



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Mariátegui y el "desborde literario"

Autor: Vilanova Paus, Núria

Forma sugerida de citar: Vilanova, N. (1995). Mariátegui y el "desborde literario". *Cuadernos Americanos*, 3(51), 48-70.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año IX, núm. 51, (mayo-junio de 1995).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

MARIÁTEGUI Y EL ‘DESBORDE LITERARIO’

Por *Núria VILANOVA*
UNIVERSIDAD DE LIVERPOOL

EN LOS ESCRITOS DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI sobre literatura peruana recopilados en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* subyacen dos inquietudes fundamentales: en primer lugar, la de llegar a conseguir una literatura que sea una expresión genuina del pueblo peruano y que plasme la realidad del Perú independiente, cuya población sigue siendo mayoritariamente indígena, en contraposición a una literatura de marcado signo español, como la que se venía cultivando desde la Colonia y, en segundo lugar, la necesidad de que surja un tipo de escritor nuevo que, unido a su pueblo, pueda darle voz a éste.

El objetivo de estas páginas es ver de qué manera las tesis de Mariátegui sobre la literatura peruana formuladas en la década de los veinte tienen vigencia y se ven reflejadas en el Perú actual. El proceso de la literatura a lo largo del siglo xx se consolidó en los años setenta en lo que podríamos llamar el ‘desborde literario’, concepto que intenta definir un proceso mediante el cual escritores pertenecientes a la clase media baja de Lima y de provincias irrumpen en la vida literaria del Perú. Este concepto está inspirado en el de ‘desborde popular’, acuñado por el sociólogo peruano José Matos Mar para expresar el proceso de emigración del campo a las ciudades a raíz del cual el perfil del Perú ha ido cambiando y se ha ido configurando la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo xx. El ‘desborde literario’ forma parte y es en realidad fruto de un proceso más amplio de cambio social a partir del cual estos sectores están adquiriendo un papel importante en la transformación de su sociedad.

Este artículo argumenta que con la emergencia de estos escritores provenientes de sectores populares la literatura peruana se hace más representativa de lo que es la realidad nacional del Perú y, en el

sentido concebido por Mariátegui, se puede ya hablar de una perspectiva literaria y de un tipo de escritor que expresan desde dentro la voz de su pueblo. Sin embargo, el pueblo que Mariátegui percibió, formado por una mayoría indígena aislada de los centros de poder y desarrollo, se ha ido transformando por la emigración a las ciudades y la expansión de la educación y los medios de comunicación, por lo que la sociedad que estos nuevos escritores plasman en su obra es ya distinta de la que fuera concebida por Mariátegui.

José Carlos Mariátegui aparece en la escena política e intelectual peruana en un momento en que el país empieza a entrar en una nueva etapa, la que dará paso al Perú moderno. La Independencia dio lugar a un Perú relativamente estático, en el que los poderes vigentes en la Colonia se habían consolidado y perpetuado a lo largo del siglo XIX. La economía estaba en manos de la oligarquía terrateniente que se dedicaba a la exportación de productos básicos a países industrializados y que, a pesar de vivir épocas de bonanza, como la del *boom* del guano en 1850-1865,¹ fue incapaz de desarrollar una economía más autónoma y menos dependiente, perpetuando un modelo económico de tipo colonial.² Políticamente esta oligarquía controlaba también el país, ya que los distintos gobiernos que se fueron sucediendo a lo largo del siglo dependían de ella y servían sus intereses. De manera similar, las estructuras sociales coloniales se habían solidificado durante el siglo XIX y la sociedad peruana siguió completamente polarizada. La mayor parte de la población, formada por indígenas, siguió viviendo en condiciones semif feudales, sin tener prácticamente ninguna participación en la vida sociopolítica del país.

Las grandes contradicciones de la sociedad peruana se pusieron de manifiesto tras la derrota a manos de Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1883), que sumió al país en una profunda crisis. El orden tradicional del Perú independiente fue entonces repetidamente denunciado por el que ha sido considerado el precursor intelectual del Perú moderno: Manuel González Prada (1844-1918). A principios del siglo XX, con la recuperación económica, el país empieza a cambiar. Tal recuperación va acompañada de una nueva política exportadora, que empieza a percibir las exportaciones como una importante fuente de ingresos para promover el

¹ El guano es un fertilizante que Perú exportaba y del que hubo una gran demanda en Europa durante esta época.

² Véase Heraclio Bonilla, "Guano y crisis en el Perú del XIX", en Luis G. Lumbreras *et al.*, *Nueva historia general del Perú*, pp. 123-131.

desarrollo capitalista del país. De esta manera, el Perú empieza, aunque muy tímidamente, a industrializarse. Surge entonces una nueva clase trabajadora, crece la clase media urbana y Lima empieza a expandirse hasta convertirse en el centro financiero y comercial del país. El momento más importante de este proceso de cambio llega con el segundo gobierno del presidente Leguía (1919-1930), que aceleró la embrionaria modernización del Perú. Leguía se propuso desarrollar el Perú a través del capitalismo y con tal objetivo empezó a marginar del poder a la oligarquía terrateniente, a reforzar la burguesía urbana y a establecer fuertes vínculos con el capital extranjero. Tal vez lo más importante de su programa de modernización fue el empezar a derribar las barreras geográficas que habían aislado al Perú andino de la costa. Se construyeron en estos años las primeras carreteras que vincularon las distintas regiones y se mejoraron las comunicaciones, lo cual contribuyó al inicio de un proceso de emigración de las zonas rurales del interior a las ciudades costeñas, que con el tiempo convertiría al Perú en un país urbano. Sin embargo, Leguía fue incapaz de hacer frente a la crisis que derivó de la reorganización internacional de mercados tras la Primera Guerra mundial, ya que su programa era demasiado dependiente del capital extranjero y la economía nacional se encontraba en una situación muy vulnerable.³ Además, el programa de modernización de Leguía no estuvo acompañado de una auténtica democratización de la sociedad peruana ni tenía como objetivo transformar las estructuras sociales, sino más bien quería adaptar éstas al desarrollo capitalista. Con la crisis creció el malestar social y el Estado, incapaz de controlarlo, recurrió a la represión. La era de Leguía terminó de manera brusca con un golpe de Estado militar apoyado por los terratenientes del sur.

Es en esta época de cambios, aperturas y movilizaciones sociales que surge la figura de José Carlos Mariátegui. Sus escritos sobre literatura se realizan en un contexto de creciente inquietud por el rumbo que debe tomar la sociedad peruana. Es importante destacar aquí que para los historiadores e intelectuales de la época como Riva Agüero, Luis Alberto Sánchez y Mariátegui, el estudio de la literatura significa una manera de adquirir una imagen del Perú.

³ El resultado de tal reorganización para el Perú fue que las exportaciones mineras, controladas por empresas norteamericanas, aumentarían en 175%, mientras que la demanda para azúcar y algodón, que se encontraba en manos del capital nacional, disminuiría en 45%; véase Julio Cotler, *Clases, Estado y nación en el Perú*, pp. 192-193.

Aunque hecho desde perspectivas muy distintas, el análisis de la producción literaria es para todos ellos una manera de llegar a entender e interpretar la realidad nacional. Con los años, este papel de la literatura se ha ido modificando, ya que disciplinas como las ciencias sociales, basadas en hechos empíricos, la han sustituido en este aspecto de interpretación de la realidad.⁴

Pienso que la historia de la literatura peruana siempre ha mantenido una estrecha relación con el proceso sociopolítico del país y desde la Independencia hasta nuestros días se puede establecer un paralelismo entre cambio social y producción literaria.⁵ Mariátegui, entonces, escribió sobre literatura en un momento en que, al igual que su sociedad, la producción literaria peruana se encontraba en una fase de cambio. La literatura heredada de la Colonia, de clara filiación española, estaba dando paso a nuevas expresiones de influencia vanguardista, con claros rasgos afrancesados e italianizantes por un lado y, por el otro, a una producción genuinamente nacional, en el sentido utilizado por Mariátegui, de una literatura que expresara el verdadero espíritu del Perú, el del Perú autóctono. Cabe destacar la influencia del grupo poético Colónida, formado alrededor de la revista de dicho nombre que fundó Abraham Valdelomar (1888-1919) en 1916. De actitud extravagante y decadente, los poetas de Colónida se rebelaron contra el conservadurismo y el academicismo que impregnaban las letras peruanas del momento. Su poesía recibió la influencia italiana de D'Annunzio y se erigió como una nueva propuesta en el cerrado panorama nacional. Como dice Mariátegui en sus *Siete ensayos*: "La bizzarria, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los colónidas fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional".⁶ Además, otra aportación del grupo al panorama literario nacional proviene del hecho de que muchos de estos poetas, entre ellos Valdelomar, tenían sus orígenes en provincias y, como apunta Lauer, ésta fue la primera vez que se dio a la provincia una proyección nacional desde Lima, aunque, más que exportar a Lima la provincia que estos poetas habían dejado atrás, lo que hicieron fue

⁴ Este punto lo destaca Antonio Cornejo Polar en Cornejo Polar *et al.*, *Literatura y sociedad en el Perú*, p. 20.

⁵ Ésta es una opinión muy controvertida, ya que algunos críticos y estudiosos como Mirko Lauer han mantenido precisamente lo contrario, argumentando que los cambios sociales en el Perú han ido siempre muy por delante de la literatura; véase Mirko Lauer, *El sitio de la literatura*, p. 95.

⁶ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos*, p. 230

modernizar desde Lima su idea de provincia. Lo más importante, sin embargo, es que en estos años se produjo una asimilación de las capas medias de provincias al espacio central de la cultura peruana.⁷

Bajo esta misma perspectiva de la relación entre centro y provincia deberíamos ubicar a César Vallejo (1892-1938). También de origen provinciano, Vallejo aporta a la poesía peruana una visión periférica que lo convierte en el primer poeta del Perú que expresa a través de una poesía moderna e innovadora un espíritu impregnado de verdaderos elementos autóctonos, tal como los define Mariátegui.

En cuanto a la narrativa, cabría mencionar la figura de Enrique López Albújar (1872-1966), en cuyas obras los indígenas aparecen por primera vez descritos con cierto realismo. Aunque carente de una crítica social y política sobre la situación de marginación en la que se encontraba la población indígena, sus *Cuentos andinos* (1920) consiguen dar una imagen más profunda de ésta. Sus personajes superan los prototipos de la narrativa indigenista anterior, como la cultivada por Clorinda Matto de Turner (1852-1909), que presentaba al indio con una gran dosis de romanticismo y paternalismo y como un individuo sumiso que acepta pasivamente la opresión a la que está sometido.⁸ En una obra posterior —*Matalaché* (1928)— López Albújar va más lejos y se plantea la situación del Perú contemporáneo a partir de una evocación de la historia colonial. Unos años más tarde, será con *Ciro Alegría* (1909-1967), y principalmente con José María Arguedas (1911-1969), que el tema indígena será tratado en la ficción literaria con toda su complejidad y conflictividad. En *El mundo es ancho y ajeno* (1939), de *Ciro Alegría*, y en *Yawar Fiesta* (1941), de José María Arguedas, se describe por primera vez una sociedad indígena dinámica, en proceso de cambio. Ambas novelas expresan desde una perspectiva andina el debilitamiento de las hasta entonces rígidas estructuras de la sociedad peruana, resultado de la emergencia de nuevas fuerzas sociales y de la política modernizadora de Leguía.

Una voz como la de César Vallejo y la de José María Arguedas, que capta tan genuinamente el alma del Perú indígena, sin dejar de tener una clara vocación moderna e internacional, es identificable con el ideal de Mariátegui de conseguir una expresión literaria propia y actual. Una expresión que sea, en definitiva, reflejo del ideal

⁷ Mirko Lauer, *El sitio de la literatura*, pp. 32-35.

⁸ Para una ampliación de este tema, véase James Higgins, *A history of Peruvian literature*, pp. 115-117.

de nación peruana divisado por Mariátegui, a saber, un país moderno, socialista y que base su desarrollo en los valores indígenas. En el fondo de este debate se encuentra un tema clave, totalmente vigente en el Perú de nuestros días, que vincula y da relevancia actual a la obra de Mariátegui: es el problema de la identidad nacional.

Este tema, que sigue siendo el punto central de controversia y discusión cuando se habla de la situación del Perú moderno, ha sido también trasladado a la literatura. El escritor que más profundamente lo aborda es José María Arguedas en su obra narrativa. Sus novelas *Yáwar Fiesta* (1941), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) reflejan con gran fuerza dramática el proceso social que ha vivido el Perú desde la década de los cuarenta, cuestionándose hasta las últimas consecuencias el problema de identidad y destino de la población indígena en el contexto nacional. Arguedas, además, plasmó en *Todas las sangres* las tesis mariateguistas sobre la nación peruana y su futuro. La novela, cuyo propio argumento y personajes reflejan las distintas opciones a las que se enfrentaba el país, termina con la esperanza implícita de que efectivamente el Perú se modernizará a partir de los valores ancestrales andinos que prevalecen entre la mayor parte de la población peruana.

Las obras de Arguedas fueron escritas y situadas en un momento en que los cambios que el país empezó a experimentar desde la época de Leguía estaban tomando grandes dimensiones y se hacían cada vez más perceptibles.

La creciente movilización política y social de la década de los treinta, especialmente en las ciudades costeñas, ponía en evidencia que, a pesar de la resistencia ofrecida por los sectores dominantes tradicionales, el Perú estaba experimentando un proceso de cambios profundos y que lo que se requería era ajustar sus estructuras socioeconómicas a la nueva sociedad emergente. Políticamente, el primer gobierno elegido democráticamente en este siglo se vio frustrado a finales de los años cuarenta por lo que sería el último intento de la oligarquía de mantener su hegemonía: la dictadura militar del general Manuel Odría (1948-1956). A la vez que reprimía duramente a la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), que mantenía un papel hegemónico entre los sectores humildes, en particular los urbanos, y al Partido Comunista, Odría implementó políticas populistas destinadas a apaciguar las demandas populares. También fomentó la inversión extranjera y el desarrollo industrial con lo que, consecuentemente, aumentó dramáticamente la emigración interna de las zonas rurales deprimidas a los centros urbanos.

Sin embargo, a pesar de la prosperidad económica, el régimen no pudo prevenir el colapso del orden social tradicional, poniendo de manifiesto, una vez más, la incapacidad del Estado oligárquico de crear una nación y exponiendo nuevamente las contradicciones implícitas que suponía llevar a cabo un desarrollo económico sin promover los cambios estructurales necesarios para que los nuevos sectores emergentes se integraran a la nueva sociedad capitalista. El descontento generalizado de los sectores populares y medios fue acompañado de un creciente reconocimiento entre sectores sociales tradicionalmente aliados a los intereses de la oligarquía de la necesidad de realizar reformas profundas. Del ejército y la Iglesia surgieron grupos progresistas críticos de la manera en que el país era gobernado, y durante la década de los cincuenta se formaron nuevos partidos políticos de tendencia liberal y reformista, entre los cuales cabe destacar la Democracia Cristiana y Acción Popular.

La explosión urbana de los años cincuenta, que irá en aumento hasta nuestros días, está reflejada en la narrativa de la época. Por un lado, Arguedas la plasma con gran profundidad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, desde la perspectiva indígena. El brote de esperanza de su anterior novela, *Todas las sangres*, en la que se percibía una sociedad moderna en la que prevalecían los valores andinos, se ve ahora frustrado por el reconocimiento implícito en la obra de que el fenómeno migratorio está llevando a la población indígena a un proceso irreversible de aculturación, es decir de pérdida de sus valores y cultura bajo la influencia de la sociedad occidental, por lo cual la idea proveniente de Mariátegui de llegar a una nación desarrollada a partir de los valores indígenas se vería bajo esta lectura totalmente frustrada.⁹

Por otro lado, surge en los años cincuenta una nueva narrativa, principalmente urbana, que intenta plasmar en la ficción literaria el proceso de cambio social que vive el país: la decadencia de la oligarquía, el surgimiento de una nueva burguesía, el empobrecimiento de clases medias bajas urbanas y el crecimiento de una nueva clase urbana baja, formada por emigrantes de las zonas rurales. Así,

⁹ Se han hecho otras lecturas de la obra que la perciben de manera muy distinta. Entre ellas la más destacable es la del crítico suizo Martin Leinhard, que ve *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como un libro de espíritu rebelde, manifestado en la falta de argumento y de una estructura de novela más o menos convencional, lo que se traduciría en un rechazo a la novela tradicional y a los valores occidentales y serviría para Arguedas como un medio de expresar una realidad caótica y cambiante, pero todavía por definir.

la obra de escritores como Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Carlos Eduardo Zavaleta (1928), Enrique Congrains (1932) y Julio Ramón Ribeyro (1920) refleja desde una perspectiva de clase media, o alta, como es el caso de Ribeyro, una sociedad dinámica en proceso de transformación. Sus cuentos y novelas describen la urbanización de la vida peruana, el crecimiento de las primeras barriadas y la lucha diaria por sobrevivir de la nueva población urbana. La renovación de las técnicas narrativas para expresar esta nueva realidad también empieza en los años cincuenta y está inspirada en la obra de escritores anglosajones como James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway y John Dos Passos, entre otros. De todas maneras, la consolidación de una narrativa moderna en el Perú —en cuanto a temas y técnicas— no llegaría hasta los años sesenta con Mario Vargas Llosa (1936), el primer escritor peruano en ganar un amplio reconocimiento internacional. Vargas Llosa representa un momento decisivo en la historia de la narrativa peruana ya que después de él crecen las expectativas y exigencias sobre los otros escritores.

En cuanto a la poesía, la década de los cincuenta vio también el desarrollo de un tipo de poesía social que, en su momento, se distinguió de la llamada poesía pura, por su vocación y compromiso político y social.¹⁰ Respondiendo en gran medida a la agresión política que representó el golpe de Estado de Odría, estos poetas, entre los que cabe destacar a Alejandro Romualdo (1926), Juan Gonzalo Rose (1928) y Francisco Bendejú (1928), cultivan una poesía que, aunque preocupada por aspectos formales y estéticos, tiende a establecer una estrecha relación con la realidad inmediata del país. Lo que es significativo es que tanto en narrativa como en poesía se puede ver una respuesta a la realidad política y social peruana que inauguran nuevas corrientes literarias, las cuales, aunque modificadas, tendrán continuidad en el futuro. También es importante el hecho que, a pesar de provenir en su mayoría de las capas medias altas urbanas, estos escritores y poetas se hagan eco en sus obras de los graves problemas sociales que azotaban al país.

Puede verse que la idea de Mariátegui del escritor que, surgido del pueblo, aporta la perspectiva de éste a la literatura todavía no es una realidad, salvo casos excepcionales como el de José María

¹⁰ En realidad la frontera entre poesía pura y poesía social no es tan estricta y clara como podría parecer, ya que muchos poetas cultivan ambas. Para una ampliación del tema véase Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana*, pp. 152-158.

Arguedas y César Vallejo; sin embargo a partir de los años veinte surge y prolifera un tipo de escritor y de literatura cada vez más comprometidos y críticos con la realidad del país.

La importancia de llevar a cabo serias reformas sociopolíticas, necesidad que se venía percibiendo desde la época de Odría, se hizo apremiante a principios de los años sesenta para que el país se fuera desarrollando de manera pacífica. El primer intento reformista vino por parte del gobierno de Fernando Belaúnde Terry, dirigente de Acción Popular, elegido democráticamente en 1963. Liberal y democrático, el gobierno de Belaúnde Terry recibió en un principio el apoyo de grandes sectores de la población, desde las clases medias progresistas hasta el estudiantado radicalizado. Sin embargo, la capacidad de maniobra de Belaúnde y su predisposición a llevar las reformas hasta el final fue menor a la esperada y las expectativas populares se vieron pronto frustradas. Hacia 1965, además, Perú volvía a enfrentar una grave recesión económica. La violencia política y social también iba en aumento y la actividad guerrillera en el sur de los Andes fue creciendo durante la década hasta convertirse en una fuerte amenaza a la estabilidad del gobierno y del país. Conducido por el afán de reformar el país desde la base y por el miedo a que la violencia e inestabilidad desembocaran en una revolución comunista, el sector progresista y nacionalista de las fuerzas armadas, liderado por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), tomó el poder en octubre de 1968.

Algunos poetas de la época, como el mítico Javier Heraud (1942-1963), que murió en una acción guerrillera, comprometieron no solamente su poesía, sino también su vida, a la causa revolucionaria de su país. También en el campo de la narrativa aparece un nuevo grupo de escritores marxistas que se reúnen alrededor de la revista *Narración*. Aunque su influencia en la literatura del momento no debe sobreestimarse, es cierto que el grupo aportó un nuevo enfoque a la producción narrativa del Perú, que se basaba en una dimensión social de la realidad percibida desde una perspectiva popular, estableciendo, de esta manera, una nueva tendencia en la narrativa peruana, que tuvo sus primeras manifestaciones en la obra de Antonio Gálvez Ronceros (1932) y Gregorio Martínez (1942), y que alcanzará continuidad en las décadas siguientes. A pesar de que estos escritores se hacían eco de los problemas de los grupos menos favorecidos, consolidando, por lo tanto, una literatura comprometida con la realidad nacional, no fue sino en los años setenta que los sectores de emigrantes de la sociedad limeña empezaron a ocupar

un lugar en la vida cultural de la ciudad y, aunque todavía marginados, comenzaron a hablar con una voz propia. Este fenómeno fue fomentado en parte por el gobierno populista de Velasco Alvarado, pero fue también el resultado de las reformas educativas que se habían instrumentado en el Perú desde finales de los años cincuenta. No se trataba, además, de un hecho exclusivo de Lima; precisamente esta época se caracteriza por la gran proliferación de la actividad literaria en provincias, tanto en el campo de la narrativa como en el de la poesía.

No es una simple coincidencia que la irrupción en las letras peruanas de jóvenes de orígenes humildes, provenientes en su mayoría de los sectores urbanos modestos, coincidiera con el gobierno de Velasco. El régimen velasquista representó, a pesar de sus numerosas contradicciones, el mayor intento reformista acontecido en el Perú hasta nuestros días. El objetivo principal del gobierno militar fue el de llevar a cabo desde arriba las reformas estructurales necesarias para integrar los grandes sectores rurales y urbanos marginados y deprimidos a una sociedad nacional más igualitaria y frenar, además, la escalada de violencia social y política que representaba una amenaza comunista. Definiéndose a sí mismo como nacionalista y revolucionario, el gobierno militar buscó una "tercera vía" entre el capitalismo y el comunismo, en la cual el Estado asumía un papel directivo con la finalidad de arbitrar, controlar y armonizar los intereses de los distintos grupos sociales y reorganizar la sociedad civil.

Sin embargo, las propias contradicciones inherentes al sistema, entre ellas, el hecho de fomentar por un lado la participación popular, mientras por el otro se imponían fuertes restricciones con el intento de controlar tal participación, condujeron al Perú a otra gran crisis, impregnada de nuevo de inestabilidad y violencia. De todas maneras, no se le pueden negar al gobierno velasquista logros importantes, como lo fue la organización de las barriadas urbanas, bautizadas por el general con el nombre menos peyorativo de "pueblos jóvenes", en muchas de las cuales creció este nuevo grupo de escritores y poetas, y que han sido escenario de su ficción literaria. Si bien Velasco puso las bases para el desarrollo de una sociedad más igualitaria y justa, no lo hizo democráticamente y, además, las reformas no alcanzaron los sectores más necesitados y deprimidos. También es cierto que su gobierno marcó el fin del ya agonizante orden tradicional basado en el Estado oligárquico, pero, sin embargo, no consiguió erradicar las grandes desigualdades so-

cioeconómicas que han condenado a la mayor parte de la población a una condición de supervivientes.

Aunque las bases para que surgiera este fenómeno social y cultural, que José Matos Mar ha bautizado como "desborde popular", ya se habían establecido desde los años cuarenta, con el proceso migratorio y las primeras reformas en el campo de la educación en los años cincuenta y sesenta, es durante la época de Velasco que ya claramente se puede percibir cómo el rostro del Perú está cambiando. Un país predominantemente rural, que todavía en los años cuarenta contaba con una población rural de 4.8 millones de habitantes, el doble de la población urbana, de tan sólo 2.1 millones, se convierte en menos de treinta años en un país urbano. En 1972 la población total del Perú se había duplicado y su distribución geográfica revertido: 7.9 millones de peruanos vivían en los centros urbanos, mientras que apenas 6.1 millones habitaban las zonas rurales; ya para el año 1991, estas cifras habían de nuevo aumentado y de un total de veinte millones que poblaban el país, 15.4 se concentraban en áreas urbanas y sólo 6.5 en el campo.¹¹

Esta explosión demográfica urbana fue acompañada de significativos cambios económicos y culturales. Por un lado, la llamada economía informal, que se desarrolla al margen de la producción económica oficial y regulada, fue en aumento debido a que las estructuras del país fueron incapaces de absorber a la nueva y numerosa población urbana, lo que provocó una gran proliferación de vendedores ambulantes en la calle, nuevas redes de transporte urbano y, en definitiva, un cambio profundo en el rostro de las grandes ciudades peruanas, particularmente en Lima.

Por otro lado, y lo que es más relevante para este trabajo, la presencia de esta nueva población de emigrantes se ha ido haciendo en las últimas décadas presente en muchos ámbitos de la vida social y cultural urbana, acabando, en ciudades como Lima, la más representativa en este sentido, con el monopolio *criollo* vigente desde la Colonia. No es difícil hoy en día escuchar música andina en las calles limeñas, o lo que todavía es más común, música *chicha*, simbiosis de huaino y cumbia tropical, sintomática de un proceso de mestizaje entre las culturas en contacto. Sin embargo, estamos ante un debate abierto sobre cuál es el destino de este proceso migratorio y cuáles son sus efectos reales. Hay, sin duda, infinidad de ejemplos que muestran que las costumbres y valores indígenas han

¹¹ *Perú en números: 1991*, p. 119.

sido transportados a la ciudad y que es innegable que sectores sociales que hasta el momento habían estado totalmente marginados tienen ahora una voz. Sin embargo, queda una pregunta por responder: cuál es la influencia real y el poder que tienen estos sectores en la sociedad y hasta qué punto sus valores pueden transformar una sociedad cuyo proceso de modernización está basado en unos valores y una economía occidentalizada.

Por lo que se refiere a la literatura, el proceso iniciado ya en los años veinte con Vallejo, Albújar y posteriormente con Arguedas y los poetas y escritores de los años cincuenta y sesenta, en el que se hace realidad una toma de conciencia social y política que es trasladada directamente a la producción literaria, culmina, de alguna manera, en los años setenta con lo que sería el "desborde literario", es decir, la irrupción y proliferación en la escena cultural y literaria nacional de una serie de jóvenes poetas y escritores de origen humilde, muchos de ellos de provincia, otros emigrantes o hijos de emigrantes, cuya obra literaria da una voz a su gente y refleja la transformación de la vida peruana de la cual ellos son producto.

No es de extrañar que fuera en los años setenta que este proceso que ya venía gestándose desde tiempo atrás empezara a hacerse manifiesto. Sin duda, el gobierno de Belaúnde, y principalmente el de Velasco, fomentaron la participación popular en la vida social y cultural del país y lo que quizá sea más importante, crearon expectativas de que un nuevo Perú, más democrático y justo, estuviera a punto de surgir.

Uno de los aspectos que en mayor medida influyó sobre el surgimiento de estos nuevos escritores y que mayor énfasis tuvo en los programas reformistas de los años sesenta fue la educación. La primera expansión importante en educación primaria y secundaria se remonta al gobierno de Manuel Prado Ugarteche (1939-1945) y tomó un gran impulso bajo el gobierno de Belaúnde (1963-1968), época en la que el Perú se situó entre los países a la cabeza de América Latina en la proporción de población escolarizada. El gobierno de Velasco todavía llevó las reformas más lejos, ya que percibía la educación como una parte integral de su programa reformista. Un buen sistema público educativo haría posible la integración social de los sectores más humildes y además favorecería la creación de una nueva conciencia entre los peruanos. Fue durante el gobierno militar que se creó también un alfabeto quechua y se fomentó, aunque no con los resultados deseados, la educación bilingüe con el castellano y lenguas indígenas como el quechua y el aymara.

El incremento en la enseñanza primaria y secundaria aumentó la demanda de educación superior. A partir de finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta, la universidad peruana se expande ampliamente. El aumento del número de matriculados en la universidad fue acompañado de una ampliación de la base social de los estudiantes. Sin embargo, mientras la universidad se hacía en este sentido más democrática, también se iba masificando y consecuentemente iban bajando los niveles académicos. En definitiva, en los años sesenta se experimenta también un mayor apogeo de las universidades privadas que, fomentadas por el gobierno, acogían sólo aquellos que podían permitirse las altas tasas de matriculación.

Sin embargo, lo que interesa resaltar aquí es que la expansión de la universidad y la ampliación de su acceso a sectores sociales humildes, que antes no hubieran podido aspirar a ella, junto a la fuerte explosión demográfica urbana, consecuencia de la emigración, impulsan el surgimiento de este nuevo tipo de escritor y de su perspectiva literaria que, sin duda, amplía el campo social de la literatura y al hacerlo da una voz nacional a sectores sociales que nunca antes la habían tenido.

Esta literatura emergente encuentra una expresión tanto en el campo de la poesía como en el de la narrativa, si bien es la creación poética la más prolífica. Esto se explica si se tienen en cuenta, por un lado, la pobre infraestructura editorial del país, que hace difícil la publicación de novelas, ya que éstas requieren de un proceso editorial más largo y lento, mientras que la poesía puede publicarse de manera más precaria y, por otro lado, el hecho de que escribir poesía puede ser un acto más inmediato y, por lo tanto, la poesía suele alcanzar una mayor difusión en épocas de crisis, mientras que la novela necesita un largo proceso de elaboración y no tiene, por decirlo de alguna manera, un efecto tan inmediato. De todas maneras, es notable la afluencia de obras narrativas que han visto la luz pública en las últimas dos décadas, teniendo en cuenta el contexto socioeconómico en el que se encuentran estos jóvenes escritores. Ello se debe, en parte, al estímulo que supuso la instauración de premios literarios en los años setenta, como el Premio Copé, concedido por la compañía nacional de petróleo Petroperú y a la creación de nuevas editoriales, como Lluvia, formadas por gente del "desborde" y que han fomentado la publicación de estos escritores.

Un fenómeno reciente en el campo de la poesía, que guarda una estrecha relación con los cambios sociales que está viviendo el

país y con la idea de que cada vez más se está consolidando una literatura que más ampliamente representa la realidad social y nacional del Perú, es la gran afluencia de obras escritas por mujeres. La historia literaria del Perú cuenta, sin duda, con grandes mujeres poetas, pero hasta el momento se trataba de casos aislados e individuales, mientras que a partir de los años ochenta se experimenta un incremento muy notable en el número de mujeres que escriben y publican poesía por un lado y, por el otro, se percibe una cierta homogeneidad en cuanto al tratamiento de temas y al lenguaje poético que ellas inauguran. Se trata, en términos generales, de poetas que toman conciencia de su condición de mujeres y buscan expresar a través de su obra su experiencia como tales en el mundo moderno. El rasgo tal vez más distintivo de su poesía es que ésta se basa en un discurso del cuerpo, usado como un medio de protesta contra la condición de la mujer en la sociedad y como una manera de reclamar y buscar su liberación.

A pesar de que la gran mayoría de estas poetas, entre las que cabe destacar a Carmen Ollé (1947), provienen de las clases medias altas limeñas —lo que pone de manifiesto la desigualdad existente entre la educación y formación de hombres y mujeres— su aparición en el escenario literario peruano guarda una estrecha relación con el cambio social experimentado en el Perú de las últimas décadas, puesto que la mujer ha adquirido un nuevo papel en la vida del país, que le permite desarrollarse y expresarse más allá de los límites de su propio hogar. Igual que los jóvenes emigrantes, las mujeres han empezado en los últimos años a encontrar una voz que hacen pública a través de la obra literaria.

Si esta poesía escrita por mujeres representa en gran medida una respuesta casi colectiva contra un medio social alienante, la poesía que empieza a cultivarse a principios de los setenta, como parte del "desborde literario", y que llega hasta nuestros días es sin duda una manifestación conjunta ante una sociedad que los jóvenes poetas de la época quieren cambiar a través de su obra y su actitud. La importancia de esta poesía de los setenta reside no tanto en su carácter innovador en cuanto a técnicas y formas literarias, sino en cuanto al enfoque colectivo y revolucionario que adoptan los poetas de la época. Desde un punto de vista socioliterario, lo más importante es que los setenta abrieron la actividad poética a sectores más amplios de la sociedad. Reflejo de una transformación social más profunda, gente joven de sectores sociales marginados empieza a escribir poesía. Éste es un punto clave para entender

la poesía de la época y la perspectiva literaria y sociopolítica de esta nueva generación de poetas.

La actividad poética de estos años se caracteriza por la formación de grupos de poetas. Entre ellos, el que tuvo más influencia y fue más representativo del fenómeno que se está describiendo aquí fue *Hora Zero*. Bajo este nombre de claras connotaciones revolucionarias se agrupó una serie de poetas,¹² en su mayoría de origen provinciano y humilde, entre los que cabe destacar a Jorge Pimentel (1944), Juan Ramírez Ruiz (1946), Mario Luna (1948) y Enrique Verástegui (1950) quienes, alzándose contra su entorno y sus predecesores, pretendieron inaugurar una nueva era de la poesía bajo el signo del papel revolucionario e innovador de ésta. La gran novedad que aportó el grupo fue su actitud colectiva hacia la poesía y la sociedad en general, actitud que queda reflejada en su poesía y sus "manifiestos" —escritos en los cuales los poetas tomaban posición sobre temas diversos. *Hora Zero* divulgó la mayoría de estos escritos y poemas en la revista que llevaba el mismo nombre y también a través de lecturas públicas, muy en boga en la época. Sin duda, este enfoque colectivo era muy propio de una época en la que había aumentado la movilización social y se veía la acción conjunta como el medio más efectivo para influir en la opinión pública.

Uno de los rasgos característicos de la poesía de *Hora Zero* fue su ambivalente relación con la ciudad ya que, si bien de un lado se sentían atraídos por ella porque les daba acceso a una educación y a una cultura universal, por otro lado la repudiaban por su carácter caótico y alienatorio. Sin duda, la Lima que estos poetas conocieron no estaba preparada para recibir un incremento de población como el que sufrió desde la década de los cincuenta. Su infraestructura no se desarrolló conforme a la creciente demanda y se fue gradualmente deteriorando y pauperizando. La clave para entender la actitud y la poesía de *Hora Zero* es la frustración de las expectativas que los sectores urbanos emergentes se habían creado, esperando encontrar en los programas reformistas de Belaúnde y Velasco una respuesta a su pobreza y marginación y, a la vez, aunque pueda ser paradójico, hay que añadir a esto el clima de euforia internacional que vivió la izquierda durante los años sesenta, época de formación de estos poetas.

En armonía con los tiempos, los poetas de *Hora Zero* mantuvieron unos principios antiburgueses que los condujeron a llevar una

¹² *Hora Zero* tomó su nombre del poema del nicaragüense Ernesto Cardenal.

vida muy poco convencional, que pretendía, principalmente, escandalizar la tradicional sociedad limeña. Políticamente, el grupo mantuvo una actitud ambigua con respecto al régimen de Velasco, ya que si bien por un lado algunos de sus miembros colaboraron con el gobierno a título individual, en las escasas referencias al tema se percibe un cierto escepticismo con respecto al programa reformista y revolucionario de los militares.¹³ En realidad, *Hora Zero* se veía a sí mismo como un grupo que había surgido en un momento clave de la historia del Perú, y al que, debido a la incompetencia de previas generaciones, le correspondía un papel decisivo para reconducir la sociedad que habían heredado: "A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa".¹⁴

Era a través de su poesía y su actitud colectiva que los jóvenes poetas de *Hora Zero* creían aportar una nueva manera de ver y enfrentar la realidad. Su gran principio poético fue "La poesía es más de uno y es de todo un pueblo".¹⁵ La poesía no debía seguir siendo una actividad solitaria e individual, sino que debía convertirse en un diálogo colectivo con la comunidad. Debía sacarse la poesía a la calle y, a su vez, la calle debía pasar a formar parte de la poesía. Y, así, el poeta debía abandonar su torre de marfil y comprometerse directa y totalmente en su sociedad y compartir la experiencia cotidiana de la gente común y corriente.

De esta manera el grupo rechazó radicalmente su propia tradición poética, salvo a unos pocos poetas como Vallejo y Heraud, y se identificó con la Beat Generation norteamericana y el exteriorismo nicaragüense de Ernesto Cardenal, por su común rebeldía hacia su sociedad. Al igual que los poetas *beat*, los exterioristas rechazaron el concepto de poesía pura, distanciada de la realidad inmediata y crearon su lenguaje poético a partir de su experiencia cotidiana. Ésta sería también la base de la estética poética de *Hora Zero*.

Uno de los objetivos de los nuevos poetas peruanos era romper con formas poéticas tradicionales y rígidas en favor de un poema más suelto y abierto. En libros como *Ave Soul* (1973), de Jorge Pimentel y *Vida Perpetua* (1978), de Juan Ramírez Ruiz, los poetas

¹³ *Hora Zero-Contra golpe al viento*, p. 5.

¹⁴ "Palabras urgentes", en *Hora Zero*, Lima, *Hora Zero*, 1970, p. 9.

¹⁵ Juan Ramírez Ruiz, "Poder de la joven poesía", en *Un par de vueltas por la realidad*, p. 115.

experimentan con el espacio poético, usando mecanismos visuales y tipográficos, semejantes a los de la poesía vanguardista de los años veinte. En general, crearon un tipo de poema largo y laberíntico, que cambiaba a menudo de ritmo y de voz. Hora Zero creía en la necesidad de crear un lenguaje poético nuevo que reflejara el discurso de la gente común y corriente de la calle. Cultivaron, por lo tanto, un lenguaje y un tono coloquiales, que prácticamente eliminaba la frontera entre verso y prosa y, como los poetas *beat*, incorporaron en sus poemas elementos de su realidad más inmediata —nombres de calles, de bares, días de la semana, referencias políticas, culturales, etc.— con el objetivo de plasmar en sus poemas la experiencia cotidiana.

Ilustrativo del tipo de poesía cultivado por Hora Zero es el siguiente fragmento de un poema de Mario Luna:

El pasaje cuesta S/. 2.40 si no bájese. Pollos a
la brasa "Buen Amigo". Tomo con mi plata
carajo. Agua y desagüe.
Se necesita muchacha, cama dentro. Un café, pan
solo.¹⁶

Las sucesivas frases cortas expresan el ajetreo de un día corriente en la ciudad, mientras que la mención de sitios de comida populares junto a un anuncio propio de los barrios altos de la ciudad indica las contradicciones de la Lima moderna. Además, el diálogo en el autobús y en la cafetería subrayan la tensión y la agresividad de la vida moderna. El poema, en definitiva, refleja bastante satisfactoriamente el ambiente de la Lima de los setenta.

Si bien Hora Zero significa un hecho importante en la historia de la literatura peruana, ya que se erigió como la vanguardia de los sectores emergentes que se estaban abriendo un espacio para sí mismos en el ámbito literario nacional, y contribuyó a la proliferación de la actividad poética de estos años, no es menos cierto que su aportación a la poesía peruana, así como su influencia en la sociedad del momento, fue mucho menor de lo que ellos pretendían y esperaban. En realidad, los elementos innovadores de su poesía fueron menos de los que ellos reivindicaban, en parte porque los poetas anteriores a ellos, especialmente los de los años sesenta,

¹⁶ *Hora Zero-Materiales para una nueva época-Perú 70-Poesía*, p. 12.

habían ya aportado a la poesía peruana un discurso poético moderno de influencia anglosajona que rompía con la tradición conservadora hispánica. Más que una radical ruptura con el pasado, *Hora Zero* significó la culminación de un proceso de modernización de la poesía iniciado mucho antes. Sin embargo, sí cobra importancia el hecho de que a partir de poetas como ellos la actividad poética se expanda a nuevos sectores de la sociedad peruana, volviéndose cada vez más representativa de lo que es la composición social del Perú actual.

El espíritu optimista característico de principios de los setenta se fue evaporando gradualmente como consecuencia de la fuerte crisis social, política y económica que ha azotado al país en los últimos años. Sin embargo, y a pesar de las dificultades para publicar, tanto la producción poética como la narrativa ha seguido aumentando.

La narrativa de los últimos años se caracteriza por su extraordinaria diversidad, no sólo temática, sino también en cuanto a estilos y técnicas narrativas, que refleja sin duda la realidad social en la que se produce. No es difícil encontrar novelas que exploran la vida interior de sus personajes, en las cuales el entorno social sólo sirve como marco a la obra, como es el caso de *El legado de Caín* (1987), de Aída Balta, al lado de obras de gran compromiso político, en las cuales se explora la situación de violencia en la sierra andina con la insurgencia de Sendero Luminoso, como *Otorongo*, de Dante Castro, o de compromiso con los nuevos sectores urbanos emergentes en las barriadas de Lima, cuyo proceso se intenta plasmar a través de la ficción narrativa, como sería el caso de *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989), de Cronwell Jara.

La otra cara de tal diversidad es la falta de cohesión global, es decir, estamos ante un cuerpo narrativo que plasma porciones fragmentadas de la realidad nacional. En las últimas décadas no se ha publicado ninguna obra que intente expresar una visión de conjunto de la vida peruana, como hizo Arguedas en *Todas las sangres* (1964) o Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral* (1969). El hecho de que se publiquen pocas novelas, si las comparamos con la proliferación del cuento corto, contribuye a este panorama fragmentado.¹⁷

¹⁷ Carlos Calderón Fajardo plantea una serie de cuestiones interesantes y desafiantes sobre este tema, aunque haga referencia exclusiva a Lima, en "La novela y la Lima de hoy. 'La serpiente ciega se muerde la cola'", pp. 106-111. Su artículo provocó una reacción de Carlos E. Zavaleta y Miguel Gutiérrez en "Lima y la novela", pp. 84-89.

Sin duda, esta diversidad que caracteriza la narrativa peruana reciente es muy significativa en cuanto refleja una nación multicultural y fragmentada, que se encuentra en un importante proceso de cambio.

Al igual que en la poesía, el rasgo más peculiar y positivo de las últimas dos décadas ha sido la creciente participación en la actividad narrativa de escritores representativos de los sectores humildes de la sociedad. Algo que sin duda también ocurre en la poesía de la época es que frente a un panorama tan vasto de producción, no siempre las obras satisfacen las expectativas de calidad y, en realidad, se encuentran muchos trabajos que son más bien mediocres. Sin embargo, algunos de estos escritores no tan sólo han dado expresión a la perspectiva de los sectores humildes emergentes, sino que, además, han conseguido producir una ficción narrativa de cierta calidad. Entre ellos, el más destacable es Cronwell Jara (1950).

Hijo de emigrantes y formado en la universidad, la vida de Jara es paradigmática del proceso social peruano que ha visto el gran crecimiento de una nueva población urbana y el surgimiento de un sector formado entre ésta. En este sentido, Jara, al igual que otros escritores actuales, encarna el nuevo Perú. Su obra ilustra la diversidad del panorama literario actual en el Perú. De los cuatro libros que ha publicado hasta el momento, tres surgen de su experiencia personal que refleja el proceso de transformación social. *Las huellas del puma* (1986) está formado por una serie de cuentos en los cuales el autor evoca la vida de pequeñas comunidades rurales del norte del Perú, de donde proviene su familia. En ellas se refleja con gran nostalgia un mundo estático y tradicional, en el que destaca la gran armonía existente entre los seres humanos y su entorno natural. Otro rasgo característico de la vida rural que Jara plasma en sus cuentos es la opresión y marginación que sufre la gente de las comunidades serranas por parte de las autoridades, así como las mujeres por parte de los hombres. Sin embargo, en ambos casos se subraya la gran capacidad de resistencia que hace que, en la mayoría de los cuentos, el que en un principio es el personaje "débil", víctima del poder, acabe sacando su fuerza moral e imponiéndose al opresor. En realidad, en todo el libro se descubre una idealización implícita de la gente común y corriente. Este primer libro de Jara refleja, en definitiva, un orden y un mundo que el proceso de emigración en gran medida quebró; es el *antes* de los dos libros que le suceden.

Montacerdos (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989) nos introducen en un mundo muy distinto, el de las barriadas periféricas de

Lima, pobladas por emigrantes de provincias que todavía conservan en sí el mundo rural que han dejado atrás. Las dos obras reflejan el crecimiento de Lima durante la primera mitad del siglo xx desde la perspectiva de sus protagonistas, los emigrantes. En ambos, se describe la lucha de los nuevos habitantes para forjarse un lugar en la inhóspita ciudad costeña. Una lucha que, en el caso de *Patíbulo para un caballo*, se libra de manera solidaria y conjunta contra las autoridades que impiden a los recién llegados a la ciudad instalarse en unos terrenos invadidos, lo que simboliza la lucha de estos sectores urbanos emergentes para forjarse un lugar en el medio ciudadano exclusivo, hasta hace poco, de las élites criollas, mientras que en *Montacerdos*, para mí la obra de Jara mejor lograda, la lucha se entabla entre los mismos emigrantes, ya que los que han llegado primero intentan a toda costa mantener sus míseros privilegios, marginando a los que todavía no se han ganado su espacio, lo cual refleja la complejidad del problema de los nuevos ciudadanos.

En su última obra, *Babá Osaím, cimarrón, ora por la santa muerta* (1989), Jara abandona su experiencia más inmediata para explorar la historia del Perú y de América Latina a partir de una evocación de la esclavitud durante la época colonial. Los cuentos de *Babá Osaím* reescriben la historia colonial desde la perspectiva de los colonizados, en este caso teniendo como protagonistas un grupo minoritario y también ajeno al Perú autóctono como fueron los esclavos negros, para explorar las raíces de la realidad presente y crear una mitología alternativa como base ideológica del nuevo Perú que está emergiendo a finales del siglo xx. En realidad el libro propone un modelo de sociedad multirracial y multicultural como alternativa al modelo elitista occidental que ha prevalecido en el Perú desde la Colonia. Y no es que Jara rechace radicalmente la cultura occidental, más bien el autor parece abogar por la coexistencia de culturas occidentales y no occidentales en un ambiente de respeto y tolerancia mutuos. De qué manera esta coexistencia puede hacerse realidad no queda, sin embargo, explícito en ningún momento.

El rasgo recurrente que distingue y define la obra de Jara, como la de otros escritores del momento, es la adopción de una perspectiva popular vinculada a una visión de la autoridad como fuerza básicamente opresiva. En el fondo, lo que subyace en toda su obra, como en la sociedad peruana actual, es la búsqueda de una identidad.

El Perú actual es un país ya muy distinto al que conoció y que con tanta lucidez y profundidad estudió Mariátegui. Si bien la sociedad peruana de finales del siglo xx ha experimentado un proceso de "desborde popular", de *indigenización*, que ha conllevado la presencia de gente de provincias, de la sierra y de la selva en la capital y en ámbitos de la vida económica, política y social, inédita hasta el presente, no es menos cierto que esto ha venido acompañado de un proceso de mestizaje cultural —influencia mutua de las dos culturas en contacto—, viéndolo de manera optimista, o de aculturación —pérdida de la cultura y valores propios—, si hacemos una lectura más pesimista como la de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas. Este proceso también ha significado una lucha constante por parte de estos sectores emergentes para forjarse un lugar digno entre un medio que hasta hace poco era exclusivo de una élite blanca e hispánica. El desenlace de este proceso sigue siendo un interrogante, pero la sociedad peruana actual está sin duda lejos del ideal mariateguista de una nación peruana, moderna e integrada por los valores andinos y socialistas. Sin embargo, volviendo a la literatura, sí podemos concluir que los cambios sociales experimentados a lo largo del siglo xx, especialmente a partir de los años cincuenta, han contribuido en gran medida a la proliferación de un tipo de literatura que se acerca a las tesis de Mariátegui, es decir, el de la realización de una literatura con carácter nacional que se exprese desde el interior de su pueblo, escrita por un escritor que sea genuinamente la voz de este pueblo. Quizás lo que se puede objetar es que la sociedad a la que él hacía referencia se ha visto en gran medida transformada social y culturalmente y, por lo tanto, la voz que estos nuevos escritores representan es la voz de un Perú distinto del que percibió Mariátegui.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegria, Ciro, *El mundo es ancho y ajeno*, ed. Antonio Cornejo Polar, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Arguedas, José María, *Yawar fiesta*, ed., Lima, Horizonte, 1988.
- , *Todas las sangres*, 3a. ed., Lima, Horizonte, 1987.
- , *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- Balta, Aída, *El legado de Caín*, Lima, Editorial El Quijote, 1987.
- Calderón Fajardo, Carlos, "La novela y la Lima de hoy. 'La serpiente ciega se muerde la cola'", *Quehacer* (Lima, DESCO), 38 (1985-1986).

- Cornejo Polar, Antonio *et al.*, *Literatura y sociedad en el Perú*, 2 vols., Lima, Hueso Húmero, 1981-1982.
- Cotler, Julio, *Clases, Estado y nación en el Perú*, 4a. ed., Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1980.
- Delgado, Washington, *Historia de la literatura republicana*, Lima, Rikchay, 1984.
- Gutiérrez, Miguel, "Lima y la novela: no pudimos descubrir el resplandor del fuego...", *Quehacer* (Lima, DESCO), 39 (1986).
- Higgins, James, *A History of Peruvian Literature*, Liverpool, Francis Cairns, 1987.
- Hora Zero-Materiales para una nueva época-Perú 70-Poesía*, Lima, Hora Zero, 1970.
- _____, *Hora Zero Oriente-Materiales para una nueva época-Pucallpa edición urgente-Perú 70*, Pucallpa, Hora Zero, 1970.
- _____, *Hora Zero-Revista de arte y literatura*, Lima, Hora Zero, 1973.
- _____, *Hora Zero-Nuevas respuestas*, Lima, Hora Zero, 1977.
- _____, *Hora Zero-Contra golpe al viento*, Lima, Hora Zero, 1978.
- _____, *Hora Zero-Despedidos por la historia!... y por Hora Zero*, Lima, Hora Zero, 1979.
- _____, *Hora Zero-Periódico Popular del Movimiento Hora Zero*, Lima, Hora Zero, 1980.
- _____, *Hora Zero-Antología Terrestre*, Lima, Hora Zero, 1981.
- Jara, Cronwell, *Montacerdos*, Lima, Lluvia Editores, 1981.
- _____, *Las huellas del puma*, Lima, Peisa, 1986.
- _____, *Patíbulo para un caballo*, Lima, Mosca Azul, 1989.
- _____, *Babá Osáim, cimarrón, ora por la santa muerta*, Lima, Eco del Búho, 1989.
- Lauer, Mirko, *El sitio de la literatura: escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1989.
- López Albújar, Enrique, *Cuentos andinos*, Lima, Mejía Baca, 1965.
- _____, *Matalaché*, Lima, Mejía Baca, 1973.
- Lumbreras, Luis G. *et al.*, *Nueva historia general del Perú*, 4a. ed., Lima, Mosca Azul, 1985.
- Mariátegui, José Carlos (1928), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica, 1976.
- _____, *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1959 (*Obras completas*, vol. 6).
- Matos Mar, José, *El desborde popular*, 3a. ed., Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1986.
- Perú en números: 1991*, Lima, Cuánto, 1991.
- Pimentel, Jorge, *Ave Soul*, Madrid, El Rinoceronte, 1973.
- Ramírez Ruiz, Juan, *Un par de vueltas por la realidad*, Lima, Movimiento Hora Zero, 1971.
- Vallejo, César, *Obra Poética*, ed. Américo Ferrari, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

_____, *Vida Perpetua*, Lima, Ames, 1978.

Vilanova, Núria, *Emerging from silence. The impact of social change on Peruvian literature* (Tesis Doctoral, Universidad de Liverpool, 1993).

Zavaleta, Carlos E., 'Lima y la novela. La novela de Lima existe', *Quehacer* (Lima, DESCO), 39 (1986).