

C. E. ZAVALETA: ENTRE EL FUEGO RURAL Y LA RUTINA CITADINA

Carlos Eduardo Zavaleta (Caraz, 1928) es uno de los integrantes de la llamada generación del 50. A esta generación de narradores peruanos pertenecen también S. Salazar Bondy, Ribeyro, Congrains, Vargas Vicuña, etc. La aparición de esta generación significó un giro radical en la narrativa peruana, que por entonces estaba regida por el indigenismo de Alegría y Arguedas. Al ingresar en la problemática de la urbe, los narradores del 50 revitalizaron notablemente el cuento y la novela peruanos, abriendo una senda que luego sería ensanchada por Vargas Llosa.

La obra de Zavaleta comprende cuentos y novelas: *El Cónico*, 1948; *La Batalla*, 1954; *El Cristo Villenas*, 1955; *Los Ingar*, 1955; *Unas Manos Violentas*, 1958; *Vestido de Luto*, 1961; *Muchas caras del amor*, 1966; *Niebla Cerrada*, 1970; *Los Aprendices*, 1975. Este último libro se publicó originalmente en Buenos Aires. Hoy se publica en Lima bajo el sello Editorial de Mosca Azul. Simultáneamente la editorial Peisa, en su serie Biblioteca Peruana, ha publicado una antología de sus cuentos a cargo de Luis Fernando Vidal y bajo el título de *El fuego y la rutina*.

Quiero agradecer la colaboración de Edgar O'Hara y Guillermo Saravia en la realización de la siguiente entrevista.

I. La Generación del 50

— La generación del 50 plantea un enfoque neorrealista, una nueva perspectiva de abordar la realidad peruana. ¿Cuáles son las circunstancias socio-políticas y literarias que motivaron el surgimiento de esta generación?

— Me parece a mí que el acontecimiento socio-político más importante es el término de la segunda guerra mundial. Este término favorece el ingreso al Perú de nuevas corrientes literarias, de nuevos libros, el conocimiento de nuevas escuelas, desconocidas hasta entonces. Hay que señalar que tanto el existencialismo francés como el éxito, la autenticidad artística de obras como las de James Joyce, Franz Kafka o Marcel Proust fueron en verdad las que vinieron inmediatamente después de la segunda guerra mundial. Nosotros leíamos en traducciones especialmente argentinas o mexicanas y entonces al término de la guerra surgió en el Perú un fenómeno paralelo desde el punto de vista económico y social: terminó el gobierno de Manuel Prado, es la época de "guante blanco", que de todos modos era una dictadura y entonces se abrieron los canales; se pensó que de veras había llegado la libertad al Perú e ingresamos también en una etapa democrática, muy corta por cierto, que fue la de Bustamante y Rivero. Justamente con estas circunstancias de tipo social y político, hay una preocupación por la forma, por

el estilo, por la calidad de los géneros cuento y novela. Crean ahora estos jóvenes de que el cuento y la novela son versiones óptimas del arte, y no propiamente pasatiempos, sino que son obras de arte que hay que trabajar difícilmente. Y juntamente con este nuevo aire de libertad hay una necesidad profunda de estudio de todos los grandes escritores contemporáneos de cuento y novela. Hay que ir hacia atrás hasta Poe, hasta Hawthorne, y comenzar a estudiarlos a todos ellos en forma seria, en una forma mucho más profunda que los anteriores escritores que habían influenciado en el Perú.

— En su ensayo sobre su generación, usted señala que uno de los postulados fundamentales de su grupo era incidir en la problemática urbana, así como también se proclamaba un alejamiento del indigenismo. Sin embargo, notamos que tanto Vargas Vicuña como usted han incursionado en temas rurales, algunos de ellos propios de la problemática andina. Entonces, ¿cómo se explica esta aparente contradicción?

— Yo no he dicho que una de las condiciones sea justamente la preocupación urbana: lo han dicho los demás y precisamente han inscrito el nombre de Vargas Llosa como que forma parte en un segundo momento de la generación del 50. Yo creo que esta preocupación por lo rural nunca desaparece y por lo tanto en nuestra generación se dan gustos por lo rural y por lo citadino. Hay pruebas de ello: hay escritores como Ribeyro, Congrains y yo que se ocupan de ambos temas. Sin embargo, la preocupación es mayormente por la urbe. Ha cambiado el panorama con respecto a la antigua etapa indigenista; sin embargo, como usted bien dice, tanto Vargas Vicuña como yo nos hemos apegado a temas rurales. Yo creo que si se hace un balance de mi propia obra se verá que me he dedicado a ambas regiones. Creo que el Perú es un país mestizo, plural, por lo cual uno no debe concretarse a una región determinada, sino que debe tratar de cubrirlas todas. A mí por desgracia me falta la selva.

INDIGENISMO Y LITERATURA NACIONAL

— ¿Cuál es la posición de su generación frente al indigenismo?

— Nosotros en verdad, cuando surgimos, lo hicimos bajo la sombra tutelar de escritores aplaudidos en aquel tiempo como Alegría y Arguedas. Y por tanto, ellos eran algo así como el nivel de sabiduría y perfección. Para nosotros fue bastante difícil comprender de que no debíamos seguir su camino, pero al mismo tiempo fue algo riesgoso, atrevido. Creo que hicimos bien, porque solamente hay que escribir de aquello que se conoce profundamente. Nosotros no conocemos al indio perfectamente;

toda mi generación (excepto Vargas Vicuña y yo, o tal vez Reynoso) hemos frecuentado la sierra, hemos vivido en ella, pero creo que no la concemos como la había conocido Arguedas. Por tanto, creo que no había que mixtificar. Yo describo al indio como lo he visto toda mi vida, como alguien cercano a mí, como un vecino, pero desgraciadamente yo nací en La Pampa, un pueblo muy pequeño, y luego me fui a Caraz, enseguida de ahí pasé a Chimbote y después regresé ya a la sierra de Sihuas. No aprendí el quechua, porque Sihuas fue un reducto de mineros, durante los primeros años de este siglo y luego se convirtió en una ciudad eminentemente mestiza, pero siempre tirando más hacia la lengua mestiza. Por tanto no había necesidad de aprender el quechua. Había, pues, que ser sincero, había que describir al indio un poco desde lejos,

como un formidable protagonista de la historia peruana, una gran víctima, con el inconveniente de que a ese hermano no se le conoce profundamente bien. Por ello, nuestros deseos y logros eran buscar un camino estético y literario que no considerara ya al indio como personaje principal, sino al peruano, al hombre mestizo que es protagonista de una historia especial.

— En la entrevista que le hiciera Ricardo González Vigil, usted sostenía que el Perú no era un país indigenista, sino mayormente mestizo. Entonces, a falta de una identidad nacional, ¿en qué medida podemos hablar de una literatura nacional?

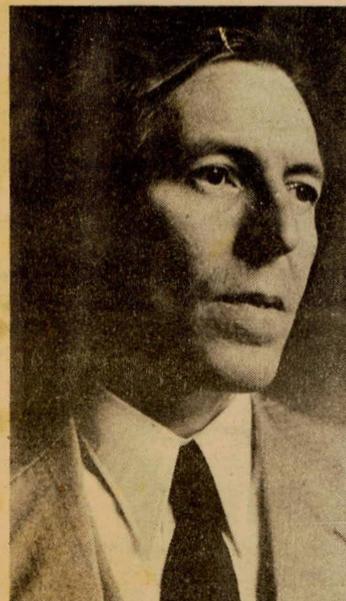
— Yo creo que esta literatura nacional se está dando poco a poco. Cada nación latinoamericana sufre mucho por entrar a ella, si es que podemos decir que ha entrado ya. Pero la literatura nacional se forma en un proceso largo, a costa de varios errores, de varias frustraciones.

Creo que la literatura peruana, casi podríamos decir que es nacional, en el sentido de que hay un modo, no diré peruano, pero por lo menos hay un modo nacional de ver las cosas, de tomarlas, de tomar el lenguaje español desde un punto de vista muy peruano; por un lado hay una actitud grave, triste, que señaló Riva Agüero, y por otro lado, una actitud tierna, amorosa del poblador peruano, que es distinta del de otros sitios. No es distinto de Bolivia o Ecuador, zonas que se prolon-



Enrique Congrains.

Julio Ramón Ribeyro.



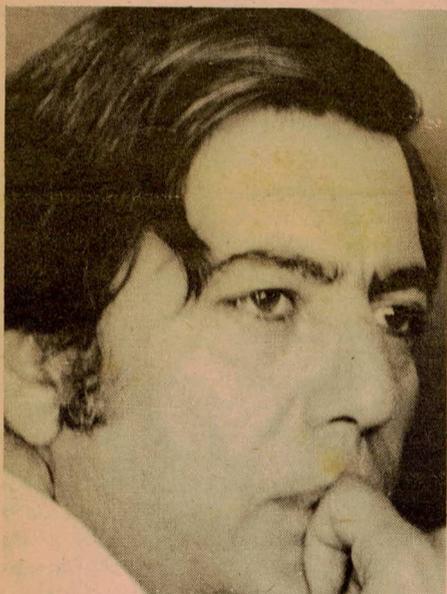
“No todos los de mi generación tenían la misma preocupación por asuntos técnicos... solamente Ribeyro, Congrains y yo, que eran más tradicionales.”

gan en estas dos naciones, pero en todo caso hay cierta peruanidad en algunas posiciones. Por ejemplo, creo que el tema de las barriadas no ha sido tratado con tanta intensidad como en el Perú en lugares como Bolivia y Ecuador. También el tema de la pandilla o "collera" juvenil fue muy importante (nació en nuestra generación), no creo que haya sido tocado con tanta variedad e intensidad como en las novelas peruanas de los últimos veinte años. De tal manera que hay un punto de vista nuestro que no divergirá en gran cosa de una posición latinoamericana en general, pero que dentro de ella es un poco singular.

FANTASIA Y REALISMO

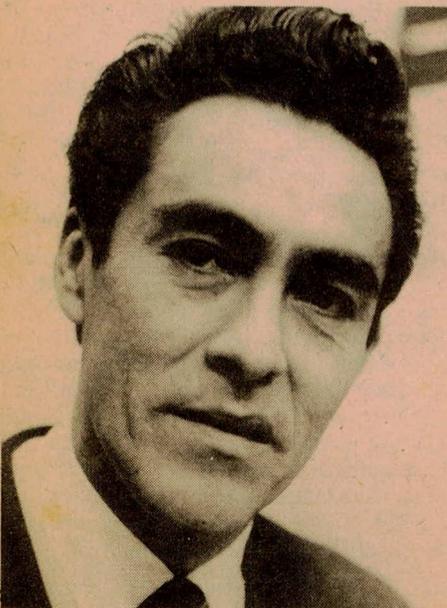
— Hay dos vertientes al comienzo en su generación: una fantástica y otra realista. Sin embargo, la fantástica cede finalmente ante el empuje de la realista. ¿Cree usted que el realismo es la línea vertebral de la narrativa peruana y en especial de su generación? .

Me parece que esto obedece a una cuestión histórica. En efecto, hubo estas dos corrientes, y escritores como Salazar Bondy, Ratto y Loayza iniciaron un camino de literatura fantasiosa, libresco; sin embargo, rápidamente cambiaron y engrosaron el otro bando realista. Yo creo que fue por las circunstancias históricas o el momento político que se vivía. No olvide usted que por 1950 se estaba ya formando una oposición al



Mario Vargas Llosa.

Eleodoro Vargas Vicuña.



el resto escribió más o menos

régimen de Odría. Una oposición por todos los frentes: en el frente político, en el frente universitario, en el frente intelectual; y todavía tuvimos que padecer el régimen más, durante unos seis años hasta que cayera. Luego vino esta frustración, el segundo gobierno de Prado, en el que nosotros no creíamos que se iba dar ese panorama político, tan negativo como se dio. Se pensó que habría otro florecimiento democrático, distinto, mucho más amplio y libre y, sin embargo, no ocurrió así. Se dio más bien una alianza entre posiciones contradictorias, que en vez de abrir para una conciliación nacional, más bien redujo la la esperanza de un camino libertario, un camino, digámoslo mejor así, socializante.

¿CUENTO O NOVELA?

—Es sintomático notar que predomine el cuento sobre la novela en su generación. ¿Acaso éste era el vehículo más óptimo de expresión? .

— Yo creo que es por la facilidad de publicar cuentos en aquel tiempo. Teníamos a la mano suplementos literarios dominicales, y, sin embargo, no teníamos editoriales. Ahora usted ve que el primer libro de un escritor suele ser una novela y ésta se publica pronto. En cambio, nosotros estuvimos esperando tres o cuatro años antes de publicar una novela, sobre todo por falta de editor.

— Yo no creo que se deba sólo a dificultades editoriales. Me parece que su generación tenía principalmente una concepción a nivel de cuento, antes que de novela.

— Tal vez pueda haber una y otro cosa. No creo que todavía esté muy claro, muy dilucidado esto. Pero nosotros nos sentíamos cuentistas en el sentido de que nos sentábamos a escribir y nos salía más fácil y rápidamente un cuento. Siempre en nuestras primeras conversaciones nos decíamos que escribir una novela es algo mucho más difícil que escribir un cuento. Ahora que yo he escrito varias novelas, creo que el trabajo es igual. Tan difícil y tan arduo es escribir un cuento como una novela.

INFLUENCIAS Y APORTES

— Tomando en cuenta las influencias recibidas, ¿cuáles cree que son los aportes estéticos de su generación? .

— Las influencias provienen de la literatura anglosajona, del existencialismo francés, de la novela y el cuento norteamericano y de la novela francesa; de tal manera que hay aportes de todo el mundo. Sin embargo, en cuanto a aportes propios desde el punto de vista estético y técnico, hay que señalar en primer lugar una posición de una toma de conciencia frente al indigenismo, y la utilización de una nueva manera de componer la novela y el cuento, otra estructura novelística, otro tempo narrativo. Considero pues como hitos principales el alejamiento del indigenismo, el asedio a la clase media y la incidencia en temas especiales como el de las barriadas, la "collera", y un final del campo para ingresar en la ciudad. Eso sí, sin abandonar del todo lo rural.

APARICION DE VARGAS LLOSA

— Se suele decir que 1963, año en que aparece *La ciudad y los perros*, marca el comienzo del ocaso de la generación del 50.

— Yo no creo eso. Si uno se fija bien en las fechas de publicación, se puede notar que 1963 no es una fecha de

terminación del grupo. En los años siguientes se publicarán obras como *Una piel de serpiente*, *En octubre no hay milagros*, *Los geniecillos dominicales*, etc. Yo mismo continué escribiendo cuentos y entro en la novela. No creo pues que 1963 marque la terminación de mi generación. Esta generación pervive, continúa, aunque hayamos perdido a Salazar Bondy y se hayan silenciado Loayza, Congrains y Vargas Vicuña. Creo que más bien después de ese año hay un alejamiento de los escritores con respecto al país. Hay un exilio voluntario, viajes profesionales o de estudios. Sin embargo, después de 1963 estos escritores ya tienen una mayor solidez, son capaces de escribir mejores cuentos, mejores novelas.

— Yo le planteaba la cuestión en otros términos. No se trata de que los miembros de su generación dejen de publicar, sino de que la irrupción de Vargas Llosa significa una nueva actitud en la narrativa peruana, distinta a la planteada por su generación.

— ¡Ah, es evidente! Sin embargo, me parece que para haber conseguido Vargas Llosa esa ruptura con nuestra generación, nosotros hemos servido de puente, porque sin la obra de los narradores del 50, le hubiera sido muy difícil lograr esa ruptura, que además no se produce sino en su tercer libro. Si usted ve *Los Jefes*, *La ciudad y los perros*, puede notar de que no son verdaderamente distintos a textos de Ribeyro, Congrains o mfos. En cambio, a partir de *La casa verde* sí hay una ruptura. En todo caso hay que señalar que hay una línea personal en cada uno de estos escritores, pero que como grupo, nosotros en verdad estamos menos diferenciados de Alegre y Arguedas de lo que está Vargas Llosa.

— Sin embargo, en Vargas Llosa hay una preocupación por la renovación narrativa a nivel de técnicas literarias que no existe en su generación.

— No todos los escritores de mi generación tenían la misma preocupación por asuntos técnicos. Yo creo que solamente la tuvimos Ribeyro, Congrains y yo; el resto escribió más o menos tradicionalmente. Si usted lee los primeros cuentos de Ribeyro, usted verá que él se remite a una literatura del siglo XIX. En todo caso las influencias extranjeras son más visibles en mi caso que en el de Ribeyro, Congrains o Vargas Vicuña. De tal manera que achacar esta preocupación por la técnica a todo el grupo sería demasiado. No hubo en totalidad un deseo absoluto de romper con la forma de escribir anterior. Hubo el deseo de superarla, de modificarla, y solamente en algunos casos de ser diametralmente opuestos. Yo creo que en *El Cristo Villenas* fui radicalmente distinto a lo escrito anteriormente. Cuando traté la fiesta campesina del *cóndor-rajchi*, del *cóndor* despedazado en *La batalla*, fui opuesto a lo que cualquier otro escritor costumbrista o indigenista pudo haber dicho así. Sin embargo, nuestro desarrollo no fue tan orgánico como en el caso de Vargas Llosa, pues él solo, verdaderamente solo trató de hacer algo diferente.

II. La Obra Personal

CONCEPCION TRAGICA

— Se acostumbra decir que sus obras oscilan entre la violencia y la ternura. Pero frente a estas dos constantes, personalmente considero que el eje central de su obra, el leitmotiv, es la amenaza de la muerte, lo cual le confiere un carácter trágico.

— Yo estoy de acuerdo con usted y celebro que usted lo diga, porque ya se ha acostumbrado a decirse que yo me ocupo de la violencia y de una especie de oposición, de una lucha permanente, y no creo que sea cierto. La crítica no se ha fijado en cuentos tan significativos en mi obra como *Vestido de luto*, en el cual el protagonista se porta como un abanderado del pacifismo, tiene una posición anti-bélica, anti-violenta, a pesar de desenvolverse en un ambiente castrense. Y tampoco se han fijado en otros cuentos como *Mama Alba*, un cuento que me importa mucho, y ahí predomina esta actitud pacífica, hermosa, que llega a consolidarse en el amor, incluso a través de la concupiscencia. Creo que lo más importante a señalar en mis cuentos es lo que usted ha dicho: un acercamiento a la muerte, o sea, un acercamiento a la tragedia. Repárese también el cuento titulado *El cuervo blanco*. En el curso de mis cuentos lo que hago yo es ofrecer una catarsis, es ofrecer una lección de un protagonista especial, que siendo blanco en el comienzo termina siendo negro en el final o viceversa. O sea que una obra de arte ha servido para transformar una personalidad.

— Esta concepción trágica me parece que proviene mucho de Faulkner y Hemingway; . .

— No lo sé. En mi caso creo que son de vivencias padecidas por mí. Piense en un muchacho que desde sus tres o cuatro años está viendo terribles aluviones en Ancash y escapando de noche con su familia, como si fuera perseguido por la naturaleza. Piense usted en un muchacho que está viendo ciudades como Chimbote, ciudades realmente miserables, pueblos pequeños como Sihuas, muchacho que luego se traslada a Caraz y ve la tremenda injusticia que hay en las ciudades provincianas y que trata de explicarse toda esta geografía, política y economía peruanas. De tal manera que dentro de este ámbito de miseria, de injusticia, de retraso, de analfabetismo, evidentemente lo primero que tiene que hacer el escritor es revelar su mundo; revelarlo tal vez puede parecer trágico, pesimista, pero realmente no lo es. Quiere revelar su mundo para conocerlo y luego dominarlo.

INFLUENCIA DE FAULKNER

— ¿Hasta qué punto ha influenciado Faulkner en su obra? .

— Yo comencé a leer a Faulkner antes del año 1950. Me percaté de que no solamente era un buen tema para hacer una buena tesis, sino que había en él elementos que se podrían aprovechar en América Latina, que un escritor latinoamericano podría seguir en varios casos. Por ejemplo en aquello de dedicarse a una porción étnica del territorio frente a la mayoría, me refiero a la población negra dentro de los Estados Unidos; en seguida ahondar en toda la tradición religiosa y ver si esa tradición religiosa es auténtica o es supersticiosa; en tratar de revelar una serie de mitos, una serie de oscuridades que siempre nos envuelven y que él como buen agonista trató de desempolvarlas e iluminarlas. Ya con el tiempo me he podido librar de él y de su influjo. Reconozco que ha influenciado sobre todo en *Los Ingar* y en algunos cuentos como en *El Cristo Villenas*. Pero después, a partir de *Vestido de luto*, creo que esa influencia concluyó. Sin embargo, lo recuerdo, lo admiro profundamente y lo tengo junto a mí como uno de mis compañeros más vivos, como si fuera otro miembro de mi generación.