



Capítulo 3

Del Viento, el Poder y la Memoria

Materiales para una lectura crítica
de Miguel Gutiérrez

Cecilia Monteagudo | Víctor Vich
editores



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Primera edición: octubre de 2002

Del Viento, el Poder y la Memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Plaza Francia 1164, Lima-Perú.

Teléfonos: 330-7410, 330-7411

Fax: 330-7405

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso del editor.

Hecho el Depósito Legal: 1501362002-4572

ISBN: 9972-42-503-7

Impreso en el Perú - Printed in Peru

MIGUEL GUTIÉRREZ Y MARIO VARGAS LLOSA: EL AMARGO SUEÑO DE LA UTOPIA

por José Alberto Portugal

ESTAS DOS NOVELAS DE 1993, *Lituma en los Andes* de Vargas Llosa y *Babel, el paraíso* de Miguel Gutiérrez comparten ciertas características de construcción y tono que son particularmente interesantes. Ambas hacen tema del acto de contar historias, esto es, comentan anecdóticamente su tendencia hacia la autorreferencialidad. Se asocia a lo anterior la manipulación de formas hiperconvencionales (novela policial, relato de viajes, etc.) que funcionan como sustrato narrativo. Por último, ambas son novelas que, a partir de toda esta gesticulación literaria, se elaboran temáticamente en tensa relación con motivos centrales del lenguaje y la experiencia de la intelectualidad de izquierda en el Perú. Las formas que esta tensión genera son diferentes, pero por debajo de esas diferencias hay una suerte de corriente o modo que es común a la manera en que las dos novelas se enfocan en los procesos de crisis e intenso drama social, y a las metáforas a partir de las cuales se valora tal experiencia: se trata del carácter *distópico* de la imaginación que las sostiene y que las abre al ámbito de la sátira.¹

¹ Sátira, en primer lugar, partiendo de la observación de Hodgart: «*Satire*, in my view is not a well defined category, but a convenient expression to cover a variety of literary of literary works that have many characteristics in common». El «género» mismo, por lo tanto, se define en términos clásicos como sátira [olla

Lituma en los Andes se ubica hacia el final de un proceso novelístico en el que tanto el tono como el foco de la sátira se han ido precisando. Este proceso se puede rastrear desde *La guerra del fin del mundo* —que es el inicio de la obsesión novelística de Vargas Llosa con el tema de los intelectuales, las utopías, la revolución— a través de *Historia de Mayta* y *El hablador*. Se puede entender *La guerra del fin del mundo*, que es el inicio de esta serie de novelas, como una interpretación de la historia de Canudos, como una aproximación al pasado que, en tanto tal, se conecta con una larga tradición textual asociada a la interpretación de esa historia. De otro lado, es fundamental en la construcción de la novela la representación del proceso mismo de construcción de ese pasado, de las múltiples perspectivas que lo informan, en particular de aquellas que intentan articular experiencias *contemporáneas* a los hechos. Es aquí donde reside el poder crítico (satírico) de *La guerra...*: no como novela histórica, sino como novela *ideológica*, como exploración del universo mental enganchado a esa experiencia. Esta tendencia novelística le da forma a la serie que describo.

Vargas Llosa inaugura este periodo creativo y define este momento polémico enfocándose en algo muy cercano a lo que Mannheim caracterizó como la primera forma de la mentalidad utópica moderna, aquella en la que el *quiliasmo* junta sus fuerzas con las demandas activas del sector de los oprimidos en la sociedad. Sobre este mismo fenómeno, Ricouer comenta que su continua influencia y persistente amenaza a otras utopías genera contra-utopías, dirigidas contra la reemergencia de esta utopía funda-

podrida], que es rasgo característico del texto individual [palimpsesto]. Más adelante, Hodgart precisa: «The satirist does not paint an objective picture of the evils he describes, since pure realism would be too oppressive. Instead he usually offers us a travesty of the situation, which at once directs our attention to actuality and permits an escape from it. All good satire contains an element of aggressive attack and a fantastic vision of the world transformed [...]» (HODGART, Matthew. *Satire*. Nueva York: McGraw-Hill, 1969, p. 2). Se trata siempre de ficciones radicales. Esto es, se trata de esfuerzos extremos por construir alteridades.

mental. Utopías de distinto signo, conservadoras, liberales y aun las revolucionarias socialistas, ven como común enemigo el anarquismo de la utopía quiliástica.²

De modo que en *La guerra del fin del mundo* es un tipo particular de idea de la revolución la que se instala en el universo obsesional del autor, la de la revolución mesiánica—el tipo de revolución, de Idea movilizadora que puede adquirir particular fuerza en los espacios sociales más atrasados de sociedades divididas, donde las distancias entre grupos humanos se encuentran exacerbadas por la enormidad de las diferencias económicas y culturales. Es el carácter que adquiere la utopía cuando es encarnada concretamente, políticamente, por un movimiento de masas que reta de manera directa no solo el orden establecido, sino las posibilidades de otras formas de cambio, incluso de otras utopías, las utopías racionales y sus lenguajes. Este es uno de los ejes de la imaginación política del Vargas Llosa de la época.

Su preocupación por el choque de culturas al interior de una sociedad está insistentemente tematizada en sus artículos del periodo de redacción de *La guerra*. Su reflexión en el «Informe sobre Uchuraccay», aunque posterior a la aparición de la novela, participa de este universo.³ Es en el marco de este temor que el sertón brasileño adquiere rango paradigmático, como también lo tiene en la novela la confusión de sus intérpretes: el delirio de Galileo Gall o la ceguera del periodista miope. La diferencia es que mientras la historia de Canudos se presenta como drama o espectáculo grotesco, las «ficciones» de los intelectuales se presentan como farsas.

² MANNHEIM, Karl. «The Utopian Mentality». En *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1936, capítulo IV. Para los comentarios de Ricoeur, véase RICOEUR, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. Edición de George H. Taylor. Nueva York: Columbia University Press, 1986, pp. 276- 277.

³ El informe va referido a la matanza de 8 periodistas peruanos por los comuneros de Uchuraccay en el contexto de la guerra contra Sendero Luminoso. Vargas Llosa encabezó la comisión presidencial encargada de investigar los hechos.

Es precisamente a lo largo de esta época que, paralelo con su interés por el carácter y la naturaleza de su propia práctica artística como productor de ficciones, Vargas Llosa desarrolla un marcado interés por otras formas de creación de ilusiones. En una conferencia sobre *Historia de Mayta*, Vargas Llosa comenta sobre la importancia de las ficciones en la vida social y sobre las formas literarias y no literarias en las que estas se manifiestan. Señala allí que su participación polémica en la vida política latinoamericana no solo le ha permitido observar más de cerca esa necesidad humana de las ficciones, sino que lo ha hecho llegar a una conclusión: en América Latina, las ideologías son la forma de satisfacer esa necesidad de incorporar la ficción a la vida de las personas, del mismo modo que otros lo hacen a través de novelas o la religión. Ficción ya no es una categoría restringida al ámbito de lo literario, se traslada ahora como principio explicativo de la producción ideológica.⁴

Trabajando desde esta perspectiva, con *Historia de Mayta* se comienza a construir un camino de entrada hacia la crítica del presente peruano. Si se quiere, se finge en *Mayta* una búsqueda de las raíces del presente de la sociedad que habitan el personaje, el narrador, el autor. Se arrastra y reconfigura entonces el motivo de la pesquisa ya presente en la novela anterior (ahora el intelectual es como un detective que intenta reconstruir una red de causalidades, la posibilidad de una explicación sobre la aventura guerrillera de Alejandro Mayta, y que concluye en la inevitabilidad de la ficción: la mentira, el engaño), en cuyo centro está la figura grotesca de un intelectual-revolucionario. Es la figura de un sujeto que se deja arrastrar por el delirio de querer transformar en acto la idea. ¿Sátira del voluntarismo de la izquierda? El espacio en el cual se ha de realizar la proeza es los Andes, la

⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *A Writer's Reality*. Ed. Myron I. Lichtblau. Syracuse: Syracuse University Press, 1991, p. 149. Para el tema general de la relación entre utopías e ideología véase el estudio introductorio de Ricoeur a sus conferencias. Se encuentran allí también relevantes reflexiones sobre las diferencias genéricas entre estas.

masa que ha de cumplirla será el campesinado, todo esto de acuerdo con la visión idealizada que tiene Mayta de ello.

En la novela, el intento fallido de Mayta está en el origen de la violencia que amenaza con destruir el mundo del narrador/ investigador. En la historia, su trayectoria es la trayectoria política de un sector de la izquierda revolucionaria peruana. Es tal vez por esto que «a muchos lectores la risa se les ha enfriado en la boca», en expresión de Birger Angvik,⁵ incapaces de entender esta novela como una de humor o entretenimiento. Lo que ocurre es que, sobre todo *Mayta* y luego *Lituma en los Andes*, irrumpen violentamente en el marco de recepción local, confrontando a sus auditorios con procesos y contenidos problemáticos en términos más bien crudos, que dificultan su digestión.⁶

Si *Mayta* ataca el mito *campesinista* de la izquierda (la definición del espacio y el agente revolucionarios en el mundo andino), podemos decir que *El hablador* se mete en un aspecto central en la articulación del discurso intelectual progresista en el Perú, el indigenismo, del cual se ofrece una valoración negativa puesto que, en términos de Vargas Llosa, responde al poder de las ideologías para generar fanatismo. Por ejemplo, en Saúl Zuratas colapsan, como en una paradoja andante, ideas desarrolladas o planteadas por los intelectuales en torno a la cuestión del mestizaje, a la posibilidad de la integración cultural, o la preservación de las culturas, etc., y la obsesión dogmática de definir en esos

⁵ ANGVIK, Birger. «Historia de Mayta: la novela y los críticos». *Hueso Húmero*, n.º 25, 1989, p. 118.

⁶ Es interesante observar la disonancia que se produce entre las declaraciones autorales respecto a cuestiones de intencionalidad artística y las lecturas políticas de las mismas novelas hechas desde la izquierda. Para las declaraciones autorales respecto [en contra] del carácter político de *Mayta* [y de su novelística] véase ANGVIK, Birger, *op. cit.*, «Transforming a Lie Into Thruth. *The Real Life of Alejandro Mayta* as a Metaphor for the Writers Task». Comento sobre ello en mi «Historia de Mayta. ¿En busca de las raíces del presente?» Para la recepción crítica (desde la izquierda) de esa novela véase en particular los trabajos de Omaña, Silén y Urdanivia. Los trabajos de Rita Gnutzmann (con breves comentarios y bibliografía) y Birger Angvik son de enorme utilidad para entender este fenómeno.

términos la realidad y su futuro. La novela empuja el asunto más hacia sus límites, hacia la burla de la pureza casi mística del fanático, desplazando el escenario clave hacia la Amazonía, pues a los Andes, el espacio clásico del imaginario intelectual progresista, Saúl Zuratas (quien con su «utopía arcaica y antihistórica» y su doble marginalidad se convierte en «mascarita» de José María Arguedas) los encuentra ya demasiado occidentalizados.

En la estructura de esta secuencia novelesca, *Lituma en los Andes* es la entrada a caballo en el santuario del pensamiento indigenista-izquierdista. En esta novela el espacio andino aparece en todo su esplendor amenazante y grotesco. La novela va a subvertir la imagen idealizada de lo andino que emerge con los indigenistas, en cuyo centro se sostiene una particular visión del futuro del país, en la cual el mundo andino (la persistencia en él de energía social y valores fundamentales) funciona como horizonte de la sociedad peruana. Esta ha sido una de las figuras centrales de cierto discurso intelectual, que ha generado un lenguaje fecundo en metáforas e interpretaciones de la sociedad peruana.⁷

La idea (su idea de la idea) le resulta repugnante a Vargas Llosa, que ve como una estilización peligrosa, como una *ficción*, la visión del futuro fundada en la reactivación de los valores de una sociedad arcaica. Contra esto, por ejemplo, *Lituma en los Andes* propone en boca de un etnohistoriador excéntrico y dahnés la historia oculta y silenciada, la «otra historia» del pasado prehispánico en la que se revela la práctica habitual de sacrificios humanos. Y en boca de otro intelectual, un ingeniero de minas que acaba de sobrevivir a un ataque senderista, la hipó-

⁷ Las raíces de este tópico intelectual pueden rastrearse en el Perú moderno desde la imaginación de Mariátegui y su tiempo. El desarrollo contemporáneo más conocido de esta noción es FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987. Vargas Llosa comenta estas ideas en VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Véase en particular el capítulo XVIII, «Una crítica Marxista de la Utopía Andina».

tesis de que la situación presente se explica como la resurrección de la violencia antigua.⁸ En otro plano, la pesquisa del sargento Lituma (su esfuerzo por resolver el caso de las misteriosas desapariciones de tres obreros de la mina) a la vez que termina por confirmar las prácticas rituales del sacrificio humano, lo confronta con un contenido aun más problemático: el canibalismo como ritual de comunión, de construcción de comunidad. El pasado, cuando es evocado, se hace presente como pesadilla, como amenaza.

El escenario de toda esta historia, por su parte, está en abierto contraste con la noción de «paisaje» que emerge y se desarrolla en la literatura indigenista-progresista. Sus habitantes son obreros y desplazados, que sostienen una conexión económica y angustiada con el espacio: una mina semiabandonada, que se articula malamente con el mundo exterior a través de una carretera truncada y sin posibilidad ya de más progreso. En cuanto a la naturaleza, esta es vista a través de los ojos de un mestizo costeño (Lituma, el *mangache* piurano de *La casa verde*) que la siente ajena y amenazante. De hecho, la hostilidad de esta naturaleza, en la forma de un huayco que casi cobra la vida del protagonista (casi se lo traga la tierra), va a cerrar de manera definitiva las posibilidades de ese espacio social y económico. La escena final de la novela presenta al sargento Lituma, nauseado por la revelación del enigma, contemplando el paisaje lunar de los Andes, sitiado por la desolación. La idea del retorno del pasado como amenaza a lo que la civilización ha construido, asociada a este

⁸ El manuscrito de la carta al rey de Huamán Poma emergió en los años treinta de un archivo danés. Sus comentaristas tempranos entre los prohombres de la historiografía tradicional reaccionaron adversamente a este documento, por su carácter disruptivo y problemático (del lenguaje a la imaginación). Ese fue el caso de Raúl Porras Barrenechea, mentor del joven Vargas Llosa. El novelista comenta la carta al rey de Huamán Poma en *La utopía arcaica* destacando, en contra del andinismo/indigenismo, el *political incorrectness* del texto andino. La explicación del ingeniero en *Lituma en los Andes* nos remite a la explicación de otro ingeniero, el autor de *Os Sertões*.

sentido de *ruina* y truncamiento del progreso configuran el motivo básico de la construcción del escenario *gótico*.⁹

La entrada de Lituma a los Andes funciona como el ingreso a un submundo, cuyas entrañas se abren para revelarnos un universo en el que se conjugan la violencia insurreccional de Sendero Luminoso y el paroxismo orgiástico de Dionisio y Adriana; donde se confunden las incursiones de los *terrucos* en las comunidades con las incursiones de los *pishtacos*; donde se afirma la fe en el marxismo junto al culto a los *apus*. Ese es el mundo que le estalla en la cara a Lituma en los Andes.

Y es el mundo que le estalla al lector en las manos: el intercalamiento de las narrativas [de Adriana] sobre Dionisio y Adriana, que parodian los mitos clásicos, introducen de manera disonante poderosos contenidos que se elaboran en torno a modelos paroxísticos, orgiásticos, de respuesta grupal, al igual que sobre homicidios rituales —motivos que atraviesan la novela de Vargas Llosa. Se trata de una afirmación radical de lo ficcional, del *hecho* literario frente a la naturaleza estricta de lo real. La audacia de plantearse juegos literarios al confrontar la *seriedad* de los hechos? narrados es la forma en que la sátira se escribe como *entretenimiento*.

La radical inversión de los valores asignados al mundo andino como espacio generador de significado futuro, la desarticulación de la sintaxis del lenguaje indigenista-progresista, está orientada por la idea de que las utopías terminan por producir el efecto contrario de lo que buscan, idea ya planteada y desarrollada en las novelas anteriores, que en esta se expresa de manera más categórica, sin rastro ya del contenido utópico original. Con *Litu-*

⁹ Véase el trabajo de Clark en el que se elaboran ideas en torno al escritor moderno como presentador de escenas de devastación, como demoleedor de las ilusiones sociales, en el marco de desarrollo de una poderosa literatura satírica: «modern art has proved vigorous precisely where it has been unpleasant [...] Our artist now overtly wish to explore and bring to light human paradoxes, the dark/darker/darkest side of mankind» (CLARK, John R. *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991, p. 4).

ma en los Andes se completa la lógica de una serie novelística cuyo argumento crítico cristaliza en *La utopía arcaica*. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, y entronca con la sorda polémica que Vargas Llosa venía sosteniendo (¿ha venido sosteniendo?) con la intelectualidad de izquierda.

Babel, el paraíso, por el contrario, es la novela de un hombre conectado al socialismo y sus tradiciones en el Perú. Aun así, como las novelas de Vargas Llosa, *Babel* es también una incursión, un viaje a cierto espacio original o generador de mitología de (al menos) cierta izquierda. La novela presenta la forma básica del relato que un viajero le hace a un auditorio sobre sus experiencias en una tierra lejana. La contigüidad de esta forma con la clásica del género literario de la utopía es clara y, de hecho, *Babel* explota al máximo la carga semántica que esta contigüidad genera. Sin embargo, el modelo se manipula aquí más en función de exacerbar el aspecto satírico que comporta todo discurso utópico. La reversión a un modelo clásico y reconocible se hace por las posibilidades que este ofrece en cuanto al repertorio de metáforas raigales y al sustrato alegórico ya constituido. Esto permite, al mismo tiempo, que el texto se abra con facilidad a la ironía, o que se preste a ella, y a la contradicción y a la disonancia, a través de un giro que permite visualizar de manera casi inmediata el revés de la trama. Este giro responde a la idea de Clark según la cual el género de la utopía «se amarga». Como veremos, Gutiérrez se maneja en una frontera interesante, en una zona de umbral entre los dos campos del sueño y la pesadilla utópicos. Es de aquí de donde emergen los contenidos en que se sostiene el tono de la novela.¹⁰

El narrador que abre el relato de *Babel, el paraíso* es miembro de un grupo que se encuentra reunido en congreso (simposio) para discutir las bases de un nuevo humanismo. El viajero, que es un «invitado», interrumpe el proceso conclusivo del congreso e introduce su historia para ilustrar y también para problemati-

¹⁰ «[...] traditional utopian literature has turned "sour," festering the rise of a predominant genre, that of the antiutopia» (CLARK, *op. cit.*, p. 2).

zar lo que allí se ha estado discutiendo. Una vez que toma la palabra, se impone y domina la situación hasta el fin de su relato, ante un público adverso que ofrece un marco hostil a la comunicación, cosa que se revela con toda intensidad en el segmento final con la exasperada reacción del auditorio ante el carácter paradójico de la historia que ha contado este viajero.

La historia como tal es, en sentido cabal de la expresión, un viaje a la China. Es la historia de un viaje a una realidad distante, extraña; y un relato largo, meándrico y truculento, un cuento chino, difícil de sortear, difícil de digerir. El lenguaje de la novela no nombra de manera directa el espacio geográfico, social y político; se lo enmascara, como mecanismo necesario para crear un efecto de alteridad radical (paródica, en este caso). Se habla entonces del viaje al Imperio, y en el Imperio se habla de la Corte y del Emperador y sus discípulos y la Organización, y del hito histórico de la Gran Irritación, etc. Todo en paralelo al proceso histórico y cultural conocido e incluso paradigmático en la imaginación de ciertos sectores de la izquierda. La historia del viajero se concentra en sus experiencias en la Reservación, el espacio destinado en la capital para la habitación de los extranjeros que se encuentran trabajando al servicio del Imperio como traductores. Como el nombre lo indica, es un espacio de aislamiento y separación. En él se desarrolla el motivo central de la novela, el de la búsqueda de la comunidad. Esta va a aparecer paradójicamente.

Esta comunidad no emerge de la sociedad de expatriados españoles y latinoamericanos, izquierdistas y revolucionarios, de la que el viajero/narrador (latinoamericano, peruano y lingüista para mayores señas) sale corriendo, al no poder soportar la maliciosidad, la intriga, el sectarismo, la hipocresía, etc. que dominan la vida de esos sujetos (en este asunto resuena la tensa relación del viajero/narrador con su auditorio presente, en tanto que la puya al auditorio de la novela construye el siguiente nivel del comentario). La comunidad ansiada va a ir emergiendo en su asociación con individuos «de diversas razas y creen-

cias, aunque en términos simbólicos podría decirse que de todas las razas y creencias [...]»,¹¹ como aclara el viajero al final de su relato —individuos que a su vez son marginales o expulsados de sus grupos de origen. En ellos el viajero define su «elegida comunidad, esta patria esencial que no tenía más territorio y frontera que el ilimitado afecto humano». ¹² Ya estas dos citas revelan la intensa comunicación de *Babel* con el aspecto deseante, utópico, del discurso arguediano, que entra como un elemento de tensión característico en Gutiérrez.¹³

Desde el inicio, en el título (*Babel, el paraíso*), la novela invierte la interpretación habitual del espacio y del sentido de la comunicación —Babel ya no como sitio y momento de ruptura y fragmentación. El punto, como corresponde, lo hace explícitamente el viajero/narrador al final de su relato: «Jamás grupo humano, señor presidente, llegó a una comunicación, a un entendimiento y a una unión tan perfectos como nuestro grupo. Nunca hubo un malentendido. Jamás discutimos por hacer prevalecer nuestras ideas. Y por eso siempre reinaron la armonía y la solidaridad». Tal perfección, por supuesto, deriva del hecho de que no existía entre ellos una lengua común: «De ahí que —continúa el viajero— la confusión de lenguas puede ser el factor esencial para la unión y el entendimiento. La base de un nuevo humanismo como el que se ha debatido en esta convocatoria». ¹⁴ Esto es lo que exaspera al auditorio del viajero, por su carácter

¹¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993, p. 222.

¹² *Ibid.*, p. 218.

¹³ Esto, en contraste con Vargas Llosa, para quien la *fábula arguediana* se incorpora en otra vena. El Dionisio de *Lituma en los Andes*, por ejemplo, fue rescatado y criado en la infancia por una comunidad de iquichanos. El dato remeda, por supuesto, aspectos del mito sobre el dios griego; pero también es una versión satírica del episodio más característico de la «autobiografía» de Arguedas —rescatado y criado en el amor de una comunidad indígena, también de Ayacucho. De otro lado, la referencia a los iquichanos (como *comunidad*) abre de nuevo la herida de la masacre de Uchuraccay. Y apunta, otra vez, en dirección de las muertes rituales.

¹⁴ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 224.

de parábola un tanto absurda, situacional y pragmáticamente no posible.

Pero precisamente de este modo se enfatiza dramáticamente la naturaleza y dificultad de la comunicación directa entre individuos concretos, mientras se demanda que dirijamos nuestra atención hacia ciertos procesos no comprendidos en todo su potencial. Por ejemplo, la novela insistentemente apunta a crear la imagen de una comunidad de iguales a partir de este grupo de marginales, desde la cual se invocan los valores socialistas que, habiendo sido forjados en el desarrollo de las luchas históricas de ese pueblo que los acoge, están ausentes en la configuración del presente. Se crea de este modo un núcleo ideológico y emocional que está en abierto contraste con la desilusión que produce el encuentro con el Imperio, el mundo de origen del gran impulso revolucionario —un mundo que se encuentra ya a la vez jerárquicamente estructurado y hecho abstracto, todo desvirtuado por el lenguaje único, autoritario, del Imperio—.

La posición de este grupo de marginales corresponde, en gran medida, a la condición de *liminalidad*, tal como Víctor Turner la ha entendido para caracterizar procesos activos en nuestras sociedades, extendiéndola fuera del ámbito estricto de los ritos de iniciación. La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural, propone Turner, son condiciones desde las cuales frecuentemente se generan mitos, símbolos, sistemas de pensamiento y obras de arte. Las formas culturales resultantes, a la vez que proponen creativamente periódicas reclasificaciones de la realidad (y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura), tienen carácter multívoco y con ello la capacidad de movilizar a distintos tipos de individuos, en distintos niveles, simultáneamente. Esta definición del potencial creativo del grupo es visible en la novela, precisamente, en contraste con la burocratización y la rigidez estructural de la sociedad que lo rodea.¹⁵

¹⁵ TURNER, VICTOR. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine, 1969, p. 129. En *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. (Chapter 1/«Social Dramas and Ritual Metaphors»), Turner desarro-

Hay un segundo aspecto de la experiencia del grupo que viene a reforzar esta posición antiestructural: la construcción de una comunidad fundada en la relación entre individuos concretos, históricos e idiosincrásicos —individuos no segmentalizados en roles o jerarquías sino confrontándose unos a otros directamente, de yo a tú. Es la experiencia para la cual Turner reserva el término de *communitas*, en la que la sociedad es vista (o experimentada) como una comunidad «no estructurada o rudimentariamente estructurada y relativamente indiferenciada». De modo que los lazos de la *communitas* son «antiestructurales en tanto que son indiferenciados, igualitarios, directos, no racionales (aunque no irracionales)»; mientras que *estructura* «es todo lo que mantiene a la gente separada, define sus diferencias y constriñe sus acciones [...]».¹⁶ De allí que en la novela se pone el énfasis en el carácter espontáneo de esa comunidad-grupo, que por momentos presenta la forma de un *happening*. De aquí emana el poder ideológico de su comunidad, que el viajero/narrador enfatiza al final de su relato: como modelo utópico de sociedad basado en una comunidad existencial.

Podemos ver aquí una intuición política central de *Babel, el paraíso*: la realización de la utopía en una sociedad concreta aunque fugaz. Y se plantea también su extensión posible en el lenguaje, en la novela, en la medida en que la cualidad del grupo en la novela destaca un aspecto esencial, creativo, de la novela. Miguel Gutiérrez declara en *Celebración de la novela* que esta «no es solo un género literario, también es un territorio ilimitado don-

lla la noción de *creatividad* generada en este espacio de *liminalidad*: «Creative imagination is far richer than imagery [...]; it does not consist in the ability to evoke sense impressions and it is not restricted to filling gaps in the map supplied by perception. It is called «creative» because it is the ability to create concepts and conceptual systems that may correspond to nothing in the senses (even though they may correspond to something in reality), and also because it gives rise to unconventional ideas. [...] This is the very creative darkness of liminality that lays hold of the basic forms of life. These are more than logical structures» (p. 51).

¹⁶ TURNER. *Dramas, Fields, and Metaphors*, pp. 47 y 49. Las traducciones son mías.

de los seres humanos pueden conjurar ese sentimiento de extrañeza y forasterismo que a veces se siente frente a la vida». ¹⁷ Otra vez las resonancias arguedianas, esta vez sosteniendo la idea de la novela como género «liminoide».

Pero *Babel, el paraíso* nos recuerda también que así como la pequeña comunidad de expatriados se encuentra en la panza del Imperio, su historia (la historia de esa comunidad) está atrapada en una narrativa que desencadena la tensión propia de todo acto de comunicación y también su fracaso. La novela nos recuerda periódicamente que el viajero/narrador y su relato se han incrustado en un proceso previo, interrumpiendo su lógica e imponiéndole momentáneamente la suya. No va a durar. La respuesta a esta intervención es la hostilidad expresada en la actitud del primer narrador (el discurso anfitrión) hacia el viajero invitado, y, además, en la agresiva incredulidad del auditorio hacia el final del relato. En el contexto de una historia que sostiene que la utopía *es* y el paraíso existe *en y como* acto de comunicación plena, es difícil pensar en todo esto como una ironía involuntaria.

De este modo, *Babel* hace tema también (y sobre todo) del otro aspecto que señala Gutiérrez en su reflexión sobre la novela: el aislamiento que suscita el «carácter conjetural de toda exploración novelística [...]» y la hostilidad que puede despertar. Son los límites del subjuntivo. Cuánto más intenso todo esto si consideramos los contenidos con que la novela nos confronta en el contexto de su aparición: en el seno de una sociedad que había estado envuelta en un proceso que amenazaba con destruir todo sentido básico de comunidad. ¿Entonces, sobre qué base se ha de pensar el futuro?

Por su parte, las novelas de Vargas Llosa se construyen sobre la idea de que las utopías desencadenan procesos sociales que luego van a aplastar no solo a sus autores (que son individuos, intelectuales), sino también a la sociedad de quienes los siguen

¹⁷ GUTIÉRREZ, Miguel. *Celebración de la novela*. Lima: Peisa, 1996, p. 184.

o se encuentran en su camino.¹⁸ En particular, en *Lituma* la pregunta parece ser ¿qué ocurre cuando una sociedad hace literal el sentido de sus metáforas: comunidad, comunión, incorporación? La crítica de las utopías (ficciones/ideologías) construidas por los intelectuales es clara, al margen de su justeza. El trabajo de demolición de cierto espacio simbólico se ejecuta, aunque se pretenda solo estar jugando. ¿Pero qué se deja en su lugar?

Tanto en el caso de las novelas de Vargas Llosa como en la de Gutiérrez el efecto de la crisis del paradigma marxista y del horizonte socialista está asociado con este cierre de visión. No es que el marxismo haya sido la única arma analítica para entender las tendencias de la sociedad, ni que el socialismo haya sido la única forma activa de imaginar el futuro; pero se ha tratado siempre en ellos de formas poderosas y dominantes en la formulación del imaginario político —en tanto esfuerzo por darle forma a intuiciones de lo que aún no es—.¹⁹

En *Babel, el paraíso* se abre ese espacio liminal, desde donde todavía es posible pensar el mundo de manera diferente y vivirlo de manera intensa, pero con la lúcida y dolorosa conciencia de su imposibilidad como experiencia plena fuera de ese ámbito —ya que el retorno al mundo estructural es inevitable—. Del otro lado, los Maytas y los Zuratas se dejan arrastrar por la ilusión de realizar sus visiones en la realidad, como el consejero y sus seguidores en Canudos, mientras que los Litumas están allí para recordarnos que, después de todo, la historia es la pesadilla a la que todos despertamos.

¹⁸ Este persistente argumento constituye un buen ejemplo de lo que Hirschman ha denominado *la tesis de la perversidad* (*the perversity thesis*: «[la idea de que] *the attempt to push society in a certain direction will result in its moving all right, but in the opposite direction*»), que es una de las figuras que caracteriza lo que él llama *la retórica de la reacción*. Véase HIRSCHMAN, Albert O. *The Rhetoric of Reaction. Perversity, Futility, Jeopardy*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1991.

¹⁹ E. Bloch plantea que lo que se capta satíricamente le permite al lector ver con claridad aquello que está cerca; de otro lado lo que se capta de modo utópico *enables the reader to have a wide, full, complementary-whole view also within*

Bibliografía

- ANGVIK, Birger. «*Historia de Mayta: la novela y los críticos*». *Hueso Húmero*, n.º 25, 1989, pp. 111-120.
- BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Trad. Jack Zipes y Frank Mecklenburg. 2.ª ed. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- CIORAN, E. M. *History and Utopia*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Seaver Books, 1987.
- CLARK, John R. *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993.
- . *Celebración de la novela*. Lima: Peisa, 1996.
- HIRSCHMAN, Albert O. *The Rhetoric of Reaction. Perversity, Futility, Jeopardy*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1991.
- HODGART, Matthew. *Satire*. Nueva York: McGraw-Hill, 1969.
- MANNHEIM, Karl. *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1936.
- OMAÑA, Balmiro. «Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 26, 1987, pp. 137-154.
- RICOEUR, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. Edición de George H. Taylor. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- SILÉN, Iván. «El Antimayta». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 24, 1986, pp. 269-275.
- TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine, 1969.
- . *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo. «Realismo y consecuencias políticas en *Historia de Mayta*». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 23, 1986, pp. 135-140.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A Writer's Reality*. Ed. Myron I. Lichtblau. Syracuse: Syracuse University Press, 1991.
- . *El Hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . «Euclides da Cunha». En VARGAS LLOSA, Mario. *Contra Viento y Marea, II (1972-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

closeness (BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Trad. Jack Zipes y Frank Mecklenburg. 2.ª ed. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 211). Véase en particular su ensayo «On the Present in Literature».

- *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.
- *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996
- «Informe sobre Uchuraccay». En VARGAS LLOSA, Mario. *Contra Viento y Marea III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.