situación terrible cuando un quechua hablante se expresa en castellano. Como cualquier hablante de una lengua que no es la suya, tiene problemas en su acento, que tiene que ver con cuestiones de fonología simplemente. El quechua hablante es objeto de escarnio, de burla; en cuanto más alta sea la distancia social, o más pública la situación en la que esto ocurra, las burlas son peores. Entonces, mujeres que llegan al parlamento no se pueden expresar en quechua porque no les dejan, y si se expresan en castellano son tachadas prácticamente de analfabetas, de personas incultas, son humilladas. Entonces, en realidad

las políticas de lingüística en el Perú en favor de las lenguas quechua y aimara y de las lenguas amazónicas son casi ausentes.

Recién se están haciendo esfuerzos por implantar la educación bilingüe en las zonas de habla de estos idiomas. Son esfuerzos muy tímidos todavía, más desde organismos no gubernamentales que desde el estado. No existe ningún tipo de política editorial en este tipo de lenguas, no existe ninguna consciencia de la situación de subalternidad de este tipo de lenguas; ni siquiera existe consciencia de un problema muy serio en las zonas andinas de diglosia, que es la interferencia entre el quechua y el castellano y la consiguiente dificultad de los hablantes para dominar bien por lo menos una de las dos lenguas. Incluso a nivel de profesionales universitarios, te encuentras con población que no maneja bien ninguna de las dos lenguas. Tú puedes encontrar en Cuzco que la mayoría de la gente con formación universitaria tiene serios problemas para redactar en idioma castellano por este problema de diglosia. Desgraciadamente, casi se podría decir que hay una ausencia de políticas lingüísticas en el Perú. Es una situación muy lamentable, muy penosa.

El Cuzco tiene trescientos mil habitantes. Probablemente más de la mitad de esa población tiene como lengua materna el quechua y siquiera unas doscientas mil personas de la ciudad deben ser bilingües, quechua-castellano. Pero vas a encontrar muy poco el quechua en el espacio público por esta situación de subalternidad. En general, el quechua en estos momentos, incluso en las zonas rurales, es un idioma del espacio doméstico. Cuando se sale al espacio público, la escuela, las instancias oficiales, el municipio, el juzgado, la posta médica, el idioma que se habla es el castellano, a pesar de que tal vez ninguna de las personas que lo estén usando lo saben manejar bien; o sea, que se sentirían más cómodos hablando quechua. Pero desgraciadamente en cinco siglos de marginación, además una marginación más grave en los últimos doscientos años —los años de la época republicana de 1820 al presente—, el quechua hablante relaciona su situación de marginación con su idioma materno, porque es por donde más fuertes son las agresiones. Entonces, el propio quechua hablante en su propia zona, donde es mayoritario, en el espacio público oficial recurre al castellano y obliga a sus hijos a que hablen el castellano. En eso se encuentra abundante información en la literatura antropológica, sociológica, testimonios, y también una persona sensible por la simple observación se puede dar cuenta de esto.

«La literatura andina es una literatura subalterna en relación a la literatura criolla en la sociedad peruana.»

TA: ¿Cómo ves el lugar de la literatura andina en el Perú y cuál es su proyección internacional?

LND: Primero, yo estoy trabajando hace tiempo también a nivel de ensayo —no puedo decir, de crítica literaria, porque no me considero a un nivel capacitado para ello— la relación entre escritor andino y escritor criollo. Creo que para entender este tipo de relación, sirve mucho lo que hablaba sobre el quechua. Así como el quechua es un idioma subalterno en relación al castellano en la sociedad peruana,

la literatura andina es una literatura subalterna en relación a la literatura criolla en la sociedad peruana. Es tan fuerte esta subalternidad que muchas veces — esto lo he puesto en un artículo²—, cuando se habla de literatura peruana, se está hablando solo de literatura criolla, o sea, de la literatura producida por los sectores culturalmente criollos y orientada a este universo y en general a la cultura occidental, porque culturalmente son universos muy cercanos.

En el Perú, recién en los últimos años se está empezando a utilizar el término *literatura* o *narrativa andina*. Antes se hablaba de *neo-indigenismo* o *literaturas regionales*, una suerte de literaturas periféricas que se hacen alrededor de la literatura que se produce en Lima. Sigue existiendo en el Perú el universo indígena; es todavía el universo de las zonas rurales de la sierra, el universo de la población quechua hablante, el universo de la población con sustrato cultural andino muy fuerte. Son personas dedicadas básicamente a la agricultura pero que no producen hasta ahora su propia literatura escrita. Su literatura todavía está en los marcos de la oralidad. En algún momento, cuando el universo indígena era aún mucho más mayoritario, los escritores peruanos se ocuparon de este universo cultural sin pertenecer a él —estos eran los escritores indigenistas, los escritores culturalmente mestizos o criollos que escribían sobre el universo cultural indígena.

Los escritores andinos no nos reconocemos en el concepto de neo-indigenismo porque en realidad el tema de nuestra literatura no es el indio, no nos ocupamos de este universo cultural —o nos ocupamos marginalmente de él. Si tú ves, por ejemplo, una novela como *Cuzco después del amor*, ni siquiera Cleo es una india —es culturalmente mestiza, una chola. El tema de nuestra literatura son las nuevas sociedades urbanas de la sierra de Perú, conformadas mayormente por migrantes de origen indio o por mestizos, y los migrantes que están en Lima, en las grandes ciudades del país. Ese es el universo que nosotros retratamos; no es el universo indígena. Pero hemos descubierto que, igual que al quechua se le margina, igual que al mestizo se le margina y se le discrimina: al que hace una narrativa sobre estos mundos también se le da poca importancia, se le concede un estatus de subalternidad —esa sería la situación del escritor andino en relación al escritor criollo.³

«La ciudad andina más importante ahora en el Perú es Lima.»

TA: ¿Podría llamarse andino a un escritor que no vive en el espacio geográfico andino pero escribe sobre ese espacio?

LND: Sí, claro. De hecho, hay un escritor de este tipo en Perú. Se llama Dante Castro y nació en el Callao, en Lima. Culturalmente, es una persona criolla, pero como opción literaria y como opción personal le interesa el mundo andino y todo lo que hay escrito sobre él, y él personalmente se reclama escritor andino. Ha trabajado mucho el tema de la violencia en la narrativa peruana. Ser escritor andino

² Véase Nieto Degregori («El debate»).

³ Véase también Nieto Degregori («Los narradores»).

no es, pues, una situación geográfica. Además, geográficamente las divisiones en el Perú se han borrado. La ciudad andina más importante ahora en el Perú es Lima. Lima tiene ocho millones de habitantes, pero de esos ocho millones, seis millones son migrantes de origen serrano, de origen indio o hijos de estos migrantes en primera y en segunda generación. A pesar de ello, culturalmente, todavía el Perú es un país pluricultural: existe todavía un sector criollo, dominante, y un sector que le llamamos mestizo o andino, como un nuevo término, que todavía tiene un estatus más subalterno, y hay el sector indígena que, como te dije antes, todavía son ciudadanos de tercera categoría.⁴

Por suerte, como escritor andino he logrado insertarme en el mercado editorial peruano profesional, que es muy pequeño. Son solo tres, cuatro editoriales. Hay una editorial peruana Peisa, que es la que ha publicado *Señores destos reynos* y *Cuzco después del amor*; hay la editorial española Alfaguara; la colombiana Norma, que es con la que he sacado *Asesinato en la Gran Ciudad del Cuzco*; y hay un pequeño grupo de editoriales nuevas, de jóvenes que las están promoviendo, pero que recién están empezando. Hay una editorial que trabaja con escritores andinos, que se llama Editorial San Marcos —que no es de la universidad—, pero que tiene poco acceso a las librerías limeñas, que son más para clase media y media alta. Tú ves por donde están ubicadas: San Isidro, Miraflores, centros comerciales para estos sectores. Y esta editorial no accede a esas librerías. Pero allí acaba el mundo editorial peruano.

Curiosamente, a pesar de estas dificultades de llegar a un público más amplio, a nivel académico, la literatura andina a veces despierta más interés que la de los escritores criollos —yo creo que por el problema de cercanías culturales. La literatura criolla peruana se parece a la literatura de cualquier otro país de América Latina y se parece mucho a la literatura americana y europea. Culturalmente, el mundo está cada vez más globalizado, son mundos que se parecen mucho. En cambio, el escritor andino escribe sobre universos que, en parte, todavía son muy distintos al universo de la cultura occidental en general. Y tal vez eso despierte mayor interés académico —puramente académico— sobre la producción de estos escritores. Notamos un tipo de interés de esa naturaleza, pero creo que la literatura que hacemos recién está ganando un espacio a nivel nacional. Tal vez cuando gane un espacio a nivel nacional, cuando se reconozca que al lado de una literatura criolla peruana, hay una literatura andina peruana —cuando gane ese espacio, yo creo que la literatura andina tal vez traspase también las fronteras de Perú.

TA: Bueno, Lucho, muchísimas gracias por tu tiempo y disposición para conversar conmigo y contestar tantas preguntas.

LND: No, a ti, por tu interés en mi trabajo.

⁴ Véase Nieto Degregori («Un país») para un tratamiento más detallado de esta temática.

Bibliografía activa selecta

- Nieto Degregori, Luis. *Asesinato en la Gran Ciudad del Cuzco*. Norma, 2007. [Novela]
- . *Como cuando estábamos vivos*. El Zorro de Abajo, 1989. [Cuentos]
- . *Con los ojos para siempre abiertos*. El Zorro de Abajo, 1990. [Cuentos]
- . *Cuzco después del amor*. Peisa, 2003. [Novela]
- . «El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última.» *Márgenes*, vol. 14, núm. 17, mayo 2000, pp. 155-68. [Investigación]
- . *El guachimán y otras historias*. Alfaguara, 2008. [Cuentos]
- . *Harta cerveza y harta bala*. Lluvia, 1987. [Cuentos]
- . *La joven que subió al cielo*. El Zorro de Abajo, 1988. [Cuentos]
- . «Los narradores andinos, herederos de Arguedas.» *Arguedas y el Perú de hoy*, editado por Carmen María Pinilla, Casa de Estudios del Socialismo, 2005, pp. 119-29. [Investigación]
- . «Un país en el infierno: Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa.» *La Página*, núms. 67/68, 2007, pp. 11-21. [Investigación]
- . *Señores destos reynos*. Peisa, 1994. [Cuentos]
- . «Tres momentos en la evolución del cusqueñismo.» *Márgenes*, vol. 8, núms. 13/14, nov. 1995, pp. 113-61. [Investigación]