

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

Cecilia Monteagudo Valdez (Cuzco, 1960)

Es Magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado diversos ensayos sobre Wilhelm Dilthey, la filosofía hermenéutica y la concepción del «mundo de la vida» en E. Husserl.

Actualmente se desempeña como profesora asociada del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y prepara una tesis doctoral sobre la problemática de la historicidad en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.

Víctor Vich Flórez (Lima, 1970)

Egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Georgetown, EE.UU. Ha publicado diversos estudios sobre literatura peruana entre los que destacan sus trabajos sobre José de la Riva-Agüero, Mario Vargas Llosa y Edgardo Rivera Martínez.

Actualmente se desempeña como profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú y como investigador del Instituto de Estudios Peruanos.

Del Viento, el Poder y la Memoria

Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez

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

Este libro no hubiera sido posible sin la generosa colaboración de los autores de los textos que presentamos; sin el importante apoyo de Luis Jaime Cisneros y del ingeniero Eduardo Ismodes de la Dirección Académica de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú; sin la valiosa ayuda de Ximena Urbina y Ricardo Mendoza en la recopilación de las reseñas y el repertorio bibliográfico; y sin la labor del Fondo Editorial de nuestra casa de estudios.

ÍNDICE

Introducción	13
1. <i>Miguel Gutiérrez y la narrativa peruana</i>	17
Peter Elmore, «Vallejo, Arguedas y Gutiérrez: las ceremonias de la vergüenza». <i>Lexis</i> , vol. XXIII, n.º 2, 1999, 243-255.	19
Melvin Ledgard, «Orientalismo contemporáneo para curtidos novelistas peruanos: Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez en la China». <i>Evohé. Revista del taller de poesía de la Universidad de Lima</i> , n.º 4, 2000, pp. 145-160.	33
José Alberto Portugal, «Miguel Gutiérrez y Mario Vargas Llosa: el amargo sueño de la utopía», New College of Florida, 2001.	53
2. <i>En torno a la obra de Miguel Gutiérrez</i>	71
<i>La violencia del tiempo</i>	
Peter Elmore, « <i>La violencia del tiempo</i> . El mestizaje y sus descontentos». <i>Márgenes</i> , n.º 16, año XI, 1998, pp. 121-132.	73
James Higgins, «Replanteando las relaciones de raza y género en el Perú: <i>La violencia del tiempo</i> de Miguel Gutiérrez». <i>Neue Romania</i> , n.º 16, 1995, pp. 247-256.	90
Nelson Manrique, «Historia, literatura y violencia en el Perú de los 80». En MANRIQUE, Nelson. <i>La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo</i> . Lima: Sur, 1999, pp. 99-116.	106

Horst Nitschack, «Miguel Gutiérrez - la violencia de la historia: olvidar y recordar». En KOHUT, K., J. MORALES, S. ROSE. <i>Literatura peruana hoy. Crisis y creación</i> . Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 135-152.	126
Roberto Reyes Tarazona, «Aproximación a <i>La violencia del tiempo</i> ». <i>Letras, órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, San Marcos</i> , n.º 92-93, año 64, 1993, pp. 348-357.	153
<i>Otras obras</i>	
Roberto Forns, «Comunicación y conciencia ecológica: nuevos valores utópicos en <i>Babel, el paraíso</i> de Miguel Gutiérrez». Metropolitan State College of Denver, 2001.	164
Víctor Vich, «El secreto poder del discurso: notas sobre Miguel Gutiérrez (y sobre el Inca Garcilaso)». <i>Revista de crítica literaria latinoamericana</i> , n.º 51, año XXVI, Lima-Hanover, 1er. semestre del 2000, pp. 141-153.	187
Kathya Araujo, « <i>El mundo sin Xóchitl</i> de Miguel Gutiérrez. Sobre el desorden de las generaciones y el ocaso de un mundo».	207
Melvin Ledgard, « <i>El mundo sin Xóchitl</i> : imaginando coetáneos». <i>Quehacer</i> , n.º 132, setiembre-octubre 2001.	215
3. <i>Reseñas</i>	225
<i>El viejo saurio se retira</i> (1969)	
José Miguel Oviedo, «Gutiérrez: una picaresca piurana». <i>El Dominical de El Comercio</i> , 23 de mayo de 1969.	227
<i>Hombres de caminos</i> (1988)	
Maynor Freyre, «El justiciero hombre de caminos». <i>La República</i> , 21 de abril de 1988.	232
Ricardo González Vigil, «Gutiérrez, por fin, en camino». <i>El Dominical de El Comercio</i> , 3 de abril 1988.	235

- La generación del 50: un mundo dividido* (1988)
- Roberto Forns, «La generación del 50: historia y balance». 240
Boletín del Instituto Riva-Agüero, n.º 15, 1988.
- La violencia del tiempo* (1991)
- Ricardo González Vigil, «La gran novela de Miguel Gutiérrez». 247
El Dominical de El Comercio, 15 de diciembre de 1991.
- Ricardo Virhuez, «La violencia y el tiempo». *La República*, 250
 2 de abril de 1992.
- La destrucción del reino* (1992)
- Javier Arévalo, «Última novela de Miguel Gutiérrez». *El Comercio*, 257
 25 de octubre de 1992.
- Maynor Freyre, «Historias de bandoleros y gamonales». 259
Gestión, 29 de octubre de 1992.
- Ricardo González Vigil, «La nueva novela de Miguel Gutiérrez». 263
El Comercio, 4 de octubre de 1992.
- Óscar Malca, «La historia sin fin». *Debate*, n.º 71, vol. XV, 267
 noviembre de 1992-enero de 1993.
- Babel, el paraíso* (1993)
- Peter Elmore, «El idioma de la utopía». *La República*, 271
 de febrero de 1994.
- Ricardo González Vigil, «Un novelista múltiple». *El Comercio*, 276
 12 de diciembre 1993.
- Poderes secretos* (1995)
- Pedro Escribano, «Garcilaso: otra lectura» (entrevista). *La República*, 280
 11 de febrero de 1996.
- Sin autor*, «Entre la historia y la novela» (entrevista). *El Comercio*, 287
 18 de diciembre de 1995.

<i>Celebración de la novela</i> (1996)	
Pedro Escribano, «Novelista de la violencia» (entrevista). <i>La República</i> , 2 de febrero de 1997.	290
Enrique Planas. «Celebración compartida» (entrevista). <i>El Sol</i> , 7 de febrero de 1997.	292
Martín Rodríguez-Gaona, «La novela celebrando al novelista» (entrevista). <i>El Peruano</i> , 16 de febrero 1997.	295
<i>Borges, novelista virtual; Kafka: seres inquietantes; Faulkner en la novela latinoamericana; Ribeyro en dos ensayos; Los Andes en la novela peruana actual</i> (2000)	
Ricardo González Vigil, «Miguel Gutiérrez, ensayista múltiple». <i>El Comercio</i> , 12 de diciembre de 1999.	300
<i>El mundo sin Xóchitl</i> (2001)	
Ana María Gazzolo, «El Mundo sin Xóchitl». <i>Etecé</i> , n.º 67, 19 de octubre del 2001.	302
Ricardo González Vigil, «Un amor absoluto». <i>El Comercio</i> , 20 de setiembre del 2001.	304
4. <i>Entrevistas</i>	307
Dante Dávila, «Conversaciones con Miguel Gutiérrez», noviembre del 2001, inédita.	309
Melvin Ledgard, «Miguel Gutiérrez, un profeta en su tierra». <i>Seminario Brecha</i> , n.º 828, Montevideo, 12 de octubre de 2001, pp. 26-28.	334
Francisco Tumi, «El partido del novelista es el de la novela», setiembre del 2001, inédita.	354
5. <i>Bibliografía</i>	375
Bibliografía sobre Miguel Gutiérrez	377
Bibliografía de Miguel Gutiérrez	383
6. <i>Nota sobre los colaboradores</i>	387

INTRODUCCIÓN

DICE FREDERIC JAMESON QUE LA LÓGICA DEL MUNDO contemporáneo no es «incognoscible» sino «irrepresentable». En opinión de este crítico, vivimos en una época en que la noción de *espacio* está sustituyendo a la de *tiempo* y ello ha comenzado a traer inevitables consecuencias epistemológicas (y políticas) que son urgentes de subrayar. Al debilitamiento de la voluntad para la transformación social, hoy se suma una notable pérdida de profundidad histórica y también una resistencia a pensar en la «totalidad» como instancia última de la vida colectiva. Todo lo cual parece conducir, según el autor, a la polémica idea de que, en sus colecciones de fragmentos y en su radical desorientación frente al tiempo, la producción cultural contemporánea no sería sino un signo mayor de una sociedad que ha comenzado a perder toda posibilidad de autorrepresentarse ella misma.¹

De otro lado, en el contexto de la discusión filosófica, iniciamos un nuevo siglo persuadidos de que el proyecto de una razón autosuficiente y universalizante parece haber agotado sus posibilidades discursivas y, sin embargo, el debate actual tam-

¹ Véase JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

bién nos muestra, más allá de la crítica posmoderna, los diversos esfuerzos por salvar la pluralidad e historicidad de nuestra experiencia contemporánea, sin abdicar de la idea de un entendimiento común y de un horizonte dialógico para las relaciones interculturales.

Frente a este escenario contemporáneo, la novelística de Miguel Gutiérrez se presenta cada vez más representativa de una voluntad que aspira todavía a ubicarse en el *tiempo*, no sólo para continuar visualizando algunos poderes que pretenden ser secretos, sino también para convocarnos a un ejercicio de imaginación capaz de descubrir las posibilidades que aún tenemos pendientes. Con el paso de los años, Miguel Gutiérrez se ha vuelto un narrador que ha sabido asumir diversos retos y que, a la vez, ha sido formado por todos ellos. Su polémica visión del país, la evolución de una ideología que ha podido afirmar y replantear en el curso de su vida, su alejamiento de cualquier circuito de poder y, finalmente, su compromiso con la novela (a la que siempre entiende como parte de un proyecto mayor que es el de la modernidad) lo han ido convirtiendo en uno de los personajes más singulares de la cultura peruana última.

Por ello, el proyecto novelístico de Miguel Gutiérrez no puede entenderse fuera del marco de un cuestionamiento a la sociedad moderna contemporánea y a la violenta instrumentalización del hombre que ella misma ha producido. Todo ello, sin duda, también vinculado con la realidad peruana y sus más complejas herencias coloniales. Se trata, por tanto, de un novelista incitante y provocador que, a partir de un permanente esfuerzo por lograr una comprensión histórica de la vida, desestabiliza constantemente muchas de las posiciones más sedimentadas en nuestros imaginarios colectivos.

Sin embargo, Miguel Gutiérrez no es un escritor que rechace la modernidad en su conjunto ni tampoco uno que interprete sus fracasos como el fin de la vocación utópica que la caracteriza, vale decir, de sus ideales de libertad, igualdad y

fraternidad. Por el contrario, hijo rebelde de la Ilustración, sigue apostando porque dichos ideales puedan reescribir nuevamente nuestra vida colectiva. Así, con estas complejas imágenes y con la conciencia de las paradojas de la modernidad, Miguel Gutiérrez parece ser un intelectual que se mueve entre el «malestar de la cultura» y la apuesta por una imaginación abierta y creadora de nuevas posibilidades, y un novelista que transita sin miedo entre las visiones más aterradoras y aquellas también más emocionantes.

Este libro recoge algunos de los más significativos artículos de crítica literaria, reseñas y entrevistas producidas alrededor de la obra de Miguel Gutiérrez. En una primera parte se presentan artículos que abordan la relación entre Miguel Gutiérrez y la narrativa peruana. La segunda se inicia con un grupo de textos inspirados en su obra capital *La Violencia del Tiempo* (1991), al que siguen artículos relacionados con sus obras posteriores, incluida su última novela *El mundo sin Xóchitl* (2001). La tercera parte del libro ofrece un conjunto de reseñas y entrevistas publicadas en medios periodísticos y ordenadas cronológicamente en función de la publicación de las obras de Gutiérrez. La cuarta parte presenta tres entrevistas recientes que desde distintas perspectivas nos presentan una imagen viva y actual del narrador y sus puntos de vista sobre la literatura, la política y la vida. Finalmente, la quinta parte presenta un repertorio bibliográfico de la producción literaria del autor y lo escrito en torno de su obra.

Residentes en el Perú y en el extranjero, los autores de los diversos textos que el libro ofrece dan cuenta de la diversidad temática de la producción literaria de Gutiérrez y también de la reflexión teórica que su obra motiva. Como editores de este volumen, estamos persuadidos de que la crítica literaria no sólo es un buen espacio para discernir la pluralidad de significados que todas las obras contienen, sino además una importante instancia para regresar a las viejas discusiones —de corte filosófico y político— que siempre acompañaron a los discursos estéticos

desde la Antigüedad. Esperamos que este libro —al igual que las novelas de Miguel Gutiérrez— sea una valiosa invitación para ese objetivo.

Pando, setiembre de 2002

Cecilia Monteagudo V.
Víctor Vich F.

MIGUEL GUTIÉRREZ
Y LA NARRATIVA PERUANA

VALLEJO, ARGUEDAS Y GUTIÉRREZ: LAS CEREMONIAS DE LA VERGÜENZA*

por Peter Elmore

A LO LARGO DEL SIGLO XX, la poética del realismo y el deseo de acceder por medio de la ficción a las tensiones irresueltas de la sociedad han definido, en gran medida, a la narrativa del Perú. No es insólito, entonces, que el ejercicio y las secuelas de la violencia invadan buen número de sus relatos más importantes. Sintomáticamente, el dominio implacable sobre *otro* cuya voluntad se niega o subyuga aparece con insistencia, a la manera de un núcleo obsesivo, en el canon de la prosa narrativa del país. Así, es indudable que uno de los modelos de relación humana más documentados en las letras peruanas es el que conecta a agresores y ofendidos; en ese vínculo asimétrico y vertical, la víctima del agravio puede parecer puramente pasiva, como si se tratase de una criatura reducida a la calidad de mero objeto, pero es significativo que el foco de la representación suela concentrarse en quienes padecen —de modo oblicuo o directo— el castigo: los sancionados no son agentes de su escarnio, pero son sus principales actores. Por medio de la lectura de «Paco Yunque» de César Vallejo; «Warma Kuyay» de José María Arguedas; y de una escena crucial de *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez, me

* Una versión preliminar del presente trabajo fue presentada en el «Primer Encuentro de Peruanistas», que se realizó en la Universidad de Harvard, entre el 30 de abril y el primero de mayo de 1999.

propongo reflexionar sobre la mimesis de la humillación y la afrenta en tres textos que, salvadas las distancias de escala y estilo, pertenecen a la tradición del realismo social peruano.

La elección de estos autores, pese a sus diferencias de edades y generaciones, obedece a que Vallejo, Arguedas y Gutiérrez pueden ser reconocidos como exponentes de la numerosa franja mestiza, provinciana y radical de la *intelligentsia* peruana. Ese sector, que habría de insurgir hacia los años 20 contra la prestigiosa y, en general, socialmente privilegiada Generación del Novecientos, ha teñido y marcado la producción cultural peruana del siglo XX con un sello ambivalente, pues de ella provienen figuras antidogmáticas y críticas como José Carlos Mariátegui a la vez que los líderes del senderismo. Si bien entre las fechas de nacimiento de Vallejo y Gutiérrez media el lapso de los 42 años que separan 1898 de 1940, entre el poeta de *Trilce* y Arguedas hay solo una brecha de 13 años, que sin duda bastaron para que el autor de «Agua» reconociera el magisterio de *El tungsteno*, libro al que, según palabras de Mario Vargas Llosa, atribuyó «tanta influencia en su formación como la lectura de *Amauta*, la revista de Mariátegui». ¹ En lo que concierne a Gutiérrez, no deja de atraer la atención que haya recurrido a un enigmático verso de Vallejo («Los pilares que vi me están oyendo») para emplearlo como epígrafe de *La violencia del tiempo*, esa viga maestra de su obra narrativa. En todo caso, el canon moderno de la literatura peruana y el escenario mayor del debate ideológico nacional quedarían drásticamente empobrecidos sin la presencia de una intelectualidad que, por origen social y vocación ética, se propuso —táctica o explícitamente— mirar el consenso de las elites para reemplazarlo con el disenso de los excluidos. En las filas de esa *intelligentsia* de nuevo tipo, el papel de icono y paradigma le corresponde, sin duda, a Vallejo.

¹ VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 62.

La pedagogía de la opresión que subyace a la práctica de la afrenta se manifiesta con didáctica claridad en «Paco Yunque», de Vallejo. El relato fue escrito en 1931, bajo la advocación del realismo socialista que el comisario Zhdanov habría de imponer como ortodoxia estética de la izquierda. Obra de encargo, «Paco Yunque» no pasó por la censura del responsable de la editorial española que la comisionó: la razón no fue ideológica, sino —en un sentido amplio— cultural, pues al editor le pareció que el cuento era demasiado triste para la lectoría infantil a la cual se le destinaba. Fuera del entorno andino y semifeudal en el cual tácticamente se desarrolla la historia, el vínculo de servidumbre entre Humberto Grieve y Paco Yunque puede parecer una ilustración en exceso lastimera y miserabilista de la lucha de clases. Sin duda, el improbable apellido de Paco apunta a darle a este un status casi alegórico, como cifra y símbolo de las clases explotadas en general; además, las notorias reiteraciones en las que el narrador incurre para reforzar su mensaje y la excesiva simetría que une al microcosmos escolar con el macrocosmos social obedecen a un impulso propagandístico. El mérito estético y político de «Paco Yunque», sin embargo, no proviene de sus concesiones a la literatura de tesis; más bien, existe a pesar de ellas y lo sostiene la capacidad de dramatizar la índole patológica de una socialización premoderna y neocolonial, en la que el dominador no solo se apodera del trabajo de su subordinado, sino que invade sin restricciones todos los ámbitos de su existencia.

El cuento de Vallejo discurre durante el primer día de clases para su protagonista, que —informa escuetamente el narrador— acaba de migrar a un centro urbano. Atónito y medroso, Paco Yunque se halla fuera de su elemento y está al inicio incapacitado para entender lo que ocurre en su nuevo entorno, pues «en el campo no oyó nunca sonar tantas voces de personas a la vez».² La voz

² VALLEJO, César. «Paco Yunque». En OVIEDO, José Miguel (ed.). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)* 1. *Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 40. El cuento, escrito en 1931, apareció publicado por primera vez en la revista *Apuntes del hombre*, Lima, n.º 1, 1951, p. 6-7.

—marca de la identidad y vehículo del discurso— se convierte en un motivo que atraviesa el texto, poniendo de relieve la importancia de la comunicación en el mundo representado. Si el personaje que da nombre al relato encuentra difícil descifrar lo que escucha, le es, por otro lado, problemático hacerse oír. Cuando el profesor quiere saber cómo se llama, contesta casi inaudiblemente y con «voz temblorosa»;³ ante el acercamiento amistoso de un tocayo, Paco Fariña, opta por el mutismo o por respuestas casi monosilábicas, y tampoco expresa su opinión cuando su patrón, Humberto Grieve, lo arrastra a su carpeta: el derecho a hablar le está vedado al personaje, que ha internalizado esa prohibición y parece estar al borde de perder el don de la palabra.

Aunque el cuento deja a su escenario en un deliberado anonimato —acaso en beneficio de cierta vaguedad propia de las ficciones alegóricas—, la localización es de todas maneras obvia. Si el pueblo no se menciona, el país aparece aludido a través de la empresa extranjera cuyo gerente es el inglés Dorian Grieve: los ferrocarriles que este administra pertenecen, en efecto, a *The Peruvian Corporation*. La presencia del capitalismo no viene acompañada por una ética burguesa, sino que se injerta en el viejo tronco del gamonalismo. Humberto Grieve es la némesis de Paco Yunque y, por supuesto, su esdrújula necedad y su infatigable prepotencia cumplen la función de contrastar con la mansedumbre de su víctima; sin embargo, bajo la superficie del contraste maniqueo entre el blanco cruel y el indio sumiso se advierte una dialéctica que moldea oscuramente la subjetividad de los individuos. La megalomanía de Grieve, su fantasía de omnipotencia, resulta quimérica y risible cuando su objeto es el mundo natural (así, por ejemplo, el niño rico declara, ante las carcajadas de sus compañeros, que en el salón de su casa los peces viven sueltos); sin embargo, esa misma voluntad de poder omnímodo, avasallador, cobra un cariz práctico y patético si se vuelve hacia la esfera social, pues el patrón está autorizado a hacer lo que le plazca a su sirviente. A través del cuerpo sometido y colonizado

³ *Ibid.*, p. 42.

de Paco Yunque, Humberto Grieve da rienda suelta a las más elementales de sus pulsiones. El vínculo entre los dos niños no es, en esencia, distinto al que une en vida al hacendado y el siervo de «El sueño del pongo», el relato oral cusqueño que Arguedas publicaría en versión bilingüe 34 años después de la escritura de «Paco Yunque».

Ciertamente, en el relato de Vallejo el humillado no sueña con la hora póstuma de su vindicación, como sí lo hace el pongo en el apólogo quechua. Pese a la miedosa parquedad del personaje, lo que este experimenta en su fuero interno no le es desconocido a los lectores, tanto por las ocasionales incursiones en el punto de vista de Paco Yunque como por el registro de sus gestos y reacciones. De la letanía de maltratos que padece, la que más intensamente lo marca es aquella que funciona como un espectáculo de escarnio y denigración en el espacio público del patio: los actores del juego son el patrón y el siervo, mientras que los espectadores son sus compañeros. A la hora del recreo, en el patio de la escuela, Grieve le exige a Paco que juegue con él al *melo*. El narrador explica: «Yunque hacía lo que le ordenaba Grieve, pero estaba colorado y avergonzado de que los otros niños vieran cómo lo zarandeaba el niño Humberto. Yunque quería llorar».⁴ El desamparo del personaje se amplifica y extrema cuando se hace notorio para los demás: la mirada ajena tiene un efecto punitivo, penoso, porque hace evidente el desprecio que sufre el agraviado.⁵ Con lúdico sadismo, Grieve —gemelo moral del hacendado de «El sueño del pongo»— exhibe su dominio sobre Yunque, a quien obliga «a doblar la cintura y ponerse en cuatro manos» para luego, en veinte ocasiones, saltar sobre él «apoyan-

⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

⁵ Observa José Miguel Oviedo, con perspicacia, que «la escena en la que Grieve pone en cuatro patas a Paco Yunque, salta sobre él y lo golpea como si fuese un animal, recuerda unos famosos versos de «Piedra negra sobre una piedra blanca»: César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada;/ le pegaban duro con un palo y duro // también con una sog...». En OVIEDO, José Miguel (ed.). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)* 1. *Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 38.

do las manos sobre sus espaldas y dándole una patada en las posaderas».⁶ El llanto de Yunque desata la protesta de quienes, como Paco Fariña, se indignan ante el maltrato, pero en la pelea campal que sigue no participa la víctima, a quien los hermanos Zúñiga preguntan, cándidamente, por qué no se defiende. En la lógica del contrato servil no hay sitio para la rebeldía ni el reclamo y, en carne propia, Paco Yunque lo sabe: Él —como otro *pongo* de Arguedas, aquel que Ernesto encuentra en el primer capítulo de *Los ríos profundos*, durante su visita al Cusco— ha incorporado su calidad de siervo. Significativamente, la última frase del cuento retrata al personaje en una postura que será emblemática de un destino: «Pero Paco Yunque seguía agachado».⁷ Así, el primer día de clases concluye con una lección aprendida para siempre: el escarmiento preventivo que Paco sufre a manos de su opresor le enseña que, para él, no existe otra salida que la sumisión. Es el lector, no el personaje, quien concluye que las reglas mismas de la servidumbre deben ser abolidas.

La transida resignación de Paco Yunque parece, a primera vista, hallarse en las antípodas de la rabia vehemente que agita a Ernesto en «Warma Kuyay (Amor de niño)». Con este relato inauguró Arguedas su obra éditada, en 1933, apenas dos años después que Vallejo redactara «Paco Yunque». En 1935, con «Agua» y «Los escolares», habrían de conformar el primer libro del escritor. Ernesto, el principal *alter ego* del autor, es quien narra la historia de su pasión púber por Justina, novia del vaquero Kutu y víctima de un lascivo terrateniente, don Froilán.

En «Warma Kuyay», la afrenta consiste en la violación de una campesina, pero el acto mismo es cubierto por una elipsis y solo se conoce a través de la confidencia que Kutu le hace a Ernesto. Objeto del deseo, Justina es el vértice sobre el que confluyen y en el cual colisionan los ímpetus de las tres figuras masculinas del relato. Así, en la mimesis las víctimas del agravio son sobre

⁶ VALLEJO, *op. cit.*, p. 56.

⁷ *Ibid.*, p. 60.

todo los dos varones —el indio y el púber— que confrontan de distintos modos su impotencia para reparar la injusticia cometida y restablecer su honra. El ultraje de la joven reclama un comportamiento viril, según las normas de un antiguo código de honor que Ernesto —en quien la adhesión a la cultura campesina convive con valores señoriales— respalda. Kutu, por otro lado, soslaya las demandas de ese código.

El abuso de la doncella por el gran propietario lascivo es, en buena cuenta, análogo a los atropellos de aristócratas contra la honra popular que, por ejemplo, el teatro español renacentista documenta con profusión. Más que el azar, esta semejanza parece deberse a un linaje ideológico: al menos inicialmente, el narrador de «Warma Kuyay» podría adscribir sus reacciones a una configuración ética que proviene de sociedades mediterráneas. Restaurar la dignidad mancillada supone recurrir a un acto de violencia correctiva: el agravio que no se lava con sangre permanece como una mancha sobre el nombre de los varones humillados.

No todo bochorno exige, sin embargo, la misma respuesta. Puede uno remitirse a la escena con la que se abre «Warma Kuyay», en la cual dialogan y cantan bajo la luz de la luna la amada y sus dos pretendientes, sugiriendo la atmósfera idílica de una ficción pastoril. La armonía rural se presenta, sin embargo, solo para quebrarse casi de inmediato. Luego de que Ernesto declara fogosamente sus sentimientos, se forma una ronda de campesinos que se mofa del infantil galán: «Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre».⁸ La exclusión refuerza en el sujeto la conciencia de su alteridad, la certidumbre penosa de que no pertenece a la comunidad de los indios; en el presente de la narración, la certeza de la soledad y el ostracismo se duplica en otro espacio, el de la costa, donde Ernesto afirma vivir «amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños».⁹ En

⁸ ARGUEDAS, José María. «Warma Kuyay». En *Relatos completos*. 2.ª ed. Buenos Aires: Losada, 1974, p. 121.

ambos casos, la vivencia traumática se origina en el desplazamiento forzado, del cual deriva la condición de exilado que marca al héroe arguediano.

La violación de Justina, por el contrario, no sume a Ernesto en el abatimiento y la melancolía. Su primera reacción consiste en negar enfáticamente que el ultraje haya sucedido, luego que Kutu —«triste y molesto»— le confía que Don Froilán ha forzado a la joven «en la toma de agua cuando fue a bañarse con los niños».¹⁰ La defensa de la incredulidad no se sostiene y, al desmoronarse, da paso a una intensa desesperación: «Sentí miedo; mi corazón parecía rajarse, me golpeaba. Empecé a llorar. Como si hubiera estado solo, abandonado en esa gran quebrada oscura».¹¹ El desborde emocional del personaje muestra que la noticia lo afecta íntima y directamente. Tan extremo es su desconuelo que, para serenarlo, Kutu —quien, obviamente, no es un hombre posesivo— le hace un ofrecimiento insólito. «¡Duérmete, niño! Ahora le voy a hablar a Justina para que te quiera. Te vas a dormir otro día con ella, ¿quieres, niño? ¿Acaso?».¹² El personaje no desoye la promesa, pero su deseo en ese momento no es erótico, sino tanático; ante el monte tutelar, el Chawala, jura que se cobrará venganza: «¡Kutu: cuando sea grande voy a matar a Don Froilán!».¹³ El púber no desfoga su ira con ese juramento, pues ve que el indio festeja su resolución como si esta lo exonerara de actuar contra el violador de su novia. «Su alegría me dio rabia»,¹⁴ dice el narrador. Los dos hombres que usurpan a la mujer para él inalcanzable despiertan su rechazo: a Don Froilán quisiera asesinarlo y a Kutu lo encuentra despreciable y cobarde, sobre todo cuando no consigue persuadirlo para que liquide al violador. No solo sus dos rivales convocan su hostilidad, sino que esta acaba proyec-

⁹ *Ibid.*, p.127.

¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

tándose también contra el propio objeto del deseo: «¡Kutu! Mejor la mataremos los dos a ella, ¿quieres?»¹⁵ llega a proponer Ernesto, ante el horror del vaquero indio, que reconoce en el impulso del púber la sensibilidad de los señores andinos: «¡Verdad! Así quieren los *mistis*»,¹⁶ comenta.¹⁷ Al propio Kutu, en una arranque exasperado, le desea igual destino que a don Froilán y a Justina: «Indio, muérete mejor, o lárgate a Nazca! ¡Allá te acabará la terciana, te enterraré como a perro!».¹⁸

La violación de la mujer amada es, para el protagonista, una afrenta personal, un vejamen que despierta en él fantasías homicidas: de una manera tortuosa, penetrada de *pathos*, estas intentan compensar imaginariamente la impotencia de Ernesto, su incapacidad de tomar justicia por su propia mano. La venganza vicaria será otro mecanismo, a la larga igualmente infructuoso, para aliviar el sufrimiento de la humillación.¹⁹ Así, en furtivas expediciones nocturnas, Ernesto acompaña a Kutu para ver cómo este «se vengaba en el cuerpo de los animales de Don Froilán».²⁰ La descarga síquica que en el púber desata la contemplación de la vindicta estará marcada por un sentimiento agónico y contra-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷ A propósito de este pasaje señala Antonio Cornejo Polar, en *Los universos narrativos de José María Arguedas*: «Curiosamente el odio contra el señor recupera a Ernesto para su mundo originario. Insulta a Kutu, a la propia Justina y opta, igual que don Froilán, por la violencia irracional y destructora» (p. 38). Considero, más bien, que precisamente en la medida que la actitud inicial de Ernesto lo restituye al orden ético de los señores, la violencia a la cual quiere recurrir no es meramente irracional: le presta coherencia la lógica de la venganza.

¹⁸ ARGUEDAS, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁹ Mario Vargas Llosa, aludiendo a la celebración erótica que se refiere en «El ayala», señala: «Este es un cambio importante, pues otro componente básico de la realidad ficticia, al igual que la violencia, es la *ceremonia*» (*Op. cit.*, p. 96). Puede uno decir que, en «Warma Kuyay», el tema de la violencia y el rigor formal de la ceremonia no sólo coexisten, sino que se funden en una exasperada síntesis.

²⁰ ARGUEDAS, *op. cit.*, *loc. cit.*

dictorio en el que se entreveran, vertiginosamente, el placer y la culpa:

¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba.
—¡De Don Froilán es, no importa! ¡Es de mi enemigo!
Habla en voz alta, para engañarme, para tapar el dolor que encogía mis labios e inundaba mi corazón.²¹

El castigo a los novillos y terneras termina por ser insostenible. La ceremonia punitiva, en la que Kutu funge de verdugo y Ernesto de espectador, deviene para el narrador-protagonista en una parodia innoble de la venganza a la que ambos tienen derecho. La metonimia entre el hacendado y los animales tiernos de su propiedad se complica, además, cuando los becerros evocan más a Justina, también frágil y sujeta al poder del terrateniente, que al detestable Don Froilán. Es revelador que, cuando Ernesto decide no seguir sirviendo de testigo a las flagelaciones, su manera de sellar esa renuncia consista en un acto de disculpa a la última víctima y de reconciliación imaginaria con el objeto femenino de deseo:

Me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.
—¡Ninacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya!
Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella.²²

El resultado de la penitencia es terapéutico y liberador: «Y una ternura sin igual, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida».²³ La tristeza que en el presente de la escritura aflige al narrador contrasta con este sentimiento de comunión y plenitud. La causa de su melancolía no es ya el trauma de la violación de Justina —de hecho, su amor por ella retorna al cauce

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 126.

²³ *Ibid.*

platónico del principio—, sino lo que para él es la condena de vivir desterrado en la Costa. Así, la herida síquica de la humillación se cura no en la réplica oblicua y figurada del acto agresor; por el contrario, lo que permite el restablecimiento emocional del protagonista es, precisamente, la ruptura del círculo neurótico en el cual la injuria, imaginariamente reproducida, se prolonga y perpetúa.

La violencia del tiempo —la obra mayor de Miguel Gutiérrez, publicada en 1991— encierra en sus páginas la trayectoria de las cinco generaciones de la familia Villar. Desde el totémico aventurero español que la funda y olvida hasta el joven intelectual mestizo que la clausura y escribe su crónica. Aunque la saga del clan no es avara en peripecias, son dos los acontecimientos que marcan la identidad de las generaciones de la familia: la venta de Primorosa Villar al terrateniente piurano Odar Benalcázar y, sobre todo, el escarnio público del bisabuelo Cruz Villar por orden del hacendado.²⁴ La escena es tan traumática que los Villar se niegan a mencionarla, excepto a través de alusiones veladas y silencios significativos: en la memoria de los parientes, el episodio de la flagelación del patriarca funciona como un evento definitorio, cargado de un sentido abyecto que contamina la identidad misma del linaje. Martín revelará, ante un anciano indígena, que «este agravio y vejamen inferido públicamente a mi primer abuelo, señor Chanduví Mechato, es como el blasón, el escudo de armas humillado de los de mi sangre» (I: 279). En esta dicción solemne hay reminiscencias deliberadas de cierta oratoria pueblerina que traspasa los límites de *kitsch*, pero, a diferencia de la retórica municipal o forense —cuyo ideal de «buen decir» pasa por vaciar de referencia y contenido al discurso—, Martín Villar ofrece una confesión íntima y desgarradora. El sustrato de lo que

²⁴ Como señala Nelson Manrique en un iluminador ensayo sobre *La violencia del tiempo*: «Pero el núcleo del relato es la historia de la familia Villar y el intento de Martín Villar de desentrañar el misterio de un estigma que pesa como una maldición sobre la historia de la familia» (MANRIQUE, Nelson. *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, p. 105).

uno podría llamar la *norma culta* de los grupos semiletrados da la forma y el estilo a la confianza del personaje: el mal gusto o la cursilería que un lector refinado podría detectar en el enunciado de Martín Villar es menos un rasgo estético que una marca étnica, social y cultural. Para hablar de la vergüenza de los suyos, el registro coloquial sería insuficiente, por faltarle densidad dramática; el pastiche del estilo elevado, por el contrario, rescata, paradójicamente, la magnitud de la bajeza infligida a los Villar. El léxico nobiliario —o, más específicamente, el campo semántico de la heráldica— subraya la orfandad, el desamparo y la ilegitimidad que estigmatizan al híbrido clan de los Villar.

El castigo que ante el pueblo de Congará padece Cruz Villar, el primer mestizo de la familia, es una minuciosa ceremonia de degradación: su propósito es marcar espectacularmente la inferioridad étnica y social de quien, hasta entonces, había sido un hombre orgulloso y despótico. En términos de su conducta y código moral, Cruz se ha comportado hasta el día de la ignominia según un patrón de virilidad que, sin duda alguna, es el de los grandes propietarios blancos. La sanción que sufre, al rebajarlo, disipa una identificación vivida hasta el exceso —la que une a Cruz con su ausente padre español— para reemplazarla con otra, reprimida y negada —la que lo conecta con la madre indígena. La sanción tiene, por eso, un carácter perversamente edificante y ejemplar: sirve para *poner en su sitio* a un sujeto de las capas populares que, de acuerdo a las jerarquías de la semifeudalidad rural, se ha permitido un comportamiento impropio de su origen.

A pesar de que un lapso de casi seis décadas separa a *La violencia del tiempo* de los relatos de Vallejo y Arguedas, la trama de relaciones humanas que representan es afín. Nuevamente, un contrato impuesto a través de la coerción establece y fija, con un rigor casi ritual, las posiciones del varón dominante y el dominado. En la medida en que esta disposición de roles se ordena según la lógica del honor —es decir, del prestigio personal en una comunidad regida por normas tradicionales—, el

sujeto subalterno no solo debe reconocer su inferioridad, sino internalizarla: la herida síquica que lo define —su estigma— es la deshonra.

Es significativo que, en *La violencia del tiempo*, el reconocimiento de la degradación afecte las identificaciones étnicas y de género: el ego del humillado se trastorna y, de hecho, sufre una metamorfosis. Cruz Villar, luego de ser vejado delante de los miembros de su familia y los vecinos de su pueblo, consume y remata su propio escarnio al declarar entre sollozos que «los indios, fuesen varones o mujeres, eran hembras por naturaleza, como hembras condenadas por Dios para ser violadas por el macho y por el macho convertidas en siervas, en esclavas, en concubinas y zorras de los señores de cuero blanco» (III: 12). La pigmentación y apariencia del bisabuelo Cruz —como la del hijo que lo sucede, Santos— lo acercan a su ancestro europeo, pero el agravio lo condena a reflejarse en la imagen de la progenitora indígena: en el campo inestable de la subjetividad, los fantasmas de la cópula colonial están vivos y, desgarradoramente, moldean la escindida autoimagen del sujeto mestizo. En el universo imaginario de los Villar, la humillación del patriarca contamina a toda su descendencia, precisamente porque el vejamen afecta la identidad misma de cada vástago de la familia: en un sentido íntimo, profundo, la hombría de los descendientes de Cruz está en cuestión, pues la alquimia de la ideología hace que se vuelvan intercambiables las marcas de la debilidad. Así, la no pertenencia al grupo de los propietarios, la mezcla racial y el género femenino no sólo ocupan lugares análogos en la realidad, sino que en la psiquis de los humillados se transforman en sinónimos. En *La violencia del tiempo*, el autodesprecio que la experiencia del agravio engendra no es insuperable: la única manera de trascender la vergüenza y la rabia radica en la escritura, en la capacidad de elaborar simbólica y críticamente la vivencia traumática. El último de los Villar busca redimirse de las secuelas del agravio por medio de la «reivindicación de un linaje humillado, el retorno a la comunidad y la consolación por la literatura» (III: 310).

La triple estrategia de Martín Villar en *La violencia del tiempo* es terapéutica y, en esa medida, semejante a la que ensaya el narrador protagonista de «Warma Kuyay»; precisamente al intentar la curación, el retorno a la salud, los personajes de Gutiérrez y Arguedas ponen en evidencia el carácter patológico de la formación cultural en la cual se han criado. Huérfano de esperanza y de proyectos, el protagonista de «Paco Yunque» se ubica en el extremo opuesto, pues se rinde desoladamente ante las circunstancias y se resigna a formar parte de la comunidad de los subalternos. En todo caso, difieran o no los ánimos y los destinos de los actores, la experiencia de los tres se levanta desde un subsuelo común y compartido: la ofensa traumática que los estigmatiza como sujetos humillados, marcando a fuego su identidad y rigiendo su conducta, deviene en la piedra angular de su educación sentimental.

Bibliografía

- ARGUEDAS, José María. «Warma Kuyay». En *Relatos completos*. 2.^a ed. Buenos Aires: Losada, 1974, pp. 121-127.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. 3 vols. Lima: Milla Batres, 1991.
- MANRIQUE, Nelson. *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: CDIAG-Sur, 1999.
- OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza editorial, 1992.
- VALLEJO, César. «Paco Yunque». En Oviedo, José Miguel (ed.). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)* 1. *Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 40-60.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ORIENTALISMO CONTEMPORÁNEO PARA CURTIDOS NOVELISTAS PERUANOS: OSWALDO REYNOSO Y MIGUEL GUTIÉRREZ EN LA CHINA

por Melvin Ledgard

EN 1973 APARECIÓ EN LA COLECCIÓN DE LIBROS de bolsillo de Alianza Editorial el volumen *Narrativa Peruana 1950/1970*, una antología de catorce textos en prosa seleccionados y prologados por Abelardo Oquendo. Una sección del volumen incluía una encuesta a los autores de los textos: seis, casi la mitad de ellos, pertenecían o eran allegados al grupo Narración, organizado alrededor de una revista del mismo nombre, publicada por primera vez en 1966 como una contraparte literaria de la experiencia guerrillera peruana de esos tiempos. Oswaldo Reynoso, nacido en Arequipa en 1932, autor del libro de cuentos *Los inocentes* (1961) y las novelas *En octubre no hay milagros* (1965) y *El escarabajo y el hombre* (1970), fundador del grupo, aparte de ser su portavoz más carismático, describió así su vocación: «La escritura es la última etapa de la reacción que comienza con el deslumbramiento, la rabia, la piedad o la violencia frente a esta realidad de mierda de nuestra pura América».¹

Para principios de los setentas, ya el golpe militar de 1968 había permitido afianzarse en el poder a un gobierno que proclamaba, en sus comunicados, el cambio definitivo de la injusta

¹ OQUENDO, Abelardo. *Narrativa peruana 1950/1970*. Madrid: Alianza Editorial, p. 28.

estructura social del país. Pero en 1970 había quienes acusaban de demagógica a la autoproclamada «Revolución Peruana», y lo hacían desde posiciones que se percibían a sí mismas como genuinamente revolucionarias. Así, en su respectiva respuesta a la misma encuesta de Alianza Editorial, Miguel Gutiérrez, piurano, nacido en 1940, y autor de la novela *El viejo saurio se retira* (1969), acusó a las Fuerzas Armadas de causar la «confusión y repliegue de las clases explotadas en sus luchas reivindicativas», para después anunciar, con un optimismo con claros ecos de retórica maoísta, que «el pueblo, acuciado por sus propias necesidades, siempre reencuentra el camino, y del repliegue comienza a dar sus primeros pasos hacia la ofensiva».² A ello agregó que «la historia marcha hacia la edificación de una sociedad sin clases» y que una novelística que no tenga en cuenta esta perspectiva histórica «no añadirá nada realmente nuevo a nuestra narrativa».³

La declamativa pasión subversiva con la que se presentaron en ese entonces Reynoso y Gutiérrez fue sucedida por un extraño silencio a partir de la segunda mitad de los setenta. Para quienes estaban enterados, ese silencio coincidió con las estadías de estos autores en China, lo que no dejaba de guardar coherencia con la declarada simpatía al proyecto político de Mao Tse Tung. El gobierno chino, a través de su embajada, reconociéndolos como simpatizantes, les extendió una invitación para trabajar en sus agencias de prensa. Así, los escritores comprometidos peruanos obtuvieron la oportunidad de ver de cerca el experimento político que para ellos estaba a la vanguardia del resto del mundo; a partir de su labor incluso podían ser más que observadores y aportar su granito de arena a «la edificación de la sociedad sin clases». La interacción con la realidad de la experiencia china debió de ser intensa al punto de que nuevas publicaciones de Gutiérrez y Reynoso brillaron por su ausencia.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 41.

Aparentemente, a Gutiérrez le bastaron unos pocos años en el país de Mao, durante la década del setenta, pues durante la convulsiva década de los ochenta estaba totalmente reincorporado al Perú y prácticamente en el ojo de la tormenta política.⁴ Entonces, diecinueve años después de la publicación de su primer libro, le dio una inusitada continuidad a su carrera literaria con *Hombres de caminos* (1988), *La violencia del tiempo* (1991) y *La destrucción del reino* (1992).

Recién en 1993, con *Babel, el paraíso*, se decide a ficcionalizar su experiencia china, pero sin utilizar jamás, en todo lo largo de su libro, la palabra «China» o ninguno de los adjetivos derivados de ella. La mayoría de lo que se refiere en la novela está relatado en primera persona por el protagonista, que asiste a una «asamblea» como «invitado». Si el lugar que será sobre todo llamado «el imperio» es una suerte de realidad virtual con una historia y situaciones en todo paralelas a las de China, la asamblea, sobre la base de los breves momentos en que aparece durante la trama, esboza un paradigma que podría representar cualquier disciplinada organización colectivista, al estilo de un fosilizado gobierno o partido de izquierda, y que contrasta con el protagonista (que, antes que un «invitado» parece más un «enjuiciado») que habla de «los tiempos heroicos» como «cosa del pasado» y que afirma que la sociedad modelo que promueve el imperio solo existe en el lenguaje de los funcionarios de este. No solo las circunstancias de tan curioso juicio nos hacen pensar que Gutiérrez insiste en una ficción, donde lo imaginario juega un papel central, sino que el mismo personaje, cuya estadía en el imperio es

⁴ «La violencia de la década de los 80 significó, pues, una etapa de reflexión, de crisis y de opciones individuales. La mayoría elegimos, no sin dudas y angustias creo yo, el camino de la creación narrativa, pero algunos compañeros [...] optaron por la crítica de las armas. Con este trasfondo dramático y con conciencia problemática —por lo demás consustanciales al espíritu de la novela— nos decidimos a llevar a la práctica creativa aquellos postulados que habíamos sostenido en las páginas de *Narración*» (GUTIÉRREZ, *Literatura Peruana de Hoy*, p. 54).

análoga a la suya en China, asegura que su viaje jamás respondió al propósito de encontrar una sociedad ideal, como pudo ser el sentido del viaje del autor. Adicionalmente, a diferencia de Gutiérrez, que perdió a su hijastro y su esposa después de su retorno de China porque ambos estaban vinculados a la agrupación Sendero Luminoso, el protagonista ficticio innominado ya ha llegado al imperio habiendo perdido su esposa y su hijo, y su profesión no es la historia, sino la lingüística. Nos refiere que cinco años en la amazonía peruana, investigando la lengua de una tribu que ha visto en proceso de extinción, lo han convencido más aún de que la vida y los ideales van por caminos separados.

El relato de tal protagonista ante la asamblea cubre los años que pasó en el imperio. Ni bien llegado a este, fue alojado por los funcionarios en un «apartado e inexpugnable hotel» para los «amigos extranjeros», un verdadero ghetto al que llama «la reservación» durante la mayoría de la trama. Lo que le sucede con los extranjeros de «la reservación» constituye el argumento central del libro. Desde un inicio, el narrador rechaza a los grupos organizados que viven en constantes conspiraciones, enfrascados en guerras de chismes y sin poder escapar del modelo dogmático partidario y de la atomización de las izquierdas de sus países de origen. Al mismo tiempo, se va integrando a un grupo de expatriados que solo buscan ser amigables, sin condicionar esta amistad a ningún tipo de parámetros. Para no fatigar a la asamblea con nombres «impronunciables», el «invitado» plantea la solución de llamarlos por sus gentilicios (el «sudanés», el «paquistanés», etc.); aunque en algunos casos el gentilicio acompaña un sustantivo que define algún importante rasgo del personaje («el maestro hindú», «el poeta turco», etc.). Estos veintidós expatriados, tan coloridos como estereotipados, no solo contrastan por su amigable sencillez con los otros grupos, sino también con los funcionarios nativos, ya que están por sobre secretos y disputas, prestos a abrirle al narrador las puertas de sus respectivas culturas. Para encarecer aun más el universo ficticio que contiene esta «residencia» —por donde circulan «un pequeño

laosiano» o «una rubia yanqui»—, más allá de sus límites se extiende un «imperio» gobernado por un «Pequeño Gran Jerarca» (Deng Xiaoping: «xiao», después de todo, significa «pequeño» en chino), quien llegó al poder después de «la Gran Irritación» (la Revolución Cultural), durante la cual «la guardia naciente» (la Guardia Roja) siguió «las analectas del Pensador Supremo» (el «Pequeño Libro Rojo» de Mao, también bajo el sobrenombre del «Gran Jerarca»). Fue en la buena voluntad de ese grupo de veintiún expatriados donde el protagonista encontró las bases del «nuevo humanismo», cuyo descubrimiento anuncia a la asamblea al final del libro, aunque desconocemos con qué acogida. El rígido proceder de la asamblea —con su «presidente», su «directiva» y su severo interrogatorio— obviamente no parece muy distante de los grupos a los que el protagonista se resistió a pertenecer en un comienzo. A pesar del tono de parábola, que se acentúa al darle sobrenombres a personajes y referentes históricos, el libro llega a transmitir, en cierta medida, las dificultades de lo que parece haber sido una experiencia en el extranjero no exenta de momentos abruptos que seguramente precipitaron su fin.

Oswaldo Reynoso tuvo una estadía en China bastante más prolongada que la de Gutiérrez —desde 1977 hasta 1989— e incluyó, con relativamente breves regresos al Perú, la mayoría de la década de los ochenta. En 1993, veinte años después de la publicación de su último libro, Reynoso reapareció en el panorama literario con una *nouvelle* o cuento largo, *En busca de Aladino*, que narra en una prosa casi lírica el viaje de un *alter ego* del autor a una región china muy especial. Su verdadero retorno a la novela de largo aliento fue con *Los eunucos inmortales* en 1995. A diferencia del tono de parábola alegórica escogido por Gutiérrez, la novela de Reynoso elige una aproximación diametralmente opuesta, pues describe tan meticulosamente lo que presenta que, por momentos, da la impresión de adoptar un registro casi documental, como si el lector estuviera viendo a través de los ojos del narrador todo lo que él ha contemplado. La misma contracarátula del libro insiste en que el centro del argumento

es la masacre de Tian'anmen de 1989, referida a modo de testimonio de parte; de hecho, Reynoso estuvo en Beijing cuando ocurrió la desgracia. Además, el narrador, en primera persona, se describe como obeso y de pelo blanco, con doce años en China como traductor y con un tumor maligno en el estómago, motivo por el cual se le ha ordenado reposo en el Hotel de la Amistad. Es decir, los rasgos físicos y la historia personal del narrador se corresponden con los del autor (fue un diagnóstico de cáncer al estómago lo que hizo que el gobierno chino agradeciera los servicios prestados por Reynoso y le deseara un buen viaje de regreso al Perú). Por si fuera poco, el protagonista es identificado por otro personaje peruano como el autor del cuento «El príncipe» (incluido en *Los Inocentes* de Reynoso), y se presenta escribiendo un texto titulado *En busca de Aladino*. Con todo ello, es obvio que se busca que la novela se entienda como un testimonio personal.

La estructura del libro se despliega por los once días precedentes a la masacre de Tian'anmen —entre el 12 y el 22 de mayo de 1989— y el día posterior a esta —el 19 de junio del mismo año—, que es utilizado como coda. Su apariencia de crónica o diario, con secciones que tienen por encabezado la fecha del día, disimula una disposición argumental bastante más compleja. Al interior de cada sección hay episodios entrelazados que trasladan al lector a efímeros recuerdos de la infancia y la juventud del protagonista en Arequipa, al mismo tiempo que llevan a evocar otros episodios de su vida en China, que no se refieren a esos días tumultuosos, sino a situaciones previas en las que los extranjeros del hotel, incluyéndose, tienen la oportunidad de relacionarse con los nativos. En el marco temporal de 1989 y en el de sus recuerdos —que se remontan a su llegada a China en 1977—, aparecen y desaparecen muchos especialistas internacionales, como aquellos que ocupan un primer plano en el libro de Gutiérrez. Reynoso, al igual que su viejo compañero de Narración, hace del alojamiento que le asigna el gobierno el escenario más importante de su novela, al que identifica con el término literario de «eje

espacial de los acontecimientos»,⁵ aunque su libro resulta mucho más generoso en información al aplicarle su nombre verdadero (el «Hotel de la Amistad»), señalar su ubicación (en el noroeste de Beijing), indicar que fue construido por la URSS a principios de la década del cincuenta, y, claro, también quejarse de que una «alta y maciza reja rodea las cuarenta hectáreas del hotel», a la vez que desde las garitas se administra una «severa vigilancia nocturna de soldados con rifles de la primera guerra mundial».⁶

En realidad, en cada novela se presenta un punto de partida opuesto para su protagonista: el de Gutiérrez, que llega escéptico al imperio, descubre una nueva manera de acercarse a sus semejantes. El de Reynoso confiesa haber viajado a China en busca del socialismo y encuentra que, siempre entre sombras, hay gente que acapara el poder por el mero goce de tenerlo y obstaculiza el camino hacia los objetivos originales de la revolución. Ni *Babel, el paraíso* ni *Los eunucos inmortales* se incluyen en la corriente de las obras de ex radicales que reniegan totalmente de su pasado para entregarse al «capitalismo salvaje» que se impuso a partir de los ochentas. Los dos libros comparten el desencanto de antiguos creyentes de la doctrina maoísta a quienes las reformas de Deng Xiaoping les resultan difíciles de digerir.

En el caso de Reynoso, el ambientar su novela en 1989 lo lleva a mencionar constantemente el «socialismo de mercado» que aún no tomaba una forma tan definida en el país que visitó Gutiérrez. «Socialismo de mercado», en opinión de Reynoso, es una débil nomenclatura que sirve de disfraz para una manifestación más del capitalismo, el verdadero mal que aqueja a la China de Deng. A pesar de presentar la Revolución Cultural de manera dramática, mediante la exposición de sus trágicas consecuencias, en ambos autores se percibe una nostalgia por el mundo de Mao. Después de todo, los años sesenta en que se gestó el grupo Na-

⁵ REYNOSO, Oswaldo. *Los eunucos inmortales*. Lima: Peisa, 1995, p. 17.

⁶ *Ibid.*

rración fueron los años claves de la Revolución Cultural, el Ejército del Pueblo, la Guardia Roja y el Pequeño Libro Rojo.

Como puede apreciarse, esta visión crítica de los chinos no necesariamente implica renegar de una anterior idealización del pueblo chino. Tanto Gutiérrez como Reynoso sienten que las incoherencias que conspiran contra el desarrollo natural de la historia le han jugado a este una mala pasada.

Sobre el encuentro de Gorbachov y Deng el 17 de mayo en el Palacio del Pueblo, Reynoso escribe: «¿Cómo la masa no puede comprender la importancia de la visita de Gorbachov? Hace treinta años Mao tuvo que viajar hasta Moscú para entrevistarse con Stalin, ahora, Gorbachov viene a Beijing, olvidándose de las urticantes heridas contra el revisionismo a firmar la paz»,⁷ para luego agregar:

¿Y qué me importa que Deng se haya entrevistado con el otro sepulturero? Creo que esto no le interesa a ningún pueblo del mundo. En la posible novela que escriba ya no me ocuparé de esta entrevista. Sólo me lamentaré de no haber estado en Beijing cuando Mao volvió de Moscú luego de hablar con Stalin sobre la revolución mundial.⁸

En este sentido, el contraste que establece Gutiérrez entre los sobrenombres «Gran Jerarca» y «Pequeño Gran Jerarca» es totalmente significativo.

Pero más allá de las posiciones políticas hay otra forma de desengaño que se lee entrelíneas: la de un choque cultural para quienes se habían creído listos para una experiencia internacional estimulante, una que correspondía a una visión romántica que tenía poco que hacer con un trabajo de oficina, consistente en traducir cables para un aparato de prensa que no parecía otra cosa que una corporación o un monopolio. Se trataba de un «Laberíntico Centro de Publicaciones Imperiales de Lenguas Extranje-

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ *Ibid.*, p. 128.

ras»,⁹ en palabras de Gutiérrez, donde todo se escribía en el «antipático estilo de informe de partido o gobierno chinos»,¹⁰ según Reynoso, y además donde debía de convivirse con los otros especialistas internacionales en una especie de internado, sin muchas posibilidades de salir a la calle a mezclarse con el pueblo. Si se hacía, se corría el peligro de convertirse en «políticos de café» en un país donde lo que se toma es té y el café es un lujo, un privilegio.

Da la sensación de que esas circunstancias, en principio, pudieron paralizar a los autores y a los protagonistas de los libros. En las dos novelas, sin embargo, la mayoría de los males se le atribuyen al tránsito de la era de Mao a la de Deng. Hay, pues, una visión de la historia que sí es relevante, puesto que los protagonistas lamentan las incoherencias, los cambios de rumbo, que interrumpen el desarrollo de la historia, tal como la imaginan. Para demostrar la tesis de que los hombres del pueblo chino son afectados e incluso destruidos por retroceder lo avanzado con Mao, Gutiérrez y Reynoso desplazan el interés de sus textos de los protagonistas narradores a los personajes chinos en los que convergen directamente las contradicciones fruto de la historia.

La novela de Gutiérrez reconstruye el momento en que el «Pequeño Gran Jerarca», marginado durante la «Gran Irritación», asume el poder y empieza a deshacer lo hecho por su predecesor. Aquí, Gutiérrez introduce a AQ (nombre quizá tomado de un célebre personaje del novelista Lu Xun). Durante toda la novela, el autor ha eludido referir su relación con los nativos del Imperio (compañeros de oficina o funcionarios), y así lo hace explícito casi al final del libro, pero señala que si refiere la historia de AQ es porque no lo considera propiamente nativo: «AQ era uno de los nuestros, pertenecía a nuestra comunidad de desterrados».¹¹ En realidad, AQ recibe un trato preferencial en el libro y

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993, p. 198.

su presencia es decisiva para el desenlace, ya que sus hechos determinan totalmente el comportamiento del protagonista. AQ llegó a la «reservación» tras salir de un «campo de concentración», luego de participar como uno de los líderes de la «Naciente Guardia» durante la «Gran Irritación». Los funcionarios lo han llevado a la «reservación» porque así «le impidieron volver a su anterior centro de trabajo, donde AQ gozaba de gran ascendiente entre las masas»;¹² «se reconocía asimismo la rectitud de su conducta, su insobornabilidad, su entrega absoluta a la causa, su casi inhumano afán de no concederse privilegio alguno».¹³ Un hecho, sin embargo, empaña esta disciplinada trayectoria: haber estado al mando del destacamento que destruyó las obras de uno de los máximos representantes de la escuela tradicional de pintura. En el liceo imperial, AQ había recibido lecciones de este mismo pintor, y, antes de escuchar el llamado del «Gran Jarca» para iniciar el «Magno Acontecimiento», él mismo iba a dedicarse a esa misma profesión. AQ presenta el síndrome de Miguel Gutiérrez: el dilema de optar entre «la creación» y «la crítica por las armas». A pesar de haber aceptado acusar y matar a su propio padre, es el suicidio del viejo pintor, una vez que este ha visto su jardín destruido por la naciente guardia, lo que de veras afecta a AQ. Aparte de este problema de conciencia, AQ se siente víctima de una traición que se inflinge al desarrollo de lo que piensa es la auténtica revolución. Así como Gutiérrez reprodujo con otros nombre la Revolución Cultural, así también reproduce sus secuelas, que incluyen los hechos en torno de la caída del ministro de defensa Lin Biao, que afectan sobremanera a AQ: «¿Cómo AQ iba tan siquiera imaginar que apenas unos años después, cuando en la Corte se había producido un reagrupamiento de facciones, el discípulo dilecto, ya proclamado sucesor del trono, intentase asesinar a su amadísimo maestro y guía?».¹⁴

¹² *Ibid.*, p. 119.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

La trayectoria de AQ como participante de la Revolución Cultural guarda un paralelo con la trayectoria de Miguel Gutiérrez como simpatizante de ella en los años sesenta. Cuando AQ se niega a participar en la ceremonia de agradecimiento al «Pequeño Gran Jerarca», el narrador comenta: «Les confieso que a mí me parecía absurda, temeraria, incluso suicida, la oposición de AQ, aunque eso me llevaba a quererlo y admirarlo más».¹⁵ Pero, finalmente, AQ parece reconsiderar su actitud y decide participar en la ceremonia: el protagonista se siente desilusionado. La noche anterior al desfile, AQ le toca la puerta y le regala una pintura hecha por él mismo al estilo del viejo pintor de la escuela tradicional. Toman unos tragos y le habla sobre cómo lo repudia su familia, le refiere su paso por el «campo de concentración» y su situación de ostracismo. El narrador comenta a la «asamblea» que hubiera sido demasiado que, encima de todo ello, se esperara un comportamiento heroico por parte de AQ. Pero aún así, un último intento de mostrar integridad proporciona el gran momento dramático de la novela: a la mañana siguiente del regalo del cuadro y la confesión, se entera de que AQ se ha suicidado.

La función de AQ en el libro es extraña. Expresa, de un lado, nostalgia por Mao y, a través de su respeto al anciano artista de pintura tradicional, expresa el mismo sentimiento hacia un tiempo más inocente, donde la vocación artística bastaba para darle a uno una misión en la vida; plantea, además, una oposición entre la justicia basada en la igualdad de los hombres y la sensibilidad creadora que se inspira solo en la variedad ilimitada, o como lo expone una escena de *Babel, el paraíso*:

Quando no mucho después los estudiantes —varones y mujeres— concluyeron la devastación, AQ le dijo al agraviado: «Maestro, más adelante podrá usted cultivar un jardín más hermoso». El anciano, que había prendido su larga pipa de campesino mientras los jóvenes se entregaban a la euforia de la destrucción, le

¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

replicó: «Te equivocas, AQ. Como las obras de arte, cada flor de este jardín era única en su belleza». Y aquel mismo día, al oscurecer, el anciano se arrojó a uno de los lagos que rodean la capital del imperio.¹⁶

Dicha escena se complementa con la siguiente:

Después de su cremación, el más alto jerarca encargado del sepelio había hecho una evaluación de la vida de AQ, la que aseguó pertenecía al conjunto de fuerzas oscuras y tenebrosas que pretendieron sembrar el caos y la destrucción en el Imperio. Sin embargo, puesto que la materia era inmortal, aun después de muertos los más grandes criminales podían contribuir a la renovación de la vida. Y, así me dijo mi fuente, las cenizas de AQ fueron arrojadas entre los surcos abonados con estiércol humano al son de algarabía de cornetas, címbalos y batintines.¹⁷

Estos dos pasajes guardan una curiosa simetría: el suicidio del viejo pintor confirma que el carácter único de cada una de sus obras es lo que le da el interés a la vida, y el suicidio de AQ parece reitera esta verdad. Pero si el regalo de la pintura constituye el testamento de AQ, los funcionarios del imperio convierten sus restos en un ingrediente más de la masa orgánica y homogénea que sirve de fertilizante para los cultivos de consumo colectivo. Aquí, el narrador queda asqueado por esta manera de maximizar todos los recursos para el bien de la sociedad y le cuenta a la «asamblea» cómo entró en una depresión al convencerse, cada vez más, que no solo los miembros de la tribu amazónica que estudiaba estaban en extinción. Entregado a la bebida y los somníferos, únicamente volvió con los especialistas extranjeros para una de las dos excursiones anuales a las que tenían derecho los miembros de la «reservación». Algo que consiguió entusiasmarlo fue que la que escogió culminaba en «las Montañas de la Luminosidad Eterna», desde donde se «cambiaría la dirección de

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷ *Ibid.*, p. 147.

la Historia» y en la cual se había escrito el poema que la juventud del «imperio» consideraba un primer llamado a la «Gran Irritación» y por el que AQ había roto sus pinceles. Obviamente, se trata de las montañas de Jingangshan, en la frontera entre las provincias de Jiangxi y Hunan, área geográfica desde donde Mao organizó la gran marcha hacia Beijing. El protagonista se emociona e intenta imaginarse lo que el líder de la revolución debió de pensar en aquellos momentos y cómo esa plataforma fue la que le dio el empuje necesario para lanzarse a organizar uno de los acontecimientos claves del siglo veinte. Pero, antes de regresar a la capital, el grupo de excursionistas extranjeros es llevado a lo que, desde el siglo XIX, es una colonia de reposo en medio de un bello bosque. En uno de esos paseos, descubre un paisaje en todo similar al de la pintura que le regaló AQ antes de morir y, por asociación, recuerda los sueños que tuvo al pasar por una etapa de intenso uso de somníferos. En uno de los sueños vio a su esposa de nuevo viva y se vio a sí mismo, llevándola «a la aldea donde nació y fue feliz».¹⁸ Pero pronto llegaban a un camino donde los senderos se bifurcaban: a un lado había un bosque enmarañado y al otro un camino que serpenteaba en medio de un paisaje áspero, al borde de un precipicio.

Es usual, en la vida y en la literatura, asociar el fallecimiento de una persona con otras muertes anteriormente enfrentadas. Este motivo es aprovechado simbólicamente por Gutiérrez para asociar el drama de su protagonista con el de AQ y hace que un amigo del «invitado», el maestro hindú, explique su significado de tal forma que para ambos, y para el propio Gutiérrez, se transforme en una explicación de sus propias experiencias vitales. El maestro hindú le dice al narrador que, para los taoístas, cualquier paisaje es una imagen con sus dos lados opuestos y en pugna. De esta manera, la identificación simbólica con AQ alcanza su nivel más complejo. El AQ que escoge la «Gran Irritación» por encima de su vocación y que, una vez terminado ese período, intenta volver al arte, en medio de la confusión, se parece más al

¹⁸ *Ibid.*, p. 179.

verdadero Gutiérrez que el personaje protagonista mismo. Este es uno de los momentos más oscuros del libro: ¿cómo es que, dentro de lo que la trama presenta al lector, podemos interpretar esta asociación, que además parece ser la que decide al narrador a dejar el «imperio»?

Los funcionarios tratan de atajarlo:

[...] no escatimaron esfuerzos por persuadirme, primero, de que estaba equivocado (sin duda por desinformación, me decían) en la evaluación del reestructurado poder tras la muerte del anciano líder, y después, por persuadirme de la decisión que tomé en relación a mi permanencia en el Imperio.

Hablé (me hicieron hablar, acepto que con provecho, con veteranos de la guerra, con expertos en doctrina, con artistas perseguidos durante los días de la Gran Irritación, con miembros arrepentidos de la ex Naciente Guardia. Pero mientras más testimonios escuchaba, más me reafirmaba en mi determinación de volver mi país, la que comuniqué al funcionario mayor en mi centro de trabajo una semana después del día de la Justa Gritud.¹⁹

El caso es que estos últimos episodios en que los funcionarios quieren persuadir al protagonista de que el «Pequeño Gran Jerarca» es tan bueno como el «Grán Jerarca» subrayan, una vez más, la identificación del narrador con A.Q. ¿Hasta qué punto es su propio alter ego o simplemente un sobreviviente de la China genuina al que Gutiérrez le hubiera gustado conocer, pero que no pudo, porque llegó demasiado tarde? Cuando al final de *Babel, el paraíso* el «invitado» revela a la «asamblea» que nunca se entendió con los 21 expatriados, al punto de no estar seguro de sus verdaderas personalidades y haber inventado muchas de sus conversaciones, le está dando al lector una nueva señal de lo que tiene el texto de invención literaria, si bien en realidad esta confesión dista de envolver todo en un universo ficticio autosufi-

¹⁹ *Ibid.*, p. 199.

ciente. Así como los orientalistas europeos veían lo que querían ver, tenemos un sustrato profundo del relato donde se sugiere un Miguel Gutiérrez que se encontró en una China que no esperaba, pero a la que le atribuye un pasado de acuerdo a la que quiere que haya sido su pasado. Llega a una China cambiada pero, aun así, tiene el privilegio de conocer al último sobreviviente de la China que quiso conocer. Por lógica de cronologías, el encuentro pudo darse, ¿pero se dio? En realidad, toda la etérea justificación del libro en lo relacionado con las bases del nuevo humanismo, de que en Babel se puede ser feliz, no deja de ir enlazada con una reflexión más amarga de los límites de la realidad, de las pequeñas circunstancias de orden práctico que no le dejan lugar a una versión más coherente y heroica de la historia. El personaje sin esperanza que vemos al principio no deja de ser el Gutiérrez que bien pudo seguir siendo aún después de terminar el libro. Varias décadas luego de haber sido un entusiasta promotor de una literatura realista de denuncia, de lo que para él era la única verdad relevante, se ha vuelto un hombre mayor que encuentra un cierto alivio en el otro camino de la literatura, en lo que la literatura tiene de imaginación y de bálsamo. Incluye un solo personaje chino en su libro, pero en ese personaje pararrayos convergen una serie de mensajes que le dan al libro una problemática irresuelta, un lado triste, que está en tensión con la visión esperanzada del nuevo humanismo.

En el caso de *Los eunucos inmortales*, el repertorio de personajes chinos es más amplio que la solitaria inclusión de AQ en *Babel, el paraíso*. Hay, para comenzar, un séquito de «fuyuanes» (camareros) que atienden al protagonista durante su reposo en el hotel, y que servirán al narrador para mostrar las reacciones de los ciudadanos ordinarios ante los sucesos de Tian'anmen. Ello, de alguna manera, intenta demostrar que la propia percepción del narrador no está en sintonía con los chinos representativos de la población.

Está Liu, un anciano chino traductor al que conoció desde su llegada al país, en 1977, hasta su muerte, en 1985. Perteneciente a

una antigua familia de financistas de Shanghai, este hombre prefirió quedarse luego de la fundación de la República y trabajar para un buró que dependía directamente del Consejo de Estado. El narrador lo conoció cuando colaboraba en la traducción de un texto de Mao. Y, en esa ocasión, el anciano le confesó ser muy distinto a la persona que laboraba en la oficina, ya que su trabajo era «diligente y aséptico como el de los albañiles que se esmeran en la construcción de una lujosa residencia sabiendo que no les pertenece y que, una vez acabada, no podrán entrar en ella».²⁰

Al comienzo esa actitud me sorprendió, por cuanto yo creía, como se afirmaba en el Perú, que todos los intelectuales y artistas chinos, sin ninguna excepción, eran marxistas o por lo menos estaban comprometidos con el socialismo.²¹

Aparte de estar más interesado en las humanidades que en los asuntos del gobierno, Liu no deja de admirar la prosa de Mao, traducirla no es un trabajo que le sea indiferente y llega a frustrarse con la cúpula del partido, donde «ya se sentían los pasos de Deng Xiaoping».²² De alguna manera, Liu cumple el papel del «viejo pintor de la escuela tradicional» de *Babel, el paraíso*, paralelo que se acentúa aun más cuando Liu recomienda al narrador comprar cuadros y objetos de artesanía para darle calor a su cuarto en el Hotel de la Amistad. Reynoso parece menos interesado en ahondar en contradicciones, pues no opone del todo este personaje al maoísmo, que para él representa lo positivo, mientras que, cuando describe a los «lindaos» («jefes») o funcionarios del partido de Deng, puede ser crítico al punto de casi evocar viejas imágenes del «chino pérfido», que tanto le molestan a Edward Said en su libro *Orientalismo*.²³

²⁰ REYNOSO, *op. cit.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ SAID, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books-Random House, 1978, p. 90.

[...] a lo largo de más de diez años he ido comprendiendo que todo esfuerzo por sorprender en una mirada o en el gesto de un lindao un fugaz destello que aclare el misterio o a través de la palabra nos dé un indicio que nos conduzca a la verdad es inútil y siempre he tenido ante mí rientes máscaras de mirada neutra con palabras resbalosas como holoturias.²⁴

No hay que olvidar que son los funcionarios en el gobierno establecido por Deng, promotores de una revisión ideológica que ha contaminado a los miembros de nuevas generaciones como el cauto Sheng. Este va en camino de convertirse en un yuppie y aconseja al narrador que no se relacione con los subversivos des Tian'anmen: «El pueblo quiere enriquecerse en paz; tiene miedo de volver al caos: no ha olvidado los desórdenes de la Revolución Cultural».²⁵

Finalmente, está el personaje chino más importante de todos: Liang, cuya importancia en la trama está subrayada desde que aparece en la primera línea del libro, camino a conseguir unas entradas a una función de magia, a las que nunca podrá asistir porque se sentirá llamado a unirse a los manifestantes de la plaza Tian'anmen. Liang es un joven estudiante de español de veinte años que el narrador conoció, tras la muerte de Liu cuando fue a hacerle una consulta sobre gramática española.²⁶ En ese momento se encontraba borracho y escuchando música clásica. El joven le comenta «¿Pero en nombre de qué nos privaron de esa música?».²⁷ Impresionado porque es la primera vez que se encuentra con un joven que no está fascinado con los prospectos de hacer dinero en la nueva China de Deng, el protagonista inicia una amistad con el joven Liang, quien demuestra ser un experto guía

²⁴ REYNOSO, *op. cit.*, p. 130.

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

²⁶ Es interesante cómo todos los personajes chinos que el protagonista conoce se le acercan para hacerle consultas sobre la gramática española: la profesión filtra totalmente a los nativos que puede conocer.

²⁷ REYNOSO, *op. cit.*, p. 236.

en mostrarle una serie de ambientes que exhiben diversos aspectos de la cultura china, sobre todo restaurantes y construcciones históricas. Es justamente Liang quien, en una incursión a la Ciudad Prohibida, le muestra, dentro de una zona no abierta a los turistas, el Pabellón de los Eunucos, y le explica cómo, por mucho tiempo, los eunucos distraían a los herederos de su tarea de gobernar para gobernar ellos mismos, y que a partir de la dinastía Tang «lograron el poder total».²⁸ A lo largo de la novela, Reynoso desarrolla la idea de quienes, en la tradición de los eunucos, se hacen del poder y justamente les quitan la oportunidad de acceder a él a los más jóvenes.

¿De dónde viene esa manía de los eunucos inmortales de dar a su país un ambiente feo, grave, social, sombrío, penumbroso, como calificó Martín Adán a su primer amor de adolescencia? [...] Contemplo la sala y sé que lo único que ha dado calor a mi permanencia en China han sido mis amigos jóvenes y las artesanías de laca, jade, cristal y porcelana, los rollos de pinturas, las linternas imperiales y los muebles de madera negra con láminas de alabastro y escenas míticas con figurillas de perla que fui comprando bajo la exquisita guía del veterano Liu. Nada de este socialismo y nuevamente esa sensación de derrota y desesperanza.²⁹

La visión de Tian'anmen de Reynoso se ocupa de presentar aspectos que podían plantear una revisión de posiciones como la de Deng o Sheng. Como Gutiérrez, Reynoso también nos presenta su versión del héroe chino modelo, y este se llama Liang.

Reynoso sugiere que la única esperanza está en los jóvenes, y esta visión tiñe toda su percepción sobre los verdaderos motivos que hicieron posible la masacre de Tian'anmen. El enfrentamiento de los dos extremos está representado sobre todo como un conflicto generacional: el del joven líder Wuer Kaixi con el primer

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 152.

ministro Li Peng, quien, al lado de Deng Xiaoping, debe desempeñar su rol de «eunuco inmortal». Para subrayar aun más la idea, el narrador hace de Liang un manifestante de los que pierden la vida en Tian'anmen y una carta de otra amiga suya le refiere las trágicas y heroicas circunstancias de su muerte. Hacia el final del libro, el narrador le pregunta a Liang qué piensa del socialismo; en vez de una respuesta verbal, el joven le señala el cielo y procede a sacar de su mochila una caja que contiene una cometa en forma de dragón a la que hace volar y a la que, por tradición, le corta la pita para que ascienda a las alturas. La cometa asciende a las alturas.

«Entonces el joven Liang, agarrándome de la mano como suelen hacer los muchachos pequineses con sus amigos íntimos cuando pasean, me dijo: "La vida sin libertad no sólo es fea sino sucia".³⁰ Esta afirmación, por supuesto, encaja perfectamente con la manera como el autor se califica a sí mismo de «socialista de nuevo tipo» ante un joven estudiante peruano, y agrega: «Ese socialismo es igual al marxista, pero como base fundamental del nuevo sistema social coloca la plena libertad del hombre, único camino que conduce a la felicidad, fin supremo de la humanidad».³¹

Como Gutiérrez, el mensaje final de Reynoso busca proyectarse a una amplia dimensión «humanista» y, de manera más enfática que el autor anterior, se sirve de un personaje heroico. Pero con Liang, el personaje de Reynoso, existe una brecha generacional que no permite crear el juego de dobles que hay en el libro de Gutiérrez. Liang es un ideal para contemplación del protagonista, al que ve irse y solo reencuentra en su memoria: en la muerte final de Liang.

³⁰ *Ibid.*, p. 252.

³¹ *Ibid.*, p. 107.

Bibliografía

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

OQUENDO, Abelardo (comp.). *Narrativa peruana 1950/1970*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

REYNOSO, Oswaldo. *Los eunucos inmortales*. Lima: Peisa, 1995.

SAID, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books-Random House, 1978.

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 dandés 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 múltiple 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.

EN TORNO A LA OBRA DE
MIGUEL GUTIÉRREZ

LA VIOLENCIA DEL TIEMPO

LA VIOLENCIA DEL TIEMPO. EL MESTIZAJE Y SUS DESCONTENTOS

por Peter Elmore

EN EL PERÚ, UN PRESTIGIOSO LUGAR COMÚN quiere que el Inca Garcilaso de la Vega sea el primer mestizo de la nación: en la figura aristocracia y la prosa renacentista de Garcilaso se exaltarían, tempranamente, las potencias y las virtudes de la síntesis entre la simiente de los conquistadores y la cepa indígena. La imagen del autor de los *Comentarios reales* retrataría, casi alegóricamente, la condición peculiar del Perú posterior a la Conquista. Desde José de la Riva-Agüero hasta Víctor Andrés Belaunde, el discurso del mestizaje suele formularse como apología de un supuesto enlace armónico entre la cultura de los conquistadores y la de los conquistados. Menos que de ensayar la reivindicación de los mestizos de carne y hueso, se trataba de oponer un freno retórico al radicalismo de los indigenistas y, en general, a las críticas de los adversarios cosmopolitas o modernos de la hispanofilia. Por cierto, el conservadurismo de la Generación del 900 no agota la reflexión sobre la importancia y el sentido del mestizaje: el asunto ocupó —como problema y, sobre todo, como promesa— a los intelectuales de la antioligárquica Generación del Centenario y a quienes, como José María Arguedas, reconocieron el magisterio de José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*. Habría que añadir que el tópico del mestizaje, a pesar de sus particulares resonancias en el Perú, no fue monopolizado por la *intelligentsia* de un solo país. De hecho, la categoría tuvo eco con-

tinental gracias a *La raza cósmica*, de José Vasconcelos. Mariátegui, precisamente, observó en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* que la propuesta de Vasconcelos no atañía a ningún grupo étnico efectivamente existe y que las tesis del mecenazgo del muralismo solo eran inteligibles y válidas dentro de un marco utópico e ideal. Como otros intelectuales peruanos que desde la izquierda se pronunciaron sobre la cuestión del mestizaje, también Mariátegui la vio, pero a la luz (o la sombra) del problema indígena. En los *Siete ensayos*, acaso por su persistente inclinación a plantear los problemas sociales en términos de pares antagónicos, el mestizo peruano acaba por ocupar un intersticio más bien brumoso en el espectro de las razas: «El mestizaje es un fenómeno que ha producido una variedad completa, en vez de resolver una dualidad, la del español y el indio».¹ Uriel García, en una vena distinta, llegó al paradójico extremo de postular que el nuevo indio era, propiamente hablando, el mestizo andino. Unas décadas después, en los años cincuenta, José María Arguedas habría de entusiasmarse con las posibilidades de síntesis humana que veía abrirse en las comunidades del valle del Mantaro; allí, como señala Nelson Manrique, Arguedas «vió la ilusión de que podría encontrarse el puente que terminara con la oposición irreconciliable entre blancos e indios».

La violencia del tiempo (1991) de Miguel Gutiérrez, convoca tácticamente al panorama que los párrafos anteriores intentan bosquejar. Al caudal del tópico de la mezcla, a la historia del discurso sobre el sujeto híbrido, aporta Gutiérrez una versión propia en la que se conjugan el énfasis patético y la vocación totalizadora. El encuentro de esos dos rasgos en la escritura, por cierto, conecta a *La violencia del tiempo* con otros textos cruciales del canon narrativo, como *Todas las sangres* (1964) de Arguedas, y *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa. Más aun, las tres novelas —de maneras, sin duda, muy diversas— se proponen

¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Presentación y notas de Elizabeth Garrels. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 281.

trazar metáforas comprensivas de la sociedad peruana a través de ficciones poderosamente ancladas en la poética del realismo.

No es un secreto que, entre las décadas del cuarenta y el sesenta, la narrativa latinoamericana se distinguió por la elaboración de mapas críticos y simbólicos a escala tanto nacional como continental. A partir de los años sesenta, el impulso abarcador —entre enciclopédico y mítico— que se alentaba tras ese proyecto no ha tenido ya el consenso de su lado: con frecuencia se advierte que no es ya la hora de las *novelas totales*. Por eso, un texto que ostente la envergadura y las aspiraciones de *La violencia del tiempo* navega contra la corriente y se arriesga a parecer extemporáneo. La extensa saga de los Villar ocupa más de mil páginas de apretada prosa, en el curso de las cuales desfilan decenas de personales —peruanos y europeos, varones y mujeres, grandes propietarios y desposeídos— que giran en torno de la historia paradigmática de una familia mestiza y popular. Las principales voces narrativas son las de Martín Villar, cronista y último vástago de su estirpe, y la de un narrador autorial que sostiene con el protagonista una relación ambigua, marcada tanto por la distancia irónica como por la compenetración. Hay también otros hablantes, entre los que se cuentan, el enigmático pintor francés Boulanger de Chorié o el cronista tallán Juan Evangelista Chanduví; no faltan tampoco quienes ponen por escrito sus experiencias, como el doctor González —camusiano *avant la lettre* al que se debe un «Diario de la Peste»— o el aventurero revolucionario Bauman de Metz, que recurre al género epistolar para referir su tortuosa biografía y ofrecer testimonio de las luchas proletarias en la Francia decimonónica.

A pesar de la profusión de líneas argumentales, *La violencia del tiempo* no tiene un carácter disperso, episódico, pues la arquitectura del relato se sostiene en la pesquisa obsesiva de ciertas escenas traumáticas que marcan el clan de los Villar. La turbulenta saga de las cinco generaciones de la familia —desde su desigual fundación hasta su inminente clausura— le da forma a un microcosmos que, de manera exacerbada y compacta, expre-

sa a la sociedad peruana desde una perspectiva contestataria. La problemática colonial, entendida sobre todo en sus aspectos ideológicos e imaginarios, atraviesa *La violencia del tiempo* y marca con un sello indeleble al universo representado. En la novela, la familia mestiza funciona como sinécdoque de la nación: el drama de los Villar resume, en sus líneas básicas, el predicamento del Perú (o, al menos, de sus capas populares). Al hacer del país en crisis su horizonte último. *La violencia del tiempo* se emparenta con la poética de la novela histórica, que según Lukács se caracteriza precisamente por ocuparse de las encrucijadas nacionales, de los momentos en los cuales se dirime el destino colectivo. Es cierto que el relato de Gutiérrez no se sostiene principalmente en figuras documentadas por la historiografía pero, aunque su repertorio no sea el característico de las ficciones históricas, *La violencia del tiempo* se acerca a estas al involucrar el pasado colectivo en el texto y al interrogarse minuciosamente sobre las operaciones de la memoria.

Si el sujeto de la saga es la familia y el de la novela histórica es la nación, en el centro de la novela de aprendizaje se debate un protagonista que debe definir su lugar ante el mundo. El caso de Martín Villar es similar al de Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente* y, sobre todo, al de Ernesto, en su doble calidad de héroe púber y narrador adulto de *Los ríos profundos*. Como sus pares, Martín conoce la zozobra y el desgarramiento que acompañan el proceso formativo; como ellos, advierte que la escritura es el dominio donde los conflictos de la existencia pueden alcanzar su forma y definir su sentido. No es, entonces, fortuito que en *La violencia del tiempo* la vocación literaria y la práctica textual de Martín cobren casi tanta importancia como la crónica misma de los ancestros. «Reivindicación de un linaje humillado, retorno a la comunidad y consolación por la literatura: he aquí el camino de perfección de Martín Villar»² dice con rigurosa concisión la voz autorial en el tramo final de la novela. En la cita se

² GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. Lima: Milla Batres, 1991, t. III, p. 310.

reconoce, condensada, la propuesta ética y estética que suscribe tanto el personaje central como el autor implícito de *La violencia del tiempo*.

Para dar cuenta de sí mismo y de los suyos, Martín debe reconstruir su genealogía y remontarse a unos orígenes que, al modo de un simulacro, duplican los del Perú. En efecto, quienes inician su estirpe son un aventurero español, Miguel Villar, y una mujer indígena Sacramento Chira; irónicamente, la réplica de la cópula colonial sucede cuando ya se ha proclamado la república y el país ha logrado su independencia política: la escena primaria, el encuentro fundador, es menos un punto de partida inamovible que la re-presentación de una imagen aun más remota. En todo caso, la pasión retrospectiva que anima al protagonista y a la novela no se alimenta solo del deseo de volver al principio, al momento inaugural. La búsqueda apasionada de la historia de la familia obedece, principalmente, a la voluntad de esclarecer las circunstancias de los traumáticos agravios que han marcado, como estigmas, a los Villar. Así, la venta de Primorosa Villar a Odar Benalcázar, terrateniente de horca y cuchillo, y la flagelación del orgulloso Cruz Villar figuran de manera enfática y vergonzosa en la memoria de los parientes. Humillados y ofendidos, los Villar se definen —o, mejor dicho, se sienten definidos— por episodios deshonorosos.

La honra contrariada es, precisamente, un elemento central de la identidad colectiva en *La violencia del tiempo*. El tópico del honor, de larga tradición en las sociedades mediterráneas, resuena con una inflexión peculiar en el ámbito mestizo y colonizado donde discurre la novela de Gutiérrez. Es notorio que la viga maestra del relato remite, con una actitud a la vez paródica y patética, a una disciplina aristocrática —la genealogía— y a una práctica estrictamente española —la de los estatutos de limpieza de sangre—.

En relación con esos moldes, la crónica de los Villar parece condenada a tener un carácter degradado, inferior; se trata, a fin de cuentas, de la historia de una estirpe plebeya y, por añadidu-

ra, mestiza. En vez de ser la estima nobiliaria y el orgullo de casta, lo que marca la conciencia y la sensibilidad de los personajes —sobre todo las de los dos patriarcas, el bisabuelo Cruz y el abuelo Santos— es un malestar intenso y una rabia mal disimulada. La herencia recibida no se compone de bienes; consiste, al contrario, en una atracción compulsiva y tortuosa por la destrucción de las vidas ajenas y las propias. No sorprende que ese impulso destructivo, maldito, se manifieste en forma particularmente exasperada en Cruz Villar, el primer mestizo del linaje:

A mi bisabuelo nunca le importó ser odiado, pues ni el amor ni la amistad contaron en su vida. Los ancianos tenían razón: de su mujer, de sus hijos y aun de sus animales no reclamaba el amor, exigía respeto y sometimiento total a su potestad y para conseguirlo podía llegar a la crueldad más extrema.³

El despotismo de Cruz Villar tiene un sesgo patológico, pero la matriz cultural de la que procede es fácilmente reconocible: el ejercicio irrestricto de la voluntad del *pater familiae* corresponde a un modelo señorial y premoderno. Podría calificarse de feudal la mentalidad del personaje, si no fuera porque en el contexto peruano se asocia más bien a la de los encomenderos coloniales y los grandes hacendados criollos de la época republicana. Los rasgos caricaturescos y estereotipados que se advierten en Cruz Villar no se deben a torpezas de la caracterización, sino a que el personaje desea —en la pobreza de sus circunstancias— reproducir los usos y las normas hiperbólicas, desafortunadas, en la medida en que el modelo al que se intenta copiar es inaccesible. Así, en el escenario doméstico el bisabuelo Cruz interpreta con vehemencia el papel de una figura fantasmal, el Conquistador. Su identificación con ese arquetipo es no solo visible, sino ostentosa. En vez de constituir su hogar según las reglas social-

³ *Ibid.*, t. III, p. 10.

mente sancionadas, Cruz practica la bigamia de manera pública y, lo que es aun más significativo, con dos hermanas indias.

Y después (absurda, escandalosamente) fundó familia, sus dos familias con las hermanas Dioses, Trinidad y Lucero, como ya te tengo referido. Escandaloso, absurdo (así enfatizaron los ancianos), porque pudiendo de sobra conseguir mujer (por su estampa, por sus ojos ¿entiendes, querida?) entre la variada gama de mestizas claras, coloradas, blanconas, blancas pobres, prefirió enredarse con aquellas muchachas de pellejo prieto, cholas, aindiadas, en cualquier forma mujeres que todavía no habían roto con el gran clan de indios sin tierra que pueblan estas comarcas.⁴

En la cita previa, el emisor es Martín y la destinataria es Zoila Chira, su conviviente y alumna. Vale la pena notar, además, que el discurso del narrador está penetrado por una voz colectiva que proporciona información a la vez que expresa los juicios y prejuicios de la comunidad. Esa tercera presencia funciona, sin duda, como un coro popular y tradicional: de hecho, la diametral discrepancia entre el consenso de los vecinos y la conducta de Cruz Villar expresa la índole anómala y singular de esta. La vida doméstica del bisabuelo no solo delata una vocación de exceso y un ánimo provocador, sino que encierra la clave de la relación con el padre ausente. Martín Villar, al comentar e interpretar el sentido de las elecciones conyugales de su ancestro, conjetura que Cruz intentó con esa unión polígama alejarse de su progenitor blanco.⁵ Podría, más bien, afirmarse lo contrario: al vincularse a dos mujeres indias, el hijo duplica la acción del padre. Antes que desandar los pasos del aventurero español que lo engendró, Cruz intenta repetirlos imaginariamente; el matrimonio con una mestiza o una blanca significaría, más bien, la ruptura con un modelo de virilidad que se afirma en el dominio despótico sobre el cuerpo colonizado.

⁴ *Ibid.*, t. III, p. 14.

⁵ *Ibid.*

En gran medida, las relaciones sexuales y la vida en común se ordenan en *La violencia del tiempo* bajo la misma lógica que preside los nexos entre sujetos de clases y grupos étnicos diferentes. El género femenino, la etnicidad indígena y la exclusión del círculo de los propietarios son, en el mundo arcaico y convulso de Cruz Villar, las marcas de la debilidad: en ocasiones, la valencia similar de estos rasgos lleva a pensarlos como sinónimos. Así, el patriarca mestizo creía, según afirma su bisnieto, que «los indios, fuesen varones o mujeres, eran hembras por naturaleza, como hembras condenadas por Dios para ser violadas por el macho y por el macho convertidas en siervas, en esclavas, en concubinas y zorras de los señores de cuero blanco».⁶ No está de más precisar que Cruz Villar expone esta peregrina teoría a los vecinos del pueblo de Congará entre sollozos y luego de haber sido víctima de un castigo ordenado por Odar Benalcázar: el contexto le impone un deslizamiento al sentido del discurso, que contiene tanto el reconocimiento de la hombría del terrateniente agresor como una admisión oblicua del sometimiento femenino del mestizo. Los dos extremos que desgarran la ambigua identidad del personaje quedan, entonces, trazados ya con firmeza: la identificación con el fantasma del padre blanco se manifiesta en el ámbito del hogar, mientras que en la intemperie se descubre el vínculo reprimido con la madre india. De esta manera, se esboza en el texto la imagen de un yo híbrido y escindido que, de manera bastante obvia, se contrapone a la visión apologética del mestizaje: en la atormentada subjetividad de Cruz o cuaja la síntesis de herencia diversas, sino que se encona una antinomia sin salida.

A esa antinomia se enfrenta, de otra manera, el último heredero y cronista de la familia. Como antes he señalado, la pesquisa genealógica de Martín Villar y la voz autorial no intenta rescatar del pasado hechos gloriosos, dignos de exaltación y fama. Por el contrario, los acontecimientos que definen al clan son causa

⁶ *Ibid.*, t. III, p. 12.

de oprobio, de modo que la mayoría de los Villar prefiere —aunque, en rigor, no puede— olvidarlos. Entre los episodios que más laceran la memoria del grupo se halla, sin duda, el de la relación que Primorosa Villar sostuvo con Odar Benalcázar: «Me entregaba luego a pensar (a tratar de pensar) en el sucio asunto, en su entrega a Benalcázar, en su venganza y huida y posterior retorno a Congará para honrar la tumba de su hermano Inocencio y escupir sobre la de su progenitor e invocar maldición eterna para el linaje de los Benalcázar León y Seminario».⁷ La cita —aparte de ilustrar bien el lenguaje solemne y grandilocuente que favorece Martín— compendia una de las líneas argumentales más importantes de la novela. La biografía de Primorosa, no está de más añadirlo, concluye en la locura y la miseria: la muchacha de belleza admirable termina sus días convertida en una vieja grotesca. No es difícil advertir en el diseño de este personaje y de su historia las huellas del melodrama romántico; tampoco es arduo reconocer un rastro faulkneriano, sobre todo en la tendencia a evocar desde el deterioro un pasado trágicamente sombrío y rico en gestos desmedidos.

La venta de Primorosa, en sí misma motivo de vergüenza, desencadena otras circunstancias humillantes. La peor de estas, sin duda, es el castigo que sufre Cruz. La flagelación del patriarca resulta aun más traumática para la familia que la entrega de la doncella, al punto que la cubre una reticencia de mayor grado. Del testimonio de Martín se deduce el orden jerárquico que, en la memoria y el discurso de los Villar, ocupan los dos episodios:

Yo había crecido —lo he dicho ya— oyendo la historia de los míos, pero mis fuentes de conocimiento hasta la vez de mi visita a Congará sólo provenía de mi propia familia. Sin embargo, en relación con la vida de Primorosa Villar, cuya historia avasalló mi conciencia durante la temporada que permanecí enclaustrado en el seminario, descubrió que había lagunas, silencios, contradicciones, demasiados cabos sueltos y predios clausurados. Y

⁷ *Ibid.*, t. I, p. 17.

la incesante lectura de los cuadernos que me legara mi padre (escritos, Dios me perdone, con pródiga y providencial elocuencia) me hizo sospechar la existencia de un agravio aun mayor que deshonraba para siempre a nuestro linaje.⁸

Al interior de *La violencia del tiempo*, los filtros que procesan la información sobre el pasado se ponen de relieve y, además, se narra con prolijidad el trayecto que sigue el narrador-protagonista —ese escritor en ciernes— para alcanzar el conocimiento de su historia familiar. En el plano de la fábula importan tanto las peripecias de los ancestros como la práctica del cronista: así, el texto dramatiza las dimensiones de la aventura y el registro. Mientras Cruz Villar marca con sus actos a las sucesivas generaciones de la familia, Martín se propone *reivindicar su linaje* por medio de la escritura. De ahí que el descubrimiento de su vocación literaria sea la clave de la biografía del último Villar: contar la historia de los suyos es la empresa que, a los ojos de Martín, podría justificar su propia existencia. La cita anterior, sin embargo, revela que la tarea que el personaje se impone no traduce los deseos de la familia. La mayoría de los parientes, después de todo, prefiere no remover un pasado incómodo y penoso. El mismo narrador indica que sus primeros informantes recortaron y mutilaron la historia de la tía Primorosa; ante la ignominia de Cruz, por otro lado, recurrieron a una solución más drástica aun que la censura parcial. Significativamente, no es por boca de su gente que Martín se entera de lo ocurrido con su bisabuelo; solo a través de la lectura suspicaz y entre líneas de los cuadernos de su padre —precursores, ciertamente, de su propia narración— intuye Martín que acaso haya en la memoria de la familia un recuerdo abominable, inadmisibles. Será durante la visita al pueblo de Congará —ruina y oráculo al mismo tiempo— que se levante el velo del misterio: en esa localidad, cuyo parecido a la Comala de *Pedro Páramo* no es simple coincidencia, los fantasmales vecinos le revelarán al joven peregrino la natu-

⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 165.

raleza del agravio infligido a su antepasado. Es importante resaltar que, bajo la representación del viaje de Martín Villar, se percibe un sutil pero indudable trasfondo mítico: la visita a Congará es tanto un descenso a los infiernos como una travesía en busca de los secretos de la existencia. Se entiende que este hecho se convierta en uno de los hitos que marcan la vida del personaje: el conocimiento del pasado —que, en este caso, equivale al acceso a la información prohibida— determina el proceso de crecimiento de Martín Villar. No es gratuito, a propósito de este punto, indicar que el protagonista data el fin de su infancia al día en el que su tía Primorosa y su abuelo Santos, en el curso de una disputa, le dejaron saber involuntariamente que la familia Villar escondía secretos abyectos.⁹ Sistemáticamente, las transiciones cruciales del personaje ocurren solo cuando este entra en posesión de un saber amargo, perturbador.

Para entender la peculiaridad del status de Martín Villar y de la tarea que reclama obsesivamente sus energías, es útil comenzar diferenciando de un narrador popular y tradicional. Este último preserva una memoria que se transmite de generación a generación y, además, ejerce su función en un marco al que determina la oralidad; Martín, por su parte, hurga obstinadamente en aquellos episodios que sus familiares desean su primer y se propone escribir un relato en el cual confluyan el documento y la ficción. Por cierto, es relevante que el aprendiz de escritor se dedique a los estudios históricos durante su trunca carrera universitaria; también importa observar que, años antes de embarcarse en la redacción de la saga familiar, el personaje produce algunos cuentos —los cuales, dicho sea de paso, son materia de una revisión demoledoramente sardónica en el cuerpo mismo de *La violencia del tiempo*. En rigor, por la naturaleza de su periplo formativo y el carácter de sus aspiraciones, Martín Villar puede situarse dentro del casto sector provinciano, mestizo, pauperizado y radical de la *intelligentsia* peruana. El peso que

⁹ *Ibid.*, t. I, p. 23.

este segmento ha tenido en las escenas intelectual, artística y política del Perú en el siglo XX es, al mismo tiempo, indiscutible y ambivalente: de sus filas han surgido tanto César Vallejo, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas —para nombrar sólo a tres figuras de gran calibre— como los líderes del senderismo.

Letrado popular y contestatario, Martín Villar se parece en parte al atormentado *hombre del subsuelo*, de Dostoievski. Es, como este, culto y paupérrimo, aparte de extraordinariamente susceptible a todo lo que melle su dignidad. A diferencia de su homólogo en la Rusia zarista, sin embargo, Martín Villar vive intensamente su relación con un pasado abrumador y urgente: si algo resulta obvio en la búsqueda retrospectiva del personaje es, justamente, el *pathos* que lo envuelve. Así, medirse con la memoria de los suyos está lejos de reducirse a un ejercicio académico, pues lo que está en juego no es el éxito profesional (al que Martín, por lo demás, renuncia al no aceptar la oferta de padrino intelectual de un acaudalado historiador hispanófilo); de lo que se trata, más bien, es de alcanzar a través de la escritura y la experiencia personal una forma secular, política, de redención. Evidentemente, no es fortuito que la antes mencionada visita a Congará coincida con la fuga del seminario y el abandono de la vocación sacerdotal en la que Martín —al decir del narrador omnisciente— había buscado un «ilusorio camino de perfección interior».¹⁰ Vale la pena recordar que también como un camino de perfección se formula, ya hacia el final de la novela, el triple proyecto de recobrar la historia familiar, incorporarse a la vida comunitaria y dedicarse a la literatura.¹¹ En el caso del personaje de Miguel Gutiérrez (y del tipo humano que representa), la apostasía supone la abjuración de los dogmas cristianos, pero no la pérdida de la inquietud metafísica ni la ruptura con los moldes éticos y estéticos del catolicismo barroco, que es uno de los afluentes capitales de la cultura popular peruana. Esa impronta barro-

¹⁰ *Ibid.*, t. I, p. 71.

¹¹ *Ibid.*, t. III, p. 310.

ca se reconoce en ciertos rasgos decisivos del sujeto mestizo que retrata *La violencia del tiempo*: el énfasis en la purificación a través del dolor y el sacrificio, el prestigio del conocimiento visionario e intuitivo, el fervor apocalíptico, las ilusiones mesiánicas y, sobre todo, la tendencia a concebir el mundo como teatro de antagonismos extremos.

Justamente, la tensión agónica entre contrarios es lo que define a la imagen del mestizaje que propone *La violencia del tiempo*. Es previsible que una inteligencia adicta a las antítesis y una sensibilidad fascinada por el claroscuro no conduzcan a fórmulas idílicas y conciliadoras: el mestizaje —en tanto fenómeno social y condición subjetiva— no se receta como remedio a los conflictos que afligen a la sociedad peruana desde la Conquista. En vez de ser el símbolo por excelencia de la nación, el mestizo cumple más bien el papel de síntoma: su presencia en el cuerpo colectivo demuestra la índole mórbida de la historia del país. (A propósito de este punto, no deja de ser significativo que el motivo de la enfermedad recorra la novela: podría uno prodigar ejemplos, pero me limito a mencionar dos que prueban la importancia del tópico: la peste devasta Congará y la convierte en un pueblo fantasma, mientras que, por otra parte, Martín nace con una rara dolencia que casi lo condena a la ceguera). En lo que atañe al ser social, su patología se expresa no solo en la lógica violenta y vertical que conecta a los dominadores con los dominados: se cifra, sobre todo, en lo que podría denominarse el trauma de la ilegitimidad, esa marca que —según *La violencia del tiempo*— define a la formación social peruana.

La polémica sobre el sentido de la hibridez del Perú repercute a lo largo del texto, pero se convierte en materia explícita de la mimesis cuando Martín comienza a definir sus preocupaciones intelectuales y existenciales. Así, el protagonista sostiene precozmente que en la bastardía se halla la clave interpretativa de la sociedad peruana:

Éramos, pues, un pueblo de bastardos, fruto de la violencia, la derrota y el engaño, como cierta tarde sostuviera con adolescenciente vehemencia Martín Villar —tras leer las anotaciones y recordar los últimos años de vida de su tía demente— ante su profesor de historia, un hombre doblemente escarnecido en Piura por su dipsomanía y por su vago y confuso socialismo.¹²

El pasaje citado confirma lo que ya, a esas alturas del relato, era una fuerte sospecha: el título de la novela, a primera vista enigmático, ofrece una lacónica definición de la historia familiar y nacional. No es excesivo decir que, en *La violencia del tiempo*, el pasado actúa sobre el presente con una fuerza sobrecogedora, al modo de una maldición de la que no es factible sustraerse, y resulta por ello coherente que el relato respalde una célebre frase del *Ulises*: «La historia es una pesadilla de la que no puedo despertar» dice Stephen Dedalus y repite Martín Villar. En efecto, las dos comunidades a las que pertenece el sujeto —la de los parientes y la de los compatriotas— no pueden concederle más certidumbres que las del oprobio y el fracaso; de hecho, de la trayectoria del Perú y de los Villar parece deducirse que es casi imposible cambiar el curso reiterativamente neurótico de la realidad social.

Ante un panorama tan desalentador, el espectro de alternativas se revela bastante estrecho. La primera respuesta (y, sin duda, la más obvia) a las perplejidades del pasado consistiría en la elección del silencio y el olvido, pero en *La violencia del tiempo* esa salida resulta impracticable. Así, cuando Martín quiere conocer los detalles de la venta de su tía Primorosa, se nos dice que sus tíos «guardaron un mutismo casi total»,¹³ callar, sin embargo, no basta para suprimir el impacto que el episodio tiene sobre la conciencia de los personajes: «El tío Catalino cogió su sombrero y salió, dijo, a estirar un poco las piernas por la ciudad. El tío Luis, sentado en un rincón de la sala, agachó la cabeza y se hundió en

¹² *Ibid.*, t. I, p. 117.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 67.

un mutismo aun más hondo, pero sus ojos se humedecieron. Vejeces, cenizas, dijo el tío Silvestre, mientras daba grandes trancadas por la sala, mas lo vi apretar sus enormes puños y se encendió su rostro y con los ojos enfurecidos escupió con gesto de rabia y vergüenza». ¹⁴ Negarle a la memoria el acceso al discurso no tiene, como puede notarse con facilidad, ningún efecto terapéutico ni ninguna función redentora: ni la curación ni la salvación —las dos metas a las que aspiran las transidas criaturas de *La violencia del tiempo*— se alcanzan por la vía del silencio. El fracaso de este recurso subraya, por contraste, la validez del segundo modo de lidiar con el pasado: exorcizarlo a través de la narración y hacerlo inteligible por medio de la crítica.

Contar la saga ignominiosa de los Villar y exponer una tesis perturbadora sobre la formación del Perú no constituye, entonces, una empresa destructiva: se trata fundamentalmente, de una purga simbólica en la que se involucran tanto la voz autorial como su *alter ego*. De ahí que el trabajo de relatar no solo se convierta en uno de los temas capitales de *La violencia del tiempo*, sino que pase a ser parte fundamental de la misma trama. En la cadena de las generaciones, el eslabón final se encarga —literal y figuradamente— de garantizar el cierre del linaje: al darle forma narrativa a la experiencia de los suyos, Martín se libra —aunque solo a medias— de reproducir inconscientemente los patrones que atrapan a sus ancestros; al negarse a tener hijos, por otro lado, se asegura de romper para siempre la transmisión de los traumas que han agobiado la existencia de los Villar.

Ciertamente, la decisión de producir un texto y la resolución de no engendrar un hijo pueden parecer dictadas por impulsos de naturaleza contraria: la voluntad de crear alentaría la primera, mientras que el deseo de extinguirse animaría la segunda. Antes de emitir diagnósticos, sin embargo, vale la pena recordar el venerable cliché que define el escritor como padre de sus obras, pues en *La violencia del tiempo* esa imagen estereotipada recobra

¹⁴ *Ibid.*

su vigor semántico, en la media que involucra tanto a la práctica literaria del protagonista como a los dominios de la sexualidad y la procreación. De un modo radical, Martín escoge la paternidad discursiva sobre la biológica y, mediante esa elección, se ubica en las antípodas del fundador de su deshonrada estirpe. Así, si el español Miguel Villar fecundó a la indígena Sacramento Chira para luego olvidar a su descendencia peruana, Martín Villar evoca por escrito a sus ancestros y se rehúsa a tener un vástago con su compañera. Zoila Chira (la cual, dicho sea de paso, tiene en común con la tatarabuela de Martín no solo el apellido, sino la raza). Como puede notarse, la inversión de roles entre el primer y el último varón de la progenie no puede seguir una simetría más rigurosa. A propósito de este fenómeno, conviene notar que las principales figuras masculinas de las dos primeras generaciones de mestizos —Cruz y Santos, el hijo al que el primero nombra como primogénito— se distinguen por un machismo exacerbado y una sexualidad depredadora, como si de ese modo intentasen perpetuar la memoria del Padre. Ya se ha mencionado el régimen despótico que Cruz impuso en su bígamo hogar; por otro lado, Santos Villar volvió a Isabela Victoriano Nima, abuela de Martín y madre del segundo Cruz. Sin embargo, el padre de Martín y el narrador-protagonista, en claro contraste con sus predecesores, se caracterizan por sus afanes intelectuales y el respeto a la dignidad de sus parejas.

A partir de esas diferencias entre las generaciones de la familia, podría acaso trazarse una parábola que fuese de la barbarie a la civilización, pero *La violencia del tiempo* está muy lejos de adoptar una postura edificante y optimista: en un sentido profundo, el pasado de los vencidos invade y contamina el presente, invalidando la lógica lineal del progreso. La novela de Miguel Gutiérrez no remata proponiendo ni una apoteosis integradora ni la confianza en un futuro distinto para la sociedad peruana: mientras más deseable resulta el cambio radical, menos factible parece. En el universo de la ficción, es sintomático que la esperanza utópica aparezca, elegíacamente, bajo la forma de la nostalgia y

el signo de la pérdida: así, se sitúa en el pasado irrecuperable de los expatriados europeos —Boulanger de Chorié, Bauman de Metz, el unamuniano padre Azcárate— o en la figura trágica y fugitiva de Deyanira Urribarri, la amada platónica de Martín Villar. Si la creencia en la capacidad revolucionaria de la clase obrera conduce al exilio o la muerte, es notorio por otro lado que la condición mestiza —con su bagaje de ilegitimidad, resentimiento y marginación— no se ofrece como posible fuente de ningún proyecto político viable ni como base de un nuevo modelo de convivencia. Esta es, sin duda, una postura consistente con la premisa que sostiene los tres tomos de la novela, pues *La violencia del tiempo* —en su dilatado recorrido por los dominios de la subjetividad popular y la formación de la comunidad nacional— combate con minucioso fervor las tesis que ven en el mestizaje la solución a las contradicciones y discontinuidades de la sociedad peruana.

Bibliografía

- GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. 3 t. Lima: Milla Batres, 1991.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Presentación y notas de Elizabeth Garrels. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

REPLANTEANDO LAS RELACIONES DE RAZA Y GÉNERO EN EL PERÚ:
LA VIOLENCIA DEL TIEMPO DE MIGUEL GUTIÉRREZ

por James Higgins

COMO CIENTO AÑOS DE SOLEDAD DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez, la más importante novela peruana de los últimos años, es una historia de familia que abarca varias generaciones, pero mientras que los Buendía constituyen la elite de Macondo, los Villar, como peones y yanaconas, pertenecen a las masas rurales. Miguel Villar, el fundador de la línea, es un soldado español que, en vísperas de la Independencia, deserta del ejército realista y se refugia en el campo piurano, donde vive como bandido, asediando a las comunidades indígenas de la región. Monta casa en el pueblo de Congará con una muchacha india, Sacramento Chira, para luego abandonarla a ella y a sus tres hijos. Su hijo Cruz venera una imagen idealizada del padre ausente, desprecia a la madre india y vive resentido de que la pobreza le obligue a labrar la tierra como un indio en vez de ocupar su debido lugar entre los blancos. Más tarde concibe el proyecto de utilizar a su hija Primorosa para elevar el rango de la familia y la entrega como concubina al terrateniente Odar Benalcázar, el blanco más poderoso de la región, para «desaguar la mala casta»,¹ o sea, para deshacer el proceso de mestizaje. Pero su plan se ve frustrado, subvertido por el resentimiento de Primorosa, quien se hace abortar y luego humilla al hacenda-

¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. Lima: Milla Batres, 1991, t. III, p. 27.

do, fugándose con un artista de circo. Cuando Benalcázar responde castigando a Cruz en la plaza pública ante todo el pueblo, los Villar juran cobrar venganza. Isidoro se vuelve bandido y persigue al hacendado hasta meterle un tiro que lo deja paralizado. Santos hace un pacto con el Demonio para maldecir a Benalcázar y al pueblo, y cuando una serie de catástrofes naturales, políticas y económicas arruinan al hacendado y convierten Congará en un pueblo fantasma, la imaginación popular atribuye el desastre a su maldición.

La violencia del tiempo se diferencia de *Cien años de soledad* no solo por la procedencia social de sus protagonistas, sino porque no es una crónica propiamente dicha. Se trata más bien de la novela de una novela, en cuanto se centra en el proyecto de Martín Villar de investigar y novelar el pasado de su familia. En efecto, la historia de los Villar está presentada en función de su descendiente, quien, como miembro de la emergente generación moderna, ha dejado atrás el mundo de sus antepasados. A principios de la década del 60, Martín Villar ingresa a la Universidad Católica de Lima becado por la Iglesia, un hecho significativo en sí, ya que la entrada de un humilde mestizo a este claustro privilegiado apunta a un clima social que va cambiando. Y aunque la resistencia de la elite hispánica a renunciar a su monopolio del privilegio se manifiesta en la discriminación racial y clasista que Martín sufre a manos de sus profesores y compañeros de clase, un paulatino proceso de apertura social permite que su talento sea reconocido y que se le ofrezca un puesto que le brinda la oportunidad de forjarse un futuro brillante. No obstante, Martín opta por abandonar sus estudios y por regresar a su tierra, donde se dedica a servir a una comunidad indígena como maestro rural y, en su tiempo libre, a escribir la historia de su familia. Esta decisión nace en parte de un reconocimiento de que, en el orden imperante, ascender socialmente implica asimilarse a un sistema injusto y discriminatorio y que, por lo tanto, constituye una traición de los sectores marginados de los cuales procede. Por otro lado, Martín es consciente de que el ascenso social, lejos

de ser garantía de felicidad personal, ha de intensificar el sentimiento de desarraigo y desorientación que experimenta como consecuencia de su separación de sus raíces, y el plan de vida por el cual opta representa un intento de descubrirse y afirmarse como persona. En efecto, la novela de su familia viene a ser una exploración de sí mediante la cual procura definir y expresar su identidad. En otro nivel viene a ser también una exploración de la experiencia peruana o, mejor dicho, de la experiencia de los sectores marginados de la sociedad nacional.

En un episodio que evoca el viaje de Juan Preciado a Comala en *Pedro Páramo*, el joven Martín Villar emprende un peregrinaje al hogar de sus antepasados y descubre que Congará se ha convertido en un pueblo fantasma. En ambos casos, la comunidad muerta viene a ser metáfora de una sociedad devastada por los males del caciquismo. Sin embargo, hay una diferencia notable, porque mientras que en la obra mexicana la población rural se somete dócilmente al dominio del cacique, en la novela peruana la tiranía del terrateniente blanco se ve correspondida por el rencor vengativo del campesinado mestizo al que domina. Si una y otra vez el texto vuelve con insistencia obsesiva al agravio sufrido por Cruz a manos del hacendado Benalcázar, es porque simboliza los complejos y resentimientos que se enconan en la conciencia de las masas mestizas. La ofensa inferida a los Villar hiere su psique colectiva, pero el castigo en sí no es la causa de su rencor. Más bien es un paradigma de todas las humillaciones que tienen que soportar como mestizos pobres en una sociedad dominada por arrogantes latifundistas blancos: «Y este agravio y vejamen inferido públicamente a mi primer abuelo [...] es como el blasón, el escudo de armas humillado de los de mi sangre». ²

Es significativo que la conciencia popular atribuya la muerte de Congará a la maldición proferida por Santos Villar, porque si desde una perspectiva realista se trata de mera superstición, en cierto sentido la percepción popular es acertada. Estudios de la brujería en la costa norte del Perú interpretan a esta manifesta-

² *Ibid.*, t. I, p. 279.

ción cultural como expresión del descontento social, motivada por la frustración, la envidia y el resentimiento, dirigida contra los miembros más acomodados de una sociedad rígidamente estratificada.³ Así, la maldición de Santos viene a plasmar los odios y rencores que son lo que efectivamente han destruido a la comunidad. De hecho, el pueblo fantasma de Congará está presentado como símbolo del fracaso del sistema social inaugurado en el Perú por la Conquista, una sociedad condenada a devorarse en un perpetuo conflicto ocasionado por la opresión y por el rencor que esta engendra.

La experiencia de los Villar convence a Martín de que el rencor de los marginados es contraproducente porque la venganza de Santos no solo destruye al pueblo, sino que mata a varios miembros de su familia. Además, como van dirigidos contra individuos o el mundo en general, tales actos de venganza únicamente sirven de desahogo y, al dejar intacto el sistema social, no hacen nada para rectificar las causas del resentimiento:

No, ninguno halló paz ni olvido y la venganza no fue más que un breve relámpago, el estallido que hizo patente la oscuridad sin aniquilarla. Y Primorosa Villar cobró venganza, pero en cambio su espíritu quedó perturbado para siempre. Y es verdad que Benalcázar padeció, sin embargo, ¿no tuvo para sí ese arrebatado absoluto que es el amor y el goce del cuerpo? Y, en fin de cuentas, quedó Grimanesa León y quedó el alemán Albrecht y quedaron los otros Seminario y los otros blancos de la santa tierra piurana.⁴

Martín reconoce que él también vive devorado por el mismo sentimiento de inferioridad social y el mismo resentimiento que sus antepasados, que ha nacido «no para la vida, sino para que perdurase el invicto rencor de los Villar».⁵ En la desolada calle

³ SHARON, Douglas. *The Wizard of the Four Winds. A Shaman's Story*. Nueva York: The Free Press, 1978, pp. 28-29.

⁴ Gutiérrez, *op. cit.*, t. III, pp. 49-50.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 225.

principal de Congará ve una imagen del futuro que le aguarda a él y al país mientras sigan dominados por ese rencor. Si opta por la vida de maestro rural, es precisamente porque le ofrece la oportunidad de superar el rencor llevando una vida constructiva dedicada al servicio de la comunidad. Al mismo tiempo, dado que se establece en El Conchal, una comunidad nueva vecina de Congará, esta opción apunta también a una voluntad de iniciar, dentro de su humilde esfera personal, una reorientación de la historia de los Villar y del pueblo peruano.

En la Universidad Católica, Martín no solo sufre la discriminación racial y clasista, sino que encuentra institucionalizada una versión de la historia peruana que legitima el dominio de la elite hispánica y descalifica las pretensiones sociales de las demás clases, propagando una mitología de la Conquista que representa a las masas no hispánicas como inferiores por naturaleza. Según esta mitología, las mujeres indígenas, obedeciendo a la ley de la selección natural, reconocieron a los españoles como ejemplares de una humanidad superior y se entregaron a ellos voluntariamente, produciendo así una casta mestiza y bastarda. Tal insistencia en la bastardía del mestizo funciona como arma de doble filo porque, por un lado, inculca en las masas populares un complejo de inferioridad que las inhabilita psicológicamente, y, por otro, niega la legitimidad de su pretensión de compartir la herencia nacional.

La historia de los Villar desenmascara la realidad que esta mitología encubre. Odar Benalcázar personifica un opresivo orden señorial en el que el terrateniente domina la región como un señor feudal y exige sumisión absoluta a sus peones y vecinos menos poderosos. Como emblema de su poder e instrumento para imponerlo, lleva una bigama, un látigo hecho de un enorme pene de toro: «La aterradora bigama [...] confiere el derecho señorial de Odar Benalcázar León y Seminario a ejercer justicia y prevenir desórdenes castigando con aquel falo litúrgico el rostro de los cholos remisos al trabajo o de mirada insolente y rebelde».⁶

⁶ *Ibid.*, t. II, p. 42.

Nacido de la conquista de los indígenas por los españoles, este orden está fundado en el racismo. La piel blanca es sinónimo de status, de manera que Benalcázar, como terrateniente más poderoso de la región, goza del prestigio de ser el «más blanco y señor entre los blancos y señores de la región». ⁷ Y la discriminación racial se ve institucionalizada en la feria de Congará, donde la carrera de caballos está reservada para los blancos, mientras que indios y cholos compiten entre sí en una carrera de burros. Tal segregación lleva una fuerte carga simbólica porque el caballo, un motivo recurrente en la novela, es emblema de la Conquista y signo del status y poder de la clase dominante que ha engendrado.

Si el racismo es ubicuo en la novela, es porque los mitos y prejuicios de la clase dominante han sido interiorizados por las masas mestizas. Así, Cruz Villar toma como modelo a su padre español, a quien conceptúa como el mítico conquistador noble y heroico «galopando [...] sobre elevado corcel con su casaca roja y las charreteras color de oro y la espada altanera», ⁸ y desprecia a su madre india, que encarna para él el servilismo del indígena. Con la excepción de Santos, todos los Villar rinden culto a esta imagen del fundador de la familia y están condicionados a despreciar a los indios como una rama degradada de la raza humana y a creer que la presencia de sangre india en las venas es una mancha que implica una inferioridad congénita:

¿Decirle que, aun antes de conocerlos ni poder distinguirlos del resto de cristianos que lo rodeaban, aprendió por las palabras, como se aprende que la candela quema y la espina pincha, que los indios habitaban como una maldición nuestra tierra? ¿Acaso mamá Altemira no le dijo tantas veces, refiriéndose a la crueldad de su abuelo Santos: «Viejo perverso por esa mala sangre de indios que corre por sus venas»? ¿Y decirle que luego fueron la duda y el pánico porque quizá él estuviera manchado por esa sangre perniciosa?⁹

⁷ *Ibid.*, t. II, p. 255.

⁸ *Ibid.*, t. III, p. 45.

⁹ *Ibid.*, t. I, p. 276.

Así, en efecto, los Villar nutren su propio complejo de inferioridad reconociendo la superioridad de la clase que los oprime y erigiendo como modelo a una raza a la cual nunca pueden pertenecer.

Por eso, uno de los propósitos de Martín al escribir su novela es desmitificar la mitología dominante. Da otra imagen de Miguel Villar, representándolo como un delincuente común, un desertor, un bandido, y sobre todo como un patético fracaso, uno de «los comemierda del mundo»,¹⁰ que además maltrató a su mujer y abandonó a la familia. Y cuando Santos denuncia su legado a la familia como «nada más que porquería y mierda»,¹¹ sus palabras implican que lo único que los españoles han legado al pueblo peruano es la miseria y la injusticia, y que es tiempo de librarse del dominio psicológico que lo hispánico ejerce sobre él. Al mismo tiempo, Martín está reclamando para las masas populares una historia que enaltezca su concepto de sí y legitime su derecho a un lugar en la sociedad nacional. Mitifica la historia de su familia, la cual se convierte en una saga de dimensiones heroicas gracias al indomable espíritu de resistencia personificado por Santos, Primorosa e Isidoro. Además, al ampliar su foco para abarcar toda la historia de la región piurana, refiere rebeliones y actos de rebelión por parte de comunidades indígenas, esclavos negros y coolíes chinos, de manera que la historia de los Villar queda presentada como parte de la historia de los sectores no hispánicos en su lucha contra el orden dominante.

Así como *La violencia del tiempo* vuelve obsesivamente a la humillación pública sufrida por Cruz Villar, la novela evoca repetidas veces la mayor humillación sufrida por el Perú, la ocupación del país por los chilenos como resultado de la derrota en la Guerra del Pacífico. Se atribuye la responsabilidad de esta vergüenza nacional a la misma oligarquía que a lo largo de los siglos ha humillado a las masas populares. Muchas de las fami-

¹⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 222.

¹¹ *Ibid.*, t. III, p. 339.

lias principales de Piura colaboraron con el enemigo y hasta incurrieron en la ignominia de prostituir a sus mujeres para salvar sus propiedades: «el extremo de la abyección estuvo a cargo de ciertos blancos poderosos de la región piurana (y la maestra mencionó algunos de los nombres) que abrieron las alcobas de sus hijas y esposas para librar sus propiedades del enojo y la represalia del chileno». ¹²

En cambio, la única resistencia activa fue protagonizada por el pueblo, cuyos actos de heroísmo rescataron la honra nacional:

[...] los únicos que siguieron el camino de la resistencia activa señalada por Cáceres —aunque nunca lo hubieran visto ni oído— fueron la gente pobre, los comemierda como los Villar o los Sarango [...] Ellos [...] nos salvaron de la vergüenza, por ellos es posible la redención [...]. ¹³

Tal resistencia fue ejemplificada por los comuneros chalacos, quienes se levantaron contra los invasores y no solo los derrotaron en el campo de batalla sino que salvaron a la ciudad de Piura, para luego ser masacrados por las autoridades y los terratenientes locales. Martín señala que los chalacos estaban librando dos guerras simultáneas, una contra los invasores y otra contra los latifundistas, muchos de los cuales aprovecharon la confusión de la guerra para apoderarse de las tierras de las comunidades indígenas. Por su parte, la oligarquía conceptuó a los chalacos como un mayor peligro que los chilenos, pues su levantamiento amenazaba el orden socioeconómico, y por eso los sofocaron con una energía y ferocidad que no desplegaron contra los invasores. Como apunta Martín, tal subordinación del patriotismo a sus intereses de clase constituye una negación de su pretensión de ser la elite del país: «¿Cómo, paisano, vivir con honor después de todo esto?». ¹⁴ En efecto, Martín nos

¹² *Ibid.*, t. I, p. 117.

¹³ *Ibid.*, t. II, p. 133.

¹⁴ *Ibid.*, t. II, p. 132.

da una versión de la Guerra del Pacífico que repudia la legitimidad de la hegemonía oligárquica y convalida los reclamos sociales de las masas populares. Al destacar la ignominia de la oligarquía en la hora de la crisis nacional, la novela rebate la mitología de la Conquista de la cual deriva la legitimidad oligárquica, y demuestra que propiamente el Perú debe pertenecer a las masas populares, quienes por su conducta durante la ocupación chilena demostraron que constituyen lo mejor de la sociedad peruana.

Es significativo que Martín privilegie a los chalacos como protagonistas de la resistencia nacional y de la lucha popular. Porque su novela reivindica a los indios despreciados por la elite blanca y por sus propios antepasados, y vincula a los Villar con los alzados como constitutivos del Perú no hispánico. Asimismo, su incorporación a una comunidad indígena apunta a su compromiso con un Perú multirracial, donde todas las razas convivan en una atmósfera de mutuo respeto. Además, dado que se trata de una comunidad chira, su proyecto representa un intento de tender un puente hacia la herencia indígena que los Villar habían repudiado y de expiar los crímenes que sus antepasados paternos habían cometido contra la raza de Sacramento Chira. Animado por el deseo de servir a la comunidad, Martín se acerca a los chiras con un espíritu de solidaridad que contrasta con la rapacidad brutal que había caracterizado a Miguel Villar. El mismo se da cuenta de que está persiguiendo un sueño quijotesco, ya que su formación y status social siempre le han de distanciar de un campesinado inculto. No obstante, los campesinos no tardan en aceptarlo, ganados por su sencillez, su falta de pretensión y su voluntad de entablar una relación humana con ellos. Además, se muestran agradecidos por el interés que toma en el bienestar de la comunidad, y en el quinto aniversario de su llegada dan pruebas de su aprecio obsequiándole un magnífico caballo. Paradójicamente, es su rechazo del regalo lo que sella su incorporación a la comunidad:

Confusamente entendí palabras como «obsequio», «gratitud», «el bien que yo les había hecho», pero reparé en que me hablaban con el sombrero en la mano y con horror escuché llamarme doctor, señor, patrón. No, con el caballo no sería un Isidoro Villar, ni el pobre tío Luis, sería un Benalcázar [...] y entonces perdería lo que durante todos estos años he estado buscando: ser un semejante, uno más dentro de la comunidad, retroceder y ser desleal al camino elegido y hacerme cómplice de los que habían señoreado y humillado la sangre de los Villar.¹⁵

Porque su rechazo del caballo, símbolo tradicional del status de la oligarquía hispánica, señala su repudio del orden dominante y su voluntad de identificarse con el campesinado indígena en relación de igualdad. Así, la nueva comunidad de El Conchal viene a ser un espacio simbólico donde Martín inaugura una reorientación de las relaciones entre las razas, invirtiendo no solo la historia de los Villar, sino el curso seguido por la historia peruana desde la Conquista.

Si el orden imperante es esencialmente racista, el racismo suele articularse mediante un discurso sexista que atribuye a los indios una innata inferioridad servil tenida por característica de las mujeres. Según la mitología hispánica propagada en la Universidad Católica, la sumisión de los indios a una raza que reconocieron como superior se plasmó en la supuesta docilidad con la que las mujeres indígenas se entregaron a los conquistadores. Asimismo, Cruz Villar ve un paradigma de la condición indígena en la capitulación sexual de Sacramento Chira frente a Miguel Villar:

[...] a eso se redujo ella: a ser un surco abierto, un surco indio anhelante y feraz, porque los indios (y este era un saber adquirido desde la más remota infancia, quizá en el mismo pezón materno), los indios, fuesen varones o mujeres, eran hembras por naturaleza, como hembras condenadas por Dios para ser violadas por el macho y por el macho convertidas en siervas, en esclavas, en concubinas y zorras de los señores de cuero blanco.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, t. III, p. 256.

¹⁶ *Ibid.*, t. III, p. 12.

Tal postura apunta a una cultura machista que se remonta hasta la Conquista. Conforme al modelo establecido por los conquistadores, Miguel Villar viola a las mujeres de las comunidades indígenas hasta que Sacramento Chira aplaca su lujuria entregándose a él como víctima propiciatoria. Más tarde, su nieto Santos sigue su ejemplo, engendrando a su único hijo por el estupro. Esta cultura otorga al cacique el status de macho dominante con derechos sexuales sobre las mujeres de la región. Así, Odar Benalcázar goza de la fama de ser el «gran padrillo»,¹⁷ el «gran semental»,¹⁸ el «padrote de la comarca»,¹⁹ quien, haciendo uso del secular derecho señorial, engendra una multitud de bastardos en las campesinas de sus propiedades:

Pensaba en el innominado derecho señorial serenamente aprendido en la ternura del pezón materno; pensaba en el bárbaro deleite (y este era uno de los más altos privilegios que confería el señorío) de la desfloración de las indias y mestizas núbiles sentadas en sus propiedades [...].²⁰

En el nivel doméstico, el machismo se manifiesta en un orden patriarcal que remeda la tiranía social ejercida por el cacique. Así, para Santos el padre representa la autoridad y ha de ser respetado sean cuales sean sus faltas:

Después de muertos los padres recibirían castigo por sus errores y pecados, pero aquí en esta vida debía aceptarse la tiranía, el poder absoluto que el padre tiene sobre sus hijos [...] Según Santos el padre no es amor: es orden, es respeto.²¹

Dentro de tal sistema la mujer se ve tratada como un objeto, una posesión del padre o marido. Tal es el caso de Primorosa, a

¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 104.

¹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, t. II, p. 199.

²⁰ *Ibid.*, t. II, p. 26.

²¹ *Ibid.*, t. II, p. 338.

quien Cruz prostituye, cediéndola como concubina al terrateniente a cambio de un terreno y animales y con el fin de elevar el status de la familia. La afinidad entre el patriarcado y el caciquismo se revela en la deferencia mostrada por las mujeres de Cruz y Santos, quienes tratan a sus maridos de usted, y en el látigo que ambos hombres manejan para simbolizar e imponer su autoridad. Queda destacada cuando el capataz de Benalcázar justifica el castigo de Cruz en términos parecidos a los usados por Santos en su apología del patriarcado: «Este hombre faltó al patrón. Faltar al patrón es como faltar al padre. Como faltarle a la patria. ¡Y patrón es respeto, carajo! ¿Me oyeron? ¡Es respeto! Es ley antigua». ²²

Lo que queda sugerido es que la cultura de la dominación introducida por la Conquista ha viciado la vida peruana en todos sus aspectos. El rencor que el caciquismo provoca entre las masas populares se ve duplicado en el nivel doméstico por el temor y odio con los que los familiares de Cruz y Santos responden a su tiranía. Incapaces de entablar relaciones con otros que no sean sobre la base del dominio y la emasculación, los dos hombres condenan a la familia a una vida mutilada por la indigencia emocional. En este sentido, es significativo que el lugar donde Miguel y Cruz Villar suelen castigar a sus mujeres e hijos es ante el vichayo, el árbol sembrado por Sacramento Chira en el patio de la casa como símbolo de amor y unión para conmemorar sus esponsales. Viene a ser, en efecto, una metáfora de los valores representados por lo indígena y lo femenino, pisoteados por la agresiva cultura masculina impuesta por la Conquista.

Martín confiesa que siempre ha venerado a la figura de Sacramento Chira, cuyo mundo «constituía un espacio sagrado, un santuario inviolable». ²³ Como en la poesía de César Vallejo, este culto de la madre identifica una cultura indígena basada en lo comunitario con una ética femenina de darse a otros. Ade-

²² *Ibid.*, t. II, p. 323.

²³ *Ibid.*, t. I, p. 253.

más, vincula lo femenino y lo indígena con el lado sensible de la personalidad humana, el cual ha sido reprimido, en el nivel individual y colectivo, por una brutal cultura machista. Dado que Sacramento Chira ha quedado en el olvido y que es Miguel Villar a quien la familia ha tomado como modelo, se da a entender que la personalidad de Martín ha sido distorsionada por una herencia y una formación que han desvalorizado la afectividad y la preocupación por los demás. Por eso, al establecerse en El Conchal con la voluntad de servir e integrarse a la comunidad indígena, está obedeciendo a una necesidad personal, pues busca restaurarse como persona entera, redescubriendo aquella parte de sí que ha sido reprimida.

La opción seguida por Martín supone una revalorización no solo de lo indígena, sino también de lo femenino, la cual lo lleva a combatir la imagen despectiva de la mujer propagada por la cultura dominante. Desmintiendo la versión de Cruz, según la cual Sacramento Chira se dejó seducir por las cualidades superiores de Miguel Villar, la novela ofrece otras versiones alternativas de la relación entre la pareja fundadora que favorecen a Sacramento; en una ocasión, la novela sugiere que se sacrificó para salvar a la comunidad de los estragos del español, y, en otra, que se apiadó de él en sus infortunios. Se rebate también el estereotipo de la mujer sumisa, señalando una historia de resistencia femenina, la cual se plasma en el motivo recurrente del aborto. Así como los chalacos se sublevaron para resistir la invasión chilena, muchas mujeres violadas por el enemigo provocaron abortos para resistir la invasión de su cuerpo: «Cuántas mujeres, indias sobre todo, desafiando la ira de Dios, se provocaron abortos y aun ahogaron o quemaron a sus hijos nacidos del estupro».²⁴

Asimismo, en una visión alucinógena inducida por un curandero, Martín llega a comprender por qué su tía Primorosa mató al hijo engendrado por Benalcázar y a comprender que

²⁴ *Ibid.*, t. I, p. 117.

aquel acto forma parte de una larga historia de resistencia popular que, tarde o temprano, ha de salir triunfante y crear una sociedad más justa e igualitaria:

Vi, siglos atrás, varios estallidos de furor popular por las alturas de Huarmaca y por los agrestes peñoleríos donde vivían amurallados por el rencor los feroces habitantes de Culebreros y Confesionarios. ¿Sabías que los esclavos negros de la hacienda Yapatera subleváronse (era, presumo, la época del primer gobierno de Castilla) y tras de reducir a escombros el ingenio emprendieron el largo destierro, del cimarronaje y de la vida azarosa de los caminos? ¿Te asombraría, Daniel, si te dijera que vi a los coolíes chinos traídos en galeras encerrarse en un inmundo galpón de una hacienda del Alto Piura y suicidarse colectivamente, prendiéndose fuego? [...] Comprendí (así me lo hizo saber el cactus dorado) que el pueblo nunca es definitivamente derrotado, comprendí que cada derrota profundizaba la dimensión del odio, del rencor, pues la guerra continuaba (disfrazada) en la vida cotidiana [...] y comprendí que solo la realización del viejo sueño de justicia nos liberará del legítimo resentimiento que enturbia la totalidad de nuestra vida. Por eso, aparté las lágrimas cuando al fin, con nitidez purísima, vi a Primorosa Villar ejecutar aquel acto que yo hubiera conjeturado execrable y condenatorio [...].²⁵

En su vida personal también Martín manifiesta una nueva actitud hacia la mujer. A primera vista parece incurrir en el machismo de sus antepasados cuando, poco después de llegar a El Conchal, entabla relaciones sexuales con dos mujeres, madre y hija, y luego monta casa con esta última, una discípula de catorce años. No obstante, en su conducta hacia Zoila trasciende la herencia de los Villar, tratándola como una protegida tanto como una amante. Ayudándola a superar su bajo concepto de sí, la anima a desarrollar su potencial humano y a educarse, y, gracias a su apoyo, ella continúa sus estudios, primero en secundaria y después en un colegio normal, y llega a ser maestra. En efecto,

²⁵ *Ibid.*, t. II, pp. 135-136.

Martín se convierte en su mentor y no solo la capacita para mejorar su status social y económico, sino que, al alentarla a pensar por sí misma y a ser independiente, la pone en camino de ser una mujer liberada, capaz de determinar sus opciones y de entablar relaciones con otros en plan de igualdad. Así, Martín tiene la satisfacción agrídulce de saber que un día este proceso de emancipación ha de llevarla a independizarse de él:

[...] mi muchacha, mi discípula, mi casi amante, mi todavía no compañera, ah, la querida, pronto alcanzará la plenitud de sus formas y un poco después la plenitud de su espíritu, liberada al fin de esta servidumbre que ella llama amor y yo seducción y sus ojos empezarán (¿o ya habrán empezado?) a mirarme con la despiadada lucidez humana, es decir, rasgando y tasajeando mi carne y mi espíritu con el escalpelo y el bisturí y otros instrumentos cortopunzantes que yo puse en sus manos y empezará a cavilar en la sustancia de su amor o de su afecto [...] y me diré entonces, Zoila, China, mi pequeña, ahora eres libre, tiempo es ya que comience a convertirme en recuerdo cuya textura irá cambiando con los años, con los propios avatares de tu vida que habrás de vivirla como absolutamente tuya y descubrirás con ojos recién nacidos la absoluta maravilla de tu cuerpo, al que observarás con el puro goce de los sentidos y de la piel, pero sin que ninguna fuerza encantatoria subyugue tu razón y te desvíe del camino que has resuelto tomar y que dará sentido a tu vida [...].²⁶

Es significativo que la «musa» que inspira la novela de Martín sea socialista y feminista. Hija de terratenientes andinas, Deyanira Urribarri Osejo ha reaccionado contra las injusticias cometidas por su familia y contra el orden patriarcal bajo el cual ha crecido, y muere en la guerrilla luchando por sus ideales de justicia y de dignidad humana. Dedicada a su memoria, *La violencia del tiempo* aboga por los mismos ideales y preconiza un Perú multirracial y democrático donde impere la igualdad de raza y de género.

²⁶ *Ibid.*, t. III, p. 179.

Bibliografía

GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. 3 t. Lima: Milla Batres, 1991

SHARON, Douglas. *The Wizard of the Four Winds. A Shaman's Story*. Nueva York: The Free Press, 1978.

HISTORIA, LITERATURA Y VIOLENCIA EN EL PERÚ DE LOS 80

por Nelson Manrique

EL FENOMENO DE LA VIOLENCIA POLÍTICA ha motivado el interés de muchos estudios. Desde múltiples aproximaciones se ha intentado dar cuenta de las condiciones que posibilitaron la emergencia y la expansión de Sendero Luminoso en el Perú de los ochenta. Un consenso viene abriéndose paso entre los especialistas en el tema: no basta remitirse a las condiciones objetivas existentes en la sociedad peruana (crisis social y política, miseria generalizada, corrupción del aparato estatal, etcétera) para dar cuenta de las adhesiones que movilizara el proyecto de Abimael Guzmán. Un primer argumento para sostenerlo es que varios países han sufrido problemas semejantes en distintos momentos, pero es en el Perú de los ochenta donde Sendero Luminoso encontró las condiciones para expandirse. En segundo lugar, la decisión de incorporarse en un proyecto político de la naturaleza de Sendero lleva al límite las opciones personales, pues lo que ella pone en juego es la completa y radical renuncia a la individualidad que se ofrenda al partido y su líder, asumiendo la posibilidad de dejar la vida en el empeño.¹ Se trata, pues,

¹ Las «cartas de sujeción» que firman los militantes que se incorporan a Sendero Luminoso tienen como destinatario no al partido ni la revolución, sino al «Presidente Gonzalo», el intermediario imprescindible a través del cual se materializa el compromiso con uno y otra. De allí que la caída de Guzmán en setiembre de 1992 provocará una crisis tan profunda en la militancia senderista.

de una opción que supone literalmente poner la vida en manos del partido.² Esta decisión se opera, finalmente, en la subjetividad de los candidatos. Las condiciones objetivas siempre se interiorizan por la vía de su incorporación a la subjetividad de los individuos que las viven. Y en este proceso tienen una influencia determinante no solo las condiciones objetivas (que siempre son procesadas desde el mundo de vida de los potenciales militares, que de por sí es bastante más amplio que las solas referencias ideológicas), sino también un conjunto de referentes personales que tienen tanta importancia y (en algunos casos una importancia aun mayor) como los problemas objetivos que, se proclama, se va a encarar.

Esto no quiere decir que las simpatías por Sendero están al margen de las condiciones sociales objetivas existentes. Postulamos que la subjetividad personal se construye, en última instancia, como intersubjetividad social, por lo cual puede esperarse que determinados sectores sociales que comparten un conjunto de referentes objetivos compartan un ámbito de influencias comunes, que, aunque serán resueltos como una ecuación única en la construcción de cada subjetividad individual, lo harán siempre partiendo de un repertorio común de referentes sociales.

Cuando se habla del senderismo por lo general se suele pensar en la masa de los militantes de Sendero, que actúan articulados en distintos niveles de compromiso político partidario. Pero el senderismo es más amplio que la suma de los cuadros orgánicamente vinculados a Sendero. En cierto sentido, podría ser calificado como un fenómeno social y político que influye en un significativo sector de la sociedad peruana, del cual apenas una parte terminará incorporándose a la militancia activa. El resto se mantiene como una periferia partidaria e, inclusive, al margen de toda actividad política, manteniendo una actitud de simpatía

² El partido dispone libremente de ella pues debe pagar un precio para arribar a la «sociedad de la gran armonía». Esta es la cuota: el aporte de los militantes para cruzar el «río de sangre» que se deberá atravesar para llegar al triunfo final.

con lo que Sendero representa, sin comprometerse orgánicamente, aportando ese «consenso pasivo» que es fundamental para todo proyecto revolucionario, porque constituye su potencial de crecimiento. Esto supone romper con esa visión que esencializa a los senderistas, considerándolos como un conjunto social inmutable, «el enemigo», situado al otro lado de la barda, al que solo cabe aniquilar.

Postulamos, por el contrario, que la categoría «senderismo» tiene un carácter más situacional. Es decir, que su ámbito de inclusividad puede variar y, de hecho, varía continuamente, de acuerdo con los avatares experimentados por la organización que moviliza las adhesiones y los rechazos, expandiéndose en determinados momentos y contrayéndose en otros, en función de dónde esté puesto el énfasis en un momento determinado, qué imagen proyecta, y qué triunfos o qué reveses cosecha, como sucedió, por ejemplo, luego de la captura de Abimael Guzmán, que fue seguida por un marcado repliegue de la organización insurgente y un sostenido y progresivo deterioro de su capacidad de convocatoria. Indirectamente se alude a aquel fenómeno cuando se habla de la «senderización» de la sociedad peruana.

Nos interesa indagar en el imaginario social de este estrato social y nos proponemos hacerlo a través de un análisis de la producción de dos narraciones de un colectivo literario que de por sí constituye todo un fenómeno social relevante dentro de la cultura peruana de las últimas tres décadas: el grupo Narración.

Narración

El grupo Narración funcionó en torno de la revista del mismo nombre. Tuvo una activa presencia entre fines de los sesenta y mediados de la siguiente década. De tendencia política radical, en sus filas participaron en distintos momentos escritores tan relevantes como Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, Augusto Higa, Roberto Reyes Tarazona, Hildebrando Pérez

Huarancca, Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez. Estos dos últimos fueron los animadores del colectivo y mantuvieron la continuidad del proyecto junto con Vilma Aguilar, la compañera de Miguel Gutiérrez.

El grupo se organizó en torno de la figura de Oswaldo Reynoso, por entonces ya un escritor consagrado que había publicado el libro de cuentos *Los jefes* y la novela *En octubre no hay milagros*. Pero el ideólogo del grupo fue Miguel Gutiérrez, según el testimonio unánime de sus antiguos integrantes. Los testimonios subrayan la solidez de su formación y su preocupación por aquellos problemas que trascendían el quehacer literario propiamente dicho. Gutiérrez es un escritor que alterna su quehacer narrativo con una muy seria reflexión sobre las complejas cuestiones planteadas por la relación entre literatura y sociedad. Se trata, pues, tanto de un escritor cuanto de un teórico de la escritura.

Aunque *Narración* tuvo un número variable de participantes (algunos de sus colaboradores figuraron en apenas un número de la revista) existía una continuidad en el proyecto editorial que tenía un explícito carácter político literario. *Narración* —contra lo que generalmente se cree— fue un grupo plural, formado por escritores que tenían en común una posición de oposición al gobierno militar de Velasco Alvarado, pero que no era internamente homogéneo, ideológicamente hablando. Aunque la publicación en el segundo número de *Narración* de los textos del presidente Mao Tse Tung en el foro de Yenán sobre arte y literatura constituyó una especie de manifiesto, que sentaba posición sobre la forma cómo los animadores del equipo entendían la relación entre literatura y sociedad, el maoísmo ortodoxo no fue un común denominador de quienes pasaron por él. Si lo fue, en cambio, del grupo nuclear que mantuvo la continuidad del proyecto y particularmente de Miguel Gutiérrez. En su polémico ensayo *La generación del 50: un mundo dividido*, Gutiérrez (1988) da relieve a la valía intelectual de Abimael Guzmán, preguntándose si no se trata del intelectual más valioso de esa generación;

un intelectual de nuevo tipo, cuya obra no debía ser ponderada sobre la base de sus escritos —como lo hace Gutiérrez con los otros intelectuales citados—, sino por su aporte político partidario.³

Aunque a lo largo de alrededor de siete años de presencia pública —que coinciden gruesamente con el periodo velasquista— solo llegaron a sacar tres número de la revista y editar un libro (*Los ilegítimos*, un pequeño volumen de cuentos de Hildebrando Pérez Huarancca), la influencia de *Narración* sobre escritores que se mantienen en actividad, y cuya producción reciente ha alcanzado una elevada calidad, constituye en un fenómeno cultural digno de atención.

Narración se disolvió entre fines de los años setenta e inicios de la década de los ochenta. Aunque Oswaldo Reynoso atribuye el final de la experiencia a la dispersión física de los integrantes del equipo (algunos de ellos, entre los que se cuentan Miguel Gutiérrez y el propio Reynoso, radicaron algún tiempo en China), puede intuirse otras razones por lo menos tan importantes como la diáspora de sus miembros. Postulo que el grupo había ya cumplido su ciclo histórico. Caído Velasco Alvarado y en medio de un período de acelerada acentuación del carácter represivo del régimen de Morales Bermúdez (con el estado de sitio y el toque de queda implantado por más de un año en la capital), se hacía necesario asumir opciones que debían procesarse en el nivel individual. Desde la perspectiva estético-políti-

³ Véase GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993. Semejante horizonte parece haber quedado atrás, si uno se remite a la propuesta estético-política que subyace en la novela, inspirada en su estadía en China. Aunque, como bien lo ha señalado el propio Gutiérrez, no puede identificarse a un autor con sus personajes (posición que representa una ruptura con relación a la posición sostenida por Mao Tse Tung en el foro de Yenán), creo que la tónica general de la obra puede considerarse representativa de su posición actual, que es una exaltación de un proyecto de convivencia humana basada en la apertura y tolerancia, por cierto muy alejado de la propuesta de la imposición de la línea correcta, el partido único y los faros mundiales de la revolución.

ca del colectivo, en el Perú de fines del setenta sus integrantes orgánicos tuvieron que optar o por profundizar su compromiso literario o por anteponer a este un compromiso político que pasaba por la militancia. Unos plasmaron sus postulados en sendas obras literarias, algunas de elevada calidad artística, otros llevaron a sus últimas consecuencias sus opciones políticas. Vilma Aguilar, fundadora de Narración y compañera de Miguel Gutiérrez, se incorporó a la lucha armada iniciada por Sendero, llegando a ser dirigente de la organización. Otro integrante de Narración que siguió un camino similar, llegando a ser dirigente senderista, fue Hildebrando Pérez Huarancca. Ambos encontraron una muerte trágica en la vorágine de la violencia política de los ochenta, años después de la disolución del grupo literario.

Hildebrando Pérez Huarancca

Como ya se ha señalado, el único libro que salió editado bajo el sello de *Narración* fue un pequeño volumen de cuentos de Hildebrando Pérez Huarancca, sintomáticamente titulado *Los ilegítimos*. Por su estilo, *Los ilegítimos* ha sido caracterizado como una obra neoindigenista. El tema que recorre las páginas de este pequeño volumen —que, en su contenido manifiesto, se trata de un vigoroso alegato contra las injusticias sociales de la sociedad peruana, presentadas desde la perspectiva de personajes que viven y mueren en una zona pobre y deprimida de la sierra peruana (el Ayacucho de inicios de la década del setenta)— es, como lo dice el título del cuento que da nombre a la colección, el de la ilegitimidad derivada del mestizaje vivido como bastardía. Quizá el cuento que más lejos avanza en esta visión es «Cuando eso dicen», un relato trabajado en primera persona, desde la perspectiva de un pequeño que vive con su madre, una mujer sola que, para sobrevivir y mantener a su hijo, tiene que alternar trabajos eventuales y la prostitución. La obra de Pérez Huarancca

quedó trunca por su temprana muerte, y su libro de cuentos constituye un testimonio importante que deberá ser valorado cuando sea posible hacer un amplio balance de la significación de estos duros años. Pero la equiparación entre mestizaje e ilegitimidad, que apenas está esbozada en la corta obra de Pérez Huaranca, está ampliamente desarrollada en la obra de Miguel Gutiérrez.

Miguel Gutiérrez

Miguel Gutiérrez es uno de los narradores peruanos más importantes de las últimas décadas y su novela *La violencia del tiempo* (1991) constituye uno de los proyectos literarios más ambiciosos de la literatura latinoamericana de la década del ochenta. La obra narrativa de Gutiérrez se inició con la publicación de una novela temprana, *El viejo saurio se retira* (1969). Entre esta obra y su siguiente novela, *Hombres de caminos* (1988) transcurrieron 19 años. En el intermedio publicó solo un fragmento de un proyecto novelístico después abandonado, *Matavilela*.⁴ *Hombres de caminos* tiene importancia dentro de la obra del autor pues forma parte de la saga narrativa de la familia Villar, que sería después ampliamente desplegada en *La violencia del tiempo*. En su concepción, la historia de esta familia de Congará constituye todo un universo narrativo, que quizás aporte nuevas obras en el futuro.

La violencia de tiempo es un vasto fresco donde se entretajan diversas historias cuya trama desborda ampliamente los límites espaciales y temporales de Piura, lugar donde, sin embargo, se anuda el eje raigal del relato. En la novela confluyen —invocados por voces múltiples— acontecimientos espacial y temporal-

⁴ Gutiérrez afirma que en *Matavilela* estaba contenido en germen el proyecto literario que finalmente plasmaría en *La violencia del tiempo* (GUTIÉRREZ, Miguel. «Una novela total se hace una vez en la vida. Entrevista con Miguel Gutiérrez de Carlos Garayar». *Punto crítico*, n.º 2, 1992, pp. 79-83).

mente tan diversos como la guerra con Chile, la insurrección de la Comuna de París y su aplastamiento, la semana trágica de Barcelona y hasta la vida en Al Andalus, la España musulmana. Se trata de una obra muy compleja donde coexisten diversas concepciones literarias, estilos y perspectivas. En ella la violencia es omnipresente, pero está sabiamente balanceada por un espíritu irónico que toca sus extremos en las logradas caricaturas literarias de algunos destacados intelectuales oligárquicos. La obra tiene también elementos de *novela de formación*, por la vía de la experiencia de joven Martín Villar —una de las voces narrativas fundamentales que articula el relato— y las vicisitudes de su formación como escritor, que incluyen su marcha a Lima y el retorno a Piura en busca de sus raíces. Pero el núcleo del relato es la historia de la familia Villar y el intento de Martín Villar de desentrañar el misterio de un estigma que pesa como una maldición sobre la historia de su familia.

La indagación de Martín Villar sobre esta ofensa primigenia infligida a su linaje remite de alguna manera a la figura borgeana de los espejos. En un primer momento, la raíz del estigma parece radicar en la venta que Cruz Villar, el bisabuelo de Martín, hiciera de su bellísima hija Primorosa Villar a Odar Benalcázar, el terrateniente más importante de Congará. Pero está es apenas una apariencia, pues las motivaciones de Cruz son mucho más complejas que la codicia o la ambición.

En un segundo momento, los indicios apuntan hacia la vergüenza y humillación que porta la familia por el flagelamiento público que Odar Benalcázar infligiera a Cruz Villar, como revancha ante la afrenta que le infligiera Primorosa Villar. La hija de Cruz copuló con un artista de circo en el propio lecho del orgulloso terrateniente, fugándose después con este. Pero el baldón de los Villar está inscrito en un estrato más profundo de la realidad, al que el propio Cruz Villar llegará dolorosamente, a través de un proceso de sucesivos develamientos trazados con maestría a través de una reconstrucción en la que intervienen múltiples voces. Aquí intervienen los espectros de los viejos y

las viejas contemporáneos de Cruz Villar (que construyen un contrapunto memorable por su aguda ironía), los apuntes del padre de Martín, el recurso al sampedro (el jugo de un cactus con poderes alucinógenos) y la reconstrucción imaginaria que Martín hace de la dramática flagelación de su bisabuelo.

El baldón que ha empañado la vida de los Villar es, en su origen, el mestizaje. Cruz Villar ha procedido como lo ha hecho —tiranizando a su familia y sus animales; llegando a amarrar a sus hijos, Santos y Primorosa, cuando pequeños a su algarrobo para administrarles el sampedro; a vender a su hija, labrando la desgracia de su familia, humillándose ante Benalcázar y degradándose ante sus vecinos— por tratar de obedecer el evasivo mandato de su progenitor, el soldado español Miguel Villar. Este pasó por Congará y poseyó a la madre de Cruz, la indígena Sacramento Chira, desapareciendo después. La vida de Cruz Villar, en adelante, estará dominada por la búsqueda de este padre fantasmal. Tratando de conocer la voluntad paterna para realizarla, él no se ha detenido ante nada. Obligar a sus hijos a beber el sampedro, por ejemplo, tuvo como objetivo llegar a conocer los designios del padre idealizado, a través de las alucinaciones producidas por la pócima mágica. Pero la afrenta última, que el sampedro revelará, radica en el carácter absolutamente episódico, para su padre, de la unión con esa mujer india, de la cual Cruz y su linaje provienen. La maldición, vivida como baldón, ofensa y afrenta, radica en el origen mismo de su linaje, en ese mestizaje del cual proviene y que es, en sí mismo, un estigma imborrable.

El tema del mestizaje es crucial en la construcción de la novela de Miguel Gutiérrez. Postulo que la forma como este es vivido por sus personajes da algunas claves para pensar un potencial de violencia latente en la sociedad peruana, que puede actualizarse cuando determinadas condiciones, entre las cuales la crisis social juega un papel importante, se hacen presentes.

En *La violencia del tiempo*, el mestizaje, entendido como estigma, constituye el eje vertebral de múltiples historias que se

entrecruzan: «lo que en verdad quiero contar —afirma Martín Villar, como cronista cuyo punto de vista articula las líneas centrales de la trama— es la historia de un estigma, de un agravio».⁵ Concretamente, se trata del agravio sufrido por su familia. El joven Martín trata de redimir a su linaje humillado a través de la recuperación de la memoria.

No, no era una cuestión puramente literaria, no se trataba de contar una historia más o menos insólita y despiadada, se trataba (así lo reiteran las fichas dejadas por Villar) de reivindicar una memoria, de hacer patente la continuidad del ultraje, de la herida, de la caída, que constituían el emblema, el indeleble blasón de los Villar.⁶

La naturaleza del blasón familiar al que la novela alude ha sido explícitamente señalada por Miguel Gutiérrez, cuya voz coincide en este punto con las de sus personajes,⁷ en una entrevista donde reflexiona sobre su novela:

[...] el racismo existe. Yo lo he sentido en Piura, que es uno de los sitios más conservadores [...] de mayor racismo, racismo contra los indios, que eran lo no existente, lo que se ignoraba y también contra los cholos y los negros. Yo he sentido en carne propia expresiones humillantes, y por supuesto hipócritas, en los grandes terratenientes y también en las clases medias, que son igual, de un orgullo estúpido, racismo que, además, ha originado una respuesta del pueblo. *Un poco el blasón de los Villar es eso: la herida, la raíz de una humillación, que es parte de su linaje.*⁸

⁵ GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. Lima: Milla Batres, 1991, t. III, p. 189.

⁶ *Ibid.*, t. III, p. 219.

⁷ Refiriéndose a la flagelación de su bisabuelo, Martín Villar afirma: «este agravio y vejamen inferido públicamente a mi primer abuelo, señor Chanduví Mechato, es como el blasón, el escudo de armas humillando de los de mi sangre» (*Ibid.*, t. I, p. 279).

⁸ GUTIÉRREZ, Miguel. «Una novela total...», p. 80; el énfasis es mío.

La herida, «la raíz de la humillación», termina así convertida ya no solamente en una afrenta que exige una reparación, sino en un elemento constitutivo de la identidad misma de los Villar y, mediante una fulgurante metamorfosis, erigida en un motivo de orgullo: el blasón familiar.

La condición de mestizo es vivida, pues, como una maldición sin redención posible, en las antípodas del mestizaje como solución a los conflictos étnicos y raciales que desgarran a la sociedad peruana, esa alternativa en la que José María Arguedas soñara a inicios de los años cincuenta, cuando estudiaba las comunidades del Valle del Mantaro, y vivía la ilusión de que allí podría encontrarse el puente que terminara con la oposición irreconciliable entre blancos e indios.

El racismo en la novela de Miguel Gutiérrez no es solo un evento que se sufre como una agresión externa. Tanto o más importante que la discriminación infligida lo es la interiorización de los prejuicios racistas por los discriminados que terminan convencidos de su inferioridad congénita. Martín Villar, buscando las huellas de su bisabuela Sacramento Chira habla con don Juan Evangelista Chanduví Mechato, sabio anciano indígena que conserva la memoria de la colectividad tallán a la cual pertenece. Martín sufre sin saber cómo empezar. ¿Cómo establecer el diálogo con aquellos a quienes aprendió a despreciar, odiar y temer bebiendo sus prejuicios, como diría el Inca Garcilaso de la Vega, con la leche materna?

¿Decirle que, aun antes de conocerlos ni poder distinguirlos del resto de cristianos que lo rodeaban, aprendió por las palabras, como se aprende que la candela quema y la espina pincha, que los indios habitaban como una maldición muestra tierra? ¿Acaso mamá Altemira no le dijo tantas veces, refiriéndose a la crueldad de su abuelo Santos: «Viejo perverso por esa mala sangre de indios que corre por sus venas»? ¿Y decirle que luego fueron la duda y el pánico porque quizá él estuviera manchado por esa sangre perniciosa?⁹

⁹ GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia...*, t. I, p. 276.

El baldón (y el blasón) de una raza

La flagelación de Cruz Villar por Odar Benalcázar condensa los juegos de imágenes especulares en los cuales se construye el baldón de los Villar, el fundamento de su rencor inextinguible. Flagelado por el terrateniente al que antes ha vendido a su hermosa hija él hace una confesión ante el pueblo, que su hijo Santos quiere interrumpir, invocándole que recuerde el honor.

Me contaron que por unos instantes el viejo pareció sopesar las razones del hijo, como si dijera: ¿Acordarme? ¿El honor? Luego anduvo perdido en un dédalo de divagaciones en la que aludía una y otra vez y otra más al honor perdido no sólo ante los vecinos del lugar sino ante su mujer y sus hijos y ante sí mismo, pero él (Cruz Villar) no había hecho más que obedecer una ley más sustancia que tenía que ver con la sangre y el linaje.¹⁰

En su confesión/expiación pública, Cruz cuenta que a través de las revelaciones de su hijo Santos, inspirado por el sampedro, finalmente ha sabido del padre al que adoraba y cuya ley era para él la más alta razón. Entonces lloró —como explica— no por la muerte del progenitor ausente, ni porque este hubiera tomado una nueva mujer y engendrara otra progenie, ni porque los tuviera olvidados, ni porque los abandonara, ni porque los negara («porque se niega lo que se tuvo, igual y conforme que lo olvidado es lo dejado»), sino por una razón mucho más honda y dolorosa:

[...] en la memoria que de su vida hizo a la blanca con que fundó generación tras elevadas esponsales [...] no nos mencionó siquiera y nos pasó por alto y nunca existimos para él y tan ni siquiera por rubor de confesarle a la blanca que en tiempos de juventud se cruzó con una india ordinaria sino igual y conforme que el hombre llegado a la vejez no recuerda a las mulas y burras y chivas con las que de muchacho busca esparcimiento y sosiego.

¹⁰ *Ibid.*, t. III, p. 37.

Y todo esto me iba diciendo mi Santos con elevada ciencia y sus razones, paisanos, me atormentaban, compréndalo señor, lo que él dejó no fue su semilla ni su sangre [...] Después ya no recuerdo y caminé con el sentido huido y lejano, hasta que volví a oírlo o por mejor decir a entenderlo, pues todo el tiempo le sentí hablarme y gritarme detrás de mí. Y yo repetí ¿raza perversa? ¹¹

Destruída su ilusoria identificación con el padre ausente, para el cual él simplemente nunca existió, Cruz Villar intenta reconciliarse con la memoria de la madre, de la que antes renegara por tratarse de una india. Va a cementerio donde reposan sus restos, cementerio que ha sido devastado por una creciente del río, hecho que antes Cruz recibiera como un altísimo don del destino «que lo liberaba de los huesos y la sangre impura de Sacramento Chira». Intenta una reconciliación tardía, escarbando la tierra con las uñas, pero su hijo Santos destruye implacablemente las ilusiones que él pone en esa reconciliación imposible:

De modo que no existía calma ni reposo ni acuerdo para Cruz Villar, esto volvió a repetir. Pues apenas el viejo logró salir del aturdimiento y explicó al hijo el lugar en que hallaban (¿Sabes que estamos pisando la tierra en que descansa tu abuela Sacramento?), al muchacho lo sobrecogió una nueva furia (absoluta y blasfematoria y no obstante lúcida y justiciera, como escribiera mi padre) que hizo descubrir al viejo Villar que su muchacho Santos no solo le inspiraba amor paternal y orgullo y respeto, sino temor de una calidad desconocida, en nada semejante a pasiones tan bajas como, digamos, la cobardía o el temor abyecto por el martirio corporal o el miedo a la muerte. Y ahora el muchacho injuriaba a los huesos y la sangre y el polvo que mi bisabuelo empezaba a venerar, diciéndole. También la india. La valiente zorra. ¿No dice usted que fue al encuentro del blanco? ¹²

¹¹ *Ibid.*, t. III, p. 39.

¹² *Ibid.*, t. III, p. 41.

El mestizaje está vinculado en la historia de Cruz Villar con la forma más radical de la orfandad. Pero la ignominia de la identificación ilusoria con ese padre, que ni siquiera llegó a despreciarlo porque simplemente ignoraba su existencia, es aun más profunda porque, cuando Cruz Villar es arrastrado para ser flagelado por Odar Benalcázar ante los vecinos de Congará, en una alucinación ve en su verdugo a la encarnación de ese padre ausente:

Dijo que en un arrebató de luz consideró la cara de Benalcázar, y él (Benalcázar) como que entendía y no entendía, pero alguna trama debió punzar porque el blanco esforzóse por afrentarlo: «¿Qué habla, so viejo cojudo? ¿Yo, Miguel Villar? ¡Váyase a la puta que lo parió!». Sin embargo él (mi bisabuelo) continuó con lo recién aprendido y poco importaba la derrota o la deserción o la pernicioso índole, el soldado godo Miguel Villar llegó a esta tierra y engendró vástagos de su sangre y llenó con su estampa y su ley el hogar y señoreó («Ah, y cómo ejerció alta potestad», dijo él), y un día desapareció. Desapareció. Y desde entonces su alimento fue la añoranza («Nada más, nada más», ausencia y añoranza y desconsuelo, aborrecimiento y desamor, («¿es esto vida, China querida?»)). Y dijo que no supo hasta ahora, que hasta ahora no había sabido... pero entonces ya no pudo proseguir («Ya no pude hilvanar mi doctrina»), pues el blanco (el Villar, el Benalcázar, ¿entiendes?) ordenó sacarlo a rastras y fue sacado a este terral y ellos (los vecinos) habían sido testigos de su martirio por sus culpas y su culpa («Al fin entendí paisanos, hijos míos») fue vivir en embeleso huyendo del natural y las raíces y esta ley quiso amonestarle al blanco que antes partió en tropel y desapareció altanero entre grandes polvaredas como Miguel Villar redivivo (Dijo el viejo: «Igual y conforme que el fantasma de Miguel Villar»), de modo que su muchacho Santos había hablado con ciencia verídica: raza perversa, ellos, con Miguel Villar galopando a la cabeza, llegaron y fatalizaron por siempre, esta tierra (Sentenció: «Por siempre, por siempre, por siempre») y así habría de ser hasta que desaparecieran de su faz y fueran despojados de su hombría («Como hice yo con el gran padrillo») y no hubiese más generación, ya no más seres fatales como Cruz Villar (¿y yo? ¿y cómo tú?), señor y tirano de sus hijos y de sus animales y de sus mujeres, pues este Villar del que hablaba había visto

destruida su Vida y agravio a su otro linaje y se fatalizó y se convirtió en un ser descastado («¿Me oye señorita Diéguez? ¡Descastado! Sí, ¡Descastado!»), e interpeló en seguida Santos (Pidió: «¡Escúchame tú, Santos»), pues no solo Miguel Villar y sus raza perversa sino también él (Cruz Villar) merecían la condena y la destrucción y el fuego y así la mamita Sacramento y los abuelos antiguos encontrarían venganza y reposo y olvido.¹³

Quiero llamar la atención sobre este eje vertebral que emparranta las obras de Gutiérrez y Pérez Huaranca: el mestizaje con afrenta. En ambas, la ilegitimidad aparece como un elemento fundacional en la construcción de la identidad mestiza.

Pero la ilegitimidad no se fundamenta únicamente en el rechazo paterno vivido por los vástagos mestizos de la raza de los conquistadores. Prosiguiendo su búsqueda, Martín Villar dirige sus esfuerzos hacia el mundo de la madre originaria, la india Sacramento Chira, en quien el soldado español Miguel Villar fundara el linaje mancillado. Y sus pasos lo llevan hacia el anciano Juan Bautista Chanduví.

Indios y mestizos

Juan Evangelista Chanduví Mechato es un indígena orgulloso de ser descendiente de una gentilidad cultivada como un valor paradigmático, por oposición a la sangre de los crueles blancos, a los que odia, pero también a la de los de «sangre mezclada», a quienes desprecia. Pero tampoco él puede sustraerse por completo a un sentimiento de minusvaloración con relación al odiado y temido (pero también envidiado) color blanco: «tu abuelo Santos —dice a Martín— era de buena sangre, más y más desperdido que tú, casi blanco, como un señor, y mi pellejo y el pellejo de Meche, que era más humilde que el mío, como que se avergonzaba al atravesarse por donde él caminaba».¹⁴

¹³ *Ibid.*, t. III, pp. 47-48.

¹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 278.

A Martín lo reivindica ser descendiente de Santos Villar, curandero afamado, quien prodigara lo mejor de sus vastos poderes para curar a los desposeídos, «y más todavía a los pobres entre los pobres, como son los indios, de linaje castigado». ¹⁵ Porque, para don Juan Evangelista, Martín Villar comparte el estigma de la mezcla, la mancha imborrable de la impureza: «en lo más remoto nuestras dos sangres se alimentaron del mismo manantial, aunque la sangre suya padezca del escarnio del mestizaje, que alimenta quimeras y soberbias y pretensiones insignificantes y utópicas, pero que dejan en el alma las cenizas de orfandad y la sal y el vinagre del destierro, y no hay abrevadero para esta sed». ¹⁶

Porque aunque don Juan Evangelista pertenezca a un linaje humillado —en su condición de indio viviendo en las tierras que les fueron arrebatadas a sus antepasados, que ha visto pisoteados sus dioses, burlada su cultura y aplastada su identidad— le queda el elevado refugio de saberse de un linaje incontaminado, celosamente resguardado contra las mezclas que infaman:

De este modo, le decía, perdimos jirones preciosos de nuestra alma al olvidar nuestro sonoro y noble idioma y ya no nos quedó más que la brasa del orgullo, brasa que mantuvimos ardiente a través de los siglos para defender la sangre y el linaje nuestra gentilidad. Por interdicción antigua, hasta hace dos o tres generaciones, no nos mezclábamos con los sechuras, pues son mochicas [...]. Y si nos negamos a unirnos con estos hermanos de reza nativa, más remisos e indóciles fuimos a mezclar nuestra sangre con la sangre chapetona y con la menguada sangre de las castas mestizas y mulatas. ¹⁷

¿Puede Martín Villar, sin dejar de ser quien es, superar la afrenta de ese mestizaje originado en esa cópula violenta y asimétrica

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 285.

¹⁷ *Ibid.*, t. I, pp. 292-293.

de los padres originarios fundadores de su linaje? No hay una respuesta en la novela. Martín vive agónicamente y la última parte de su existencia literaria está consagrada a la formación política y humana de Zoila Chira, una joven indígena que ha escogido por compañera, preparando su espíritu «para una apertura hacia un mundo cada vez más complejo y violento». Para ella es una profunda frustración la negativa de Martín de dejar progenie:

[...] al relatarme todos estos sucedidos [le dice], yo pensaba, no podía dejar de pensar, en los hijos que perdí y usted se niega a tener y yo, pobre ignorante, di cabida en mi cerebro de acémila a ideas mezquinas y en mi corazón a sentimientos ponzoñosos pensando que en el fondo usted juzgaba mi vientre poco limpio y más que eso: sucio como para que fructificara su semilla.¹⁸

Martín vive la ambivalencia de compartir su vida con una mujer, casi una niña, a la que niega el derecho de procrear hijos de su unión, mientras oculta el amor platónico que lo liga con una bella joven descendiente de una familia terrateniente, Deyanira Urribarri Lazón y Osejo, a la que conoció en la universidad y que constituye el objeto ideal, inalcanzable, de su amor: «¡Cuántas veces he vencido la tentación de indagar el destino que habrá seguido, cuántas veces como ahora que termino de remontar este río! Pero otra vez me niego siquiera a intentarlo para que permanezca siempre joven, con sus ojos iluminándome».¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, t. III, p. 275.

¹⁹ *Ibid.*, t. III, p. 391. Es significativo que Deyanira afirme, en una de sus conversaciones con el enamorado joven Martín, que el embarazo es una afrenta a la mujer, proclamando su decisión de no tener hijos. Aunque la dedicatoria literaria con que Miguel Gutiérrez inicia su novela sugiera otra lectura política del hecho: «Por eso, interpretando el espíritu de Miguel Villar, el autor rinde homenaje a la gloriosa memoria de Deyanira Urribarri, muerta en el combate por sus ideales de justicia y de dignidad humana» (*Ibid.*, t. I, p. 5).

No es difícil reencontrar en la dualidad de la pasión amorosa de Martín Villar los mismos trazos de la escisión originaria que marca la trágica historia de su familia. No parece existir pues más solución al estigma familiar de los Villar que la extinción del linaje. Si acaso existe una salida, esta se esboza por fuera de la acción de Martín.

Bueno, ahora que ya no me es necesario [dice el narrador refiriéndose a Martín, su creatura], ¿qué debo hacer con él? ¿Lo borraré de un plumazo? Mejor será que, como en tantas otras ocasiones mientras los pueblos y los hombres combaten bajo los cielos del mundo, lo deje entre los arenales candentes a merced de las viejas, turbulentas voces. Al fin y al cabo ya le hice conocer la belleza y el breve goce del amor, dones que no todos los hombres de la tierra pueden alcanzar, pero que por el solo hecho de existir merecieran alcanzarlos.²⁰

Aludimos líneas arriba a la ironía que atraviesa *La violencia del tiempo*. En las páginas finales, ella permite un efecto de distanciamiento cuando aparece la voz de un narrador (que por cierto no debe confundirse con el autor de la novela) que reivindica la creación del personaje de Martín Villar y las otras voces que permitieron articular el relato.²¹

He leído al azar [dice esa voz] algunas páginas de esta narración; entre las mismas encontré estas frases: «He logrado fabu-

²⁰ *Ibid.*, t. III, pp. 398-399.

²¹ «Digamos que he sido —que soy— la sombra (una de las sombras) de Martín Villar. Impaciente, hambriento de corporeidad no resistí la tentación de mostrarme: fui aquel viejo saurio, viejo de todas las vejeces, que desde el dorso de una duna y rozado por la sombra de los muertos ausculta con ojos alargados y neutros el agravio (por siempre irredento) que se va a comentar en un perdido pueblo; fui la sapiente y acerba voz del cactus que reveló a Martín lo que era menester revelarles; y fui (me temo) la divinidad perversa a quien el buen Martín estuvo a punto de entregarle su alma [...] afirmo que Martín Villar fue un explorador más osado que yo y más competente y honorable» (*Ibid.*, t. III, p. 398).

lar la historia de una herida que a todos nos alcanza y la historia de la vindicación primitiva, bárbara y el rencor inextinguible, junto al itinerario de vidas que arrastran consigo los furóres de la historia». Y más adelante estas otras: «Reivindicación de un linaje humillado, retorno a la comunidad y consolación por la literatura: he allí el camino de perfección de Martín Villar». Palabras presuntuosas, arrebatadas, ilusas. *¿También ilusas?*²²

Mestizaje, afrenta, humillación, violencia. Son correspondencias que suenan extrañas si se piensan desde esa ideología que exalta al mestizaje como la superación del racismo. Pero existen datos recientes que debieran llevar a repensar las cosas. En una encuesta aplicada en julio de 1995 a adolescentes entre los 11 y los 17 años de edad en las diez ciudades más importantes del país, el 65,3% de los encuestados opinó que existe racismo en el Perú, contra un 28,0% que sostenía lo contrario. A la pregunta de quienes son los más perjudicados por el racismo, un 45,1% contestó que son los cholos, un 38,7% los negros, un 12,9% los indígenas y un 0,4% los japoneses y los chinos. Un 90% opinó que las personas más racistas son los blancos, seguidos por los japoneses y los negros con apenas un 3,1% y 2,2%, respectivamente. La reducción de la importancia concedida al racismo antiindígena y la elevación que se le otorga al racismo antimestizo entre los adolescentes constituye toda una revolución en las mentalidades en el Perú. Por otra parte, la contundencia de la opinión abrumadoramente mayoritaria que atribuye un carácter marcadamente racista al estrato blanco manifiesta una preocupante polarización social en torno a este tema.²³

Una vez más, la literatura parece anticiparse, poniendo en la agenda problemas fundamentales frente a los cuales las ciencias sociales siguen cerrando los ojos.

²² *Ibid.*, t. III, p. 392; el énfasis es mío.

²³ RADDA BARNEN. *Voces con futuro: opinión de niños y adolescentes*, n.º 22, 1995.

Bibliografía

- GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. 3 t. Lima: Milla Batres, 1991.
- *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993.
- «Una novela total se hace una vez en la vida. Entrevista con Miguel Gutiérrez de Carlos Garayar». *Punto crítico*, n.º 2, 1992, pp. 79-83.
- NARRACIÓN. *Revista literaria y de opinión*, n.º 1 (1966), 2 (1971), 3 (con el subtítulo de *Nueva crónica y buen gobierno*, 1974).
- PÉREZ HUARANCCA, Hildebrando. *Los ilegítimos*. Lima: Narración, 1980.
- RADDA BARNEN. *Voces con futuro: opinión de niños y adolescentes*, n.º 22, 1996.

MIGUEL GUTIÉRREZ - LA VIOLENCIA DE LA HISTORIA: OLVIDAR Y RECORDAR

por Horst Nitschack

Mestizaje y violencia

«¿En qué momento se había jodido el Perú?». ¹ Esta pregunta de Santiago Zavala, que sirve como *leit motiv* a la obra *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, no encuentra respuesta en la novela misma. La búsqueda de las razones de la decadencia de la sociedad peruana, de la corrupción, de la amoralidad y de la violencia durante el ochenio de Odría (1948-1956) se convierte en una historia de familia sin dimensión histórica. Mario Vargas Llosa sigue perfectamente el programa que le indica el lema de la novela: «Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations» (Balzac, *Petites misères de la Vie Conjugale*). ² En *Conversación en La Catedral*, la historia del Perú se convierte en una *histoire privée* en la cual, finalmente, las deficiencias morales de los personajes, es decir, los enredos homosexuales (del padre), el voyeurismo sadomasoquista (de Cayo Bermúdez), las tentativas de chantaje (de Hortensia) y las aspiraciones individuales al

¹ VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1983, t. I, p. 13.

² *Ibid.*, t. I, p. 9.

poder parecen ser las responsables de la decadencia de la sociedad peruana.

En *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato, Bruno plantea una pregunta similar a la de Santiago Zavala: «Pero ¿qué es nuestra patria sino una serie de enajenaciones?». ³ Es además con este interrogante con el que parece vincularse la confirmación amarga de Martín en los primeros capítulos de esta novela: «Este país ya no tiene arreglo», ⁴ lo cual refleja una evaluación de la situación argentina similar a la de Santiago Zavala con respecto del Perú.

Martín no busca las razones para este desarreglo del país, pero, a través de su pasión por Alejandra, él se confronta con su historia familiar y, a través de ella, con la de Argentina, la que, desde su perspectiva, es más una historia de barbarie que de civilización. Las antiguas familias tradicionales no han sido exoneradas de este proceso y están arruinadas internamente. Fernando, el penúltimo de los descendientes de los Olmos, vive con sus bizarras ideas fijas, tiene una relación incestuosa con su hija Alejandra y la historia culmina en la escena que da inicio a la novela: el asesinato del padre por parte de Alejandra y el acto de quemarse viva.

El horizonte histórico es más amplio que el de *Conversación en La Catedral*, pero esto es así porque esta novela tampoco pretende narrar el origen de la violencia en última instancia. Comparando estas dos novelas se encuentra un rasgo común (el que veremos perfilarse aun más nítidamente en nuestro próximo ejemplo): se trata, en efecto, dentro del discurso estético y literario, de escribir la *histoire privée*, es decir, descubrir como la historia nacional marca las experiencias subjetivas, el proceso de socialización y el mundo imaginario de los protagonistas. Se trata de una historia familiar, pero no en el sentido individual, sino en su dimensión estructural: se trata de los padres y de las ma-

³ SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1985, p. 507.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

dres, de sus pasiones y méritos, deficiencias y fracasos y de las relaciones que estos tienen con sus hijos.

Esto se confirma en el tercer ejemplo que citaremos a modo de contexto literario y que servirá como trasfondo para una lectura de la novela de Miguel Gutiérrez: la novela de Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958). Aquí es el escritor Manuel Zamacona el que plantea la pregunta significativa: después de llenar una primera y, enseguida, una segunda página con la palabra «México», se da cuenta de que esta es en el fondo una pregunta por el origen: «No saber cuál es el origen. El origen de la sangre. ¿Pero existe una sangre original? No, todo elemento puro se cumple y consume en sí, no logra arraigar. Lo original es el impuro, lo mixto».⁵

La afirmación enfática del mestizaje por parte de Zamacona, mestizaje que parecía haberse vuelto realidad en el México de la Revolución, es puesta en cuestión por la novela. Esta deshace el mito de la Revolución, mito sostenido e impulsado por las novelas de Revolución, afirmando que se traicionaron y olvidaron los ideales de esta época. Esta generación se ve otra vez frente a la tarea de crearse su propia identidad:

[...] hay que crearnos un origen y una originalidad. Yo mismo no sé cuál es el origen de mi sangre; no conozco a mi padre, sólo a mi madre. [...] El padre permanece e un pasado de brumas, objeto de escarnio, violador de nuestra propia madre. El padre consumó lo que nosotros nunca podremos consumir: la conquista de la madre. Es el verdadero macho, y lo resentimos.⁶

La cuestión del padre desconocido, o de la ausencia de un padre verdadero y confiable, que es un tema central de la novelística hispanoamericana, es retomada en la novela de Miguel Gutiérrez *La violencia del tiempo*, y está relacionada con otros dos temas: el mestizaje y la violencia. No es el padre en sí mismo el

⁵ FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 196.

⁶ *Ibid.*, p. 197.

que está ausente en la construcción literaria de esta novela, sino el padre blanco, el que no asume la paternidad de los hijos que procreó con la mujer indígena. Este acto violento, este agravio primero, es considerado como la escena originaria que está en la base de todo un encadenamiento de crecientes actos violentos.

La novela fue presentada en 1991 en Lima y retomó estos temas de la literatura hispanoamericana bajo condiciones históricas extremadamente dramáticas: el motivo por el cual los personajes de las novelas citadas formulan sus preguntas, la decadencia cultural y moral de sus países, es aun más actual en el Perú de los años 80 que en el de los años 50 y 60 años en lo que se ubican los ejemplos antes citados.

Los años 80 se caracterizaron en el Perú por un aumento de la violencia, en sus más diversas manifestaciones, en todos los ámbitos sociales. En una compilación, *Violencia y crisis de valores en el Perú*, aparecida en 1987, esto es, antes de que la violencia alcanzara su punto más crítico,⁷ señalan los autores que las áreas que de manera relevante reflejan este aumento son:

- el caos cotidiano en las ciudades, especialmente en Lima, el cual afecta de manera particularmente crítica a niños (niños de la calle);
- la violencia en las calles y plazas de Lima (robos, asaltos, secuestros); en la mayoría de los casos, se trata puramente de la violencia criminal;
- el aumento del tráfico de drogas y el consiguiente deterioro de la moral;

⁷ KLAIBER, Jeffrey (coord.). *Violencia y crisis de valores en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica, 1987. Se puede señalar el año 1992 como el momento en el que la violencia alcanzó su punto más crítico en Lima. En este año se registraron una gran cantidad de atentados con explosivos que culminaron con el atentado de la Calle Tarata (Miraflores), en el cual murieron aproximadamente veinte personas. La reversión de esta situación de tensión psicosocial empieza con la captura del jefe del movimiento terrorista Sendero Luminoso en septiembre de 1992.

- los frecuentes casos de abusos de poder y la corrupción en las fuerzas del orden;
- el decaimiento significativo de las instituciones sociales (familias, escuelas, universidades);
- el empeoramiento de la situación familiar en la clase media, sobre todo en las zonas marginales; y
- la ruptura del *ethos* cultural en el país.

La migración de la población campesina hacia la ciudad de Lima tuvo como consecuencia un aguzamiento de la problemática social (vivienda, alimentación, educación de los niños). A las condiciones impuestas por la miseria, respondieron los afectados en su lucha por la sobrevivencia con violencia. A ella reaccionó, a su vez, la parte contraria, en defensa de la propiedad y del *statu quo* cultural, también con violencia.

La actualidad dramática que tenía el tema de la violencia en este momento en el Perú contribuyó, con certeza, al éxito inmediato de la novela. A pesar de que —es indispensable resaltarlo— ninguna de las áreas donde se refleja en efecto el aumento de violencia es tema de la novela.

En Lima fue considerada de manera unánime como la novela más importante de los últimos años y evaluada como una de las principales novelas de la literatura latinoamericana de los últimos decenios.⁸

⁸ El evento literario más destacado en el Perú del año 1991 fue, si confiamos en las reseñas de la crítica de la crítica literaria, la publicación de la novela en tres tomos. *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez. Tanto en el periódico *El Comercio* (5 de enero de 1992) como en *Expreso* se juzgó esta novela como la mejor novela del año 1991. El juicio de los críticos fue unánime; en el diario *La República* se pudo leer: «Si bien es cierto que para poder dar con objetividad una opinión acerca de una nueva obra literaria se necesita de un distanciamiento temporal adecuado, por la importancia de este libro no podemos dejar de manifestar [...] que renueva de modo fundamental la historia novelística peruana y enriquece el amplio contexto novelístico latinoamericano. Su transcendencia es notable no sólo como hecho literario, sino como una indagación y explicación de los problemas esenciales de la condición humana desde una perspectiva actual» (23 de febrero de 1992, Julián Pérez H.). *Expreso* habló de

La tematización de la violencia no es novedad para la literatura peruana. Relaciones sociales teñidas de un carácter violento son ya tema de la literatura indigenista de los años 30 y 40 (por ejemplo, en los cuentos de López Albújar y las novelas de Ciro Alegría), como lo son también de la literatura urbana de los años 50.⁹

La novela indigenista se caracteriza por el hecho de que en ella la violencia es interpretada como el resultado de un conflicto con el mundo de los blancos en el plano histórico (las consecuencias de la Conquista y el sometimiento y despojamiento del pueblo indígena) y en el plano económico, el que a su vez es un producto de los eventos históricos (la relación con la propiedad) y en el plano cultural y étnico (los conflictos entre mentalidades y valores culturales diferentes).

La pluralidad de las posiciones el interior del movimiento indigenista de los años 20 y 30 respecto del papel histórico y cultural del pueblo indígena se revela cuando atendemos a dos planteamientos, los que podemos considerar como extremos: por un lado, el boliviano Alcides Arguedas, para el que el pueblo indígena es una «raza pura y madre», pero al mismo tiempo una «raza débil»;¹⁰ por otro lado, al peruano Luis E. Valcárcel, el que en su obra *Tempestad en los Andes* anuncia: «La cultura bajará otra vez de los Andes».¹¹ Igualmente plurales son las posiciones respecto del mestizaje: o bien el mestizo es, como en la obra de Alcides Arguedas, una figura fragmentada y conflictuada y, con-

«la novela peruana más importante de esta década» y Ricardo González Vigil, en *El Comercio* (15 de diciembre de 1991), festejó los tres volúmenes declarando: «Se trata de una de las mejores novelas del idioma».

⁹ NITSCHACK, Horst. «Literatura urbana-Lima». En DAUS, Ronald (ed.). *Grobstadtliteratur*. Frankfurt: Vervuert, 1992, pp. 139-151

¹⁰ HINTERHÄUSER, Hans. «Realismus und Mythographic im indigenistischen Roman der Andenregion». En HINTERHÄUSER, Hans. *Streifzüge durch die romanische Welt*. Viena: Sonderzahl, 1989, p. 207.

¹¹ NITSCHACK, Horst. «El indigenismo como condición para una literatura nacional». *Lexis*, n.º 2, vol. XIV, 1990, p. 222.

secuentemente, cuestionable (el administrador Troche en *La raza de bronce*), o es, en el marco de una nueva y empática valorización ideológica del mestizaje, la nueva raza del futuro, planteamiento que el mexicano José Vasconcelos (*La raza cósmica*) representa de manera ejemplar. Pero también en la inteligencia peruana se encuentra representada esta tendencia: Luis Alberto Sánchez¹² y Ciro Alegría (el mestizo Benito Casto en *El mundo es ancho y ajeno*) son ejemplos de ella. Ambos intelectuales estaban estrechamente vinculados con el APRA y su ideología populista del mestizaje, un proyecto que fracasó de manera manifiesta en la segunda mitad de los años 80 con el gobierno aprista de Alan García.

A pesar de que el ciclo de la literatura indigenista alcanza con José María Arguedas al mismo tiempo, como sostiene la crítica de la literatura hispanoamericana, su cúspide y su final,¹³ debido a la realidad social del país, se mantiene el tema del mestizaje actual. La invasión de Lima por el mundo andino y la *cholificación*¹⁴ de la metrópolis, son los grandes temas de la etnología y sociología de los años 80.¹⁵ Con esto comprueba esta realidad social que el problema del mestizaje no desaparece naturalmente en la medida en que las mezclas étnicas forman parte de la cotidianidad del país. No es de sorprender, entonces, dado el trasfondo cultural e histórico, que sea el mestizaje un tema central de *La violencia del tiempo*; lo que sí puede sorprender es en qué grado el tratamiento del tema se ha emancipado del discurso sociológico y etnológico y se plantea bajo los signos de la narración literaria.

¹² *Ibid.*

¹³ HINTERHÄUSER, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴ El *cholo* es un concepto sociológicamente difuso. La palabra *cholo* se usa en el Perú actual para designar entre otros al mestizo y al migrante indígena de las ciudades. Es utilizada también como designación peyorativa general.

¹⁵ Véanse GOLTE, Jürgen y Norma ADAMS. *Los caballos de Troya de los invasores*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1987; y NUGENT, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

El nuevo giro que toma el tema en Gutiérrez, comparándolo con la novela indigenista de Ciro Alegría y de José María Arguedas, se debe a su nuevo horizonte histórico, a que la narración parte de la búsqueda obstinada de la escena originaria —el acto fundador con el que todo comenzó—, la cual —siempre desde nuestra lectura de la novela— de manera lenta, casi imperceptible, es abandonada; esto es, en la medida en que Martín, el narrador de la novela, percibe que su búsqueda desencadena una infinitud de cuentos e historias. Es lo de siempre: las grandes preguntas no se resuelven sino que dejan de ser actuales por el hecho de ser substituidas por otras.

Esto ya vale para la pregunta inicial de la novela —«¿Quién castró al gran padrillo?»—¹⁶ y las siguientes, provocadas por esta primera: una pregunta provoca otra hasta encontrarse con una última pregunta sin respuesta posible: «¿por qué [...] mi bisabuelo [...] se ataba aquel trapo rojo en la cabeza?».¹⁷

Pero esta búsqueda de la escena originaria, que significa la pregunta por la *verdad*, por lo *real*, no es solamente un proyecto abandonado en la medida en que otras preguntas la substituyen, sino que en la tentativa de encontrar una respuesta se revela al mismo tiempo —superando de esta manera claramente las posiciones tradicionales indigenistas— la imposibilidad de diferenciar claramente entre agresores y víctimas. Para interrumpir esta tradición fatal de odio y rencor, que provoca permanentemente nuevos actos de violencia, la novela propone —Martín figura como modelo— el acto de narrar sin censura y sin condenaciones definitivas; es decir, la narración como un recurso que contribuye a conjurar los fantasmas del pasado.

Se conjuga y se superpone en *La violencia del tiempo* varios subgéneros de la tradición novelística, creando, por lo menos para la literatura, un nuevo tipo de novela:

¹⁶ GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. Lima: Milla Batres, t. I, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 16.

1) *Una novela familiar* sobre cuatro generaciones: Miguel Francisco Villar llega al país en los años veinte del siglo XIX como soldado español para luchar contra los movimientos independentistas. Luego de desertar, se afinca en Congará y se amanceba con la india Sacramento Chira. Resultado de esta unión es Cruz Villar Chira, el cual funda una familia con dos mujeres (hermanas) y se convierte en padre de once hijos.¹⁸ Santos Villar tiene con Isabela Victoriano N. un único hijo, Cruz Villar V., el cual muere antes del nacimiento de su hijo Martín Villar Flórez. Este último es el protagonista principal de la novela.

2) *Una novela de adolescencia*: la novela cuenta la historia Martín Villar y deja a Martín contar su historia. Él comienza sus estudios de historia en la Universidad Católica de Lima en los años cincuenta. Interrumpe su carrera universitaria y va hacia un pueblo vecino a Congará, el lugar de donde proviene su familia, para trabajar allí como maestro de escuela y buscar su propia identidad a través de la (re) construcción de su historia familiar.

3) *Una novela histórica*: la historia familiar de los Villar se encuentra siempre entrelazada con la del Perú, especialmente con la Guerra del Salitre con Chile (1879-1883), la guerra civil entre Cáceres y Iglesias (mediados de los años ochenta del siglo XIX) y la construcción del Canal de Panamá (hasta 1914). Con el personaje Bauman de Metz. Con las amistades internacionales del terrateniente Odar Benalcázar y Seminario y con el padre Azcárate logra la novela conectar la historia peruana con la Comuna de París (1871) y con la Semana Trágica de Barcelona (1909).

Sin embargo, esta novela es también desde otra perspectiva una novela de historia: en ella compiten diferentes modelos de historia. De un lado, la historiografía oficial de los hispanistas, tal como era enseñada en particular en la Universidad Católica en los años cincuenta, una historiografía interesada básicamente

¹⁸ Relación de los hijos de Cruz Villar Chira: Miguel (muere poco después de nacer), Catalino, Santos, Luis, Román, Primorosa, Inocencia, Jacinto, Isidoro, Tomás, Silvestre y Práxedes.

te en la genealogía de las grandes familias peruanas y en honrar sus servicios al país. En oposición a ella se halla una variedad de historia y narraciones orales sobre las familias de los alrededores de Piura; es decir, sobre los alrededores en donde está ubicada Congará, escenario principal de la novela. El más importante representante de esta subhistoria oral es el Ciego Orejuela¹⁹ (I: 83). Él introduce a Martín y sus amigos de juventud a la historia local de Piura y con ello a la historia de sus propias familias. Esta subhistoria oral del ciego es, sin embargo, también una historia que se identifica con los poderosos de la región. Contra estas dos historias, la historia y las voces de la historia oral, propone la novela la tercera fuente histórica: aquella fantástica contada por las voces que oye Martín bajo el influjo del cactus alucinógeno San Pedro. Aquí se conecta la novela con la tradición hispanoamericana del realismo mágico, especialmente, como intertexto, al *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y a las voces que Juan Preciado oye en Comala (también él un adolescente, también él a la búsqueda del mundo de su padre).

4) *Una novela total*: la crítica literaria expresó de manera repetida ante la aparición de la novela la opinión de que ella retomaba la escritura de la novela total (continuando el camino de Carlos Fuentes, Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa). Si en efecto se trata de una nueva y compleja forma de novela total o si, por el contrario, la escritura de esta novela va más allá de ella haciendo necesaria una nueva denominación, se discutirá posteriormente.

Caracteriza esta novela, además, un fenómeno típico también para otros autores actuales: el abandono de Lima como escenario principal.²⁰ El viraje hacia la provincia, considerada como un espacio histórico y social importante para la comprensión del país, sigue una tendencia tanto histórica como literaria de los

¹⁹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, t. I, p. 83.

²⁰ Entre otros: Edgardo Rivera Martínez (*País de Jauja*, 1993), Gregorio Martínez (*Canto de sirena*, 1975), Jorge Díaz Herrera (*¿Por qué morimos tanto?*, 1992), Mario Vargas Llosa (*¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986; *Lituma en los Andes*, 1993).

años 80 e inicios de los 90. Del mismo modo, la provincia consigue un nuevo valor histórico a través de la presencia de Sendero Luminoso en la escena política peruana.²¹

Cómo nace la violencia: la escena originaria

La pasión de Martín Villar por la historia se frustra muy rápidamente en los cursos de la Universidad Católica. La historiografía oficial, que se dedica casi exclusivamente a la investigación de las filiaciones genealógicas de las grandes familias peruanas y excluye la historia oral, descuida precisamente aquella parte de la realidad histórica por cuya revelación y construcción Martín se interesa para esclarecer el pasado reprimido de su propia familia, el que se manifiesta solo a través de actos de odio, rencor y locura. La sospecha de la existencia de una espantosa historia familiar escondida, que él se propondrá descubrir, se intensifica en el transcurrir de su adolescencia.

Según la reconstrucción de Martín, el acto fundador de la familia a comienzos del siglo XIX, la posesión de la joven india Sacramento Chira por parte del desertor español Miguel Villar, constituye la escena originaria traumática, la cual, debido a la violencia que encierra, va a repetirse adoptando modos diferentes en las siguientes generaciones: «Miguel Villar, aquel rubio y lujurioso anticristo que como un viento maligno había aparecido por la región y se había entregado a una estrafalaria guerra contra los pacíficos habitantes de todos esos contornos».²²

A este diablo rubio le entregan los habitantes indígenas a Sacramento Chira casi como una ofrenda para apaciguarlo: «[...] la india Sacramento Chira, todavía púber, siendo unguada por las

²¹ FLORES GALINDO, Alberto. «El Perú hirviendo de estos días...». Una reflexión sobre violencia política y cultura en el Perú contemporáneo». En: KLAIBER, Jeffrey (coord.). 1987. *Violencia y crisis de valores el Perú*. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica, 1987, pp. 197-233.

²² GUTIÉRREZ, *op. cit.*, t. I, pp. 22 y ss.

indias viejas con yerbas de amor y flores del diablo, aquellas flores bermejas incitadores de las pasiones sin reposo para ir a apaciguar la intemperancia y la ira del soldado godó Miguel Villar [...]».²³

Aun cuando en esta construcción es, sin duda, Miguel Villar el agresor, la novela rompe con una trivializante oposición maniqueísta en la medida en que tematiza igualmente las relaciones de poder y de opresión entre los oprimidos mismos: los miembros de su tribu entregan a la indefensa Sacramento para conservar su libertad.²⁴ Una generación más tarde, en una repetición compulsiva, su hijo Cruz Villar entregará a su hija Primorosa al terrateniente Odar Benalcázar y Seminario para intentar colocarse, de este modo, en las cercanías de los señores blancos.

Sin embargo, el escenario originario no se completa con el acto de posesión de la india por el conquistador blanco. Más decisiva aun que la violencia del antiguo soldado contra su mujer india es el hecho de que niegue todas las obligaciones que contrajo a través de esta relación y abandone a Sacramento y a sus hijos, entre ellos a su hijo Cruz, para fundar en otro lugar con una blanca una familia *legal*. El hijo Cruz, primer mestizo de esta filiación, va a transferir ese desprecio de su padre por su madre tanto a sus dos mujeres como a su hija Primorosa. Cruz Villar es, entonces, el primero de un linaje de cuatro generaciones que crece sin padre y cuya vida está signada por la búsqueda permanente de este. Él es para sus propios hijos opresor y tirano, pero nunca un verdadero padre; el preferido de sus hijos, que lo odia y desprecia profundamente, imita, in embargo, su violencia y tiranía: en un acto de violación procrea su único hijo, también un Cruz

²³ *Ibid.*

²⁴ La entrega de Sacramento Chira por su tribu está interpretada en la novela como acto violento de sometimiento a pesar de que en la sociedad quechua «el intercambio de mujeres [...] jugó un papel fundamental», y se creaban alianzas políticas selladas por el intercambio de mujeres. Véase MANNARELLI, María Emma. *Pecados públicos: la ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Lima: Flora Tristán, 1993, pp. 36 y ss.

Villar. Este es abandonado por su padre y posteriormente adoptado por el doctor Gonzáles, el cual se ocupará de su formación escolar. Es de este modo como el segundo Cruz Villar, padre del protagonista Martín Villar, es arrancado de la cadena fatal de odio y rencor; una condición para que su hijo Martín pueda dar un nuevo giro a la historia a través de la búsqueda y elaboración de recuerdos.

Martín va a compartir el destino familiar, creciendo en la ausencia real y simbólica de su padre, pero ahora sin que a este le toque ninguna responsabilidad, puesto que muere antes del nacimiento de su hijo. La interrupción simbólica de la filiación en la biografía de Martín permite la posibilidad de un reinicio completo bajo la condición de que se lleve a cabo el esfuerzo de recordar y de hacer reaparecer lo olvidado, tarea que asume Martín Villar desde el comienzo de la novela.

Las madres son colocadas en esta filiación al margen, pero al acto de recordar se realiza significativamente bajo el signo de mujeres (no de madres): contrastan en sus recuerdos infantiles lo espantoso de la casa de sus abuelos con la proximidad sensual de su compañera de juegos, Mika; cuando va a estudiar a Lima, la habitación que alquilará será aquella en la cual su tía Regina (en algunos capítulos de la primera edición llamada también Dioselina) se ahorcara algunos años antes; como maestro de escuela rural, la redacción de su historia familiar será acompañada por su amante Zoila Chira; la reconstrucción de la vida de su tía abuela Primorosa toma de manera creciente la función de pivote de todo el drama familiar; y finalmente, la figura más importante: Deyanira Urribarri, la interlocutora real e imaginaria de Martín, de la cual solo se menciona el nombre a lo largo de toda la novela, a pesar de que esta está dedicada a ella.

El autor rinde homenaje a la gloriosa memoria de Deyanira Urribarri, muerta en el combate por sus ideales de justicia y de dignidad humana.²⁵

²⁵ Dedicatoria de la novela.

El nombre Deyanira Urribarri parece ser el punto de contacto entre la ficción y la no-ficción, el personaje a través del cual la novela asume su compromiso más inmediato, el que no es esclarecido en toda su complejidad, con la realidad. Muchas cosas no pueden ser dichas todavía, demasiada es aún la violencia en el país como para que él, como formula Walter Benjamin, pudiera tener completamente a su disposición su propia historia.

La historia de los agravios

La historia de los Villar se presenta como una cadena de agravios: los agravios primeros de Sacramento Chira y de su hijo Cruz por Miguel Villar dan motivo a reacciones de odio y rencor, y conducen así a una violencia siempre renovada. Interpretado de esta manera, lo problemático del mestizaje no reside en la dimensión puramente étnica del mismo, sino en el agravio que sufrieron la madre india y el hijo mestizo por el abandono del padre blanco, el que no está dispuesto a asumir la responsabilidad y las consecuencias de sus actos. El hijo mestizo perdió la instancia paterna con la cual podría identificarse y que le indicaría su lugar en la cultura y en la sociedad. Se desprende de este modelo que las expectativas de un mundo mestizo que funcionara como intermediario entre los blancos y los indios (como en las novelas de Ciro Alegría) son completamente gratuitas: la condición mestiza está signada por este agravio, lo que le causa un odio profundo.

El mundo de los Villar como mundo de los mestizos es, desde una perspectiva sociológica, el mundo de los pequeños propietarios campesinos y trabajadores del campo. Frente a él se encuentran el mundo de los terratenientes, de las antiguas familias españolas, orgullosas de la pureza de su sangre. Martín Villar invierte mucha energía y esfuerzo en mostrar durante sus estudios de historia de qué modo estas familias están pobladas de un mestizaje que intenta ser mantenido en la clandestinidad,

para lo cual el reconocimiento de los bastardos, producto de alguna aventura del jefe de familia, es una vía.²⁶

Odar Benalcázar León y Seminario es el propietario de todo Congará y de él depende también los Villar. La incorporación a este mundo de los blancos, de cualquier manera, es una condición para deshacerse del estigma de pertenecer al mundo de los mestizos. Así como sus antepasados maternos, los Chira, hicieron con su hija, así también Cruz Villar está dispuesto a entregar al terrateniente a su hija Primorosa como amante. Como recompensa recibe diez gallos de pelea —ellos son su pasión—, una chacra considerable, un mulo bayo, dos becerros y algunos quintos de oro y plata.²⁷

A Primorosa, la víctima, le queda como única posibilidad de reacción el arma eterna de los oprimidos: odio y rencor. En apariencia, acepta su destino, pero en realidad se trata solamente de una estrategia que le permitirá a largo plazo ejecutar su venganza. Logra hacer a Odar Benalcázar erótica y sexualmente dependiente de ella para humillarlo después de la manera más profunda, escapándose con un artista de circo. Con ello desencadena una serie de actos de venganza que tienen una intensidad y gravedad creciente, lo que recuerda a las tragedias griegas. Ellos motivan no solo el ocaso de Odar Benalcázar y de toda la familia de Cruz Villar, sino también la ruina de Congará misma.

Al acto de odio y vindicación de Primorosa, su huida escenificada para humillar a Benalcázar, le sigue la reacción rencorosa del terrateniente: la destrucción de la casa de los Villar, la matanza de todos los animales y la afrenta pública de Cruz Villar. Como consecuencia, el bandolero Isidoro Villar, otro hijo de Cruz Villar y hermano de Primorosa, dispara sobre Benalcázar no con la intención de matarlo, sino de provocarle una parálisis generalizada. Benalcázar, a su vez, manda quemar el bosque que protege Congará contra las dunas migratorias del desierto de Sechu-

²⁶ Especialmente, en el capítulo III: «Los Benalcázar León y Seminario».

²⁷ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, t. II, p. 129.

ra, generando, de esta manera, el ocaso lento de todo el pueblo. La población —ahora expuesta al viento continuo del desierto— será atacada por la peste, lo que hace necesario incendiar una parte de las casas. Además, las dunas movidas por el viento provocan que el río Chira cambie su lecho, a consecuencia de lo cual este se lleva otra parte de ellas.

La construcción novelística transforma el agravio sufrido en una dinámica de odio y rencor sin salida, que —y aquí también tenemos una nueva dimensión en la narración— no se agota en la confrontación *clásica* entre el terrateniente blanco y los peones mestizos, puesto que esta dinámica de agresiones corrompe y causa el ocaso de la propia familia Villar. Contra la declaración del propio autor en una entrevista, según la cual «este agravio no es un sentimiento enteramente negativo, en la medida que implica también resistencia, lucha y rebelión»,²⁸ la narración muestra una familia Villar que se destruye a sí misma.

Por otro lado, el tematizar la ausencia de padres en esta historia ficticia del Perú significa escoger la percepción subjetiva y, con ello, la perspectiva de la *histoire privée*, la que describe cómo viven los sujetos las condiciones objetivas de una época y cuáles son sus deseos, temores y expectativas. Es, entonces, una posición estética, es decir, la posición de la *subjetividad objetiva*, la que ofrece los paradigmas para el discurso literario. Una perspectiva objetiva, la de los discursos científicos, escoge otros paradigmas significativos, los que no dependen de la experiencia subjetiva inmediata y son de valor secundario para el discurso literario y estético. Así, en la novela que nos ocupa, la ausencia de la Ley y la arbitrariedad de las leyes son apenas un tema subordinado, ya que los sujetos lo experimentan solo indirectamente en sus relaciones con los personajes reales de su cotidianidad, mientras que desde un punto de vista histórico y sociológico la ausencia de una ley objetiva, fiable y con valor general, es un criterio básico para la descripción de la realidad

²⁸ GUTIÉRREZ, Miguel. «La novela del agravio. Una entrevista con Miguel Gutiérrez de Abraham Siles Vallejós». *Quehacer*, n.º 77, 1992, p. 103.

peruana y latinoamericana, de la época. Ello era la condición que permitía que el ejercicio del poder (del padre sobre los hijos, pero también del terrateniente sobre los campesinos) se convirtiera en un acto de arbitrariedad.

El San Pedro o narrar la historia/las historias

No hay duda de que la novela está caracterizada por una identificación con las clases populares y con los reprimidos y vencidos, como hace constar una parte de la crítica, en el sentido en que la narración cuenta sus historias contra lo olvidado y lo reprimido. Pero no se trata de una identificación ideológica, como la exigida por el realismo socialista, en la cual los reprimidos representan la *Historia verdadera*. Ellos no son aquí exonerados de toda culpa: ni Cruz Villar Chira, ni Primorosa Villar son exclusivamente víctimas; ambos se convierten en agresores violentos.

Pero todavía más significativo resulta el que entren en competencia diferentes testigos y testimonios históricos en forma de historias oficiales de los representantes del poder, de tradiciones orales y de las voces provocadas en Martín por el cactus de San Pedro.

A través de los representantes del poder se escucha la historia oficial. Para develar la historia de su familia, Martín tiene que recurrir a los recuerdos de su infancia, a las evocaciones y relatos del Ciego Orejuela en Piura, a los testimonios de los últimos sobrevivientes en Congará y a los manuscritos de su padre, él que ya había comenzado con la reconstrucción de la historia familiar. Una polifonía de voces, que pugnan entre sí y se contradicen, se articula así en la novela y ofrecen una imagen de la realidad tan contradictoria como fragmentaria. Martín se expone a estas voces y busca que ellas se condensen para proveerlo de una imagen coherente de la realidad. Pero lo radicalmente reprimido, los actos y víctimas tachados sin dejar rastros en la histo-

ria, no tiene una voz que pueda testificar sobre él. Para recuperar este trozo de historia suprimida, la novela apela a una construcción literaria que pertenece a la tradición del realismo mágico: la bebida alucinógena producida a partir del cactus de San Pedro que toma Martín bajo los cuidados de Asunción Juárez y que le deja oír las voces que la historia acalló.

Pronto, bajo la protección del anciano sentado a mi lado, amurallado de chontas, sables y las más diversas artes, acudió un tumulto de visiones y de voces que me llenaron de espanto y de exaltación jubilosa. Pero antes de evocar la turbulencia de imágenes que se impusieron a mi vista y de escuchar la voz sacramental del cactus dorado, diré que me fue revelado todo lo que atañe a las razones que llevaron a Primorosa Villar a practicar aquella execrable inmolación, porque, en efecto, el San Pedro me mostró la veracidad del pavoroso rumor del pueblo.²⁹

Se trata de una tercera realidad, de la realidad *mágica*, la que se opone tanto a la representación de la realidad de la historia oficial, como completa aquella que está representada en informes, narraciones y cuentos.

Se encuentra en el ritual del cactus de San Pedro el *tertium datur* del mundo mágico que es consecuencia de la interrupción de la causalidad: las cosas y las voces pueden estar desaparecidas y, sin embargo, ser perceptibles para Martín en este momento.

Con la introducción del San Pedro logra el autor crear una instancia que no tiene ni un carácter dogmático (leyes históricas objetivas) ni populista (la voz de los humildes), pero que, sin embargo, se confronta con las otras instancias y las somete a crítica. Las voces que escucha Martín bajo la influencia del cactus de San Pedro se intercalan con las otras voces y las relativizan, sin pretender ser omniscientes ni omnipotentes ya que no tienen, de ninguna manera, la posibilidad de callar y censurar los otros testimonios. De este modo, con la instancia del San Pedro,

²⁹ GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia...*, t. II, p. 10.

el autor logra crear una autoridad histórica ficticia que permite a Martín comprender cómo la catástrofe de Congará tiene sus raíces en los conflictos del propio lugar. El destino de Congará y de la familia Villar no se interpreta, entonces, como la consecuencia del desarrollo objetivo y necesario de la historia universal, ni como resultado de una intervención externa (como la intervención de la compañía bananera en Macondo en *Cien años de soledad*), sino como consecuencia de las contradicciones y conflictos internos.

El recuerdo constituido a través del cactus de San Pedro crea la condición para la comprensión de los acontecimientos regionales desde dentro y permite, al mismo tiempo, escapar a una actitud afirmativa que justifique lo acontecido como necesario e inevitable. Recordar los agravios y los sufrimientos que el desarrollo histórico exigió significa también insistir en el hecho de que otro camino de la historia debería ser pensable —sin estos agravios y sufrimientos— lo que supone además una crítica de la actualidad que es su resultado. La recuperación de lo reprimido permite el distanciamiento necesario para colocarse en una posición crítica sin adaptar criterios ajenos a este contexto social e histórico.

La novela total-la novela delirante

El mismo autor reveló en varias entrevistas cuáles son sus dudas literarias con otros autores e indicó algunos intertextos de su novela.

[...] como modelos a seguir, más que a autores peruanos tuve a autores de la tradición occidental. Por ejemplo Dostoievsky. Leí a Dostoievsky entre los catorce y los diecinueve años y como solamente se lee en la adolescencia. Más adelante fue mi encuentro con Tolstoi, que descubrí que todavía era una artista más amplio, capaz de reflejar mayores movimientos de la vida. Entonces, mis paradigmas no han sido, debo admitirlo, autores

peruanos. Tengo mucho respeto por los autores peruanos; sé que les debo mucho [...]. Mis modelos a seguir fueron más bien de la literatura occidental. Los rusos primero, y más adelante Joyce, que es una influencia permanente en mí, como también Proust.³⁰

Refiriéndose directamente a la novela *La violencia del tiempo*, Miguel Gutiérrez repite en otra ocasión:

Indudablemente que Joyce es una presencia, es uno de los paradigmas. Y para mí, Joyce sobre todo es un gran estímulo en el orden estilístico, en el orden técnico, para mí el magisterio de Joyce es también de tipo moral, porque me hizo ver que en la literatura, en la narrativa, todo puede entrar, no hay campos vedados.³¹

Homenajes se encuentran a autores españoles, principalmente a Miguel de Unamuno y Antonio Machado (a través de su heterónimo Abel Martín). Pero relaciones intertextuales existen también con autores latinoamericanos, ante todo con Jorge Luis Borges, «[...] el capítulo, "El cactus dorado", empezó como una parodia de "El Aleph" de Borges»³² y con Juan Rulfo.

A los autores peruanos se les rinde un homenaje particular: «[...] a López Albújar a través del personaje de Sansón Carrasco. Naturalmente, no se pueden hacer homenajes sin un poco de ironía, de distanciamiento».³³

La narración sobre la familia peruana mestiza Villar, que se inicia en el siglo pasado, se hace con técnicas literarias de la tradición occidental y la novela abre un espacio para la historia peruana en esta literatura. El tema podría ser considerado de

³⁰ GUTIÉRREZ, Miguel. «Una novela total se hace una vez en la vida. Entrevista con Miguel Gutiérrez de Carlos Garayar». *Punto Crítico*, n.º 2, 1992, pp. 79-83; y «El descubrimiento de la novela». *Socialismo y Participación*, n.º 66, 1994, pp. 83-93.

³¹ GUTIÉRREZ, «Una novela total...», p. 109.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 80.

puro interés regional o como máximo nacional, si la escritura no le otorgara un lugar en la novelística occidental. La pregunta que se plantea es cómo un país o, más exactamente, cómo los autores de un país comparten un discurso literario con los demás países y hacen escuchar sus historias en el concierto múltiple de las historias de los otros países.

La novela no solamente transgrede, de una manera consciente e intencionada, los límites literarios nacionales por medio de la intertextualidad, sino que ella se permite también abrir un horizonte y relacionar la historia de Congará con otras escenas históricas grandes de la época: la Comuna de París, la Guerra con Chile, la Semana Trágica de Barcelona, la construcción del Canal de Panamá. Ciertamente es que Miguel Gutiérrez puede citar acontecimientos históricos documentados que le permitieron, según una afirmación suya, o que legitimaron estas transgresiones narrativas. Por ejemplo, el hecho «[...] de que en un movimiento comunero de Piura, del año 1883, hubo un francés a quien se le sindicó como el investigador del alzamiento y que por él, por su influencia, los comuneros de Chalaco, de las alturas de Morropón, entraron a Piura gritando «¡Viva la comuna!».³⁴

Pero lo que importa no es este hecho fortuito, sino, como lo formula él mismo, que «esto estaba de acuerdo con un pensamiento mío: la importancia de la historia en la formación de la conciencia de los hombres».³⁵

A través de la Comuna, de la Guerra con Chile, la construcción del Canal de Panamá y de la Semana Trágica de Barcelona, las historias de Congará se enredan con historias de grandes acontecimientos históricos sin que exista una interdependencia verdadera, es decir real. Congará no puede pretender figurar como microcosmos del mundo, pero sus historias son equivalentes —en criterios literarios— a las historias de París y Barcelona. No existe ninguna relación dialéctica en el sentido de lo

³⁴ GUTIÉRREZ, Miguel. «La novela del agravio...», p. 106.

³⁵ *Ibid.*

general y de lo particular entre ambas. Pero tampoco se trata de una pura arbitrariedad literaria, sino de un hecho que insiste en nuestra experiencia: en nuestro imaginario cualquier historia es capaz de enredarse con cualquier otra. Las historias se *contaminan*. Así, por medio de los acontecimientos trágicos de París y Barcelona, resultados de la lucha de clases representativa del proceso de capitalización y modernización, se presentan los eventos de Congará en un contexto discursivo (no en el contexto de una historia universal a la cual, al fin y al cabo, ellos también pertenecerían —eso sería demasiado hegeliano), en el cual ellos, los eventos de Congará, tienen que sustentarse y lo, que es más importante, autovalidarse literariamente en este contexto.

Por eso propongo sustituir la noción de *novela total* para esta novela y reemplazarla por la noción *novela delirante*. ¿Qué significaría este concepto?

En primer lugar, la necesidad de *narrar* la historia, que no es, como vemos en la novela de M. Gutiérrez *una* (1) historia, sino que son historias múltiples, historias infinitas.³⁶ No se puede pretender —y la novela no lo pretende— que Congará sea de pronto un núcleo totalizador del mundo en el sentido lukácsiano de la particularidad que representa lo general, es decir, un pueblo en el cual se cristaliza la historia universal. Pero —y en eso esta novela significa un cambio literario— Congará está vinculada de las maneras más accidentales e imprevisibles con grandes historias del siglo XIX y del siglo XX.

³⁶ «En *La violencia del tiempo* el hilo conductor, la lógica interna que ordena y unifica la diversidad, que da coherencia a la totalidad del material narrativo es, creemos, la pasión por narrar», escribió R. Reyes Tarazona en *La República* y el mismo crítico habla un poco más adelante de esta novela «como una novela espejo, es decir una novela que [...] se mira a sí misma en su proceso creativo, ofreciéndolo a su vez como parte del resultado final, un resultado que indiscutiblemente enriquece la novela latinoamericana» (*La República*, 7 de febrero de 1992).

En segundo lugar, la *novela delirante* implica sustituir la lógica de la totalidad por una lógica de la dispersión,³⁷ lo que implica que la narración necesaria de la historia nos libera de la ilusión de una (1) narración totalizante. Estoy convencido, inclusive, que un análisis más detallado del texto lograría comprobar que el autor mismo cambia su conceptualización el transcurso de la redacción de la novela: comparando el primer tomo con el último se podrá constatar cómo la búsqueda de la reconstrucción de una (1) escena originaria y de una (1) historia de Primorosa está substituida por el acto de narrar historias, momento en el cual Martín mismo ya no puede decidir más si existen o cuáles son las historias *verdaderas*.

Se propone aquí la noción de *novela delirante* en el mismo sentido en que los delirios tienen un núcleo delirante, la idea delirante, la que puede transformarse casi infinitamente, adornándose o cambiando de personajes; es decir, expresan una idea que está presente en todos los extremos y partes del pensamiento, sin que por ello se pueda hablar de una totalidad orgánica, estructurada y coherente.

En este sentido, es posible describir la escritura de la novela: el texto sigue una trayectoria circular alrededor del núcleo de la narración, la escena originaria y el agravio a ella asociado, ora en circuito más cercanos, ora en circuitos más lejanos. Siempre se escuchan nuevas voces, que confiables o no, tienen el derecho a ser oídas.

Pero es al mismo tiempo una novela que se pierde en la historia/prehistoria y en el espacio, en la medida en que la mirada hacia Congará, la búsqueda de Martín Villar de su pasado, abre los horizontes históricos y especiales hasta la infinitud: Spinoza y su idea de la substancia infinita; el establecimiento de la relación con los elementos míticos: aire, agua, tierra, fuego; así termina la novela.

³⁷ Véase LIMA, Luiz Costa. «Pós-modernidade: contrapunto tropical». En LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Río de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 119 y ss.

Consecuentemente no hay ninguna voz dominante: ni la voz del autor, ni la del narrador, ni la de ninguno de los personajes. Lo que hay es una variedad de voces que se cruzan, se mezclan, se superponen y yuxtaponen.

Como hemos señalado antes, la novela se caracteriza también por rasgos de la novela de aprendizaje. El aprendizaje de Martín Villar consiste tanto en investigar y aprender a narrar su propia historia como en el descubrimiento de que el resultado es una narración infinita. No existe al final una (1) historia de Primorosa Villar, sino que incluso las versiones rechazadas de su historia forman parte del proceso de narrar y son necesarias.³⁸ Narrar las historias, este trabajo de recordar, significa luchar contra el olvido. No importa tanto cuáles son las imágenes que surgen de las tinieblas del olvido, lo que importa es que surjan y permitan la lucha contra el olvido mismo, es decir, que animen y reactiven el trabajo del recordar.

Narrar se presenta, entonces, en esta novela como una posibilidad de liberarse del peso de lo olvidado y de aquello de lo que se alimentan nuestras pesadillas. Lo literario no pretende con eso entrar en competencia con otros discursos y otras prácticas sociales liberadoras, pero él reclama (de nuevo) su lugar entre ellas. En ese sentido, la novela retoma la tradición presente en los cuentos de Boccaccio y explícitamente retomada por Goethe en *Cuentos de emigrantes alemanes*: crear un espacio narrativo que nos permite distanciarnos de otras realidades que nos amenazan y reivindicar el lugar que le corresponde al acto de narrar en la multiplicidad de discursos paralelos, complementarios y excluyentes, a través de los cuales una cultura toma conciencia de sí misma; de este modo, la novela participa en la construcción de un imaginario cultural en el cual todos los grupos étnicos y sociales de una sociedad encuentran su lugar.

Sin embargo, hay también otra tradición presente en esta novela: Walter Benjamin formula en sus *Tesis para un concepto de la Historia* que el pasado porta «un índice temporal a través del

³⁸ GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia...*, t. III, cap. XIII.

cual es señalada su salvación», y «Nosotros tenemos, como cualquier generación antes de nosotros, un *débil* poder mesiánico, sobre el cual el pasado tiene exigencias». ³⁹

El acto de narrar de Martín Villar puede ser entendido también como un trabajo de resurrección de salvación del pasado, resurrección de la cual depende su propia salvación. Análogamente a la idea de Benjamin —según la cual la salvación del presente no debemos esperarla del futuro, sino del pasado—, el camino de Martín Villar es un camino de regreso. Martín libera al pasado del olvido. Él renuncia a la carrera universitaria y al ascenso social. Él toma el camino de regreso de la ciudad al campo, él se pone a descubrir la historia, es decir las historias de Congará que son las historias (reprimidas) de su estirpe.

Al inicio, he colocado a *La violencia del tiempo* en el contexto histórico y social del aumento de la violencia en el Perú en los años 80 y he leído la novela, cuya acción principal —la búsqueda por Martín de su historia—, se sitúa en los años 50, como una indagación literaria y un aporte de la literatura a la discusión sobre la violencia en el Perú. Esta posición parece acertada a pesar de que la novela no tiene ningún carácter testimonial ni tampoco incluye las diferentes formas de la violencia histórica real (violencia de las instituciones, violencia de la subversión, violencia económica, etc.). En ello se diferencia de manera fundamental de la Novela de la Violencia colombiana de los años 50 y 60. ⁴⁰ La búsqueda literaria delirante de esta novela, por lo menos como se propone aquí, no depende de una mirada totalizante para la cual todas las instituciones responsables del aumento de la violencia deberían aparecer literariamente representadas. Ella rechaza, como se subrayó, entrar en competencia con los (indiscutiblemente necesarios) discursos políticos, sociológicos, económicos y demás discursos científicos sobre violencia. Para ella,

³⁹ BENJAMIN, Walter. «Über den Begriff der Geschichte». En BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schrifte* I, parte 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 694, 2.ª tesis.

⁴⁰ Véase ARANGO, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Tierra Firme, 1985.

lo que es relevante, es narrar, con los medios literarios a su disposición, la historia del surgimiento de las condiciones subjetivas de la disposición hacia el ejercicio de la violencia, es decir, escribir una historia del odio y el rencor que perturbe y agite la imaginación de sus lectores.

Bibliografía

- ARANGO, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Tierra Firme, 1985.
- BENJAMIN, Walter. «Über den Begriff der Geschichte». En BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schrifte I*, parte 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- ELMORE, Peter. «Sobre el volcán; seis novelas peruanas de los 90». *Hueso húmero*, n.º 29, 1993, pp. 125-143.
- FLORES GALINDO, Alberto. «"El Perú hirviente de estos días..."». Una reflexión sobre violencia política y cultura en el Perú contemporáneo». En KLAIBER, Jeffrey (coord.). *Violencia y crisis de valores el Perú*. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica, 1987, pp. 197-233.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Cátedra, 1982.
- GOLTE, Jürgen y Norma ADAMS. *Los caballos de Troya de los invasores*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1987.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La violencia del tiempo*. 3 t. Lima: Milla Batres, 1991.
- «La novela del agravio. Una entrevista con Miguel Gutiérrez de Abraham Siles Vallejos». *Quehacer*, n.º 77, 1992, pp. 103-110.
- «Una novela total se hace una vez en la vida. Entrevista con Miguel Gutiérrez de Carlos Garayar». *Punto Crítico*, n.º 2, 1992, pp. 79-83.
- «El descubrimiento de la novela». *Socialismo y Participación*, n.º 66, 1994, pp. 83-93.
- HINTERHÄUSER, Hans. «Realismus und Mythographic im indigenistischen Roman der Andenregion». En HINTERHÄUSER, Hans. *Streifzüge durch die romanische Welt*. Viena: Sonderzahl, 1989.
- JANIK, Dieter. «Der realismo mágico-Zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Genewartsroman». En JANIK, Dieter. *Stationen der spanischamerikanischen Literatur-und Kulturgeschichte*. Frankfurt: Vervuert, 1992, pp. 145-156.
- KLAIBER, Jeffrey (coord.). *Violencia y crisis de valores el Perú*. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Río de Janeiro: Rocco, 1991.
- MANNARELLI, María Emma. *Pecados públicos: la ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Lima: Flora Tristán, 1993.

NITSCHACK, Horst. «El indigenismo como condición para una literatura nacional». *Lexis*, n.º 2, vol. XIV, 1990, pp. 221-239.

—. «Literatura urbana-Lima». En DAUS, Ronald (ed.). *Grobstadtliteratur*. Frankfurt: Vervuert, 1992, pp. 139-151.

NUGENT, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. 2 t. Barcelona: Seix Barral, 1983.

APROXIMACIÓN A *LA VIOLENCIA DEL TIEMPO*

por Roberto Reyes Tarazona

EN ENERO DE 1990, Miguel Gutiérrez puso punto final a una novela que le llevó ocho años escribir y muchos más concebir, soñar, nutrir y diseñar. Al año siguiente, apareció bajo el sello editorial de Milla Batres con el título *La violencia del tiempo*. Desde entonces, los elogios no se han hecho esperar y, contra lo previsto (debido a sus casi mil cien páginas tiene un costo relativamente alto para nuestro medio, que no se caracteriza precisamente por su dispendio en gastos destinados a la compra de literatura), cada vez gana más lectores, a tal punto que ya va por su segunda edición. Curiosamente, hasta ahora semejante éxito de crítica y de público —gracia otorgada solo a muy contadas obras—, aún no ha desatado los usuales ataques de los detractores de siempre, tan abundantes en nuestro medio.

Como es de esperar, dado el escaso tiempo de circulación y la riqueza de la caudalosa obra, las interpretaciones aún son incipientes y parciales. El presente artículo, por las exigencias del caso, no escapa a estas características, aunque intenta sentar algunas líneas básicas explicativas, con la esperanza de poder desarrollarlas más adelante.

Campanas de Piura, título provisional con que Gutiérrez acometió inicialmente su ambiciosa empresa, contiene ya en germen los principales ejes narrativos de *La violencia del tiempo*. Estos son la historia de los Villar y el levantamiento de los comuneros

de Chalaco durante los años de la guerra con Chile, al grito de «Viva la Comuna».

Inicialmente, según sus declaraciones, Gutiérrez concibió escribir una novela de extensión convencional. Pero a medida que fue adentrándose en la historia de una familia de estirpe dos-toievskiana —no es un secreto la admiración de Gutiérrez por el autor de *Los hermanos Karamazov*—, y se fue sumergiendo en la recreación histórica y el conocimiento territorial de Piura, donde se desenvuelve centralmente la novela, y dio rienda suelta a sus motivaciones y exigencias interiores, fue requiriendo de más y más espacio literario; a tal punto, que las andanzas de uno solo de los miembros de la familia, el bandolero Isidoro Villar, se convirtieron en una novela independiente, que apareció en 1988 con el título *Hombres de caminos*. Asimismo, Martín Villar, el personaje-narrador de *La violencia del tiempo*, es el protagonista de *El nacimiento de Martín Villar*, novela inédita, terminada antes incluso que *Hombres de caminos*.

De este modo, cada uno de los personajes de la familia posee no solo un perfil claramente definido, rico en matices interiores y un papel relevante en la andadura de la novela, sino que es protagonista de acontecimientos que muy bien podrían convertirse en relatos independientes. Este es uno de los rasgos narrativos peculiares de *La violencia del tiempo*: la composición de complejas historias dentro de la gran historia general, las que no se restringen a los miembros de la familia, pues muchos otros personajes de la región, del país e, incluso, del extranjero, de distinta extracción social o procedencia cultural, también son protagonistas de ellas.

En este sentido, la multitud de hombres y mujeres —jóvenes y viejos, ricos y pobres, aristócratas y campesinos, ilustrados y analfabetos, jocundos y sombríos, trágicos y humorísticos— que desfilan por los escenarios de la novela es más numerosa que cualquiera de las producidas en otras novelas de nuestro país. Pero debemos remarcar que no nos encontramos frente a un simple muestrario de personajes. En *La violencia del tiempo*, los per-

sonajes son seres pasionales, intensos, contradictorios, seres que, encarnando vicios y virtudes universales, lo hacen a su manera —a nuestra manera—, a tal punto que se los siente cercanos, aunque a la vez resulten habitantes de un mundo de otra dimensión, una Piura semejante al Macondo de García Márquez, Santa María de Onetti o Yoknapatawpha de Faulkner.

Como en estos casos, el territorio de la novela de Gutiérrez se presenta a menudo con un aura mítica, sobre todo cuando se describe el desierto piurano, escenario de acontecimientos épicos y tragedias íntimas, asociado a la soledad y las distancias ilimitadas, y en cuyas profundidades se encuentran milenarios tesoros escondidos. De manera consecuente, en este territorio de ensueño o pesadilla, aparecen una y otra vez árboles y animales cumpliendo roles simbólicos o rituales: el vichayo, donde Cruz Villar amarraba a sus hijos para darles las pócimas de cimora o de San Pedro a fin de inducirlos a tener visiones sobrenaturales; el zapote de dos piernas, donde colgaron a Isidoro Villar; el carnero identificado como el «gran padrillo»; el gallo de pelea de Cruz Villar; etc.

En este territorio, asimismo, muchos de los personajes se desenvuelven de manera instintiva, irracional, con la ferocidad o la nobleza o la inocencia de los animales. Incluso, no faltan los personajes que son presentados con los atributos de algún animal, o identificados como tales. Así, Primorosa Villar es repetidas veces «una yegua», «una potranca»; la ciega Gertrudis, «una verraca»; Inocencio, «un animal solitario» que «atravesaba como un sonámbulo el pueblo y caminaba descalzo por las dunas y páramos y montes, tumbando a las chivas para mamar su leche y devorando carne cruda y apenas cocida de iguana y víboras, y como golosina el fruto del zapote y ciruelas y cerezas silvestres y los amargos limones de la tierra»; etc.

Otras veces, en cambio, el territorio piurano aparece descrito con tanta minuciosidad, que da la impresión de poder utilizar la novela como una guía para desplazarse por la región; es más, no solo de lo que es la región en el presente de la novela, sino en las

distintas épocas en que discurre la obra. El inventario incluye pueblos, caminos, accidentes geográficos, la misma ciudad de Piura, con sus calles y edificios. Nada escapa a esta voluntad de recreación geográfica, obsesiva para el autor, al punto de que con la información ofrecida bien podría elaborarse una monografía regional, o uno de esos antiguos «Almanaques y guías de forasteros». Esto explica en gran medida por qué Gutiérrez en algún momento barajó la posibilidad de titular a su proyecto narrativo como *Debajo de la línea equinoccial*.

Para alcanzar estos dos objetivos: la fidelidad realista y la creación mítica, conjugados de tal manera que se complementen, es necesario no solo contar con muchísima documentación y un profundo conocimiento del medio, sino de un talento especial para las descripciones y una vena poética singular, requisitos que Gutiérrez cumple a cabalidad:

El cielo manteníase límpido e iridiscente, pero el primer amago de los ventarrones de la tarde castigó el rostro de la gente y el viento (pardo, amarillento, encendido) avanzó atorbellinado y crujiente como por un reseco y vidrioso pellejo de macanche y su embestida dejó una estela de polvo que quedó flotando, ardiente y vaporoso.

Pero la novela de Gutiérrez va mucho más allá de la proliferación de personajes y ambientes e historias. De haberse limitado a este plano, *La violencia del tiempo* hubiera sido lo que se denomina una *novela-río*, como *Los Thibault* de Martín Du Gard (una saga familiar), como *Los Buddenbrock* de Mann o *La saga de los Forsyte* de Galsworthy, o un ciclo de novelas que perfectamente pudiera haberse segmentado en varios volúmenes, a la manera de *La Comedia Humana* de Balzac o los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós, o, desde otra perspectiva y con características diferentes, como *El Cuarteto de Alejandría* de Durrell. Y la novela de Gutiérrez no es ni uno ni otro caso; lo más cercano a su carácter es lo que se ha dado en llamar la *novela total*.

El concepto de *novela total* fue propugnado por Vargas Llosa en los años sesenta —una novedad en nuestro medio, pero una aspiración de larga tradición en la literatura europea y norteamericana, y natural en los escritores de gran aliento—. Su idea de totalidad giraba en esencia en torno a la necesidad de presentar simultáneamente escenarios y hechos de distintos lugares y épocas, y de romper la dualidad novela urbana-novela rural, que encasillaba y esquematizaba los proyectos narrativos de la anterior generación, a lo que se sumaba su posición frente al antiguo dilema del azar y la necesidad en la historia. En *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa dio una respuesta literaria a este desafío, apoyándose sobre todo en un extraordinario virtuosismo técnico que caracterizó la primera etapa de su obra, la cual concluyó justamente con la última obra mencionada.

Sus pares del *boom* latinoamericano desarrollaron propuestas coincidentes, cada uno de acuerdo a su visión crítica y poder creativo, de tal manera que la aspiración a la escritura de la *novela total* se ha convertido en uno de los rasgos que identifican a la novelística de las décadas del sesenta y setenta en Latinoamérica.

La concepción de *novela total* de Gutiérrez es distinta a la de Vargas Llosa y la de Carlos Fuentes —los miembros del *boom* que más abordaron el tema—, y aunque él no ha sistematizado teóricamente tal propuesta narrativa, sí ha realizado algunas precisiones importantes al respecto, además de encontrarse implícita en *La violencia del tiempo*.

Para Gutiérrez, la novela es un género sincrético porque puede contener otros géneros dentro de sí, como la lírica, el drama, y en donde pueden converger la historia y el mito, la política y la religión; es un género donde caben la belleza y el conocimiento, la solemnidad y el humor, la denuncia social y lo lúdico, lo abyecto y lo sublime; el único género capaz de albergar la subjetividad más recóndita, las fantasías más etéreas y los más grandes escenarios y acciones colectivas. Consecuentemente, cuando se pretende alcanzar estos objetivos es necesario el empleo de múltiples recursos técnicos y lingüísticos, concretados en una

diversidad de puntos de vista, saltos temporales, tratamientos conductistas o inmersiones en la conciencia interior de los personajes, creación de atmósferas, etc.

Con esta concepción de *novela total*, Gutiérrez acomete su gran proyecto narrativo, un complejo proyecto cuyo desmontaje y análisis crítico requieren algunas consideraciones previas.

En principio, pese a su división en tres o dos volúmenes —según se trate de la primera o la segunda edición—, para apreciar a cabalidad *La violencia del tiempo* debiera leerse de corrido, como una novela de menor extensión, pues cada una de sus secciones está en función del todo, que se redondea justamente en el final.

Considerando la gran extensión de la obra y la complejidad de los múltiples elementos narrativos puestos en juego, ¿cómo se explica la notoria coherencia que se halla en el libro? La respuesta se encuentra, a nuestro juicio, en la consistente visión del mundo, en el singular dominio del oficio novelístico del autor, así como en la profunda reflexión histórica expuesta, todo lo cual se plasma en la singular riqueza narrativa de la obra. Estos ejes centrales que se imbrican, alimentan, compiten y complementan, alguna vez los hemos calificado como la pasión por narrar y la búsqueda de un sentido de la historia aplicado a nuestra realidad, lo cual no excluye, por supuesto, otros aspectos, como la reivindicación social y la reflexión filosófica y existencial.

Si algo es notorio en cualquier lectura, por más superficial que esta sea, es el vigor narrativo de *La violencia del tiempo*, de modo que no nos extenderemos mayormente en este punto. Solo queremos llamar la atención acerca de la admiración de Gutiérrez por la obra de Ciro Alegría, y el papel importante que tuvo en su formación literaria la lectura de sus obras. Como bien se sabe, el autor de *El mundo es ancho y ajeno* es un narrador épico, que logró su admirable fuerza narrativa apoyado en la fuerza de la colectividad andina, y en su adhesión a lo popular. Precisamente por esta posición, uno de sus recursos más usados es la incorporación en sus novelas de la técnica de la *narración dentro de la*

narración, tan propia de los novelistas que se identifican con el mundo popular o provienen de él.

Gutiérrez, en *La violencia del tiempo*, asimila y aplica esta técnica, aunque llevada a un nivel mucho más complejo. Así, la novela no solo está sembrada de multitud de sucesos, de intrigas y de aventuras, sino que *los narradores* asumen papeles importantes dentro de la narración. Y si bien existe un narrador central (Martín Villar), la novela avanza en muchos capítulos por boca de otros personajes que fungen de narradores. Estos van desde los anónimos, pasando por personajes secundarios, como las Peladas Sullón, el Ciego Orejuela («el bardo de la falaz epopeya de la tierra piurana») y muchos otros que desempeñan este papel circunstancialmente, hasta los que poseen un rango de mayor importancia en la novela, como Cruz Villar. Martín Villar, además de su participación en hechos decisivos en la novela (personaje-narrador), paralelamente lleva a cabo su «aprendizaje de la escritura», ejemplo de lo cual es la novela misma que el lector tiene en las manos. Desde esta perspectiva, calificamos a *La violencia del tiempo* como una *novela espejo*, en la que identificamos no solo la presencia de Borges en la composición de la obra sino, sobre todo, el influjo de *Las Meninas*, de Velásquez.

A la sombra de este recurso, Gutiérrez va dejando hitos de su intención narrativa, de sus aspiraciones, por boca de Martín Villar: «Si bien no entendí el sentido de la exposición del Ciego, en cambio quedé deslumbrado por su arte de narrar, en el que combinaba lo dramático con lo épico grandioso y todo esto atravesado por ráfagas de humor y comicidad, donde no faltaba lo escabroso y lo obscuro, con alguna que otra vulgaridad».

Lo que establece el narrador en la ficción, creemos, es concordante con la propuesta que desarrolla Gutiérrez en numerosos pasajes de su novela, en donde se dan la mano lo pedestre con lo sublime, la burla desfachata con el rigor del pensamiento, la irreverencia con el respeto a los valores comunitarios, y destaca lo que atañe al humor, lo escabroso y lo obscuro.

El humor en Gutiérrez es generalmente producto del sarcasmo, de la burla, de la irreverencia. A veces parece espontáneo, especialmente cuando se trata de situaciones y personajes populares; a veces es deliberadamente satírico y corrosivo —cuando apunta a los dueños del poder y la riqueza—. Quizás por ello sería más apropiado hablar en su caso de comicidad.

En la búsqueda de la configuración de los extremos de la existencia, Gutiérrez diseña tanto a seres guiados por aspiraciones nobles —el afán del saber en el doctor Gonzales, el patriotismo en la señorita Diéguez o la búsqueda de la fe en el padre Azcárate—, como a aquellos movidos por la lujuria y la salacidad —Odar Benalcázar— o por el mal —la ciega Gertrudis—; de todo lo cual participa Martín Villar, como si este personaje fuera una síntesis de todas las pasiones. Gutiérrez no rehuye, pues, ninguna de las experiencias humanas, y su lenguaje da cuenta de ellas, de modo que utiliza las frases más gruesas y las más delicadas. Los insultos, maldiciones y las llamadas *lisuras* no excluyen las construcciones pulidas, las figuras elegantes, el *buen decir*. Igual ocurre con las vidas de los personajes. Y si Gutiérrez, pese a tratar lo más bajo o lo más escabroso de la experiencia humana, no cae en la truculencia o la morbosidad, lo consigue porque su acercamiento a ello no es gratuito sino producto de su concepción de la novela, y, sobre todo, porque en el centro de la obra existe un sustento muy sólido: su profunda preocupación por el destino del país a partir de una reflexión histórica, con lo cual trasciende lo contingente.

Esta preocupación es un aspecto esencial en el quehacer novelesco de Gutiérrez, pues si bien una pasión es una actitud vital, una guía que impulsa a someter nuestra capacidad intelectual y nuestros actos a esta, ninguna pasión se basta a si misma, y requiere de otros intereses que la respalden, que la complementen y la tornen viable; de otro modo, se convierte en una simple obsesión. En el caso de Gutiérrez, el soporte de su pasión por narrar es la reflexión histórica.

Tratándose de la historia, Gutiérrez no encara esta de una manera académica, aséptica, reducida a una mera actividad intelectual. Él asume la historia pasionalmente, desde una perspectiva de clase. Su reflexión tiene un punto de partida: su adhesión a los desheredados, a los integrantes del pueblo.

En *La violencia del tiempo* esto es evidente; se siente como una presencia constante. Incluso, desde el título, encontramos la visión de un devenir desgarrado, conflictivo, que Martín Villar no sufre pasivamente, de manera resignada: «no sólo me suministró información sino me enseñó a sentir la historia como un destino aciago que era preciso redimir».

La presencia de la historia en la novela se apoya en la necesidad del narrador de reconstruir la génesis de su familia. A partir de esta autoexigencia —conflictiva para Martín Villar, en tanto que debe superar la vergüenza que le provocan los actos de ciertos parientes—, a manera de círculos concéntricos, la reconstrucción del pasado se irá extendiendo a la historia de la región, del país y, en cierta forma, del mundo.

Así, del oprobio personal, producto del agravio contra los antecesores del protagonista, se salta al agravio nacional. En la historia familiar, la deshonra es producto de la venta de Primorosa Villar a Odar Benalcázar, el amo de la región; en la historia nacional, la conquista española, con su secuela de explotación, iniquidad e injusticia, es el punto inicial para la degradada condición de los habitantes del país. Según Martín Villar: «éramos, pues, un pueblo de bastados, frutos de la violencia, la derrota y el engaño [...]».

Pero Martín Villar, el protagonista-narrador, no se queda impávido ante semejante revelación, pues así como realiza un aprendizaje del arte de escribir a lo largo de la novela, paralelamente va profundizando en el conocimiento del papel del pueblo, de su personal ubicación en él, y del significado de la propia historia: «[...] mi yo se había difuminado, mi voz la sentía ajena, entonces me dije que mi voz no me pertenecía, yo era un conglomerado de voces y por primera vez me consideré parte de una comunidad».

Su reacción, como es propio en él, es pasional: «[...] lo que tú denominas odio, rencor y venganza constituyen las únicas armas que posee el pobre para manifestar el agravio padecido y reclamar justicia».

El narrador contiene, pues, con los hechos históricos, y si bien le es imposible modificarlos, sí puede poner al desnudo las visiones interesadas de los herederos de la conquista y la colonia: «[...] la historia del Perú, tal como está escrita no era más que la degradada crónica de los infinitos lances de honor y bastardía protagonizados por la cabalgata de fantasmas magníficos y despreciables que seguían oprimiendo nuestra conciencia».

En consecuencia, el narrador encarará los hechos de manera descarnada, y aunque no faltan los momentos de humor, su actitud es muchas veces agresiva, violenta. Quizás —salvando las posiciones ideológicas diametralmente opuestas—, el tratamiento de este plano de la novela de Gutiérrez pueda compararse con el desarrollado por Celine en *Viaje al fin de la noche*.

El enfrentamiento de Martín Villar con quienes se arrojan el monopolio de la verdad histórica se da en diversos niveles: validez de fuentes, puntos de vista, tratamiento estilístico, etc. Incluso en la obsesión por encontrar la explicación a los hechos, por profundizar en los conocimientos, el narrador apela al uso de alucinógenos, como el San Pedro —el «Cactus Dorado»—, que lo transportan a una dimensión esotérica, fuera ya de los límites de la lógica y la racionalidad científica.

Para atemperar este o cualquier otro desborde, Gutiérrez, con gran sabiduría narrativa, cambia los puntos de vista, desplaza la acción a otros tiempos, a otros escenarios, con lo cual logra alternar diversos tonos y atmósferas justificadamente (apoyado en su gran versatilidad estilística), con lo cual da un respiro a los personajes —y al lector—. El empleo de diversas técnicas y estilos no es pues producto de un banal afán por impactar, sino el resultado de una respuesta a las exigencias de la progresión de la novela. De hecho, el narrador no oculta sus influencias literarias y más bien parece querer hacerlas explícitas, y aún parodiarlas, para lo cual le sirve admirablemente el distanciamiento

asumido y el reflejo en la novela de su propia realización (lo que hemos denominado *novela espejo*).

En consecuencia, ficción e historia están tan íntimamente ligadas que ambas se iluminan y transfieren sus características una a otra, trasvasando también sus preocupaciones, y se obtiene un resultado tan armónico que sus límites se diluyen o no interesan.

El resultado final es un desarrollo de gran vigor narrativo, de una fuerza pocas veces vista en la novelística peruana y latinoamericana. Una vez más, y magníficamente, vemos cómo al proyectarse a otras formas de abordaje de la realidad, la ficción amplía sus fronteras, se enriquece y enriquece el género.

La violencia del tiempo, donde se amalgaman pasión y reflexión, sueño y realidad, posición ideológica y amenidad, canción y diatriba, en su más elevada dimensión, constituye un ejemplo y un reto para las futuras generaciones de narradores que intenten ir más allá de los simples y banales ejercicios de virtuosismo narrativo, o de complacer servilmente las demandas del mercado.

OTRAS OBRAS

COMUNICACIÓN Y CONCIENCIA ECOLÓGICA: NUEVOS VALORES UTÓPICOS EN *BABEL, EL PARAÍSO* DE MIGUEL GUTIÉRREZ

por Roberto Forns Broggi

1. *Nuevas perspectivas de la utopía*

Yo pertenezco a la intemperie
Reclamo el honor de mi especie
La idolatría de mis venas
Mi desamparo en la corriente.
Enrique MOLINA, «En ruta», *Fuego libre*, 1962

La lectura de *Babel, el paraíso* ha sido, más que un desencantado y amargo descenso, un entusiasta giro de la imaginación intercultural frente al reino de la utopía. Creo que vale la pena extenderse en la manera cómo la novela redefine la utopía a través de su ficción. Primeramente, la novela ofrece la premisa cervantina y borgeseana de subvertir la supuesta certeza de que el lector tan solo está incursionando en el mundo de la ficción, ajeno al peso del mundo de la realidad. La novela misma se plantea como una interrupción del plenario final de una asamblea por un viajero cuyo relato es una serie de historias que terminan acaparando la atención del pleno. Sin embargo, el lector de esta novela puede enmarcar la lectura dentro del tipo de literatura que sirve primordialmente para aliviar al autor de una serie de traumas tanto personales como políticos. De este modo, sería más fácil manejar el registro de la celebración que, si bien se mira, tam-

bién atraviesa la identidad del personaje protagonista que cuenta historias. La ausencia de nombres confirma la maleabilidad de la identidad del narrador de la novela. El procedimiento de mezclar ficción con realidad le vale al autor para enfrentar demonios y encontrar salidas. Para la sociedad pareciera que la novela es simplemente un discurso más que se amontona dentro de la categoría de ficción, y aunque no conozco más que el artículo de Portugal, sería injusto censurar la novela en el saco de las obras que leen demasiado pocos. ¿De dónde se sostiene la singularidad de *Babel, el paraíso*? En la medida que pertenece una tradición literaria monolingüe y que se enlaza a una genealogía ideológica de izquierda, podría decirse que el aporte de la novela se encuentra en la formulación de lo utópico.¹ No es el discurso utópico canónico y satanizado por diversos intelectuales europeos neoliberales, sino otro que aflora de forma diversa, discontinua y a veces imprevista, en la novela de Gutiérrez, por ejemplo, como una manera de resolver contradicciones históricas —como vivir la solidaridad en el seno de sociedades autoritarias o comunicarse con otras culturas desde el idioma de los conquistadores—.² Ahora bien, el discurso de la novela impregnado de estereotipos patriarcales y lugares comunes³ saca al presente, usando palabras de Humberto Maturana, quizás involuntariamente, conversaciones no patriarcales que constituyen el trasfondo matrístico de lo patriarcal europeo y las revela como

¹ Este logro también se evidencia en el hecho de que la novela trasciende su monolingüismo y su adhesión socialista.

² PASTOR, Beatriz. «Ámbar y electricidad: reflexiones sobre la utopía». *Quimera*, n.º 174, 1998, p. 37.

³ Es muy sintomático que el narrador culmine la formulación de su utopía concreta con el uso genérico masculino de valor universal. A mi modo de ver, quien traiciona la consistencia igualitaria del discurso es la propia lengua castellana: «[...] si esto había sido posible entre veintitún personas, *hombres* de todas las razas y creencias, era legítimo pensar que el mismo tipo de comunidad podía ensayarse a escalas cada vez mayores, pero no por obra de reformadores ni bajo el imperio de ninguna nueva ley o moral (GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, p. 205). [El énfasis es mío]

un germen siempre activo. El viajero de *Babel* descubre por experiencia propia una metodología de la atención por el cuidado de sus semejantes que Ann Diller denomina ética del cuidado como fundamento para una pedagogía pluralista igualitaria.⁴ El viajero fundamenta su felicidad a través de una flexibilidad traviesa y regocijada de viaja-mundos y de percepción amorosa, en palabras de la filósofa María Lugones.⁵ La novela de Gutiérrez coincide notablemente con estos dos aspectos del discurso feminista —que bastarán para confirmar la coincidencia de fondo—, aunque su protagonista sea un investigador de las lenguas y el escenario de sus encuentros multiculturales sea un gran hotel que en la novela se llama Reservación. Cliford no logra liberar al hotel burgués de una historia de significados y prácticas europeos, literarios, masculinos, burgueses, científicos, heroicos y recreativos.⁶ Gutiérrez quizás lo logra con llevar al extremo más inimaginable la comunicación más allá de la determinación de género, clase, raza y nacionalidad. El hotel es reutilizado para que ciertas potencialidades utópicas de la comunicación se realicen. Me refiero a los valores postraumáticos de comunicación intercultural que el viajero del relato atesora como un actuar utópico fugaz, valores que no propician la guerra ni el abuso, que eluden la enajenación cultural de las jerarquías y la obediencia,

⁴ Tradicionalmente, la ética del cuidado responde a un ámbito privado y femenino. Nuevas formulaciones de la misma indican más bien la superación de la dicotomía de lo público y privado, por una interacción igualitaria. Véase MARÍN, Gloria. «Ética de la justicia, ética del cuidado». <<http://www.nodo50.org/doneselx/etica.html>>.

⁵ Esta «flexibilidad traviesa y regocijada» (playfulness) es: «[...] una apertura a hacerse el tonto, lo que es una combinación de no preocuparse sobre la competencia, de no darse importancia, de no asumir las normas como sagradas y de encontrar en la ambigüedad y los dobles filis una fuente de sabiduría y deleite» (LUGONES, María. «Playfulness, "World"-Travelling, and Loving Perception». *Hypatia*, n.º 2, vol. 2, 1987, p. 17).

⁶ Véase GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993, p. 63.

del control y la discriminación.⁷ Por pertenecer a la tradición de izquierda el lector podría esperar un relato centrado en las denuncias negativas del capitalismo posmoderno. Sin embargo, la ambientación se centra en el Imperio que se autodefine como revolucionario aunque la marginalidad del viajero y sus diversas experiencias se encaminen a criticar el autoritarismo y las fallas del sistema imperial. Pero quiero insistir en la visión positiva de lo que prefigura la novela: al menos dos puntos neurálgicos que suelen asociarse con los movimientos alternativos no gubernamentales: un diálogo intercultural efectivo y una conciencia ecológica viva. Tanto el marco del diálogo en la asamblea como el contenido de las historias del viajero son claros referentes a los límites y formas del quehacer político de la izquierda en el Perú y especialmente en China. José Alberto Portugal ya ha dado una inteligente lectura de esta novela, destacando el sesgo amargo de la imaginación que la sostiene como sátira de la utopía socialista que desde otra arena ideológica también se da en varias novelas de Vargas Llosa. Gutiérrez enmarca su novela dentro de una tradición antiautoritaria de la izquierda que termina por enriquecer, como espero demostrar. Yo quiero enfatizar el aspecto afirmativo y celebratorio de *Babel*, porque me interesa la perspectiva que se propone superar la situación de desorientación y desazón actual de quienes todavía se identifican con esa tradición política.⁸ El descrédito de los partidos po-

⁷ En la conclusión de su relato, el viajero aclara el tipo de relaciones de su comunidad de amigos del destierro: «En este reino, que no tiene por qué ser llamado milenario, sin tierra ni fronteras ni propiedades que defender, no todo es gracia, amor y alegría; no, también existen el dolor, las penas, la soledad, la irritación, pero no el avasallamiento de las conciencias, ni la sujeción ni la condena ni el castigo ni el vejamen, salvo en hipótesis extrema, como rituales previa y libremente convenidos para hacer más intenso el placer» (GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 204-205).

⁸ Se trata de la superación del aislamiento social o la integración a grupos más amplios sin claudicar de los propios principios pertenecientes a la tradición antiautoritaria. En este sentido, Gutiérrez se adelanta a los actores políticos, su personaje-viajero es un emblema certero de un sujeto político capaz de actuar y de conducir un proceso de comunicación intercultural.

líticos y la falta de una articulación efectiva entre los movimientos sociales ha marcado la década de los 90 como la década de la antipolítica y el apogeo de las mafias gubernamentales. Sin embargo, el discurso de la novela de Gutiérrez plantea una serie de propuestas utópicas que quizás no sean fácilmente reconocibles. Primero, porque la crítica a los partidos políticos puede asociarse con el neopopulismo y la modernización neoliberal que René Antonio Mayorga identifica con la llamada antipolítica, básicamente como un síntoma del debilitamiento de las instituciones frente al predominio de las fórmulas presidencialistas. Segundo, porque la idea de la utopía de Tomás Moro como la sociedad sin clases, perfecta, justa y fraterna posee mayor difusión y hace difícil evitar reduccionismos y simplificaciones de lo utópico. La crítica a este tipo de utopía ya la hizo Cioran, que insistía con agudeza acerca del infantil racionalismo y secularizado angelismo que era esta idea de ciudad perfecta.⁹ Para Cioran a las narrativas utópicas les falta perspicacia e instinto psicológico. Gutiérrez rebate esta imputación con su fábula babélica sin caer jamás en un tono lírico que sería intolerable bajo la perspectiva del famoso maestro rumano. El controvertido filósofo alemán Peter Sloterdijk ve esta idea de utopía como una forma mental, literaria y retórica de un cierto colonialismo occidental imaginario: «[...] nos ha servido a la vez para proyectar la realidad exterior de nuestra sociedad sobre nuestro imaginario y para exteriorizar nuestros sueños interiores sobre lugares alejados». Esto no quiere decir que la utopía haya muerto o perdido su importancia. Se ha cambiado la manera de construir las utopías colectivas y en lugar de partir de sueños personales para hacerlas descender a la realidad, se trata de hacerlas surgir desde abajo, a partir de tensiones sociales concretas. Los pensadores herederos de Ernest Bloch definen la utopía como lo que se extrae forzosamente de lo que existe. *Babel, el paraíso* condensa de un modo inusual para el lector latinoamericano este nuevo enfoque de la

⁹ CIORAN, E. M. *History and Utopia*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Seaver Books, 1987, p. 87.

utopía. Aceptar ser lo que seamos no a partir de una receta heroica de valores fijos, sino a partir de la misma realidad. Lo dice el viajero con sus relatos que ya conforman sus sueños y su memoria: «[...] el reino de la utopía fue una realidad victoriosa, ejemplar y posible, como para hacer tolerable la sordidez de la vida cotidiana».¹⁰ Como ha señalado Humberto Maturana, «Las utopías tienen que ver con la experiencia, con lo que uno ha vivido, y en ese sentido son reveladoras de la historia personal o de la historia cultural».¹¹ Maturana explica que las utopías inspiran en el lector un ánimo nostálgico, una añoranza por una convivencia humana donde prevalecía el respeto, la equidad, la armonía estética con el mundo natural, y la dignidad humana. Y creo que en esto, la novela de Gutiérrez logra indagar en una dimensión clave del inconsciente colectivo en qué basar su inscripción comunitaria. En el pasado hubo una convivencia humana que en el presente inmediato se ha perdido —el personaje admite haber sufrido la destrucción de su familia pero sin abjurar

[...] de esta suerte de religión racionalista, de modo que fiel al espíritu del grande Montaigne («Del trato con el mundo —dice el maestro en alguna parte— se obtiene una maravillosa calidad para el juicio humano») me hice la promesa de establecer relaciones de amistad con todos los representantes de las razas y naciones del mundo que por una feliz circunstancia habitábamos en la Reservación.¹²

O sea que lo perdido se reencuentra o se reinventa, al menos es posible rastrearlo. Justamente, según Maturana, la literatura tiene una función utópica que debe entenderse como la revelación de nuestro ser biológico cultural «en lo que de hecho somos

¹⁰ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 216.

¹¹ MATURANA, Humberto. «Utopía y ciencia ficción». <<http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/maturana.html>>.

¹² GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 12.

en el fundamento de lo humano». Las utopías, siguiendo literalmente este razonamiento, revelan aspectos y dimensiones de lo humano que habiendo sido fundamento de su modo básico de vivir cotidiano, han quedado sumidas, o escondidas bajo otras, en la transformación cultural de la humanidad, pero que no han desaparecido porque son fundamentales de su constitución. El pasado cultural y biológico no se comprende desde la experiencia de la lucha, la competencia, el abuso o la agresión, sino desde la convivencia basada en el respeto, la cooperación, el compartir, y la sensualidad bajo la emoción fundamental del amor.¹³ No se trata de una idealización del pasado, sino más bien de una formulación de un potencial colectivo del género humano. Bloch llamaba *tendencia* a esta irrealidad portadora de realidad, con la que se superaba la antítesis entre lo real y lo irreal para esbozar lo que puede acontecer. El viajero que interrumpe la asamblea con sus relatos da cuenta de lo que puede ser la base real de un nuevo humanismo: la utopía de la comunicación, su irreal recuento comunitario feliz. Para Miguel Gutiérrez, *Babel* le ofrece una fuerza motivadora artificial, pues la literatura es eso, puro artificio, en este caso para enfrentar, entre varios tragos amargos, la crisis de la izquierda y la necesidad de redefinir la utopía. Para el lector, *Babel* ofrece una emulación sorprendente para poner a prueba la sensibilidad, el respeto y la paciencia interpersonal. En ambos casos, la imaginación no queda relegada a un mero momento de esparcimiento que se compra en el mercado.

¹³ MATURANA, *op. cit.*, *loc. cit.*

2. La utopía de la comunicación

Las reglas se rompen como un termómetro,
Se derrama el mercurio por los sistemas de fletes,
Estamos afuera en un país que no tiene lenguaje
Ni leyes, perseguimos al cuervo y al ruiseñor
Por desfiladeros inexplorados desde el amanecer
Lo que hagamos juntos es pura invención
Los mapas que nos dieron tenían la fecha vencida
Por años...

Adrienne RICH. *El sueño de un lenguaje común*¹⁴

En términos del viaje—y del relato del viajero—el nacionalismo y etnocentrismo de sus conciudadanos se erige como principal obstáculo de la comunicación. Por supuesto que estos impedimentos no solo son ideológicos ni provienen de las tensiones de los trastornos migratorios que moldean las culturas de la diáspora. Los efectivos encuentros interculturales alejan al protagonista de los grupos de habla hispana, por ello relata «las reacciones que entre los de mi colonia suscitaron las relaciones de amistad y camaradería que yo había establecido con gentes de otras razas y naciones».¹⁵ La novela pone en tela de juicio, en palabras de Cliford, «la inclinación orgánica, naturalizadora de la cultura vista como un cuerpo dotado de raíces que se desarrolla, vive, muere, etc.».¹⁶ El etnocentrismo cultural latinoamericano consiste en la observación de las diferencias basadas en los propios valores y normas, en un aire de superioridad cultural que no deja de ser sintomático del problema de fondo de la incomunicación y el aislamiento ideológico. Se trata de un distancia-

¹⁴ «The rules break like a thermometer, quicksilver spills across the charted systems, we're out in a country that has no language no laws, we're chasing the raven and the wren through gorges unexplored since dawn whatever we do together is pure invention the maps they gave us were out of date by years...» Adrienne RICH. *The Dream of a Common Language*; la traducción es mía.

¹⁵ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 38

¹⁶ CLIFORD, James. «Las culturas del viaje». Trad. A.T. *Revista de occidente*, n.º 170-171, 1995, p. 55.

miento autocrítico muy saludable respecto de la propia cultura y tradición política. Las preguntas que se hace el protagonista para hallar los principios y normas que hicieran posible la convivencia internacional revelan una conciencia atenta a las alianzas virtuales, lo cual ya de por sí es un indicador del tipo de principio regulador que es la utopía. La coexistencia de vertientes individuales como colectivas permite entender cómo se perfila la autonomía y la interdependencia como bases de la comunicación. El viajero siente una atracción natural hacia lo que no es todavía en su relato. Pero su relato no es meramente una fantasía o una anticipación imaginativa del futuro, pues las condiciones para que se realice la comunicación ideal son muy concretas. La seguridad del nexo es explícita en dos pasajes de la novela: «En principio imperaba un común sentimiento de simpatía y solidaridad nacido, presumo, del saberse excluidos de las restantes comunidades de la Reservación».¹⁷ Y:

La norma—norma implícita—en que se fundamentaba nuestra propia comunidad (permítanme repetirlo) era la solidaridad sin otro límite que el respeto a la privacidad y el libre albedrío. Simpatía humana, comunicación y entendimiento, entrega y disponibilidad para el requerimiento de los afectos y los deseos, y cómo no, mis amigos, auxilio y atención si uno de los nuestros lo necesitaba y no vulneraba la soberanía de sus propias decisiones, estas eran las formas de conducta que imperaban en nuestras relaciones.¹⁸

El lenguaje narrativo podría sonar a teoría de la comunicación, pero jamás abandona los ejemplos tangibles, incluso cuando el viajero menciona la prescindencia de factores raciales, políticos o religiosos para conformar el grupo: «El caso del iraquí (el novelista licencioso, según Bomfim) puede ilustrar el dina-

¹⁷ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 201.

mismo y la maleabilidad que caracterizaban las relaciones que se establecían dentro de la comunidad».¹⁹

Luego en forma explícita el viajero se formula el principio que regía la convivencia: «la aceptación de los individuos tal como ellos fueran».²⁰ Las memorias escolares no solo le sirven al narrador para remarcar su frustración respecto a su «objetivo permanente» de comunicarse con los demás, sino para formular la utopía de la comunicación:

[...] nunca perdí la esperanza de alcanzar la comunicación plena, sin que ello implicase la abdicación de una parte de ti mismo. Yo me decía: en algún lugar del mundo debe existir el espacio ideal donde sea posible saciar este humano deseo de comunicación, entendimiento y tolerancia. Por eso el entusiasmo con que les habla de mi experiencia en la Reservación del Imperio. ¿Les parece comprensible mi entusiasmo?²¹

Cuando el viajero narra su entusiasmo, su «infinita fortuna de hallar el reino de la utopía»,²² probablemente en un nivel de lectura corresponda un distanciamiento irónico o satírico respecto a la noción rígida de lo utópico. Pero percibo con nitidez que en un nivel casi literal, Gutiérrez está expresando: «[...] un espacio donde al no existir prohibiciones ni jerarquías ni jefatura (detesto a las autoridades, incluso si son sensatas y equitativas) se hacía posible la comunicación y el entendimiento, tornando absurdo todo combate por las ideas o las palabras».²³

El nivel de conciencia comunicativa es muy alto porque el narrador no solo se apresta a observar e interpretar las diferencias culturales desde la perspectiva de los otros, sino que también se apresta a suspender su propio juicio de ser necesario,

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

²² *Ibid.*, p. 70.

²³ *Ibid.*

pues se trata de enmarcar el proceso de la comunicación en un circuito igualitario prescindiendo del juego del poder: «Si no te imponen condiciones y no tienes que pagar tributo alguno para ser admitido en una comunidad, entonces estás dispuesto a entregarte por entero y donar todo lo que tienes. Yo por lo menos me propuse ser solidario, cordial, respetuoso y tolerante».²⁴

La certeza de su inclusión no solo explica la absoluta complicidad vivida sin temores de ningún tipo, sino que grafica el grado emotivo necesario para ser mucho más conscientes de los diferentes elementos del proceso de la comunicación. En ese sentido, la conciencia de que durante el proceso se cambia y se trabaja con puntos de vista alternativos —lo que Miquel Rodrigo llama competencia cognitiva— juega un papel decisivo en el autoconocimiento y el conocimiento cultural. La complejidad cognitiva lleva al manejo de interpretaciones menos rígidas y más adaptables. También el viajero posee una competencia intercultural emotiva que se produce cuando se es capaz de proyectar y de recibir las respuestas emocionales positivas antes, durante y después de las interacciones culturales.²⁵ La tolerancia sirve para asimilar productivamente la ambigüedad y la incertidumbre. La empatía también es indispensable para sentir lo que siente el otro. El viajero ha expresado su curiosidad por conocer, por aprender de las otras culturas; también su disposición a romper las barreras que se presenten, a cambiar cuando y cuanto sea necesario. Además es un deseo por conocerse a sí mismo y reconstruir su identidad, que por su postura crítica hacia los latinoamericanos, indudablemente no es fija ni estable y termina siendo un reconocerse en otras culturas. Otro mecanismo que el narrador reitera es su capacidad para componer más historias en su ánimo de ahondar sus lazos de amistad y confianza. La historia de una pareja singular, el pa-

²⁴ *Ibid.*

²⁵ RODRIGO ALSINA, Miguel. «Elementos para una comunicación intercultural». En *Antología sobre educación intercultural*. México: Unidad de Capacitación e Investigación Educativa para la Participación, A. C., 2001, pp. 208-223. <http://www.uciep.org.mx/news/antologia_educacion.html>.

lestino y el judío búlgaro, por cierto sirve para poner a prueba la competencia emotiva del viajero que ve en ellos una manifestación concreta de la utopía de la comunicación: «[...] no dejaba de ser enternecedor que en medio del sangriento conflicto dos de los descendientes del linaje de Abraham hubieran trazado con sus cuerpos el mapa de una patria posible».²⁶

Dependiendo del interlocutor, el viajero sabe adaptarse a la forma de comunicación más conveniente, como lo hacía con su colega neozelandés —«abordando el único tema que lo apasionaba: el de la ingeniería aplicada a construcciones de diseños osados y difíciles de llevar a cabo»—²⁷ y con cada uno de los que conformaban su comunidad de destierro. Otro ejemplo notable es la película de su amiga australiana²⁸ cuya descripción a manera de fábula resumida no hace más que ahondar el sentimiento de confianza, exaltación y coincidencia de búsquedas existenciales que se concretan en encuentros interculturales igualitarios. Debo reconocer que en algunos detalles la novela manifiesta un cuidado notable por reforzar su propuesta utópica concreta y así evitar el tono mesiánico y anacrónico que pudiera tener cualquier formulación utópica a principios del siglo XXI. En el caso de la amistad con el maestro hindú, el viajero se propone realizar un examen exhaustivo y complejo de su vida y un detalle condensa la capacidad alegórica del relato para representar la dinámica de la comunicación ideal:

Con cierto temor observé su rostro, su mirada: si manifestaban sorpresa o desconcierto eran levísimos; en cambio persistía su simpatía, su entrañable y humana simpatía hacia mí no había desaparecido. Entonces fortalecido y armado de valor, me atreví a hablar como nunca antes lo había hecho, ni siquiera ante los seres que de verdad me amaron.²⁹

²⁶ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁸ *Ibid.*, pp. 92-98.

²⁹ *Ibid.*, pp. 188-189.

La comunicación no-verbal cuidadosa es el primer paso para una exitosa comunicación intercultural. Según Stella Ting-Toomey, una interacción sincrónica positiva facilita el desarrollo de una relación intercultural de calidad. La adaptabilidad comunicativa requiere de una flexibilidad cognitiva, afectiva y de comportamiento, que es lo que marca la voluntad y el compromiso de aprender de otras culturas y sus sujetos; así como también marca el deseo de entender, respetar y apoyar la identidad cultural y la manera de comunicarse del otro, y hacerlo con sensibilidad y cuidado.³⁰ El viajero, pues, parece manejar el componente no-verbal de la comunicación con un extremo cuidado, siempre dejando en evidencia su extraordinaria capacidad de adaptación y conexión, como le suele suceder con sus amigos africanos y otros en el compartir el entusiasmo por la música. Las preguntas que él mismo se hace ante su amigo hindú son suficientes para volver al vacilante terreno de la ficción mezclada con realidad, pues no responden mecánicamente a la historia relatada, sino a una sutil referencia autobiográfica del autor que se oculta en el ingenioso mecanismo literario que un lector inquieto podría hacer suyas. Entre las interrogantes sobre cómo acabar con las desigualdades sociales, cómo comprender los actos humanos más nobles y los más atroces, cómo desenmascarar a los héroes del pasado, el viajero formula su duda ante la utopía de la comunicación: «¿Era posible cambiar de raíz la vida de modo que se accediera a la convivencia y a la comunicación plenamente humanas?».³¹

También la duda le viene al narrador por su descreimiento de la existencia del paraíso, pues «en cambio desde niño había tenido evidencias del temido infierno».³² Lo cierto es que el narrador configura y absorbe la utopía concreta en esta experiencia de amistad entre comunicadores interculturales —muchos de los

³⁰ TING-TOOMEY, Stella. *Communicating Across Cultures*. Nueva York-Londres: Guilford Press, 1999, p. 141.

³¹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 192

³² *Ibid.*, p. 204.

miembros de la comunidad de desterrados eran traductores. Hay una suerte de mudanza simbólica que me parece destacable en esto. El viajero conserva en su memoria la vivencia de la utopía y encarna en su ser creativo una serie de tendencias que aprendiera de esas amistades: el viajero cultiva la curiosidad y el interés en el entorno inmediato; mira los problemas con todos los puntos de vista que le sean posibles; siempre tiene en cuenta la complejidad y la distinción dentro de grupos o culturas; es sensible a los diferentes tipos de singularidades situacionales que pudieran ocurrir; se orienta en el presente con los cinco sentidos afinados; cultiva el gozo y regocijo en su interacción diaria con los demás; y practica el pensamiento divergente y el aprendizaje lateral.³³ De allí que el narrador explicita el mecanismo de esta transformación proyectiva en su memoria donde las figuras de sus compañeros de exilio («las líneas del cuerpo, la textura de la voz, las humanas manías, las cualidades del espíritu») le acompañarán como «seres benéficos» a quienes el viajero «podría convocar en los momentos de fatiga, tedio o desesperanza».³⁴ La utopía de la comunicación en *Babel* no es un fenómeno teórico ni una plataforma universalista, sino más bien una práctica atenta a los contextos y valores culturales que se involucran en el proceso de comunicación. En este punto, el viajero es extremadamente cauto al explicar que lo utópico no supone cambiar de nacionalidad o adaptarse por completo a otra realidad cultural. El narrador cambia la noción de lugar como algo externo, separado de los actores de la comunicación, por una noción flexible que implica interacción y comunión de los mismos. En otros términos, el individuo cree poder desentenderse del destino de su desacreditada comunidad política imaginando, con buen fundamento, que, de ahora en adelante, el óptimo inmunológico del individuo³⁵ no se encuentra en el colectivo nacional —par-

³³ TING-TOOMEY, *op. cit.*, p. 268.

³⁴ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 203.

³⁵ Este concepto y la idea que desarrollo a partir de él pertenece a Sloterdijk en su artículo, aparecido en la revista mexicana *Nexos*, «Patria y globalización».

cialmente, quizás en el sistema de solidaridad de su comunidad inmediata. Donde más claramente lo encuentra es bajo la forma privada de establecer sus relaciones:

[...] he procurado a través de sucesivas aproximaciones darles una idea lo más fiel y concreta posible de lo que puede ser un paraíso terrenal o si ustedes prefieren, como dije antes, el reino de la utopía. Sé que las connotaciones espaciales que irradian ambos términos dificultan su aprehensión, pues su existencia no alude a un territorio específico-zona, región, país, continente, isla, sino más bien a un ámbito de relaciones donde sea posible la comunicación, unión y entendimiento del cuerpo y el alma, sin lo cual cualquier propuesta de un humanismo pleno sería ilusoria.³⁶

Entre líneas se esboza una propuesta radical de comunicación que tiene la ventaja de superar el inconveniente de usar una lengua común y lograr alianzas convenientes y justas.³⁷ La sorpresa final en el relato del viajero, que cada miembro de esa comunidad utópica hablaba su propia lengua, no quita a la propuesta comunicativa fuerza, pues los contenidos de la comunicación siempre fueron altamente contextualizados para eludir la dinámica de seguir un lenguaje dominante y terminar siendo arrastrados por sus valoraciones y representaciones. La

Sloterdijk concluye: «Sin importar donde se esté, la patria debe ser reinventada permanentemente mediante el arte de saber vivir y las alianzas inteligentes» (SLOTERDIJK, Peter. «Patria y globalización». Trad. Salomón Derreza. *Nexos*, n.º 262, 1999).

³⁶ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 204.

³⁷ Según Edith Sizoo, en la comunicación internacional, el uso de una lengua común —predominantemente el inglés y el francés, en menor medida el español— calla el hecho de que la comunicación entre representantes de «toda la humanidad» sea habitada, por definición intercultural, por la invisible presencia de representaciones y valores asociados con los principios, ideas básicas, visiones del mundo formulados. Las interpretaciones culturales de estos conceptos raramente se explicitan en reuniones o negociaciones internacionales.

contextualización mayormente se da con un lenguaje corporal que sirve para sentar las bases de las afinidades y simpatías que construyen amistades y lazos de unión. La conclusión del viajero podría parecer demasiado literaria e inverosímil—vamos lector, es una fábula muy ingeniosa de la aldea global que no quiere dejar de ser fábula—, pero es innegable que la exageración ayuda a entender la perspectiva de la cooperación internacional como aprendizaje mutuo sobre el potencial de la gente para usar sus capacidades y talentos de manera creativa y propia.³⁸ En mi humilde experiencia de lector no encuentro otra mejor introducción a la aldea global sin claudicaciones de peso y desde la perspectiva de una exitosa comunicación intercultural. Si se quiere aprovechar este acercamiento intercultural al que uno se halla expuesto en el mundo del siglo XXI, la utopía del viajero es un envidiable precedente y una iluminada anticipación del entendimiento y unión comunitarios de factura perfecta:

Nunca hubo un malentendido. Jamás discutimos por hacer prevalecer nuestras ideas. Y por eso siempre reinaron la armonía y la solidaridad. De ahí que, como les dije al principio de mi intervención, la confusión de las lenguas, lejos de ser una maldición como en el mito de Babel, 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.³⁹

³⁸ Debo la formulación de esta perspectiva al valioso trabajo de la holandesa Edith Sizoo, coordinadora del Network Cultures and Development con sede en Bruselas.

³⁹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 224.

3. Alianza de corazón

El pensar ecológico requiere un tipo de visión a través de las fronteras.

Paul SHEPARD. «La ecología y el hombre: un punto de vista»⁴⁰

La fábula inverosímil del viajero también me llama la atención por otra clave de la comunicación que es mucho más difícil de explicar. A lo largo de *Babel* muchos encuentros se fundan en símbolos artísticos no-verbales —un cuadro, una música, un dibujo, un paisaje, etc.— que prefiguran las condiciones de la flexibilidad existencial y la disposición a comunicarse interculturalmente. El primer ejemplo es el cuadro de la compañera australiana que remite a actitudes claves —al «respeto casi religioso» por ciertas yerbas y plantas de los indios— que desplazan las consideraciones raciales por la identificación étnica. El viajero comprende que su amiga se identifica con la mujer india del cuadro «en tranquila armonía con el universo».⁴¹ Las observaciones del viajero sobre su entorno físico denotan una sensibilidad hacia el logro de la salud citadina en contraste con la contaminación y violencia de su hábitat nativo,⁴² a pesar que la ecología sana exigiera ciertos sacrificios como soportar el olor de los excrementos para aumentar las cosechas con el abono orgánico.⁴³ Los diversos paseos a las zonas verdes refuerzan el tono gozoso con que el viajero enmarca su comunidad utópica de desterrados. Cada relación remite a un paisaje diferente —por ejemplo, las estepas desérticas de la cineasta australiana— que el viajero sensible hace de algún modo suyo. A veces usa como referente la vegetación de las distintas regiones peruanas —menciona los guayacanes, las vegetaciones lujuriosas de la selva, ciertos boscajes o arbole-

⁴⁰ «Ecological thinking requires a kind of vision across boundaries». «Ecology and Man», 2; la traducción es mía.

⁴¹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 101.

⁴² *Ibid.*, p. 144.

⁴³ *Ibid.*, p. 145.

das entre la jalca y las punas andinas, los eucaliptos—,⁴⁴ pero lo interesante es que expone su interioridad a las proyecciones de esos otros paisajes que también ejercen una especial fascinación sobre sus ánimos. Uno de los propósitos de contar historias, nos dice Barry López, es armonizar el paisaje exterior con el interior, usar todos los elementos de la historia —sintaxis, modo, figuras del habla— de una manera armoniosa para reproducir la armonía de la tierra en el interior del individuo.⁴⁵ En la visita al jardín botánico, el viajero se deja invadir por la ternura de su compañero africano:

[...] me enterneció un poco reconocer entre los árboles de zonas altas y frías, como abetos, pinos y abedules, un molle y un ceibo andinos y un árbol de pan y dos shiringas en el espacio destinado a la flora tropical y subtropical. Sin embargo mi ternura me pareció mezquina al lado de la emoción que embargó al colega del Congo, y a sus tres hermanas cuando descubrieron un árbol exclusivo de la ardiente llanura africana. Se llamaba baobab, me dijo mi amigo limpiándose las lágrimas. [...] Siguió hablándome en forma reverente de aquel árbol cuántas historias y leyendas, que yo hubiera escuchado con mayor atención si cerca de nosotros no hubiera estado el porteño, que abrumaba a los botánicos nativos con sus chanzas. «Pero esto es un desastre, che! —les decía— ¡Y yo que esperaba encontrar aquí el árbol del conocimiento!»⁴⁶

La broma del argentino cumple la función de un alivio humorístico, pero también sirve para indicar el defecto, muy globalizado, de no escuchar a los demás y menos a los árboles. Estos seres milenarios se erigen como una extensión de la experiencia colectiva positiva del viajero. Los árboles no se explican

⁴⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁵ LOPEZ, Barry. «Landscape and Narrative». *Crossing Open Ground*. Nueva York: Vintage Books, 1989, pp. 67-68. Lopez considera que es inherente a la historia el poder de reordenar un estado psicológico de confusión a través del contacto con la verdad penetrante de aquellas relaciones que llamamos «tierra» (*Ibid.*, pp. 137, 140).

⁴⁶ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 169-170.

como valores de propiedad, reductores de contaminación o moderadores de temperatura, sino como lazos fuertes de afecto y cuyo impacto en la psicología de los visitantes del imperio es de serenidad y paz.⁴⁷

La visita a «la floresta perfumada» en la excursión por las «Montañas de niebla y luminosidad eternas» marca profundamente la conciencia del viajero que se deja llevar por el sortilegio del nombre y su curiosidad insaciable. La internación al bosque es otro ejemplo de descripciones detalladas, exaltaciones del ánimo y, a veces, incursión en el terreno inconsciente, como cuando el viajero especifica que «por primera vez me hallaba en un bosque que respondía a un cierto paradigma, al bosque ideal con que lo imaginario impulsa los sueños».⁴⁸

En ningún momento el viajero toma estas experiencias en el bosque como una plataforma para pregonar un activismo ecológico o formular una cátedra con aires de quien tiene una verdad incontrovertible que debe imponerse a como de lugar.⁴⁹ Pero la conciencia ecológica no debe entenderse como una presión moral ejercida por el deterioro del planeta, sino como una alianza de innegable valor estratégico para la propuesta utópica del viajero. La utopía no es una idea, sino una realidad: «Viendo al maestro hindú con una flor de acacia entre las manos, me dije que la floresta perfumada no era la metáfora de un espacio ideal, simbólico o soñado sino la nominación de una realidad que se podía gozar desde la vigilia».⁵⁰

⁴⁷ DWYER, John F., Herbert SCHROEDER W. y Paul H. GOBSTER. «The Deep Significance of Urban Trees and Forests». En PLATT, Rutheford H., Rowan A. ROWNTREE y Pamela C. MUICK (eds.). *The Ecological City. Preserving and Restoring Urban Diversity*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994, pp. 137-150.

⁴⁸ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁹ Mi hipótesis para explicar el desinterés por lo ecológico no solo descansa en estructuras mentales provenientes de la colonia, en nuestra ignorancia e indiferencia ante la cultura rural y ancestral de los Andes, sino en el simple hecho de que el discurso ecológico es generalmente aburrido y hasta ahora carece de sentido de humor.

⁵⁰ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 178.

El muy significativo retiro luego de casi cuatro años de estada en el Imperio debe explicarse no solo por «el llamado de la selva» que el viajero dice sentir⁵¹ para regresar a su país y continuar su labor de lingüista en zonas inexploradas de la Amazonía. Tampoco por la fobia al autoritarismo y las fallas del imperio que suele irritar al narrador de *Babel*. Es más una cuestión de aptitud y de ponerse a prueba en los paisajes de su infancia y de su nueva vida, pues se sentía «sereno, en paz conmigo mismo, seguro por fin de que era un hombre apto para la amistad, para la confianza, para la solidaridad y la convivencia humana».⁵²

El reconocimiento de nuevos contextos para la interacción positiva pasa por las alianzas con la naturaleza. En este punto también la novela de Gutiérrez plantea una reintegración muy sana y oportuna dentro del mundo natural a través de alianzas y relaciones que pueden lograrse en estructuras culturales integrativas como el afecto por los árboles. Se trata de una conciencia ecológica que redimensiona al sujeto político desplazado a un nivel individual y que expande este componente subjetivo a una dimensión del ser inconsciente, colectiva, relacional y simbólica.⁵³ Además de contribuir a la visión del potencial positivo de la realidad, desde un punto político, podría llevar a otro tipo de interacción que en América Latina no tiene precedentes. Como señala Eduardo Gudynas, los temas tradicionales de la izquierda como la justicia social, la calidad de vida y la liberación social no se podrán alcanzar si no se incorporan los componentes ambientales.⁵⁴ A lo mejor esta es otra razón por la que el viajero regresa. Pero el que regresa es otro.

⁵¹ *Ibid.*, p. 199.

⁵² *Ibid.*, p. 216.

⁵³ KIDNER, David W. «Culture and the Unconscious in Environmental Theory». *Environmental Ethics*, n.º 20, 1998, p. 66.

⁵⁴ GUDYNAS, Eduardo. «¿Por qué la izquierda no lidera la discusión ambiental?». *Cuadernos de Marcha*, n.º 138, 1998, p. 38.

4. *Casi ficción*

La idea es que cada participante continúe actuando para solucionar los
problemas de su tierra.
Edith Sizoo en el ciberespacio

El personaje de la novela de Gutiérrez pudo haber estado involucrado —y si seguir estándolo— en un grupo llamado *Alianza por un mundo responsable y solidario* que en la actualidad cuenta con más de dos mil miembros de los cinco continentes. Quienes participaron en el Foro Social Mundial en Porto Alegre en agosto de 1998 creen haberlo conocido como uno de los instigadores de la transformación, en lugar de traducción, de los documentos plenarios. Un grupo de 25 traductores, principalmente no occidentales, se reunió en octubre de 1998 en la isla griega de Naxos para traducir la plataforma de la *Alianza* y moldearla de tal forma que se pudiera relacionar con las realidades socioculturales locales. Inmediatamente se destacaron las dificultades para interpretar las nociones claves sobre las que se basaban el diagnóstico, los principios y las pautas estratégicas propuestas en la Plataforma de la *Alianza*. Con el catalán Agustí Nicolau Coll, el alter ego de Gutiérrez probablemente participó en la redacción del «Manifiesto sobre el pluralismo cultural y la interculturalidad» ya disponible en la red. Como rezan algunos informes de la *Alianza*, los pocos estudios etnográficos y comunicacionales realizados hasta ahora sobre procesos de libre comercio e integración muestran numerosos intereses económicos, étnicos, políticos y culturales que se cruzan al construir esferas públicas supranacionales; casi siempre los intentos de construir ágoras desembocan en torres de babel. Es muy probable que nuestro viajero esté involucrado en procesos de integración más avanzados que superen este tipo de inconvenientes, como el taller que preparará versiones contextualizadas local y culturalmente. También se oyen rumores sobre una posible red alternativa de videos y sitios de la red que desbaraten el monopolio corporativo de la comunicación en la que el viajero serviría como valioso intermediario entre los nuevos agentes culturales.

Bibliografía

- BLOCH, Ernest. *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Trad. Jack Zipes & Frank Mecklenburg. Cambridge, Massachusetts-Londres, Inglaterra: MIT Press, 1988.
- CIORAN, E. M. *History and Utopia*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Seaver Books, 1987.
- CLIFORD, James. «Las culturas del viaje». Trad. A.T. *Revista de occidente*, n.º 170-171, 1995, pp. 45-74.
- DILLER, Ann. «Pluralisms for Education: An Ethics of Care Perspective». <http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/92_docs/Diller.html>
- DWYER, John F., Herbert SCHROEDER W, y Paul H. GOBSTER. «The Deep Significance of Urban Trees and Forests». En PLATT, Rutheford H., Rowan A. ROWNTREE y Pamela C. MUICK (eds.). *The Ecological City. Preserving and Restoring Urban Diversity*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994, pp. 137-150.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. «Dialéctica de la esperanza utópica». <<http://www.upf.es/iuc/buey/etica-c/utopia.html>>.
- GUDYNAS, Eduardo. «¿Por qué la izquierda no lidera la discusión ambiental?» *Cuadernos de Marcha*, n.º 138, 1998, pp. 34-39.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993.
- KIDNER, David W. «Culture and the Unconscious in Environmental Theory». *Environmental Ethics*, n.º 20, 1998, pp. 61-80.
- LÓPEZ, Barry. «Landscape and Narrative». *Crossing Open Ground*. Nueva York: Vintage Books, 1989, pp. 61-71.
- LUGONES, María. «Playfulness, "World"-Travelling, and Loving Perception». *Hypatia*, n.º 2, vol. 2, 1987, pp. 3-19.
- MARÍN, Gloria. «Ética de la justicia, ética del cuidado». <<http://www.nodo50.org/doneselx/etica.html>>.
- MATURANA, Humberto. «Utopía y ciencia ficción». <<http://www.lx1.pt/babel/biblioteca/maturana.html>>.
- MAYORGA, René Antonio. *Antipolítica y neopopulismo*. La Paz: CEBEM/HISBOL, 1996. Fragmento de un capítulo.
- PASTOR, Beatriz. «Ambar y electricidad: reflexiones sobre la utopía». *Quimera* n.º 174, 1998, pp. 36-41.
- PORTUGAL, José Alberto. «Miguel Gutiérrez y Mario Vargas Llosa: el amargo sueño de la utopía». *Quehacer*, n.º 126, 2000. <<http://www.desco.org.pe/qh/qh126jap.html>>.
- RICH, Adrienne. *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1978.
- RODRIGO ALSINA, Miguel. «Elementos para una comunicación intercultural». En *Antología sobre educación intercultural*. México: Unidad de Capacitación e Investigación Educativa para la Participación, A. C., 2001, pp. 208-223. <http://www.uciop.org.mx/news/antologia_educacion.html>.

- SHEPARD, Paul. «Ecology and Man: A Viewpoint». En SHEPARD, P. y D. MCKINLEY (eds.). *The subversive Science*. Boston: Houghton Mifflin, 1969.
- SLOTERDIJK, Peter. «Patria y globalización». Trad. Salomón Derreza. *Nexos*, n.º 262, 1999. <http://www.nexos.com.mx/archivo_nexos/detalle.asp?id=7126>.
- TING-TOOMEY, Stella. *Communicating Across Cultures*. Nueva York-Londres: Guilford Press, 1999.
- ZIMMER, Fabrice. «Entrevista a Peter Sloterdijk: la utopía ha perdido su inocencia». *Magazine Littéraire*, mayo del 2000. <<http://etpclot.jesuitescat.edu/~37272647/sloterdijk.html>>.

EL SECRETO PODER DEL DISCURSO: NOTAS SOBRE MIGUEL GUTIÉRREZ (Y SOBRE EL INCA GARCILASO)

por Víctor Vich

Un autor que no enseña a los escritores, no enseña a nadie.

Walter Benjamin

SOLAMENTE EN EL SIGLO XX, con los apuntes de José Carlos Mariátegui y los trabajos de José María Arguedas, buena parte del pensamiento peruano ha dedicado esfuerzos a interpretar los legados coloniales, entendidos como conflictos culturales irresueltos que todavía dominan y articulan diferentes prácticas e imaginarios presentes en la realidad peruana contemporánea. Una y otra vez la colonia ha vuelto a ser un objeto de reflexión, pero no ya como un tiempo aislado y sin relevancia para el presente, sino que se le ha entendido como un momento histórico que estableció determinadas relaciones de poder que han continuado reproduciéndose a lo largo del tiempo. Por ello, ahora, desde distintas herramientas teóricas y desde una posición crítica frente a sus legados, las herencias coloniales se han hecho más visibles y se han propuesto algunos derroteros para superarlas.¹ Si en las primeras décadas del siglo Mariátegui subrayaba el interés de un

¹ MIGNOLO, Walter. «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías poscoloniales». *Revista Iberoamericana*, n.º 170-171, vol. LXI, 1995.

posible cambio en el modo de producción, Arguedas, por su parte, establecía la crítica a un discurso clasista insuficiente y proponía, en el centro mismo de sus ideas, otro de índole cultural que podría proveer de alternativas a otros tipos de interrogantes: la heterogeneidad cultural, las distintas identidades del país y las políticas frente a la diferencia.

En ambos casos, sin embargo, el interés implícito de Mariátegui (aliado con el indigenismo) y Arguedas (siempre muy cerca del socialismo) fue el de reformular un proyecto de nación que desde el discurso de sus precursores se presentaba ampliamente sospechoso. Sospechoso, digo, por el desinterés hacia la heterogeneidad cultural y por los alcances que fuera del grupo criollo la «independencia» había traído consigo. Como es ampliamente conocido, la independencia no condujo a una política estatal bilingüe —lo cual hubiera implicado la participación política de otros grupos sociales— ni mucho menos a una organización distinta de la actividad económica. El Perú, como creación del siglo XIX, fue en gran parte una continuación de la colonia por otros medios.

En ese sentido, se ha subrayado que las «herencias coloniales» de la sociedad peruana están relacionadas con la ideología del mestizaje que es la que, a lo largo de los años, ha modelado la conciencia nacional, pretendiendo ocultar conflictos y problemas sociales de honda raíz histórica.² Pero al hablar de mestizaje, más que una ideología, me refiero a un tipo de discurso (es decir, a un conjunto de prácticas relacionadas con la reproducción del poder) que celebra una supuesta «unidad» nacional y que ha funcionado siempre mediante una compleja operación que le sustrae a la historia su carácter histórico (digamos, conflictivo) a partir de un elogio de los incas que nunca ha sido simultáneo con una celebración de la heterogeneidad étnica y cultural del presente.³

² CORNEJO POLAR, Antonio. La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: Cep, 1989.

³ MÉNDEZ, Cecilia. «"Incas sí, indios no". Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú». Lima: documento de trabajo, IEP, s/f.

En efecto, la apología del pasado incaico ha implicado siempre una evasión del presente indígena, cuando no, una actitud racista de corte autoritario. Y en este punto, la figura del Inca Garcilaso ha sido siempre fundamental. En el Perú es claro notar cómo buena parte de la construcción imaginaria de la nación peruana se apropió de la figura del Inca Garcilaso utilizándolo como la máxima alegoría de un proyecto nacional que pretendía homogeneizar, asimilar y ocultar una realidad cultural de por sí heterogénea y muy conflictiva.

Es a partir de estas ideas en que me interesa ubicar la discusión acerca de *Poderes secretos*, el importante trabajo de Miguel Gutiérrez, sin duda alguna, uno de los novelistas peruanos más importantes del fin de siglo. Utilizo la palabra *trabajo* para designar el mencionado libro puesto que resulta difícil decidir si estamos (o no estamos) frente a un texto concluido, o si se trata (o no) de una novela en el sentido más convencional de la palabra. Aunque el autor se ha esforzado por convencernos de que el libro representa un futuro y soñado proyecto novelesco (y en ese sentido nos ha dejado tener acceso a sus indecisiones y opciones narrativas), no cabe duda que su publicación ha puesto sobre el tapete interrogantes de mucha relevancia respecto de la identidad nacional y también de aquellas preguntas referidas a la producción textual, la función de autor, y las fronteras entre la literatura, la historia y el espacio académico.

Sobre la base de su argumento, quiero proponer que tres son las críticas que la lectura de *Poderes secretos* somete al debate: una, la más imprecisa, que llamaré *estética* y que consiste en cuestionar los modelos clásicos de representación literaria y que pretende desvirtuar, desde ahí, el interés por una crítica limitada únicamente a los aspectos formales del texto. Dos, una crítica *historiográfica*, sustentada en una manera diferente de acercarse al pasado y de relacionarse y teorizar sobre él; y, tres, una crítica *política* que es la que desconstruye el «paradigma garcilacista» y con él los símbolos y las bases mismas del proyecto de nación instaurado desde el siglo XIX.

Crítica estética

Desde las primeras páginas, *Poderes secretos* muestra abiertamente los intrincados laberintos de su proceso de producción, poniendo énfasis en representar al escritor como un crítico lector, en constante lucha con textos e interpretaciones, y no como un «creador» definido por la supuesta «originalidad» de sus productos. No estamos aquí frente a una unidad autorial autosuficiente de sus propios medios y en ejercicio de una imaginación «libre» y «original» que no dependa del contexto histórico de su producción. Por el contrario, *Poderes secretos* presenta la imagen de un autor cuya escritura está subordinada a la lectura y al bagaje cultural ha heredado y que reproduce (o transgrede) en su propia escritura.

Aunque a lo largo del texto el narrador está siempre mostrándonos sus opciones narrativas y su libertad para recrear situaciones históricas, no cabe duda que todas estas parten de lecturas específicas y del archivo cultural con que cuenta. Desde las ideas de Roland Barthes se podría decir que en *Poderes secretos* la imagen de la literatura como una textualidad que tiene en su centro la idea de autor ha quedado desautorizada por la presentación de un texto que se genera desde múltiples dimensiones como «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura».⁴

En efecto, nada hay aquí que parta de una imaginación metafísica y no intertextual. Se trata de un escritor que no solo conoce bien los documentos de la época en que se ocupa y que está muy al día de los debates contemporáneos de las ciencias sociales, sino que también, como productor específicamente de ficciones, demuestra manejar a la perfección las convenciones literarias por las que opta: la teoría sobre la novela histórica, el género de suspenso y las diferentes técnicas narrativas heredadas a lo lar-

⁴ BARTHES, Roland. «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 69.

go del tiempo (posiciones del narrador, manejo del tiempo, mecanismos de tensión, etc.).⁵

Aunque son visibles ciertos rasgos de esencialismo literario (el autor se refiere en varias ocasiones al «espíritu de la novela» como algo casi ahistórico) se puede decir que la poética que este libro propone está fuertemente comprometida con un trabajo interdisciplinario y político. Pero *político* no en el sentido tradicional de una militancia partidaria o de un dogmatismo ideológico sino, más bien, a la plena conciencia de que el simple hecho de escribir una novela es el ejercicio de una práctica cultural inevitablemente comprometida con los poderes secretos que articulan la formación (o el sustento) de las ideologías en la sociedad. Por lo mismo, muy consciente de la función que tanto el discurso literario como el histórico han cumplido en el proceso de construcción simbólica de narrativas nacionales, el autor propone una poética autorreflexiva referida a la búsqueda de otros tipos de posibilidades en la representación simbólica.

Así, la poética que este libro construye se concentra tanto en aspectos intra como extraliterarios y tiene que ver con la desconstrucción de ciertos paradigmas asentados en el imaginario nacional y con dos polos que atraviesan su escritura: por un lado, irreverencia, juego, humor e ironía y, por otro, documentación, conciencia crítica y sentido político. Si el primer polo es el encargado de producir lo que tradicionalmente se ha llamado «literatura», el segundo es el que la aleja de toda ingenuidad y la compromete con discusiones más amplias donde ella, la literatura, puede participar sin complejos. Lejos de entender la significación de la novela como una cuestión de especialistas, y lejos también de proponer su lectura como un acto dogmáticamente «artístico», *Poderes secretos*, reafirma el carácter práctico y político que los textos siempre han tenido desde Homero, Dante, Cervantes y todos aque-

⁵ JITRIK, Noé. «De la historia a la escritura: predominios, disimetrías y acuerdos en la novela histórica latinoamericana». En BALDERSON, Daniel (ed.). *The Historical Novel in Latin America: A Symposium*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986.

llos que conforman el canon más tradicional y conocido. En palabras de Foucault, la literatura ha dejado de ser «un producto, una cosa, un bien, para convertirse en un acto».⁶

En ese sentido, el objetivo de mostrar sin miedo el taller del escritor —y de ahí sus dudas, su distanciamiento, sus opciones, su compromiso— corresponde al posible lector que el libro espera de su lectura. Como el propio Barthes lo señaló oportunamente, el lector puede ser «el espacio mismo en que se inscriben todas las citas que constituyen una escritura»⁷ y, por consiguiente, el agente de una futura y nueva representación política. Es decir, dada la constante intertextualidad del texto, sus continuas referencias a otras fuentes y su vertical carácter polémico, *Poderes secretos* realiza una acción que consiste en producir nuevas representaciones en el imaginario nacional, promoviendo determinados efectos en los lectores y esperando respuestas dinámicas de parte de ellos.

Ahora bien, desde la propia presentación formal del libro y también desde el adelanto de su futura organización estructural, hay un punto que ya desde el inicio afecta la lectura y que vale la pena subrayar. Me refiero a que frente a estas características parece subyacer el intento de poner en cuestión a un tipo de crítica literaria limitada únicamente a describir los aspectos formales del texto.

En efecto, la pregunta que este libro le hace a la tradición crítica está referida al sentido que le quedaría a una opción formalista luego de la presentación de un proyecto novelesco en el cual se muestran abiertamente las estructuras narrativas. En otras palabras: al presentar los futuros mecanismos estructurales del texto (posiciones del narrador, distribución de tiempos, líneas argumentales, formas de conseguir tensión narrativa, etc.), el libro desvirtúa una crítica concentrada básicamente en descubrir esas opciones y, en ese sentido, exige la necesidad de que la crí-

⁶ FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992, p. 21.

⁷ BARTHES, *op. cit.*, p. 7.

tica literaria se aproxime a las obras por otros caminos. Más allá de que el texto esté o no concluido, la lectura de *Poderes secretos* deja en claro que la crítica literaria no puede contentarse con trabajar en el nivel formal y que debe comprometerse con una interpretación más amplia, pasible de volverse análoga al proceso de producción en que la propia obra se ha comprometido. Con decisión, este libro le exige a la crítica la consulta y la utilización de distintos tipos de fuentes, vale decir, de trabajo interdisciplinario.

Sin embargo, resulta igualmente interesante proponer una clásica pregunta estructuralista: ¿cuál es el interés que articularía las categorías de *forma* y *contenido* en *Poderes secretos*? ¿Qué tipo de relaciones estructurales y semánticas estarían uniendo la presentación de un proyecto argumental (como algo todavía no realizado) con el desarrollo de una temática basada en los secretos de uno de los símbolos culturales más importantes del Perú? Pienso que presentar un soñado proyecto novelesco, es decir, una futura agenda a ser escrita, está en relación directa con el interés de representar la nación de otra manera, quizás como una posibilidad imaginada, pero también como una opción práctica y política todavía por construir.

Crítica historiográfica

Como lo ha subrayado en los últimos años la filosofía de la historia, la problemática del conocimiento histórico comienza por la teoría de la escritura en general. Resulta imposible acceder pasado sin convertirlo en un *texto* y en una *narración*; es decir sin narrativizarlo dentro de una linealidad que siempre es selectiva y que se puede cuestionar. Los historiadores convierten el pasado en *escritura* y al hacerlo no solo respetan ciertos géneros establecidos por su propia tradición —académica y formal—, sino que, mediante la selección y organización de los datos, le proporcionan a la «historia» un determinado *sentido* que responde a

los intereses sociales que él (o su grupo, o su ideología) desean construir y propagar.⁸

Por lo mismo, se ha dicho que no existe una sola y única historia, ni mucho menos un *lugar neutral y autorizado* desde donde enunciar. Para De Certeau, la escritura hace la historia y es el lenguaje su principal agente.⁹ Quiéranlo o no, los historiadores son siempre sujetos comprometidos en construir una imagen del pasado que siempre es cambiante¹⁰ y que puede responder a determinados intereses del presente.¹¹ Las ilusiones positivistas que aspiraban a escribir «la verdadera historia» en una única versión, es decir, en solo una copia, en un monólogo, han sido ampliamente cuestionados por la crítica cultural desarrollada básicamente desde un sector de la fenomenología hermeneútica.

Así, frases como «La patria es una creación histórica» de Riva-Agüero resultan el mejor ejemplo de estas ideas. Para Riva-Agüero la patria no está ahí, ni es algo dado por-sí-mismo sino que *se crea y se inventa* sobre un *texto* (que ha seleccionado y organizado algunos acontecimientos) y también sobre un individuo autorizado para enunciarlos. De esta manera, muchos de los libros de Riva-Agüero pueden entenderse como la necesidad de narrar el Perú, vale decir, como el intento de *crear y construir* una *narrativa* que *inventara* la nación peruana ahí donde no la había (o donde había varias). No es este el lugar para discutir las ideas de Riva-Agüero (que en *Poderes secretos* se encuentra claramente representado por el marqués de Montealegre) pero sí para subrayar que él fue el iniciador de los estudios garcilacistas y que buena parte de la crítica contemporánea se encuentra todavía

⁸ WHITE, Hayden. «Historical Emplotment and the Problem of Truth». En FRIEDLADER, S. (ed.). *Portraying the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, pp. 38-39.

⁹ CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1985.

¹⁰ GLAVE, Luis Miguel. *Imágenes del tiempo. De historia e historiadores en el Perú contemporáneo*. Lima: documento de trabajo 79, IEP, 1986.

¹¹ FLORES GALINDO, Alberto. «La imagen y el espejo: la historiografía peruana 1910-1986». *Márgenes*, n.º 4, año II, 1988.

influida por sus ideas (Miró Quesada). Riva-Agüero fue quién sostuvo con orgullo que el nacimiento del Perú era el producto de la unión armónica (y nunca violenta, nunca traumática, nunca inestable) del encuentro (y nunca de la dominación, la explotación, la injusticia) de los españoles frente a los incas.

En ese sentido *Poderes secretos* se presenta como un texto que desconstruye sin piedad los métodos tradicionales para escribir la historia. Hay en este libro toda una compleja teoría sobre las relaciones entre el saber histórico y la imaginación literaria que parece quedar sustentada en una crítica a la investigación tradicional y a su incapacidad para arriesgar interpretaciones que estén comprometidas más allá de la enunciación y de la descripción positivista en la presentación de los datos. A través de sus juegos retóricos, de su manejo de las fuentes y de su imaginación arriesgada, el libro de Miguel Gutiérrez intenta proponer una imagen distinta del pasado al que entiende en un sentido dinámico y fuertemente comprometido con el presente. El pasado no es solamente el pasado, la condición histórica del presente, sino más bien una densa capa de discursos que, lejos de haber concluido, todavía articulan muchas de nuestras prácticas cotidianas.

La manera en que *Poderes secretos* expresa su crítica al saber histórico tradicional consiste en proponer, por un lado, a la imaginación como un sustituto de la historia, pero también, por otro, como su más plena realización. La imaginación —parece decir el libro— es imprescindible siempre, tanto en el proceso de selección y de articulación de los datos, como en aquellos instantes donde los documentos se borran y se quedan congelados. Es ella la fuerza insustituible para poder repensar el pasado desde diferentes vías.

Pero ahí donde el historiador olvida, el novelista recuerda. Y lo puede hacer no porque posea un status moral superior sino —en primer lugar— porque frente al pasado el novelista es un historiador privilegiado. Su libertad de imaginación, si bien limitada en este caso, es abrumadoramente mayor que la del his-

toriador de oficio en el manejo de las fuentes, en la reconstrucción de ambientes donde se permite necesarios anacronismos y en la creación de personajes por entero ficticios que conviven con los personajes reales de la historia.¹²

Pero muy lejos de un afán fundacional, las críticas que *Poderes secretos* realiza hacia una investigación histórica positivista negada a teorizar son simplemente enunciadas para demostrar sus carencias y no para desvirtuarla por completo. Se trata de una crítica que reconoce labores pero exige mayores riesgos.

Sin contar el aporte de los eruditos españoles, desde José de la Riva-Agüero —abanderado de los garcilacistas del Perú—, pasando por Raúl Porras Barrenechea, Rubén Vargas Ugarte, Aurelio Miró Quesada (autor de la más completa e imprescindible biografía del inca) Guillermo Lohman Villena, hasta el espléndido José Durand, todos han aludido (a veces en forma minuciosa, como en el caso de Miró Quesada) a los vínculos que existieron entre los jesuitas y el autor de la traducción de los Diálogos de Amor de León Hebreo, *pero sin que ninguno de ellos sacara las consecuencias que dicha relación pudiese entrañar*, quizá porque todos ellos estudiaban a Garcilaso de la Vega dentro de un paradigma, al que me referiré más adelante...¹³

De esta manera, (a) dato positivista, (b) reflexión teórica, y (c) imaginación arriesgada, parecen ser las características fundamentales que *Poderes secretos* propone para reconstruir la historia: una historia, otra historia. Con estos tres elementos, la novela queda definida como una nueva posibilidad de acceder al pasado que, para el caso, también asume el papel de denuncia: sin lugar a dudas, este libro de Miguel Gutiérrez es una fuerte crítica, desde la literatura, a los rezagos de una reflexión histórica que, por su apego a los documentos y por su defensa de determinados intereses, ha carecido de imaginación y riesgo para interpretar y para teorizar el pasado. De esta manera, a una novela

¹² GUTIÉRREZ, Miguel. *Poderes secretos*. Lima: Campodónico, 1996, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

que todavía no es una novela, a un proyecto de una ficción que está todavía por hacer, le corresponde la crítica de un trabajo histórico aún incompleto y ausente. Sin dudas y con ansiedad, este texto busca construir otra imagen de la historia y del pasado aún fuera de los textos más difundidos.

Crítica política

Sobre la base de la crítica estética e historiográfica, pero interconectándose, yuxtaponiéndose y confundiéndose con ambas, quiero sostener que *Poderes secretos* propone una crítica política que, a partir del cuestionamiento de lo que denomina «el paradigma garcilacista», intenta desconstruir los fundamentos de un proyecto de nación caracterizado por su insuficiencia, sus vacíos y sus secretos. Más allá de cuestionar el papel que el discurso literario y el histórico han articulado para proponer una determinada narrativa nacional, este libro se encuentra también comprometido con analizar ciertos presupuestos básicos del trabajo académico a través de la presentación de una trama argumental que no hace concesiones en investigar y proponer nuevas imágenes referidas al Perú vía el pasado colonial, el proceso de producción de los *Comentarios reales*, las figuras de Garcilaso y de Blas Valera y, sobre todo, la representación de la propia academia peruana contemporánea.

Por «paradigma garcilacista» el autor entiende no solo una manera de relacionarse con la figura del Inca Garcilaso sino, además, una forma, un interés de pensar e imaginar el país. En ideas de Foucault, se trata de entender a Garcilaso como el instaurador de un determinado tipo de discursividad, es decir, no solamente como el autor de algunas obras ya canónicas sino, sobre todo, como el productor de reglas y posibilidades para la formación de otros textos y otros discursos ajenos a él.¹⁴

¹⁴ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 32.

Como se sabe, iniciado por Riva-Agüero y continuado en la actualidad por un discurso literario e histórico de amplia influencia en las escuelas y colegios del país, el «paradigma garcilacista» (a la Riva Agüero) es el que ha propuesto una supuesta, imaginada, armónica y estable unión entre la cultura andina y el mundo occidental. El Inca como un símbolo esencial de la «peruanidad»; el Inca como «una figura privilegiada que tiene que ver con los fundamentos mismos del Ser y de la consciencia de la nación». ¹⁵

Sin embargo, a *Poderes secretos* le interesa estudiar el discurso sobre el Inca no en su «valor» o «calidad expresiva», sino en lo que Foucault denominó su «modalidad de existencia», ¹⁶ es decir, en la manera en que la discursividad tradicional, deducida a partir de una selectiva lectura de la figura y los textos del Inca Garcilaso, ha negado la radical heterogeneidad cultural del Perú y ha ocultado los problemas políticos referidos a las relaciones de poder de unos sobre otros. Si por un lado, el «paradigma garcilacista» construyó la categoría del mestizo y la propuso como el único sujeto representante de la nación, por otro, con su remarcado énfasis en la unidad y en la confluencia armónica de culturas, esta ideología ocultó que el «encuentro» no había sido interacción pacífica, sino, más bien, estructura de dominación y experiencia traumática.

[...] el mestizaje, si no erramos, es la condición universal de la humanidad (incluso de la vida natural del planeta), el real problema fue y es el del colonialismo, situación también universal en la historia del hombre, pero que asumió características particulares en sociedades como las que existieron en América a la venida de los españoles. ¹⁷

Sin embargo, gracias también a Foucault, sabemos que estos instauradores de discursividad (como el Inca Garcilaso) hacen

¹⁵ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 38.

también posible un sinnúmero de lecturas que se encuentran constantemente transformando el aparato teórico que ellos mismos fundaron. Por ello, recientes estudios han anotado que tanto la figura del Inca como la propia escritura de sus *Comentarios reales* están muy lejos de aquellos presupuestos difundidos por el discurso oficial. Así, nuevos estudios han subrayado la identidad variable y conflictiva del Inca en lo que respecta tanto a su personalidad histórica como a su auto representación textual.¹⁸ Y esta identidad se corresponde claramente con la producción de un discurso inestable, polisémico y lleno de paradojas: si por un lado Garcilaso rescata a los Incas de la violencia historiográfica, por otro lado los juzga desde valores renacentista; si desmiente, en calidad de defensa, lo escrito sobre ellos, también los juzga como una nación idólatra.¹⁹ En conclusión, Garcilaso es un autor agónicamente contradictorio, en el que la unión no es nunca armonía sino convivencia «forzosa, dolorosa, difícil y traumática».²⁰

Por todo ello, se puede sostener que una idea fundamental del libro de Miguel Gutiérrez consiste en preguntarse por qué Garcilaso está canonizado y qué razones pueden existir para subvertir esa posición o, mejor dicho, para valorarlo pero desde otro paradigma. A través de la historia del padre Blas Valera y de su extraviada crónica *Historia occidentalis*, al libro le interesa comenzar a cuestionar dicha posición de autoridad y, a la vez, demostrar que el pensamiento de Inca no fue una creación auténtica, única e individual, sino el complejo producto de la in-

¹⁸ MAZZOTTI, José Antonio. *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996; y RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. «La identidad del enunciador en los *Comentarios Reales*». *Revista Iberoamericana*, n.º 172-173, 1995.

¹⁹ WEY-GÓMEZ, Nicolás. «¿Dónde está Garcilaso?: la oscilación del sujeto colonial en la formación de un discurso transcultural». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 34, 1991, p.13.

²⁰ CORNEJO POLAR, Antonio. «El discurso de la armonía imposible (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 38, 1993, p. 75.

tersección de varios discursos: el de su experiencia de niño, el de la protesta de Blas Valera, el de sus lecturas europeas y el de la influencia de la Compañía de Jesús. Entonces, para *Poderes secretos* el verdadero productor de los *Comentarios reales* (y, por ende, de la nación peruana) es un conglomerado de discursos dependientes unos de otros, sin «original», y en continua tensión por sus intereses enfrentados.

En ese sentido, la figura de Santiago Osambela es el elemento que desestabiliza la autoridad (y la originalidad) de todo un aparato discursivo montado alrededor de la figura de Garcilaso, pues pone sobre la mesa el intrincado mundo de intereses sociales que formaron el libro y la nación peruana, tal como hoy la conocemos. La nación, el Perú, no fue solamente el producto de una conquista militar de unos sobre otros, sino, además, el ejercicio en la producción de distintos textos y discursos que «naturalizaron» y ocultaron dicha conquista, evadiendo toda referencia a la multiplicidad cultural y el debate acerca de la contemporaneidad que desatan. Solo desde ahí tiene sentido, en la segunda parte del libro, el accionar de la «logia garcilacista» y de sus más perversos efectos. Para Gutiérrez, los símbolos nacionales son la simple expresión de una identidad que siempre se articula dentro de las relaciones andinas, coloniales y republicanas frente al poder.

Entonces, la desconstrucción que la novela propone del Inca Garcilaso y del Perú como nación armónica se produce a partir de varios elementos: la crítica al mestizaje, la figura de Blas Valera, la Compañía de Jesús, el personaje de Santiago Osambela y la institución académica peruana. Me interesa, sin embargo, concentrarme dos de ellos: la elección del padre Blas Valera y la de Santiago Osambela.

La representación de Blas Valera es de fundamental importancia pues se trata, por primera vez, de instaurar en primer plano a un personaje de la misma condición mestiza que Garcilaso, pero con menor fortuna literaria y alegórica que él. Quiero subrayar, sin embargo, que muy lejos está este libro de querer sus-

tituir a un personaje por otro y mucho menos de intentar construir (o proponer) su imagen como un nuevo símbolo nacional. Por el contrario, la presentación del jesuita rebelde sirve únicamente para desestabilizar al símbolo de Garcilaso, quitándole algo de autoridad, y nunca para sustituirlo. Así, aunque la primera parte del libro se esfuerza por mostrar datos «poco difundidos» de la vida del autor de los *Comentarios reales* (que tuvo un hijo con su criada al que no reconoció, que fue un astuto negociante, que en determinados momentos se puede deducir una visión proencomendera, etc.) es mediante la descripción analógica de Blas Valera por donde se intenta llegar al centro de la problemática.

Así, el libro resalta que Blas Valera nació por los mismos años que Garcilaso (1545-1550), pero no en el Cuzco, sino en la periferia, en Chachapoyas, y que igualmente era de carácter mestizo como él, aunque su madre, Francisca Pérez, fue simplemente «una india común del pueblo, sin blasones que exhibir».²¹ Contraponiéndose a una visión conservadora que podría desprenderse de algunas opciones políticas de Garcilaso (y no de la producción de sus textos), Blas Valera es presentado con connotaciones marcadamente rebeldes y constestatorias: el libro cuenta cómo fue ordenado sacerdote (en contra de grandes debates debido a su condición mestiza) y cómo comenzó una carrera contestaria al interior de la Iglesia: participó activamente en el Tercer Concilio Limense, tradujo el catecismo al quechua, sobresalió por su dominio de idiomas, y finalmente se volvió un ardiente predicador contra los encomenderos, todo esto en el contexto de una reacción antilascasiana en el Perú, impulsada por el virrey Toledo y por el Tribunal del Santo Oficio.

De esta manera, el gran acierto de *Poderes secretos* consiste en presentar la imagen de Blas Valera como un personaje enigmático, rodeado de una historia desconocida y oscura que, sin embargo, no deja de proporcionar al lector algunas sugerencias analógicas: si Garcilaso se exilió del Perú en busca de ciertos

²¹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 28.

títulos nobiliarios, Blas Valera es expulsado por razones políticas y disciplinarias; si Garcilaso escribió en España sus *Comentarios reales* con ayuda de los jesuitas, Blas Valera es sometido a un proceso de tortura psicológica para que cambie sus escritos. Es decir, el libro establece entre ambos personajes una serie de paralelos, intentado proponer ciertas transferencias de identidades que no cumplen sino la función de desestabilizar la identidad tradicional del Inca.

Ahora bien, en su segunda parte y como un paralelo histórico —pero también estructural y literario—, el libro desarrolla al personaje de Santiago Osambela, y con él, a la academia peruana. Líneas arriba he sostenido que la concepción de historia que este libro maneja está siempre motivada por la manera en que el presente no es entendido de una manera conductista, sino, más bien, como un espacio donde el pasado todavía continúa actuando y ejerciendo su poder. Por ello, *Poderes secretos* demuestra cómo ciertas estructuras e imaginarios coloniales han conquistado la hegemonía ideológica en el Perú contemporáneo a partir de su formalización en determinadas instituciones.

En mi opinión, en este punto, lo interesante del libro reside en la teorización que propone acerca de los lugares de enunciación discursiva y de producción de conocimiento. Al igual que el marxismo clásico y la teoría crítica contemporánea,²² *Poderes secretos* subraya que los sujetos siempre hablan desde algún lugar (nunca neutral, por supuesto) y que sus ideas se encuentran siempre condicionadas por esa ubicación que remite inevitablemente a los lugares de ejercicio (o de sometimiento) del poder en la sociedad. Si Blas Valera enunciaba siempre desde su condición de mestizo, Santiago Osambela lo hará desde una posición externa a la academia y muy al margen de los privilegios con los que esta está involucrada. Como lo parodia el propio texto al citar al padre Acosta, ambos per-

²² ROSALDO, Renato. *Culture and Truth. The remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press, 1989; y MIGNOLO, Walter. «La razón poscolonial: herencias coloniales y teorías poscoloniales». *Revista de Literatura Chilena*, n.º 47, 1995.

sonajes enuncian desde el «color de piel que recuerda la última luz que precede la noche».²³

Entonces, estamos aquí frente a la representación de nuevos sujetos capaces de hablar y también de nuevos conocimientos enunciados desde lugares no tradicionales. Blas Valera y Santiago Osambela son personajes cuyo valor simbólico pretende trascender el espacio del propio libro y comprometerse con una función pública relevante para cualquier tipo de discursividad.

En conclusión, se puede decir que la manifestación más clara de esta crítica política se presenta en las relaciones que el libro establece entre las categorías de conocimiento y poder. El lector de *Poderes secretos* se da cuenta de que ambas están indisolublemente ligadas y que responden a diversos intereses dentro de la lucha política y de los procesos de legitimación y hegemonía social. Blas Valera fue llevado a España para neutralizar el efecto político que sus escritos y sermones traían consigo. Al mismo tiempo, Santiago Osambela fue marginado de la academia y la denominada «logia garcilacista» queda representada como el centro básico del conocimiento patrio y, por lo tanto, como la institución dirigida a salvaguardar y sostener un determinado proyecto de nación que se ejerce sobre la base de la ideología del mestizaje y que funciona siempre como una forma concreta de asimilación y de exclusión política. El entramado total de la segunda parte —la marginación de Osambela de los circuitos académicos, el hallazgo de la crónica perdida, la quema de los documentos y el encierro del historiador en un sanatorio— no consiguen sino acentuar las críticas a una institución académica y a un proyecto nacional, los cuales, consciente o inconscientemente, reconocen, desde su base, que el conocimiento es una fuente de poder y que a lo largo del tiempo han ocultado violentamente (han marginado, reprimido y devaluado) toda práctica cultural disidente producida desde la heterogeneidad y la diferencia.

²³ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 51.

Conclusiones

El novelista —por último— es un historiador privilegiado porque posee una coartada de la que carece el historiador profesional. Como a su discurso sobre el pasado se le niega legitimidad por lo que hay en él de fabulación y juego, de humor e ironía e, incluso, de irreverencia desacralizante, el novelista utiliza este feliz privilegio para ofrecer a las naciones imágenes crudas y descarnadas de sí mismas. Pero todo esto será posible en la medida que el novelista se mantenga distante de los organismos de poder y comprenda que él no es pilar ni mucho menos pilar fundamental, de las más venerables instituciones de la patria, pues su única y gran responsabilidad es ser fiel al espíritu de la novela.²⁴

Poderes secretos es, sin lugar a dudas, un libro que se atreve a discutir puntos fundamentales del debate crítico contemporáneo. Y lo hace no porque copie a la crítica y dependa de ella, sino porque para Miguel Gutiérrez la literatura y la crítica están influenciándose mutuamente y borrando constantemente sus fronteras. Los cuestionamientos estéticos e históricos que este libro propone reafirman el carácter altamente político del conocimiento y, sobre todo, la inevitable politización del ejercicio de nuestras profesiones. Para lograrlo —como espero haberlo demostrado— el libro desconstruye una serie de discursos sociales —sobre la literatura, la historia, el conocimiento, el poder y el mestizaje— y propone, no borrarlos, pero sí reconstruirlos desde enunciaciones diferentes y desde la posibilidad de construir nuevas y distintas imágenes sobre la historia y sobre nosotros mismos. Por ahí, creo yo, reside su más valioso secreto (y su poder).

²⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

Bibliografía

- BENJAMÍN, Walter. «El autor como productor». En *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1991.
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Piados, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1985.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «El discurso de la armonía imposible (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 38, 1993.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Cep, 1989.
- FLORES GALINDO, Alberto. «La imagen y el espejo: la historiografía peruana 1910-1986». *Márgenes*, n.º 4, año II, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- GLAVE, Luis Miguel. *Imágenes del tiempo. De historia e historiadores en el Perú contemporáneo*. Lima: documento de trabajo 79, IEP, 1986.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *Poderes secretos*. Lima: Campodónico, 1996.
- JITRIK, Noé. «De la historia a la escritura: predominios, disimetrías y acuerdos en la novela histórica latinoamericana». En BALDERSON, Daniel (ed.). *The Historical Novel in Latin America: A Symposium*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986.
- MAZZOTTI, José Antonio. *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MÉNDEZ, Cecilia. «"Incas sí, indios no". Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú». Lima: documento de trabajo, IEP, s/f.
- MIGNOLO, Walter. «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías poscoloniales». *Revista Iberoamericana*, n.º 170-171, vol. LXI, 1995.
- «La razón poscolonial: herencias coloniales y teorías poscoloniales». *Revista de Literatura Chilena*, n.º 47, 1995.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. «La identidad del enunciador en los *Comentarios Reales*». *Revista Iberoamericana*, n.º 172-173, 1995.
- ROSALDO, Renato. *Culture and Truth. The remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press, 1989.
- WEY-GÓMEZ, Nicolás. «¿Dónde está Garcilaso?: la oscilación del sujeto colonial en la formación de un discurso transcultural». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 34, 1991.

WHITE, Haydn. «Historical Emplotment and the Problem of Truth». En FRIEDLADER, S. (ed.). *Portraying the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

EL MUNDO SIN XÓCHITL DE MIGUEL GUTIÉRREZ. SOBRE EL
DESORDEN DE LAS GENERACIONES Y EL OCASO DE UN MUNDO¹

por Kathya Araujo

QUIERO EMPEZAR POR AGRADECER la gentileza que ha tenido Miguel Gutiérrez de invitarme a ser parte de quienes presentan esta noche su más reciente novela *El mundo sin Xóchitl*. Pero quiero confesar que este agradecimiento no va tan de suyo. Cuando unas semanas atrás Miguel me pidió que hiciera este comentario no dudé en aceptar y no solo por la amistad que nos une hace ya varios años, sino, principalmente, porque he sido una atenta lectora suya. Sin embargo, cuando tuve entre mis manos este contundente libro de 585 páginas, no voy a negarlo, mi primera reacción fue de sobresalto. 585 páginas son muchas páginas, tantas que, yo diría, son un reto de escritura mayor. Particularmente, en una época en la que la velocidad de la imagen y del texto nos tienen convencidos de que mientras más rápido y más variado mejor. Así es que abrí este libro preguntándome cuáles serían las razones que me harían llegar hasta el final. Es alrededor de algunas de estas razones que quisiera organizar mis comentarios de esta noche, pero para zanjar por lo menos un espectro de las posibilidades, debo afirmar que ciertamente no llegué hasta el final ni por la disciplina del deber ni por el sentimiento de amistad.

¹ Este texto fue preparado en ocasión de la presentación de la novela *El Mundo sin Xóchitl*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001. La ceremonia fue realizada el 2 de octubre de 2001 en el Auditorio de Petroperú, Lima. Se ha respetado el tono y el estilo propio de la lectura pública.

Para dar cuenta de mi persistencia, podría detallar la habilidad de Miguel Gutiérrez para hacernos esperar siempre algo más: ya sea un nuevo giro en los personajes o una nueva y reveladora pieza del mosaico. Podría también describir cómo nos hace acompañarlo a tomar motivos de la literatura universal para, en una vuelta de tuerca, darles un matiz inesperado, y, de este modo, desengañarnos allí donde creíamos saber lo que esperábamos. Pero ya que esto es algo que los especialistas realizarán sin duda con mayor propiedad de la que me sería posible, lo que me interesa particularmente señalar en esta presentación son las razones que se producen en la intersección entre mi condición de lectora y mi oficio de psicoanalista. Una intersección constituida por la fascinación que se produce, que me produce, el encuentro con las formas intrincadas, maravillosas, trágicas en que cada cual resuelve su relación con un mundo cuyo entramado está hecho de sin sentido.

El mundo sin Xóchitl es la historia de un amor incestuoso y es el relato de la decadencia de la oligarquía piurana. O, más estrictamente, según mi lectura, es la historia de un incesto que solo podría ser concebible en la decadencia (una asociación de la que encontramos notables ejemplos en la historia literaria universal). Wences-Güencho y Xóchitl, la pareja de hermanos de esta narración, construyen un espacio inexpugnable. El amor entre ambos es la materia sutil y poderosa que les sirve para edificar sus defensas ante la caída del mundo, de un mundo. Debacle, que se representa en la novela por medio el desmantelamiento progresivo y constante de la casona en la que habitan. Ocaso que se anuncia en lo que será un tema central en esta historia: el desorden de las generaciones.

Elías, el padre octogenario; Constanza, la madre casi adolescente. Es el desorden producido por el padre-abuelo, como lo llamará Xóchitl, y la madre-niña. Entre ambos, la adoración del padre por la madre que lo lleva hacia la ruina; el desprecio y odio de la madre por el padre, que la conduce a la abulia y a la desesperación. Para los jóvenes hermanos, como para cada uno

de nosotros, es necesario enfrentar el enigma del sexo y el enigma del amor, pero para ellos las señales que ordenan las significaciones posibles están perdidas y han quedado librados a sí mismos. O mejor dicho, Güencho está librado a Xóchitl. El mundo sin Xóchitl es un mundo vacío dice Wences-Güencho, porque el mundo en que él habita es el mundo creado por Xóchitl. Un mundo de entrega amorosa total, de encuentro celebratorio de los cuerpos, de amor único y excluyente. Pero también un mundo, el que moran, en el que se restituyen los lugares acordados a los padres por el orden de las generaciones, vía sustitución. En el mundo de Xóchitl, ella y Güencho son los padres del pequeño enfermo y deforme hermano menor Papilio. Ambos son los padres amorosos y nutricios que suplen a Elías, el padre distante e indiferente que les deja sentir su odio; a Constanza, la madre lejana y desafecta en su alocada subyugación por el mundo de la ópera y su frustrada vida musical. Esta tríada, Xóchitl, Wences, Papilio, está enlazada por el amor, la lealtad y el cuidado. Esta tríada es la respuesta del mundo con Xóchitl al enigma de la paternidad-maternidad.

Hace algunos años Horst Nitschack² acuñó la nominación *novela delirante* para dar cuenta tanto de la estructura fragmentaria de la novela de Miguel Gutiérrez *La violencia del tiempo* como de la distancia de este proyecto literario respecto de los esfuerzos totalizantes presentes, por ejemplo, en Vargas Llosa. Aunque esta novela que presentamos hoy no puede considerarse en absoluto como una novela delirante, en términos de estructura, me parece que la idea de delirio continúa siendo productiva para pensar el trabajo de Gutiérrez. El mundo con Xóchitl es un mundo delirante, en el estricto sentido en que el delirio es lo que se produce como esfuerzo para reconstruir un mundo que ha desaparecido en la forma de una experiencia catastrófica. Aunque fuera de las leyes de la ciudad, el mundo con Xóchitl —inces-

² NITSCHACK, Horst «Miguel Gutiérrez-La violencia de la historia: olvidar y recordar». En KOHUT, K., J. MORALES, S. ROSE (eds.). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana, 1988.

tuoso, excluyente, radical— es un mundo ordenado, guiado por normas estrictas y espacios delimitados. El mundo incestuoso que habitan es un resguardo ante el capricho y la arbitrariedad producida por la decadencia inscrita en su filiación. Es una respuesta ante la descomposición producida por el padre monstruoso y abyecto, pero principalmente por su propia corrupción (la del padre).

Así, la primera razón que sostiene mi lectura tiene que ver con la captura que produce el texto al desenvolver la creación de un universo que se sostiene en el contrapunto con, como dirá Wences en la novela, «la historia que imaginamos y fuimos construyendo del pasado de unos padres que no elegimos».

La segunda razón se relaciona con la forma en que esta novela puede ser situada en el contexto de la reflexión sobre la teoría de cultura y, especialmente, a partir de lo que aporta el psicoanálisis. Ella brinda, propongo, una metáfora acerca de nuestra propia historia, que se erige sobre el substrato de una teoría mítico-simbólica sobre el desarrollo de la cultura. Para desarrollar este punto de vista voy a permitirme una pequeña digresión.

Freud ha señalado que una pregunta central en lo que se refiere a la cultura es de qué manera se puede haber llegado a una forma de organización como la actual que se basa en el principio de asociación y el estado de derecho. Lo que Freud plantea es que debemos imaginar que, originalmente, la organización de los seres que llamamos humanos se daba en el modo de la horda primitiva. La idea de horda primitiva la toma de Darwin como se sabe: se trata de un conjunto de individuos de la misma especie, regidos por un padre violento y celoso que toma a todas las hembras para sí y que va expulsando a los hijos en la medida en que se hacen grandes. Es el modelo del padre todopoderoso, el padre gozador, que tiene derecho a todas las mujeres. Ahora bien, cómo se trasciende esta organización, pregunta Freud. Su respuesta es el punto que me importa subrayar. Debemos considerar, dice, en un sentido mítico-metafórico, que lo único que puede haber ocurrido es que los hijos unidos, autorizados en esta unión

(y este hecho es muy importante), hayan asesinado al padre. En este segundo momento, luego del asesinato del padre, se trata de la euforia gozosa de los hermanos. Los hermanos habrían podido acceder al goce detentado hasta entonces exclusivamente por el padre. Como en la novela, liberados del padre, los hermanos habrían podido soñar con un mundo de perfecta libertad y de posesión mutua e irrestricta.

Puesto en otros términos, el argumento freudiano es que en la medida en que podemos pensarnos como sujetos de cultura, como sujetos sometidos a determinados elementos ordenadores que nos rigen y nos permiten existir en tanto tales, es necesario pensar que hay un elemento, el tirano, el padre todopoderoso, que debe ser mantenido en exclusión, pero que, gracias a su exclusión, se hace posible el orden en el que nos inscribimos —«asociación de hombres» dirá Freud—. Pero para que este orden sea posible se requiere algo más que matar al padre. Es necesario que los hermanos acuerden en convertir las privaciones, producto de las prohibiciones paternas, en renunciaciones voluntarias. Es decir, que ellos puedan ser capaces de renunciar a favor de una ley común.

Pero este último es un paso que da Freud. En lo relativo al libro de Miguel Gutiérrez, este se detiene a indagar el segundo momento de lo que había sido aislado por Freud, es decir, el de la victoria de los hermanos y su liberación del padre. Indaga y explora sus posibilidades.

En este contexto, un elemento que me gustaría resaltar es que en esta novela no se encuentra la presencia del padre todopoderoso, del padre gozador y perverso en su esplendor; una presencia que, en la figura del terrateniente u otras sucedáneas, ha estado presente de manera significativa en nuestra literatura, y también en la propia novelística de Gutiérrez —en *La violencia del tiempo*, por ejemplo—. Esta figura, del padre dueño de todas las tierras y de todas las mujeres, ha cedido paso a la de un padre derrotado y corrompido. Es el padre que, a pesar de su presencia y aparente ferocidad, muestra el otro lado, el de la impo-

tencia y el del fracaso. Es el padre sujeto a los deseos de muerte de los hijos, el padre que debe morir para dejar espacio al amor incestuoso entre los hijos.

Esta es una novela sobre la muerte del padre. Pero, como lo había sugerido, es una novela que muestra que el momento que sigue a la muerte del padre no es el de la reconciliación y afianzamiento de las leyes de la ciudad por sobre el capricho del padre todopoderoso, sino que existe uno intermedio: el del incesto fraternal. La muerte del padre no es de manera inmediata una oferta para la instauración de la ley general (que se opone al capricho y la arbitrariedad) sino que, en primera instancia, abre campo para la esperanza de un goce total y único entre hermanos fuera de esta ley general.

De esta manera, y en el sentido en que he venido proponiendo esta lectura de *El Mundo sin Xóchitl*, el incesto fraternal (y debo insistir en no dejar de considerar la diferencia con el incesto que involucra a padres e hijos) no solamente estaría en el lugar de testimonio de la debacle de un mundo por el desorden de las generaciones y la corrupción de sus principios ordenadores, sino, también, en el de un nuevo comienzo: el incesto fraternal en la génesis que reflejan los mitos fundadores a los que hace alusión Gutiérrez en la novela, como el de Mama Ocllo y Manco Cápac de nuestra historia.

Son estos rostros múltiples los que van a desarrollarse en la novela, con elegancia y con prudencia. Xóchitl, la provocadora, la «niña perversa», esa niña tan cercana a la maldad a los ojos de los adultos, es al mismo tiempo la lucidez y la fuerza que se opone al desorden y a la destrucción. Es perversa y es malvada porque no tiene ninguna contemplación con lo que son las leyes aceptadas. Porque lo que Xóchitl sabe es que se paga un precio muy alto si es que uno sigue las leyes que le son impuestas sin preguntarse si son efectivamente de la justicia o son de la locura. Xóchitl muestra que, en la destrucción de un orden y en la búsqueda de un nuevo comienzo, la lucidez puede mostrarse como maldad y, además, estar obligada a ser mala.

El mundo con Xóchitl es la búsqueda desesperada por construir una relación con el mundo que modere el odio, la traición, el abuso. En su desesperación, apuesta por la perfección del mundo de liberación que representa el incesto fraternal contra la represión y la violencia que acompaña el incesto paternal, del macho gozador que posee a todas las mujeres. Es una apuesta imposible, ha dicho Freud, pero es hermosa, nos dice el texto de Miguel Gutiérrez.

El mundo sin Xóchitl es el peregrinaje sin fin de la memoria de Güencho alrededor del fantasma de su hermana. Un errar entre las ruinas de un mundo acabado para desentrañar sus sentidos. Entre la nostalgia, la culpa y el desconuelo, Güencho termina sus días, en una perfecta ironía del autor, en Monte de los Padres, escenario de los últimos días con Xóchitl, escuchando arias de óperas, exactamente del mismo modo en que lo hacía su padre, Elías, en la antigua casona de Piura.

Con su novela, Miguel Gutiérrez muestra que entre el fin de un orden y el inicio de otro, la transgresión perfecta del amor incestuoso es una vía. Pero, una vía sin salida porque el paraíso es una celda cuando es abordado desde la nostalgia. Porque las leyes de la ciudad, esas que según Freud son garantía de nuestra sobrevivencia aunque sean causa de nuestro mal-estar, solo se alcanzan desde la renuncia a los privilegios, sean de clase, de sangre o de amor.

Al cabo de las 585 páginas que he recorrido de la mano de un narrador de oficio y profundidad, mis comentarios no pueden parecerme sino fragmentarios y mis palabras demasiado débiles para poder devolver aunque sea pálidamente la riqueza de *El Mundo sin Xóchitl*. Me digo que debería haber mencionado algo de Mathilde, la entrañable primera esposa de don Elías, y su capacidad para despertar mis simpatías; que tendría que decir al menos una frase acerca del ambiguo Sr. Dunbar, a quien se adora o se detesta según el ángulo de nuestras sospechas, o haberme extendido alrededor del lugar espléndido que tiene la música en esta novela. Pero me convenzo rápidamente de que

es inútil y absurdo. Michel Foucault³ tenía razón: el saber sobre el placer más vale extraerlo del placer. Hay que saber distinguir la *ars erotica* de la ciencia sexual. Del mismo modo, hay que poder respetar los límites de transmisibilidad en lo que a la literatura concierne: de la erótica de la experiencia literaria más vale callar. El libro, después de todo, está a su disposición.

³ FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

EL MUNDO SIN XÓCHITL: IMAGINANDO COETÁNEOS

por Melvin Ledgard

CUANDO EN 1988 REAPARECIÓ Miguel Gutiérrez con *Hombres de caminos*, tras casi dos décadas de no publicar novelas desde *El viejo saurio se retira* (1969), lo hizo con un proyecto distinto. *El viejo saurio se retira* había sido, básicamente, la historia de un grupo de amigos que se rebelaban contra la educación católica que recibían en su colegio, y preferían pasear por las calles de Piura, haciendo muchas veces escala en su bar favorito. *Hombres de camino*, en cambio, se ocupaba de bandoleros en la Piura del tránsito del siglo XIX al siglo XX e incluía, antes de que comience la verdadera acción, un «Quién es quién» con una serie de personajes que, en algunos casos, apenas aparecían.

En realidad, ese «Quién es quién» presentaba a quienes serían los protagonistas de *La violencia del tiempo* (1991), una novela que ya no se limitaba a desplazarse por el paisaje regional piurano, o al periodo de tiempo de *Hombres de caminos*, sino que se proyectaba fuera de Piura y hasta más allá del Perú, a París y a Barcelona, mientras que, en términos cronológicos, planteaba especulaciones sobre los tallanes que poblaron Piura mucho antes de que llegaran los españoles, así como mostraba un joven que, a principios de los años sesenta, viajaba de Piura a Lima a estudiar historia, volvía a su provincia para vivir en su terruño y se comunicaba con sus ancestros a través del San Pedro. Con Martín Villar, el nombre del joven obsesionado con sus antepasados,

abría y cerraba *La violencia del tiempo*. Una vez más, Gutiérrez había concebido a un personaje de ficción cuya cronología vital de alguna manera correspondía con la suya. Si bien había replanteado su proyecto literario, existía una continuidad cronológica entre el grupo de amigos de colegio de *El viejo saurio se retira* y el joven universitario interesado en la historia de *La violencia del tiempo*.

La destrucción del reino (1992) se emparentaba con *Hombres de caminos* por volver al tema de los bandoleros de otros tiempos y también porque desaparecía nuevamente el personaje coetáneo a Miguel Gutiérrez, aunque podíamos colocar en ese papel al narrador. Ese narrador, aparte de recoger algunas leyendas regionales de bandoleros, también refería otras más recientes en las que reflexionaba sobre la decadencia de algunas familias de la elite piurana a comienzos de los años 70, que sucedieron a la Reforma Agraria. De hecho, la trayectoria del escolar de *El viejo saurio se retira*, el universitario de *La violencia del tiempo*, la continuaba esta presencia del narrador que miraba esta vez a la Piura que continuaba, temporalmente, a aquella en la que había deambulado, buscando respuestas sobre su origen, Martín Villar.

Babel, el paraíso (1993), con su tono de parábola y su ambientación en un lugar que quería ser anónimo como los lugares inominados de los textos de Kafka, tampoco llegaba a escapar de este repaso continuo que Miguel Gutiérrez parecía ir haciendo de su propia vida: justamente, sus años en un país lejano, correspondían a lo que al autor le quedaba por decir de la década de los 70: referirse a la experiencia de su estadía en China durante la segunda mitad de esos años.

Poderes secretos (1995) es un caso aparte: justamente por ser un experimento entre ensayo y proyecto de novela, es su libro de ficción más teórico y el que más escapa de esta constante. Paradójicamente, en sus libros de ensayos, aparentemente más puros, es donde Miguel Gutiérrez se refiere más a su vida real: por un lado, *La Generación del 50: un mundo dividido* era, sobre todo, un libro testimonial, que en el fondo nunca se alejaba demasiado del tiempo en el que fue concebido, y en el que, funda-

mentalmente, daba la impresión de que escuchábamos la voz del Miguel Gutiérrez de 1988; por otro lado, la segunda parte de *Celebración de la novela* (1996), ciertamente el libro más cercano a una memoria autobiográfica que ha escrito el autor, ya no organizado para la ficción, sino para contar incidentes de su vida de manera directa.

La estructura del tiempo a partir de la presentación de la novela como manuscrito

En *El mundo sin Xóchitl* (2001)¹ toda la continuidad cronológica antes descrita parece dar un salto atrás en el tiempo, por encima de los diferentes periodos vividos que inspiran esas novelas, para remontarse a una época anterior incluso a aquella en que se enmarca *El viejo saurio se retira*. De hecho, Gutiérrez mismo ha hablado en diferentes entrevistas acerca de cómo los protagonistas de este libro son versiones más desarrolladas de personajes secundarios de aquella novela, donde ya existían los hermanos incestuosos que criaban a su hermano retrasado mental como si fuera un simbólico hijo de su amor prohibido. Sin embargo, la manera en que se construye es mucho más semejante a su proyecto novelístico a partir de *Hombres de caminos*, el que más bien ha devenido a ser lo más parecido que tenemos, en la literatura peruana actual, a un proyecto balzaquiano. Miguel Gutiérrez realmente parece querer «hacerle la competencia al registro civil». Dicho sea de paso, investiga sus temas con la meticulosidad de un historiador o científico social, con el sentido de responsabilidad de un Emile Zola.

La estructura del libro nos remite a una tradición de novelas que se abren con el hallazgo de manuscritos que pasan a constituir su cuerpo o trama central. Esto no es una novedad en la obra de Gutiérrez. En *La violencia del tiempo* la multiplicidad de

¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *El mundo sin Xóchitl*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.

puntos de vista no se da a partir de otorgarse la licencia moderna de saltar de un narrador a otro, sino a partir de un recurso de novela del siglo diecinueve, o incluso dieciochesco, de ir construyendo el relato sobre la base de insertar textos con la apariencia de documentos como cartas y diarios

Ya en *La violencia del tiempo* había personajes que conocíamos a través de cartas que dirigían a diferentes personas, o personajes que se iban perfilando a través de fragmentos de una noveleta que preparaba un periodista, combinados con apuntes de un doctor siempre acostumbrado a registrar los incidentes de su vida, entre los que destacaba su «Diario de la peste», título que bien podía ser un claro homenaje al libro homónimo que Daniel Defoe escribiera en 1722.

En el prólogo y el epílogo de *El mundo sin Xóchitl*, un narrador anónimo, identificado por Wenceslao como escritor y con rasgos destinados a convertirlo en un personaje que fácilmente podría confundirse con el verdadero Miguel Gutiérrez, recibe el manuscrito de un amigo fallecido vía la conviviente de este, los que leerá hasta el amanecer en un Hotel de Morropón.

Gutiérrez hace, entonces, del texto central que le da cuerpo a la mayoría del libro, un manuscrito. La evocación de principios de los años cincuenta que hace Wenceslao está constantemente interrumpida por momentos en que se refiere a las circunstancias en que él lo escribe entre 1997 y 1999, conviviendo con una cantante mulata, unos diez años más joven que él, llamada Grelia.

Para imaginar una historia que va sucediendo en los mismos años en que transcurrió su propia infancia, Miguel Gutiérrez concibe un coetáneo que recuerda desde una edad muy próxima a aquella en la que él mismo compone su ficción; incluso, en algún punto, lo hace referir una versión que nos imaginamos muy poco ficcionalizada de la muerte del fotógrafo Julio Olavarría, la persona real a quien se brinda reconocimiento entre la dedicatoria y las citas que preceden el texto de la ficción.

La razón de ser de esas memorias, en apariencia contradiciendo el título, es, sobre todo, para evocar a Xóchitl, a cómo era el mundo con ella. En un sentido más profundo, sin embargo, la

narración en sí, aparte de estar enmarcada por el prólogo y epílogo del narrador anónimo, está llena de señales que la marcan como texto escrito y que sí justifican llamarla *El mundo sin Xóchitl*. Son señales, por ejemplo, las repetidas oraciones en vocativo para dirigirse a Xóchitl: resulta evidente que la necesidad de enunciarlas responde al deseo de Wenceslao de comunicarse con su hermana muerta.

El pasado evocado no es un paraíso perdido ni luminoso ni virginal. Pertenecientes a una familia piurana en decadencia, a Wenceslao y Xóchitl se les hace vestir las ropas adaptadas que han heredado de sus padres: en el caso de Xóchitl le toca usar las ropas de Constanza, su madre fallecida a los veinticinco años luego de procrear con don Elías, de ya 70 años, al tercer hermano de Wences y Xóchitl, un niño retrasado llamado Papilio. La casa en la que viven está llena de objetos que recuerdan a Constanza, entre ellos discos de ópera y fotos de cantantes a quienes ella buscaba emular. Wences y Xóchitl se aman y consideran Papilio como su hijo, por lo que quieren deshacerse del padre, quien además ha descubierto sus relaciones incestuosas *in fraganti*.

A grandes rasgos, la novela en su conjunto tiene algo de estructura dramática en tres actos: una primera parte donde los personajes deciden que estarían mejor sin el padre, una segunda parte que se ocupa de la muerte de don Elías y una tercera parte que trata sobre la huida de Wences y Xóchitl una vez que su media hermana se ha llevado al hermanito tarado.

Pero este armazón estructural se complica cuando todos los personajes viven haciéndose preguntas sobre su pasado, el que de alguna manera irrumpe una y otra vez como un contrapunto de *flashbacks* a la ordenada progresión de la línea narrativa.

Wences y Xóchitl viven sofocados por la historia de la madre que no conocieron y los concibió en los albores y años iniciales de la Segunda Guerra Mundial; a su vez, Constanza vivió obsesionada con la presencia fantasmal de la primera esposa de Elías, fallecida en el manicomio Larco Herrera en 1922.

La complejidad estructural de *El mundo sin Xóchitl* no tiene que ver tanto con los puntos de vista sino con su continuo ir y venir de los fines de los 90 a:

- a) Los principios de los 50, en que transcurre la infancia de los tres hermanos.
- b) Los fines de los 30 y principios de los 40, cuando el segundo matrimonio de Elías, con Constanza.
- c) Los inicios del siglo, cuando primer matrimonio de Elías, con Mathilde.

Estas intrusiones del pasado se dejan sentir más en aquellos momentos en que Wences deja de escribir e incluye pasajes de un diario de Xóchitl y una carta de Mathilde a Elías que aparece casi al final. Para él, entonces, el proceso de reconstruir el pasado se da en un permanente abrir y cerrar cajas chinas, las que extrae o guarda de acuerdo a su sensibilidad de reordenador del pasado, que lo lleva a construir su narración como una novela: elige, por ejemplo, colocar la carta de Mathilde, proporcionada por su padrino Federico Elera, fragmentariamente y en dos partes, como contrapunto de las escenas que describe los últimos días de Xóchitl.

La mansión de don Elías

Así como construye una compleja estructura temporal, el autor trabaja el espacio de una manera no menos compleja. En Miguel Gutiérrez el espacio es muy importante. En dos ocasiones, en el prólogo y en la sección 17, con la que finaliza la primera parte del cuerpo de las Memorias, se cuenta una anécdota en la que el amigo escritor de Wenceslao, al ver una mansión en ruinas en la ciudad de Piura, le pregunta si no le hace recordar a la Casa Usher. Wences le replica que más bien es el Castillo de Barba Azul. Pero el amigo escritor está del todo equivocado. Como en «La caída de la Casa Usher», en la mansión avejentada han habi-

tado dos hermanos tan extrañamente unidos como Roderick y Madeline Usher del cuento de Poe. De hecho, la narración no deja de incluir elementos, que como en el cuento del clásico autor norteamericano, hacen referencia a la tradición gótica; cito: «La misma Constanza ciertas noches escuchó pasos en el entarimado y el abrir y cerrar ventanas de un espectro que no hallaba alivio en sus tormentos».²

Los lánguidos Roderick y Madeline del cuento de Poe contrastan con los inquietos Wences y Xóchitl, mientras que sí se asemejan en la manera en que están unidos a la casa cargada de historia que habitan.

Lo que más hace recordar al cuento de Poe, entonces, es que aquí la mansión en la que llegan a vivir todos los personajes principales de la novela es en sí misma un personaje. Construida por Don Elías con el dinero de su primera esposa, la mansión, al principio concebida como su hogar ideal, siempre es un universo que él jamás puede controlar.

Mathilde decide recluírse en el segundo piso, hasta que un buen día prefiere mudarse, voluntariamente, al Larco Herrera. Constanza, cuyo comportamiento infantil queda enfatizado por su manía de jugar con muñecas hasta el final de su vida, es quien primero identifica la mansión con el Castillo de Barba Azul del Cuento de Hadas de Perrault. Wenceslao y Xóchitl disfrutaban de su Mirador como en un Paraíso donde el incesto no es pecado y se internan en el sótano como descendiendo a un infierno apropiado para planificar un parricidio.

Pero no solo está la casa, sino las calles del barrio que rodea a la casa, donde está el cine Variedades y el señor Cayitas, que les proyecta películas exclusivas a condición de que lo congracien con la negra Artemisa, quien los cuida; las calles por donde saben que Constanza solía también deambular, y en las que se van independizando y encuentran criaturas de la noche como el Padre Azcárate, alguna prostituta y a Harold Dunbar, esa versión escocesa del decadente Boulanger de Chorié de *La violencia del*

² GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 458.

tiempo. En las calles, Wences y Xóchitl escuchan hablar del crimen del serrano Alberca, y de alguna manera se sienten inspirados para llevar a cabo el suyo. Es el mismo matricidio consumado por Florentino Alberca que es narrado en *La destrucción del reino* y que aparece en *Celebración de la novela* como un hecho real que flotaba en el ambiente cuando Miguel Gutiérrez leía *Crimen y castigo* y descubría la literatura.

Una vez muerto el padre, será el señor Dunbar quien los acogerá en su casa, aunque luego los hará irse a Monte de los Padres. Finalmente, en sus intentos de alejarse de todos estos lugares, con demasiado pasado, a territorios desconocidos, Wences y Xóchitl intentarán huir montados en una motocicleta.

Destrucción y muerte

Las visiones de destrucción aparecen en todas las novelas de Miguel Gutiérrez: el recuerdo de un joven ahogado era central en *El viejo saurio se retira*; toda la trama de *Hombres de caminos* se iba construyendo a partir del ahorcamiento del bandolero Isidoro Villar del árbol «Zapote de Dos Piernas»; el doctor González escribía sobre muchísimos muertos en su «Diario de la peste», incluido en *La violencia del tiempo*, que hablaba de una epidemia de fines del siglo XIX que anticipaba a la que acabara con Xóchitl medio siglo más tarde, y Martín Villar, obsesionado con sus antepasados muertos, viajaba, de Piura a Lima, para alojarse en el mismo cuarto donde se había ahorcado su tía; *La destrucción del reino*, que hizo la idea de la destrucción bastante explícita desde su título, entre otras historias, refería la muerte de una bandolera, el matricidio de Alberca y el suicidio del hijo de una reina de belleza; la eliminación del noble activista político AQ era el corazón de *Babel, el paraíso*; y, quizá de manera más simbólica, se incineraba y destruía un manuscrito colonial que podía haber cambiado la historia del Perú en *Poderes secretos*.

El mundo sin Xóchitl es una novela llena de muertes: prácticamente leemos sobre la muerte de una buena parte de los personajes y el narrador anónimo lee las memorias de Wenceslao cuando ya estas constituyen un texto póstumo. Recordar es una tortura porque el recuerdo ya tiene algo de *memento mori*: las salidas de Don Elías y sus hijos en el Studebaker negro son indesligables a las del viejo chasis calcinado de lo que fue el vehículo, al lado de una autopista.³

Cabe destacar la exclamación de Xóchitl, «¡Qué bello chico!», cuando está ante la foto ampliada del músico y poeta muerto de leucemia cuando era «poco más que un adolescente»⁴ y que incomoda a Wences, al punto de que confiesa nunca haber sentido celos hacia ninguno de los pretendientes de su hermana como los que había sentido hacia ese muerto.

Hasta don Elías, identificado como el enemigo por sus hijos también es presa de la nostalgia en sus paseos por la casa, visitando muy tarde por la noche la alcoba de Mathilde con alguna carta de ella en la mano. La muerte no se limita a la de don Elías, que ocupa toda la segunda parte, la central del libro, y que además nunca queda claro si sus hijos lo matan o su deseo de hacerlo simplemente coincide con un cáncer letal, sino que aparece por todos lados, en los entierros de los que los niños quieren participar al final del libro: irónicamente, la única manera de sentirse que pertenecen al mundo sería participando de ese entierro y es cuando Xóchitl se viste de luto que Wences parece experimentar el mayor deseo.

En el recuerdo mismo el tiempo fluye, es pasajero como la música que tocan en el piano Mathilde y luego los hijos de Constanza, la música que Wences quisiera volver a tocar con Xóchitl a cuatro manos, que es como también quisiera escribir sus memorias, aunque debe resignarse a imaginarse hablar con ella más allá de la muerte.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

RESEÑAS

EL VIEJO SAURIO SE RETIRA (1969)

GUTIÉRREZ: UNA PICAESCA PIURANA

por José Miguel Oviedo

AUNQUE HASTA AHORA no había publicado un solo libro, Miguel Gutiérrez —nacido en Piura, hoy al borde de los 30 años— había sabido crear, alrededor de él, una cierta expectativa como narrador. Era una *promesa* de la que se hablaba mucho, pero apenas conocida por un cuento y capítulos de dos novelas distintas, publicados en revistas nacionales. Desde hace algún tiempo se esperaba la aparición de *Matavilela* (vasta novela que tiene en originales unas 600 páginas) con el interés con que todos aguardan el surgimiento de una nueva figura que impulse el entrecortado proceso de la novela peruana actual. Sin embargo, Gutiérrez no lanzó la anunciada *Matavilela*, sino otra novela más breve, que se iba a llamar (con despiadada ironía) *Ejercicios espirituales*, pero que se tituló definitiva y misteriosamente *El viejo saurio se retira*.¹ La novela no quiere agradar, sino irritar y no cuesta nada imaginar que sobre ella se cernirá el escándalo: es agresiva, desatemplada, insolente, injuriosa y cargada de veneno desde el epígrafe: «si vas a Piura: la gonorrea es muy segura (anónimo, s. XVII)». Piura, como se ve, es el primer objeto que quiere aniquilar, pero el ánimo flamígero se extiende a zonas más amplias: la letal vida de provincia, las mentiras institucionales, la corrup-

¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *El viejo saurio se retira*. Lima: Milla Batres, 1968.

ción social, la educación religiosa sobre todo. Construir una novela con tanto descaro y tanto ardor acusatorio es el ambicioso propósito de Gutiérrez. No es poco para un primer libro ni deja de constituir material interesante para la crítica.

La novela está centrada en las vidas de un grupo de colegiales piuranos, especialmente en las de Rodolfo y Muelita Rodríguez; a través de ellas, se muestran todos los grados agudos (y previsibles) de libertinaje adolescente: sexualidad desatada y perversa, iniciaciones prostibularias, lenguaje torrencialmente procaz, absoluto desprecio por cualquier cosa que no sea su propio derecho a la vagancia y al desorden vital. Este retrato de una descarriada juventud piurana configura el plano más notorio en el que transcurre la novela; pero aparece enriquecido y ampliado por otros dos planos narrativos. Enriquecido, primero, por una circunstancia contradictoria: la acción ocurre justamente en los pocos días en que se supone a los muchachos en plenos ejercicios espirituales dentro del colegio; sus actos, sus borracheras, sus ritos de machismo, sus infamias, cobran así el sentido de una salvaje negación (más que de una rebelión, inconcebible en ese clima totalmente desalmado) de las vacías formas de religiosidad que les imponen. Y ampliado, luego, porque el feroz exhibicionismo juvenil tiene un trasfondo: se erige, a la vez, como una apoteosis y como una burla de los hábitos morales de la sociedad piurana, cuna tradicional (según el autor y según una larga mitología popular heredada no sin secreto orgullo) de la lujuria provinciana.

Nadie se salva de esta maldición carnal que se comenta viciosamente en los bares y dormitorios de la ciudad. El cura Gaspercha tuvo relaciones con Herminia, cuando, como joven hermano, acababa de llegar a Piura y trataba de protegerse místicamente de la pecaminosa atmósfera de esta «aldea polvorienta, rodeada de médanos, atravesada, como diría años después en un sermón, de sierpes y saurios, y sobrevolada por gallinazos más negros que su propia sotana»; por todas partes corre el rumor y la vergüenza de familias sifilíticas, de incontables hijos ilegíti-

mos o anormales, de relaciones escabrosas; los mismos protagonistas están atrapados por una fatalidad incestuosa (Muelita conoce desde temprano las ardorosas prácticas de su tía Blanca; más oscura es la pasión de Rodolfo por su hermana Magali, pues ambos asumen simbólicamente la presencia de Fifo, el idiota engendrado en las fogosas correrías de su padre, como «el fruto de nuestro pecado»). Edipos, sátiros y degenerados (escondidos estos por las familias licenciosas en el último rincón de las casas) pueblan la incontinente Piura que Gutiérrez recobra, del fondo de sus propias memorias adolescentes, como una versión moderna y local de Sodoma y Gomorra. Pero la visión se enturbia aún más cuando se revelan todas las connotaciones freudianas que arrastra el asunto, y Eros se encuentra con Tánatos: cuanto más imperioso es el ejercicio del sexo, más terror invade a los personajes y a su pandilla, porque los angustia la muerte accidental de dos compañeros de juega (el Pavudo Saldaña, héroe indiscutido del grupo, y Lucho, hermano de Muelita, ahogados, cinco años atrás cuando el primero intentaba salvar al segundo), y los ecos apocalípticos de los sermones de Gaspercha, que los amenaza con la ruina de la carne y las atrocidades infernales. Quizá por eso, morbosamente, los muchachos se infligen torturas físicas antes de una nueva experiencia prostibularia que solo les provocará remordimientos y tristes confesiones del bochorno familiar.

No es esta la primera vez que se describe la picaresca piurana: el antecedente más prestigioso es *La Casa Verde*. Hay muchos elementos comunes en ambas novelas: el prostíbulo como uno de los centros de la vida y la charla cotidianas; la fascinación erótica que la Selvática despertaba en la novela de Vargas Llosa la ejerce aquí la prostituta que se hace llamar Patricia o María Cecilia; el grupo de Rodolfo y Muelita cultiva una idea de la amistad, la hombría y el sexo comparable a las de los Inconquistables, en *La Casa Verde*; el padre García se parece un poco al padre Gaspercha; la imagen que Vargas Llosa usa para describir el antro («un cuadrado fosforescente reptil») tiene un eco en el título de la novela de Gutiérrez y en las admoniciones de Gas-

percha contra «el viejo saurio escamoso de baba lasciva» que amenaza la moral desde los arenales piuranos; y hasta en alguna página (la 129) se menciona por su nombre a la Manchagueña, bien conocida por los lectores de Vargas Llosa. Este afán de ocupar los territorios novelísticos colonizados por otro autor es tan consciente que no lo consideramos como una huella de un influjo ni menos como una forma de imitación, sino como un índice del atrevimiento de Gutiérrez: su primera novela, temerariamente, sale a medirse con la considerable narración de Vargas Llosa para ofrecer un retrato de la Piura libidinosa (que *La Casa Verde* dio en una clave mitológica) hecho por vía documental y con un realismo de nombres propios. Vargas Llosa no es el modelo de Gutiérrez, sino Oswaldo Reynoso, notorio inspirador de ese grupo de jóvenes narradores peruanos que ejercen la literatura también como un acto de alarmismo. En Reynoso ha aprendido el autor de *El viejo saurio* el placer de la acritud, el regocijo en la descripción de mundos abyectos, el gusto espeluznante en hinchar de lacras el ambiente social hasta hacerlo revelar tragicómicamente, el intenso uso de la jerga y la coprolalia. ¿Funciona con eficacia narrativa ese arsenal explosivo en la presente novela? No consigo compartir el entusiasmo de Washington Delgado quien al presentarla afirma que «[...] destaca frente a sus modelos europeos, o a las semejanzas de su concepción con otras novelas peruanas y americanas, por la audacia de su concepción y la precisa construcción del ambiente social», porque, aún si aceptamos estos méritos, las fallas que se producen por otro lado son muy gruesas. En primer término, la novela está estructurada de manera primaria; o, más bien, poco prolija: da la impresión de haber sido escrita muy de prisa y sin mayores correcciones o, por el contrario, haber sido saqueada por el autor, haber perdido muchos capítulos y quedado muy endeble. Es casi un borrador, impetuoso y desordenado; por eso la acción es confusa, la tensión errática, el interés disperso. Muchas líneas que debieron explotarse narrativamente no cobran relieve, se presentan y luego se olvidan en el camino. El instinto de nove-

lista (que en efecto posee Gutiérrez) llega también a fallarle y reitera aspectos ya bien iluminados, abrevia lo que exigía desarrollo. Por ejemplo, para mí tiene muy poco interés casi toda la masa dialogal de los muchachos en el bar, a la que él concede tanta importancia, quizá porque le permite el uso masivo de la jerga. La literatura justifica las jergas, pero las jergas no justifican la literatura, y en este caso el lenguaje sucio está tan fuera de control, tan en primer plano, que sus efectos casi se anulan: no me ayudan mucho a conocer a los personajes. Porque estos adolescentes se reflejan mejor en sus soliloquios, en esos gérmenes de pensamientos que las groserías quieren ocultar, en las obsesiones que cruzan como ráfagas en sus monólogos. Y no solo los adolescentes: los monólogos de Gaspercha y de Blanca, realizados con mucha habilidad, son los mejores momentos de la novela porque dan una idea muy precisa del tormento que la lujuria provoca en estas almas temerosas del infierno. La transcripción del sermón de Gaspercha es demasiado larga y aburrida, y el recurso para justificar las escenas del bar (la información de que Patricia está *trabajando* en un hotel) es inoperante. Pero aunque partes enteras de la novela no funcionen, Gutiérrez sabe también superar su propia tendencia a la aparatosidad y narrar convincentemente, con fuerza y pasión. *El viejo saurio* está escrita con las tintas cargadas y lapidarias de los *graffiti*: su naturaleza es vedada, impune, blasfema, sacrílega, infamante. Como ocurre con los *graffiti*: su disfrute es meramente local (fuera del contexto peruano, la novela tal vez resulte incomprensible) y momentánea su seducción sobre el lector. Cuando aparezca *Matavilela* podrá saberse si Gutiérrez es capaz de lograr objetivos más profundos y de mayor alcance.

Dominical de El Comercio, Lima, 23 de mayo de 1969.

HOMBRES DE CAMINOS (1988)

EL JUSTICIERO HOMBRE DE CAMINOS

por Maynor Freyre

QUIZÁ ESTE DEBIÓ SER EL TÍTULO de la novela recientemente publicada por Miguel Gutiérrez Correa, después de cerca de 20 años de espera. Porque, desde que circulara *El viejo saurio se retira* (1969), se vislumbró la promesa de *Matavilela*, fragmento de una posible novela, publicado en la revista *Visión del Perú* —que, con calidad y periodicidad, solía entregarnos Milla Batres—, y luego se hablaba de que ya, de que faltaba poco, que en breve saldría la nueva obra de Gutiérrez Correa.

Ahora, gracias a la atinada decisión de Humberto Damonte Larraín, bajo el sello de Editorial Horizonte, nos llega a las manos *Hombres de caminos*, título escuela y sin mayores aspavientos con que ha denominado Gutiérrez a su esperada novela.

El ingreso a la lectura de la misma nos hace penetrar a una especie de crónica sobre los personajes que protagonizarán, con mayor o menor énfasis —algunos casi pasan de soslayo— la trama novelística. El lenguaje en un principio es ríspido y nos lleva a conjeturar que no hay nada nuevo bajo ese sol piurano que castiga con fuerza los desiertos norteños.

Pero, a medida en que avanzamos, nos vamos dando con una serie de artículos «extraídos» del semanario —hebdomadario lo llama el autor— *El amigo del pueblo*, escritos por su director-propietario, Sansón Carrasco, en un alambicado y furibundo len-

guaje de principios de siglo. Allí leemos al periodista jugando con sus artículos para poder contrabandear su posición de anarquista frente a la proliferación del *bandolerismo* que asuela los caminos y pueblos aledaños de la aristocrática Piura de aquel entonces. En este capítulo, el autor le da la opción a su personaje de presentarnos la vida y milagros de los bandoleros a través de algunas crónicas y de acercarse a hechos y hurgar historias, valiéndose de un reportero bisoño y de algunas entrevistas.

El segundo capítulo —la novela posee tres, además de una obertura y un epílogo— nos trae la visión de los hechos valiéndose de la narración o la rapsodia de El Ciego, quien, antes que preferenciar a los bandoleros, se inclina por un solo héroe, el prefecto aristócrata Rodolfo Lama Farfán de los Godos, quien desde ese momento empieza a perseguir a los bandoleros para exterminarlos y a protagonizar la novela. Allí también Gutiérrez deja su rispidez para retornar los alambicamientos de *El viejo saurio*, recurriendo a los vasos comunicantes, racontos, monólogos interiores, que medio que despistan al desprevenido lector y al iniciado lo llevan a colegir que hay un traspies, que quizá la cosa primera del pianopiano se choca con estas fosforescencias joyceanas (para los ignaros, vargasllosianas). Pero un momentito; no en vano El Ciego es un rapsoda, como también lo es el novelista de *Hombres de caminos*, ya que va usando varios y diversos lenguajes y estilos con los que va narrando su historia, donde todas las muertes —ahí está presente Gabriel García Márquez— han sido anunciadas apenas en la obertura.

Inclusive, es innegable que el rapsoda recurre también a sus antiguos compañeros de caminos literarios, sus colegas Gregorio Martínez y Antonio Gálvez Ronceros, con los que conformara, al lado de otros talentosos escritores, el grupo Narración. Y esto aflora en el tercer y último capítulo, donde la gran metáfora se redondea —aquella que veíamos venir burdamente desde un comienzo— y la novela toma el gran vuelo del *in crescendo* de las sinfonías: son los hombres del pueblo los que empiezan a narrar, los que con su lenguaje nos meten a la verdad, los que nos hacen ver del porqué de su rebelión, de su búsqueda insensata

de la justicia frente a un enemigo que usa a gente de la clase de los alzados para combatirlos. Ahora ya no hay duda del mensaje y de la alta calidad de la obra. La narración se vuelve subyugante, como si uno escuchara contar las historias sentado en la banca de una rústica cabaña al pie del desierto piurano. La religión misma se hace presente con esa fuerza con que vive dentro de nuestro pueblo, como las creencias más ancestrales. ¿Adrede no mueren acaso junto con el personaje principal, Isidoro Villar — no estamos adelatando ningún desenlace—, un buen y un mal ladrón?

El canto final es un tronar de silencios, un coro polifónico que canta al mañana, un retornar al camino de las venganzas justicieras que nos empuja a vislumbrar el advenimiento de una serie de novelas (¿trilogía como la de John Doss Pasos, tetralogía?) que seguirá a esta obra que, a no dudarlo, es mayor; de seguro parangonable con *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y con *Todas las Sangres* de José María Arguedas.

Sí, afirmamos que es una novela de aventuras, pero no al estilo de las de Emilio Salgari, sino donde la gran aventura social de las luchas reivindicativas de hombre en pos de la justicia vibra y está presente.

La República, Lima, 21 de abril de 1988.

GUTIÉRREZ, POR FIN, EN CAMINO

por Ricardo González Vigil

MIGUEL GUTIÉRREZ ACABA DE PUBLICAR una novela que ha de perdurar: *Hombres de caminos* (Lima: Editorial Horizonte, 1988; 219 pp.).

El largo salto desplegado por Gutiérrez desde sus prometedoros inicios, en la revista *Narración* y su novela juvenil —que lo mostró en vías de aprendizaje, asimilando las nuevas técnicas narrativas— *El viejo saurio se retira* (1969), hasta este notable libro, *Hombres de caminos*, viene a cubrir las expectativas por él despertadas.

Gutiérrez pertenece a una *hornada* o *generación* que brotó hacia 1968 y que ha sido pródiga (en un país con pocos novelistas rescatables) en novelistas de interés. Además de los ya consagrados Alfredo Bryce y Gregorio Martínez (este también animó la citada revista *Narración*), voces de la talla de Luis Urteaga Cabrera, José Antonio Bravo, José Hidalgo y Edmundo de los Ríos. Por edad, aunque debutaron alejados del brote *generacional* de 1968, cabría añadir las importantes contribuciones novelísticas de Eduardo González Viaña (*¡Habla, Sampedro; llama a los brujos!*) y César Calvo (*Las tres mitades de Ino Moxo*). El caso de Manuel Scorza es diferente: se dio a conocer como novelista en 1970, pero pertenece a la *Generación del 50*; de todos modos, resulta sintomático que Scorza deviniera en novelista en un periodo fecundo en vocaciones novelísticas.

El brote generacional de 1968 lo hemos registrado en nuestra antología *El cuento peruano 1968-1974*, conectándolo con el brote poético de la *Generación del 70*. Ambos, novelistas y poetas, se nutrieron del lenguaje de la *nueva narrativa* (del *boom* hispanoamericano y de los maestros que posibilitaron el *boom*: Rulfo, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, etc.) o de la poesía más renovadora posterior a la Segunda Guerra Mundial (en el caso del Perú, establecida por poetas de la *Generación del 60*), pero «[...] dicha asimilación supuso también un ajuste de cuentas, una implacable revisión de lo recibido del lapso inmediatamente anterior, es decir de Vargas Llosa y el *boom* narrativo, y de la poesía de la llamada *Generación del 60*. Muestras mayores de esta revisión con ansias de negación y ruptura, resultan las revistas *Narración*, *Estación reunida* y diversas publicaciones colectivas de *Hora Zero*» (p. 18).

Narración focalizó, pues, el proceso en la narrativa. Con el valioso refuerzo de escritores mayores, es decir, Oswaldo Reynoso y Antonio Gálvez Ronceros (así como el poeta Pablo Guevara sirvió de *punte* con *Hora Zero*), dicha revista congrego a varios narradores jóvenes, entre los que Gutiérrez (Piura, 1940) descoló inmediatamente por su energía crítica y creadora.

En *El cuento peruano 1968-1974* sintetizamos la labor de Gutiérrez: «Pieza capital de la revista *Narración*, ha propugnado con lucidez y rigor una narrativa de filiación marxista-leninista, comprometida con las causas populares, así como una revisión radical —un “proceso”, diría José Carlos Mariátegui— tanto del desarrollo de las letras peruanas, como de las formulaciones realizadas por los críticos en nuestro medio. Destaquemos su valoración de la tendencia realista, especialmente cuando no se contenta con sólo mostrar, sino que formula interpretaciones y tantea soluciones orientadas al cambio revolucionario; mencionemos, al respecto, su admiración por los relatos realistas de Vallejo, Ciro Alegría y Julián Huanay. Rescata, en consecuencia, mucho del realismo crítico y el realismo socialista, aunque comprende —eco del pro-vanguardismo de Mariátegui— la necesidad de asimilar las técnicas narrativas de la modernidad artísticas,

y de ensayar nuevos caminos, ya sea asumiendo la tradición oral del pueblo, ya sea explorando el potencial literario de la crónica, el informe, la entrevista, etc.» (p. 392).

Gutiérrez y *Narración* (también Urteaga Cabrera, Calvo y Scorza), al igual que Enrique Verástegui y el Movimiento Hora Zero, han concentrado el clima revolucionario de fines de los años 60 y comienzo de los años 70. La meta de ellos: una literatura, a la vez, espléndida técnicamente y decisiva ideológicamente. Ese designio los lleva al gran aliento, como lo demuestra la saga novelística que está inaugurando Gutiérrez con *Hombres de caminos* (las saga *andina* de Scorza y la que tiene en composición Calvo) y el totalizador *Angelus Novus* de Verástegui.

Porque *Hombres de caminos* forma parte de un ciclo de cinco novelas sobre la legendaria familia Villar de Piura. Constituye una de las cuatro novelas de tamaño medio (de las que ya tiene concluida una más: *El nacimiento de Martín Villar*) que acompañarán a la extensa novela, columna vertebral de la saga: *El viento y la memoria*, la cual ya está terminada y será editada dentro de pocos meses.

Cada una de las cinco novelas podrá leerse de modo independiente, porque posee trabazón argumental (como acaece con las novelas de Zela, Faulkner y García Márquez). Inclusive en *Hombres de caminos* figura un *quién es quién*, y sin las complicaciones, con añadidos a la trama, del célebre suplemento de *El sonido y la furia* de Faulkner; al contrario, resulta orientador para situar a los personajes de la saga en el terreno específico de la novela que tenemos en la mano y entender mejor el punto de vista que adoptan.

Los *hombres de caminos* son los bandoleros, tan extendidos en la costa y la sierra del norte peruano hasta las primeras décadas de esta centuria. Literariamente, cabe recordar (por su pertinencia para la indagación de Gutiérrez) la atención que consagraron al tema Enrique López Albújar (no solo hay bandoleros en algunos cuentos suyos, sino que les dedicó un estudio: «Los caballeros del delito») y Ciro Alegría (el estupendo Fiero Vásquez de *El mundo es ancho y ajeno*: su evolución a posturas justicieras y casi

revolucionarias la ha examinado el crítico Tomás G. Escajadillo como expresión de una violencia con tácticas cercanas a la guerrilla). Gutiérrez enriquece esa veta, sugiriendo en la transformación ideológica del personaje Sansón Carrasco (con muchos rasgos tomados de López Albújar, ya que el ilustre escritor chiclayano usó como periodista el seudónimo cervantino *Sansón Carrasco* y editó valientemente el hebdomadario *El amigo del pueblo* en Piura, en una época en que los gamonales carecían de miramientos o escrúpulos con los *indigenistas* y defensores del pueblo) el arribo a posiciones revolucionarias, las que entrevé el Fiero Vásquez de *El mundo es ancho y ajeno*, como también diversos personajes de *Hombres de caminos*.

Con destreza, Gutiérrez moviliza diversos puntos de vista y técnicas narrativas, poniendo en práctica sus reflexiones en *Narración* sobre la necesidad de explotar el potencial literario de formas diversas, abriendo nuevos cauces al relato de inspiración realista que asume la experiencia colectiva.

La obertura nos ofrece unos papeles de Martín Villar, decidido a contar la historia del bandolero Isidro Villar. Su prosa suntuosa, barroca, ahíta la vibración poética, tiene algo que ver con Faulkner o con Joao Guimaraes Rosa, pero pautaada por un acento lacerado, convulso, que Gutiérrez ha sabido extraer de las frases y las imágenes.

La Primera Parte finge editoriales, crónicas e informes del hebdomadario *El amigo de pueblo*, en las que Sansón Carrasco y un colaborador (con el estilo que les correspondería a uno y a otro: hábil adaptación del lenguaje) exponen la naturaleza del bandolerismo y de la represión penal-policial que padecen.

La Segunda Parte intercala, en buscada contraposición, el discurso (grotesco, esperpéntico) de *El Ciego* (quien defiende el gamonalismo y la represión, de una manera que lo que logra es desnudar la corrupción y venalidad de ambos) y una conversación entre Sansón Carrasco e Isidro Villar, que sella en aquel la comprensión del factor subversivo en los bandoleros y confiere grandeza humana a Isidro Villar.

Finalmente, la Tercera Parte y el epílogo tejen varias voces, emitidas en forma confidencial e invocativa, que buscan esclarecer la razón de las luchas populares.

Dominical de El Comercio, Lima, 3 de abril de 1988.

LA GENERACIÓN DEL 50: UN MUNDO DIVIDIDO (1988)

LA GENERACIÓN DEL 50: HISTORIA Y BALANCE

por Roberto Fornis

EN EL INTENTO DE RESCATAR una tradición de ensayistas que unen la reflexión sobre problemas y la acción para resolverlos, en la misma línea de José Martí, Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui, entre otros, el escritor Miguel Gutiérrez nos entrega un estudio singular sobre la generación del 50.

Sin embargo, la perspectiva de su trabajo, claramente explícita en numerosos pasajes, puede más que sorprender: se enuncia desde «[...] la perspectiva de un cambio radical abierto por la norma más alta de la lucha popular y que desde hace siete años viene conmoviendo los cimientos de la sociedad peruana».¹ Y se enuncia así repetidas veces con frases en el mismo tono: «guerra popular», «cultura de nueva democracia», «capitalismo burocrático», «estado burgués-terrateniente», «nuevo Poder de carácter democrático-popular», etc. Asimismo, el uso recargado de información (Gutiérrez cita a más de 500 autores) refuerza la persuasión totalizante.

Podemos leer, en forma muy panorámica, este ensayo como un modelo reducido de control del discurso: un discurso que quiere acaparar una fuerza histórica determinada con fines

¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Labrusa, 1988, p. 15.

políticos precisos, que quiere conjurar el azar y la pluralidad de los fenómenos culturales e históricos, explicándose la realidad; un discurso que sospecha de «academicismos» y «cientificismos» y se autodefine como «[...] discurso libre que navega entre la literatura, la filosofía y la ciencia [...]»,² que expone «de manera viva y vívida reflexiones, perplejidades o algunas certezas pensando en el lector común, no especializado, aunque sí amante de las aventuras del pensamiento y la imaginación: *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana...*».³ En fin, un discurso lleno de estereotipos que se cree más cerca de la verdad, que se toma muy en serio, como Barthes califica al lenguaje estereotipado, «[...] completamente desgastado y, a la vez, lleno de gravedad».⁴

El trabajo se divide en diez capítulos y un índice onomástico. Los primeros seis son breves y se refieren a ciertas continuidades discursivas que necesita la argumentación de Gutiérrez. En «Los caminos recorridos» se ubica a los integrantes de la generación del 50 en dos grupos: el primero, el más numeroso, «[...] la gente que ha accedido al poder espiritual del país y, [...], han terminado por convertirse, como agentes de la continuidad histórica, en los intelectuales orgánicos de las capas medias [...] que han hallado cabida en la estructura general del Estado y de sus aparatos de ilusión y coerción de conciencias»;⁵ y el segundo, el clave, «[...] un intelectual de otro tipo el que luego de una larga etapa de estudio, preparación y trabajo en el anonimato iniciaría y vendría desarrollando esta gran perturbación histórica que es toda esta guerra revolucionaria y que ha escindido el Perú entre un pasado ya irrecuperable y un futuro cargado de potencialidades

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ BARTHES, Roland. «Escritores, intelectuales, profesores». En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986, p. 321.

⁵ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 19.

y un presente que lacera y fascina». ⁶ Más adelante repetirá el mismo párrafo y explicitará su referencia a Abimael Guzmán. ⁷

En el segundo capítulo, «Desencanto vital y extravío del mundo», encuentra los principios temáticos de agrupación: soledad y muerte que llevan a la «exorcización», «consolación» y «desesperación», o a la «amargura», «frustración» y «escepticismo», con sus correspondientes representantes.

En «Modernidad literaria e imperialismo», trata de relacionar «[...] las condiciones de la crisis del Absoluto burgués [...]» ⁸ con los autores; el principio de agrupación del discurso, como unidad y foco de coherencia, que Gutiérrez usa para preparar el terreno de su argumentación es para Foucault un principio de enrarecimiento del discurso: ⁹ permite limitar el azar y la pluralidad del acontecer cultural «[...] por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo». ¹⁰

Pero es en el capítulo cuarto, «Las generaciones: un enfoque materialista», donde el compromiso de la simplificación alcanza su grado más *ejemplar*. Sin una fundamentación sólida y con un juego de citas de autores y obras, Gutiérrez cree saber «[...] dentro de qué límites y perspectivas se puede utilizar la categoría de Generación». ¹¹ Sin ninguna razón que lo apoye y con dos citas de Marx que en absoluto utilizan las nociones de *autor* ni *Generación*, el ensayista se siente en condiciones de manejar un

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ «[...] se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se opone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ente él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real». FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. 3.ª ed. Barcelona: Tusquets, 1983, pp. 25-26.

¹⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 35.

criterio operativo que nunca explícita y que permite escribir dichas nociones junto a las de clase social y lucha de clases.

El recurso a la historia es esquemático y globalizante como puede apreciarse en la quinta sección, «La segunda postguerra y la generación del 50». Sucesivas generaciones (del 900, del Centenario) enmarcan los proyectos políticos en pugna (el socialista y el aprista) y son matizados por semi-generaciones posteriores (del 32 y del 60) hacia una toma de conciencia.

En el sexto capítulo, «La generación del 50», Gutiérrez quiere hablar en nombre de los grupos no limeños, «[...] intelectuales, artistas, hombres y mujeres en acción [...]», «[...] promociones [...]» o «[...] grupos vinculados por la edad o por coincidencias de clase y de centros de formación o por el credo estético que comparten [...]».¹² Bajo el subtítulo «Promociones y agrupaciones literarias», enumera a intelectuales de diversas áreas, a políticos y luchadores sociales, hasta llegar a Abimael Guzmán, «[...] el más odiado, el más satanizado, en suma, el más encomiado por la reacción (como en su tiempo lo fue Lenin, Mao, el propio Fidel Castro) con los calificativos más duros jamás impuestos a un adversario de clase, pero cuya significación histórica y real dimensión habían de determinarlas el desarrollo y el resultado final de la guerra popular que a través del PCP conduce desde hace más de siete años».¹³ Nuevamente, la teoría del reflejo trata de explicar el carácter ideológico de la generación: su composición social. Otra vez «el reagrupamiento y la polarización clasista», «el proceso», «la trayectoria» para explicar la continuidad. Con la descripción del sistema «perfectamente sincronizado entre cultura y poder»,¹⁴ dentro de herencias y como parte del proceso de modernización, la generación del 50 es vista como factor de renovación metodológica y artística, y de ampliación del mercado editorial.

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

Los capítulos más extensos del trabajo están dedicados a la poesía, la narrativa y el compromiso social de los principales miembros de generación.

Quizás valga la pena destacar la inconsistencia del ensayo en el uso persuasivo de sus criterios de clasificación y valoración literarias. Nuevamente estamos ante una multiplicidad de autores, influencias, tendencias, líneas, valoraciones dicotómicas (poesía social/intimista-hermética, narración realista/fantástica, revolucionario/reformista, etc.) que intentan dar cuenta de la complejidad cultural literaria. Pero la enumeración exhaustiva de nombres y el análisis ideológico esquemático más que una aguda mirada está siguiendo una estrategia persuasiva para explicar como una totalidad aprehensible la realidad. El lector no hallará citas bibliográficas (excepto una, la única en todo el libro que da cuenta de las fuentes que utilizó el ensayista para aproximarse a la figura de Abimael Guzmán)¹⁵ ni bibliografía adicional. Todos los fragmentos de obras literarias que se citan apenas se distinguen por cursivas, negritas y comillas. Gutiérrez, hasta en lo formal de la comunicación escrita, lleva al extremo su espíritu *antiburgués*, propiciando una inacción textual del lector: la autoridad del autor es suficiente garantía para considerar adecuadas las adjetivaciones, los juicios de valor y la manera de aprehender la realidad. Es más, la autoridad del autor se refuerza con los continuos *modelos ejemplares* de conducta que va presentando en su discurso argumentativo. Los autores narrativos que desarrolla con cierta extensión sirven para ejemplificar sus esquemas ideológicos con gran versatilidad: Vargas Vicuña, Zavaleta, Ribeyro, Gálvez Ronceros, Reynoso y Vargas Llosa.

En el penúltimo capítulo, vuelve a estudiar a los miembros de la generación desde los diferentes modelos de compromiso social; la marginalidad y el exilio, lucidez y escepticismo, el intelectual y el poder, los francotiradores y la insurrección permanente, el retorno a la comunidad y la militancia partidaria.

¹⁵ *Ibid.*, p. 252.

No es tan sorprendente notar cómo la argumentación toma un aire repetitivo, moralizador y emotivo en grado acusado en el tratamiento de las dos últimas formas de compromiso: la vida de Efraín Miranda es «[...] todo un llamado para que intelectuales y artistas retornen o viajen hacia las zonas rurales andinas o costeñas, se establezcan en ellas e integrándose con las masas más pobres y participen en la creación colectiva de una cultura nacional de Nueva Democracia». ¹⁶ así como la militancia partidaria es «[...] la forma más alta, compleja y difícil de compromiso social». ¹⁷ El paradigma o modelo de este compromiso sobrevalorado, para Gutiérrez, es sin duda alguna el líder de Sendero Luminoso. Después de una minuciosa y anecdótica nota biográfica de Abimael Guzmán, la argumentación remata con el siguiente raciocinio: «[...] si los militantes aceptan su liderazgo no lo hacen por imposición autoritaria, sino por la corrección de su pensamiento y la coherencia entre el ser y el pensar». ¹⁸

Gutiérrez ensaya en el último y breve capítulo unas «Reflexiones finales»; hace un recuento de sus continuidades discursivas reforzando el carácter utópico de la persuasión discursiva: los que «[...] siguieron una trayectoria distinta y marginal a la de sus coetáneos de Lima están llevando a cabo la ruptura más radical con el pasado en toda la historia del Perú»; ¹⁹ son los que retornan a su comunidad natal o los que militan en la línea revolucionaria. «Desde esta perspectiva se abre un destino brillante, aunque no carente de dificultades, para los escritores, en especial los jóvenes orientados desde su adolescencia hacia el cosmopolitismo a través de una propaganda sostenida contra las estrecheces de los “nacionalismos culturales”». ²⁰

¹⁶ *Ibid.*, p. 230.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁹ *Ibid.*, p. 266.

²⁰ *Ibid.*, p. 268.

El ensayo de Miguel Gutiérrez no pretende otra cosa que «[...] orientarnos en esta época de crisis y esperanzas [...]»,²¹ ordenando los diversos discursos sociales según una axiomática ideológica autodefinida como maoísta. Es urgente comprender la realidad y priorizar en la estrategia «[...] razones y sentimientos más altos que los de la amistad [...]».²² Para acentuar la gravedad del discurso, hace una exhortación a los intelectuales que «[...] pertenecen o deben pertenecer y reintegrarse al campo popular y democrático».²³

El lector puede aceptar esta comunicación vertical, reforzada por repeticiones y esquemas que funcionan eficazmente en el imaginario social. Por ello no nos debe llamar la atención que podamos detectar estereotipos de la ideología hegemónica en el mismo discurso argumentativo de Gutiérrez, como el de captar implícitamente que por cultura se entiende la producción y el consumo de libros y otras obras de arte. Además, la crisis actual puede actuar de verificador de la argumentación.

El lenguaje autoritario es un fenómeno social que la crítica literaria debe estudiar en su real marco ideológico, si es que quiere entender el funcionamiento del actual campo literario. De allí que el ensayo de Gutiérrez no sea un simple discurso esquemático y estereotipado, sino también un intento de explicación convincente, una lectura ideológica de la producción literaria en el Perú. Su posible éxito comunicativo nos hace pensar en las limitaciones de nuestra comunidad interpretativa para combatir el autoritarismo. Gutiérrez propicia, con su discurrir, la anulación del lector crítico y la sacralización del autoritarismo político.

Boletín del Instituto Riva-Agüero, Lima, n.º 15, 1988.

²¹ *Ibid.*, p. 270.

²² *Ibid.*, p. 269.

²³ *Ibid.*

LA VIOLENCIA DEL TIEMPO (1991)

LA GRAN NOVELA DE MIGUEL GUTIÉRREZ

por Ricardo González Vigil

LA VIOLENCIA DEL TIEMPO (Lima: Milla Batres, 1991; 3 vols.) es más extensa que cualquier otra novela peruana o hispanoamericana que recordemos: casi mil cien páginas dispuestas en tres volúmenes de 294, 372 y 401, respectivamente.

Pero la grandeza de *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez (Piura, 1940) no es solo la de sus dimensiones monumentales. Es, también, cualitativa. Se trata de una de las mejores novelas del idioma.

La violencia del tiempo coloca a Gutiérrez por encima de todo lo publicado hasta ahora por su generación. Gutiérrez merece integrar la nómina de los novelistas hispanoamericanos de mayor relieve, junto con nuestros compatriotas Ciro Alegría, José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. De hecho, la lectura de *La violencia del tiempo* nos ha impresionado tanto o más que *El mundo es ancho y ajeno*, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres*, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, *La ciudad y los perros*, *Conversación en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo*.

Repárese que la lista anterior incluye nuestras muestras mayores de novela-mundo, eso que Vargas Llosa (y, con expresiones similares, Sábato, Carlos Fuentes y Fernando del Paso) denomina la *novela total*: un universo ficticio que pretende aprehender todo lo real, con sus dimensiones y ángulos más diversos. Y si en

algunos aspectos los libros de Alegría, Arguedas y Vargas Llosa sobrepujan en complejidad u hondura (así como Vargas Llosa vence a todos en la originalidad y la perfección del montaje narrativo) a *La violencia del tiempo*; esta se impone como la más ambiciosa y densa de nuestras novelas totales. Y una totalización que debe entenderse sobre todo de manera cualitativa, y no cuantitativa (al estilo de *El Quijote*, *La guerra y la paz* o *Ulises*, que no pueden ser más breves sin merma de su fuerza significativa).

Y eso es lo que, con visos de genialidad, ha efectuado Gutiérrez en *La violencia del tiempo*.

El núcleo argumental está conformado por las cinco generaciones del linaje de los Villar, llenas de simbología: 1. El español Miguel que poseyó (y luego abandonó, sin guardar ataduras con su progenie bastarda y mestiza) a la india Sacramento Chira (la cual consintió en dejarse poseer, ya que admiraba al exponente blanco que era Miguel). 2. El mestizo Cruz Villar, que vivió desapegado de su raíz india, en búsqueda del padre español (búsqueda que lo llevaría a probar con la comunicación alucinógena del cactus San Pedro, descubriendo en él «carencia de poder» para comunicarse con su padre y que dicho poder podían tenerlo hijos suyos, a los cuales engendró con dicho fin), y que anheló escalar socialmente entregando a su hija Primorosa al gamonal Odar Benalcázar, deshonra a la que se sumaría el agravio de ser azotado y castigado bárbaramente por dicho gamonal. 3. Los doce hijos que Cruz engendró en las hermanas Trinidad y Lucero Dioses, destacando ellos Santos (eje de la venganza de la deshonra y el agravio padecido por su familia), la fatalmente bella Primorosa (también vengativa), el dulce Inocencio, el bandolero Isidoro (protagonista de la novela *Hombres de caminos*, quien con una certera bala volvió paralítico a Odar Benalcázar) y el bolchevique Silvestre. 4. El bastardo que Santos engendró en Isabela Victoriano Nima, salvado de la muerte por el doctor González y bautizado con el nombre de Cruz. 5. Finalmente, Martín Villar, hijo de Cruz y Altemira Flórez, receptáculo de todas las amarguras de su sangre agraviada (vol. II, p. 251), quien se convertirá

(no sin haber «abjurado» de su sangre unos años, en un abortado afán de introducirse al mundo de los blancos y los poderosos) en el escritor que revivirá el linaje de los Villar, para reivindicarlo, comprometerse con los sufrimientos del pueblo peruano y pintar una obra en la que nuestra *herida* (con toda su secuela de odio, rencor, venganza, etc.) no se oculta, sino que se muestra abierta, en espera de un cambio revolucionario.

Y no solo eso. Aparte de la espléndida galería de personajes (la más admirablemente caracterizada, juzgada como conjunto, de las letras nacionales) de la familia Villar, tenemos las historias de muchos personajes vinculados al pueblo de Congará (el microcosmos mejor retratado de la novelística peruana) y la tierra piurana en general: el sacerdote Azcárate, el médico González, el revolucionario Bauman de Metz, el decadente Francois Boulanger, etc., etc. Hábilmente, Gutiérrez enfoca la guerra con Chile, la Comuna, el Barcelona de *semana trágica* de 1909, etc.; de otro lado, rehace imágenes y personajes de Spinoza, Leopardi, Baudelaire, Unamuno, Machado, Vallejo, etc.

Por si fuera poco, esta novela-mundo oficia como columna vertebral de la saga de los Villar, a la que también pertenecen *Hombres de caminos* y otras novelas en ejecución.

Dominical de *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre de 1991.

LA VIOLENCIA Y EL TIEMPO

por Ricardo Virhuez

MIGUEL GUTIÉRREZ HA PUBLICADO (1991) la impresionante novela *La violencia del tiempo* en tres tomos, y poco antes (1988) ese fresco bellísimo y palpitante que es *Hombres de caminos*. Ese mismo año publicó un ensayo que se ha convertido en la obra de crítica literaria más difundida de los últimos tiempos: *La generación del 50: un mundo dividido*. En este último trabajo observamos la pasión y objetividad implacables de quien no solo posee una inteligencia superior, sino además tiene una convicción, una fe, una conciencia social y un pensamiento filosófico que no teme sufrir la prueba de fuego de la práctica, de la crítica específica y abierta a los tópicos literarios contemporáneos. Bien lo dice el propio autor: «Pensamiento y pasión, más amor a la palabra: he aquí el ensayo; invención y pasión, más amor y contienda con la palabra: he aquí el ensayo; invención y pasión, más amor y contienda con la palabra: he aquí la literatura».

La violencia del tiempo es de aliento impresionante. Pero no es su voluminosa extensión lo que importa, sino su galería de personajes en constante proceso y los acontecimientos esclarecedores de la historia peruana en los que participan. Ciertamente la novela es una exploración histórica, social, psicológica, mítica, de conductas y conciencias, y también un campo de experimentación técnica y de lenguaje.

Sus parangones no son latinoamericanos, aunque reconozcamos la fuerza vigorosa de un Carpentier o un Guimaraes Rosa. El parentesco más bien proviene del Tolstoi de *Guerra y paz*, con su suerte de exploración histórica, humanamente social e individual, con su mosaico de vidas convulsionadas por la guerra y los actos heroicos y repugnantes que toda violencia produce.

Y aquí en el Perú, la cercanía está de lado de Ciro Alegría y *El mundo es ancho y ajeno*. En ambos, en Tolstoi y en Alegría, y por supuesto en Gutiérrez, el punto de partida es el amor indolegable por el pueblo, por esa masa inmensa de conciencias agraviadas cuyo nuevo destino es y será producto de sus propias manos, de su propia pasión heroica.

La propuesta

Cuando Miguel Gutiérrez dirigía la revista *Narración* (de importancia capital para las letras peruanas por su búsqueda de una literatura rica en recursos y técnicas modernas y a su vez de filiación clasista decisiva) propugnaba el realismo enriquecido por las nuevas técnicas desarrolladas en el presente siglo. Ahora esta propuesta toma alcances y concreciones insospechadas.

En primer lugar, el uso de técnicas y recursos modernos de la literatura, entronizada por algunos intelectuales y artistas poco menos que en fines en sí mismos, en elementos con calidad de personajes, vuelve a su origen instrumental en proporciones contundentes.

Más allá de sus intrínsecos valores literarios, el abanico técnico desplegado por Robbe-Grillet, Vargas Llosa, Cortázar o Fuentes mistificaban el uso técnico. La nueva narrativa no era otra cosa que sublimación del vacío humano y despliegue en cambio de estructuras y recursos artificiosos. El carácter instrumental de estos medios quedaba opacado, ocultada premeditadamente.

El argumento o la historia ya no eran válidos como la mejor forma de expresión de los acontecimientos humanos, sino de los acontecimientos humanos, sino relegados a piezas de museo que

la autodenominada posmodernidad no podía tolerar. En cambio con Gutiérrez la técnica (y con ella el elemento mágico) se desmitifica y su utilización exuberante y dosificada solo sirve para engrandecer el hecho humano de la literatura.

De ahí que el goce vivencial que la épica narrativa de la novela nos procura sea una especie de recordatorio de la comunicación casi física de un Dostoievski. El lazo comunicativo sin embargo no tiene las profundidades y desgarramientos dostievskianos, pero gana en riqueza emocional: rabia, ira, carcajadas, solidaridad, en fin, un goce múltiple y doloroso que solo obras privilegiadas son capaces de producir, y no el mero goce intelectual al que nos acostumbraron, con su ejemplo, Vargas Llosa, Ribeyro y Bryce.

Mediante la técnica el argumento se clarifica y abre a la vez un abanico de posibilidades interpretativas. Pero la historia narrativa va aparejada al resultado emocional de los acontecimientos y son raros y difíciles los malentendidos. El placer es entonces total, integral, como total (en la relativa totalidad de la novela) es el esfuerzo narrativo por reflejar y expresar un mundo que aún sentimos moribundo, pero gobernante, y otro que se levanta nuevo y vigoroso.

Si bien la novela retrata la historia de cinco generaciones de la familia Villar, familia de campesinos de contradicciones concentradas, síntesis de un Perú desgarrado y rebelde, también es la historia alternativa de los esfuerzos de Martín Villar, el último representante de esta familia de vida agitada, por recomponer la historia y a la vez por experimentar diversas formas de narración. La novela construye también su metalenguaje y explora sus limitaciones y posibilidades.

Revisar la historia

La historia peruana, la historia que se revisa y decanta a través de la novela, la historia de los hombres humildes que supieron responder con heroísmo y dignidad a las necesidades de su tiem-

po, no es la historia oficial de héroes aristócratas y motivaciones mezquinas. La ficción novelística nos plantea un mundo aparte, distinto, donde definitivamente el Perú oficial no nos pertenece, como tampoco nos pertenecen sus símbolos y héroes ni su ideología.

La historia peruana tiene otros derroteros y otro destino. Desde la presencia de los tallanes en la zona piurana, los incas, los conquistadores españoles, los encomenderos y señores feudales de la república, los chilenos (ante quienes la aristocracia criolla se hincaba solítica y humilde), los ecuatorianos y los nuevos dueños del Perú terrateniente y semicolonizado, la historia fue una multiplicidad de hechos vergonzosos para quienes detentaron y mantienen el poder; militares cobardes, políticos ladrones, jueces corruptos, intelectuales mercenarios; y una masa hambrienta, con sus furores desesperados y trágicos, y sus heroísmos ejemplares que la historia oficial niega, oculta y distorsiona.

No olvidemos que hay un pasaje en la novela dejado en blanco, entre corchetes, como símbolo real de la censura existente en nuestro medio. Revisar la historia, juzgar el pasado es también enfrentarnos con el futuro, enrumbarnos, hallar la dirección correcta. No es solo el aparato estatal el que reprime las voces disidentes. También lo hacen los intelectuales acomodaticios que nunca faltan para justificar lo injustificable. Después de la aparición de *La violencia del tiempo* la crítica fue transparente en su silencio. Apenas si mencionaron *Hombres de caminos*.

Si la novela (si Gutiérrez) pone las manos en el fuego para expresar su pasión narrativa, si arriesga con cada palabra de certeza de su sensibilidad y pensamiento, entonces es lícito que la crítica arriesgue también nociones nuevas, descubra mundos, meta las manos en las llamas de la creación.

En la novela existe una simultaneidad de espacios, el argumento se ensancha en diversas épocas y ciudades, cuyo nudo central pareciera ser concatenaciones de los personajes con determinados acontecimientos. El lazo histórico no solo es peruano, es también universal.

La razón que liga estas historias no es, pues, la mera pasión narrativa ni la simple coincidencia de los personajes en estas ciudades y sucesos. Por un lado, la rebeldía de los tallanes contra los incas, del hombre peruano contra los conquistadores españoles, el indio contra los encomenderos y sucesores republicanos, y del peruano contra el chileno marca apenas la pauta de violencia y rebeldía popular constantes a lo largo de nuestra historia.

Pero esta forma general de rebeldía halla su particularidad histórica en lo que podríamos denominar *internacionalismo proletario* como categoría estética. De ahí que los sucesos de la Comuna de París, las huelgas de los obreros en la construcción del Canal de Panamá, la semana trágica de Barcelona y otras rebeliones populares españolas de principios de siglo, la Comuna de los chalacos de Piura y las iras y violencias del pueblo peruano constituyen, en esa unidad histórica, emocional, épica y psicológica, la categoría estética del *internacionalismo proletario* como expresión de una unidad social mayor, real y necesaria.

Limitaciones

Las limitaciones que se pudieran señalar a la novela son de carácter secundario. Una de ellas radica en el tratamiento de los personajes. Una vez dijo Gutiérrez que la prueba de fuego para todo novelista es la creación de personajes. En *La violencia del tiempo* los personajes son numerosos y su tratamiento y caracterización también lo son. Pero subsiste como premisa un dibujo casi balzaciano, semejante al que practicaba Stefan Zweig al definir los tipos humanos por las pasiones que lo arrebatan. El tipo de personajes cuyas contradicciones son impredecibles o reflejan la posibilidad del cambio consciente, como el negro Chokeko en *Hombres de caminos*, es solo un tipo y no una característica común.

Sobre la mayoría de personajes pesa un destino trágico, una línea dominante que a la vez que lo engrandece también lo limita. Quizá los destinos de Santos y Cruz Villar sean los más defi-

nidos de antemano, pero también lo son los de Inocencio y Primorosa Villar, hasta de Domitila Diéguez (luego de la muerte de su pretendiente), del doctor Gonzales y acaso del propio narrador Martín Villar. Pero esta modalidad de caracterización atraviesa casi toda la novelística del siglo XIX (Balzac, Hugo, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Melville) y parte del siglo XX (Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Hemingway, Carpentier, Guimarães Rosa, Amado).

De lenguaje rudo, chocante a veces pero vigoroso, la novela desarrolla diversos estilos narrativos que van desde una seriedad esplendorosa hasta la versión irreverente, irónica y festiva. Pero subyace siempre el estilo grave cuando se trata de personajes feudales. Las figuras de Odar Benalcázar León y Seminario, Rodolfo Lama Farfán de los Godos, el doctor Ventura Gandamo y otros de estirpe azulina, pese a las aberraciones que pudieron cometer, pese a los actos más detestables que ejecutan, tiene un aura de orgullo, de entereza y respeto, y en lugar de que el lector pudiera rechazar una práctica producto de una ideología repugnante, solo rechaza el acto de su particular enojo porque el personaje sigue siendo digno de respeto.

En fin, estas limitaciones, acaso inconscientes, también sirven como elementos constitutivos para una interpretación más detenida e integral de la novela. No es gratuita la presencia de personajes como Bauman de Metz (como también es acertada la presencia de Galileo Gall en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa) como símbolo de una conciencia avanzada y dirigente. Vemos también que los personajes mientras más se acercan a la intelectualidad escindida de la práctica (como el narrador Martín Villar, el doctor Gonzales, J. L. Díaz, los amigos universitarios) su conciencia se problematiza hasta niveles existenciales y oscuros. Ni siquiera la ligazón y la vuelta de Martín Villar al seno de la comunidad logra arrancarlo de ese acoso existencial que busca dar sentido y salida a su vida. Él tiene conciencia de que solo es un buen hombre, y no se atreve a decirse a sí mismo que eso no es suficiente, que es necesario además organizar, pre-

parar, dirigir a los hombres en busca de su liberación a través de la violencia de los tiempos y de los pueblos.

Novela total

Finalmente la novela, como nexo con nuestra realidad actual, sirve como instrumento de reflexión social, humana, mágica, histórica, psicológica y temperamental para convertirse, en palabras del propio autor al referirse a *Todas las sangres* de Arguedas, en simultáneo «[...] reflejo de una realidad, objeto estético con un lenguaje y estructura específicos y expresión de visiones del mundo e ideología». Y, particularmente, en expresión dolorosa y esperanzadora de los tiempos turbulentos en que vivimos.

Esta época de violencia política está siendo reflejada de diversos modos: lo hacen Dante Castro, Julio Ortega, Julián Pérez Huaranca, Vargas Llosa (en *El hablador* refería del bombardeo de pueblos enteros de la selva por el Ejército), etc. Pero aún no surge el narrador de esta época violenta.

La República, Lima, 12 de abril de 1992.

LA DESTRUCCIÓN DEL REINO (1992)

ÚLTIMA NOVELA DE MIGUEL GUTIÉRREZ

por Javier Arévalo

EL ARTE ES UNA FORMA de conocimiento, y en sus ficciones, en la composición de sus personajes, en la orquestación de sus argumentos, es donde el escritor ordena sus motivos, sus causas y sus razones y se representa a sí mismo, translúcido y revelado, un mundo que invita a conocer a sus lectores.

Y el mundo del cual habla Miguel Gutiérrez en su última novela *La destrucción del reino* (Milla Batres) es uno dominado por la barbarie. Un mundo donde la culpa, el rencor y la venganza son los motivos fundamentales que echan a andar la historia.

La precisión geográfica y temporal quizá no importa, aunque puede precisarse: el relato de Gutiérrez abarca casi cien años de historias piuranas, ocurridas desde finales del siglo pasado hasta nuestros días.

La destrucción del reino es la interminable historia del destino y la venganza de los bastardos, y de la fatalidad de los hijos del patrón que nunca serán admitidos en el linaje, porque han nacido a un costado de ella y ni el homicidio de quien los situó en ese rincón logrará incluirlos en la estirpe.

Una de estas historias es así: dos hombres, uno mayor y otro joven, cabalgan por el campo. El mayor, el hacendado, observa ufano y con orgullo su reino, la extensión interminable de sus posesiones. Mira a su costado, y ve al hombre joven, a su fiero y

noble capataz, bastardo suyo, que lo enorgullece porque en su aplomo y en su brío ve su propia sangre.

—*Todo esto sería tuyo —le dice—, si no fuera porque te tuve con una sirvienta.*

Y el joven, espoleado en su orgullo, no tolera una vez más esta maldita manera de ser desterrado del reino, y entonces arrebató un cuchillo a su vaina y lo clava en el corazón del poseedor de todo.

En *La destrucción del reino* cada historia es así de brutal y sanguinaria. Quizá los relatos fueran insoportables si no llegaran al lector mediante una magnífica, sobria y controlada prosa que dice lo que necesariamente debe decir y no agrega nada que estorbe o sobre, salvo algunas expresiones que aún recuerdan a García Márquez.

En el mundo que Gutiérrez nos presenta, los hombres y las mujeres parecen estar sobre el mundo solo para cumplir los designios de su destino signado por la bastardía. Todos ellos parecen únicamente creados para vengar una culpa original que no les pertenece, y que los tortura no solamente porque los avergüenza, sino porque los niega, porque no les reconoce su calidad de personas.

La destrucción del reino es un gran alegato por la humanidad y una rotunda denuncia del racismo que perdura en nuestra sociedad, y que, aquí como en todas partes del mundo, ha sido siempre motor del rencor y del odio.

Una vez más, con esta obra, Miguel Gutiérrez deja constancia de que es un narrador excepcional y quizá es otro de los nombres que el Perú da a la literatura universal.

El Comercio, Lima, 25 de octubre de 1992.

HISTORIAS DE BANDOLEROS Y GAMONALES

por Maynor Freyre

CON UNA PROLÍFICA ACTIVIDAD CREATIVA, realmente envidiable, el novelista piurano Miguel Gutiérrez Correa acaba de poner en circulación —apenas nueve meses después de su anterior voluminosa obra, *La violencia del tiempo*— su cuarta novela. *La destrucción del reino* es el título de la flamante obra que en pulcra y exquisita edición, hecha por Carlos Milla Batres, combina la proficua imaginación del escritor con unas enigmáticas y a la vez magníficas fotografías del también piurano Julio Olavarría, donde aparece un niño cubierto por un misterioso velo recorriendo lo que se supone el perdido mundo de su infancia en el soleado rincón piurano denominado Monte de los Padres, que para don Zuriel Mendoza, maestro primario y una de las fuentes tomadas por el escritor, «[...] simboliza el mundo feudal piurano erigido sobre el profanado espacio de los gentiles».

«Entre residuos de algodón, y con gesto de llanto, veo al niño con el velo en el umbral de la casa ruinoso, donde todo se halla corroído, despedazado; las pilastras, los muros y paredes, las puertas y ventanas, las escalinatas, el embaldosado. Con cada pie en dos estribos distintos del tiempo, el niño había emprendido un peregrinaje en pos del reencuentro, la unidad y la comunicación con el reino de la infancia». Este párrafo nos explica la génesis y desarrollo de la novela de Gutiérrez que, requerido para escribir unos pies de fotos o leyendas a las mismas, terminó escribiendo una singular obra de ficción.

Para ello recurre a las supuestas historias que va recogiendo el niño del rostro velado de las conversaciones de sobremesa que se dan en los diversos ambientes familiares de la casona señorial: el amito de los amigos de papá, de las señora que conversan con la madre y de los sirvientes que lo acogen en la cocina. De esta manera, Gutiérrez nos devuelve, aparentemente, al mundo que ficcionara en su segunda novela, *Hombres de caminos*, pero no para mostrarnos las aventuras de los bandoleros, sino lo extremado de sus pasiones, sus extraños códigos, el empuje irreversible de sus decisiones.

Entonces se va descubriendo la pericia del narrador, cuando nos hace penetrar a una atmósfera donde la vindicta se apoya en supuestos designios recogidos de la Biblia (caso de Laureano Carnero) para vengar la afrenta cometida por un grupo de traidores contra un padre al que nunca se amó; como en principios de valor (caso de la Zarca) en los que, aun amando hasta el delirio, solo con la muerte puede expresarse esa inconmensurable pasión.

Surge también la irrefrenable lucha por el poder entre los grandes terratenientes, las artimañas de que se valen cuando ya el sentido del honor no se lava con el duelo a muerte, sino con argucias que alcanzaban hasta el vil recurso del envenenamiento para resolver antiguos enfrentamientos.

Edípico, Gutiérrez nos interna en el mundo del incesto (caso de Artidoro Alberca) que, aunque no consumado, se va incluyendo a lo largo de una tenebrosa historia que termina en el matricidio ejecutado por un hombre que extrañamente va guardando su castidad, pese a continuos requerimientos y acosos, hasta consumir su crimen. «Como se sabe, *Crimen y castigo* es, en lo esencial, la historia de un remordimiento [...]», nos recuerda el autor al respecto, para preguntarse enseguida: «Ignoro si Artidoro Alberca, que nunca ocultó su crimen, alcanzase después alguna gloria... pero mientras duró el juicio oral no dio muestras de arrepentimiento y permaneció allí, sentado, hermético, distante e inmune a la arrolladora y majestuosa retórica del nuevo fiscal de la Corte Superior de Piura».

Es evidente que esta mención a Fedor Dostoievski por parte de Gutiérrez, pretende alcanzarnos una clave para descifrar el emparentamiento de su novelística que, por cierto, es de una frondosidad de muchas y variadas ramas. Inclusive, se endeuda con sus dos anteriores obras, al retomar un personaje de *Hombres de caminos*, Carmen Domador, y al darnos, por otra parte, una versión distinta sobre los amores de Odar Benalcázar con Primorosa Villar en Congará, tema de la *Violencia del tiempo*, desdiciéndose a sí mismo en lo anteriormente relatado; esto gracias a la versión de una de las «[...] madres, esposas, hermanas de hacendados, o viudas propietarias de fundos [...]» que recoge el niño del velo.

El ritmo narrativo es casi cinematográfico, de suelta agilidad, con un preciso sentido del humor. «Más adelante, cuando veía las seriales de Durango Kid en el destartado cine de Morropón, se preguntaba [el niño del velo] si Froilán Alama había sido “el joven” o “el malhechor” de la película de la vida [...]», indaga el autor en la página 62. No es de extrañar pues muchos escritores contemporáneos han confesado la influencia del cine en su quehacer narrativo. Recuerdo haber leído unos bellísimos cuentos de un venezolano de apellido Fajardo —me parece— titulados *Juan del cine*, y Oquendo de Amat recurre al séptimo arte en sus *5 metros de poemas*; como guiones cinematográficos de García Márquez han devenido en cuentos y la última obra de Juan Rulfo fue escrita para ser filmada.

Mas, retornando a *La destrucción del reino*, historias de bandoleros escuchadas por un niño, nos rememora que Enrique López Albújar y José Diez Canseco —entre nosotros— abordaron el mundo del bandolerismo en sus narraciones, y Esteban Pavletich obtuvo con *No se suicidan los muertos* —historias de los bandoleros de la región de Huánuco— el Premio Nacional de Novela 1959.

Gutiérrez ha llegado con esta vibrante narración a revelarnos un reino ya perdido, como lo expone al final de la misma, con la historia de la ex reina de belleza, Ella Patricia, donde nos habla de la no muy lejana expropiación de las tierras a causa de la

Reforma Agraria aplicada entre finales de los 60 y la década del 70. «El Country Club quedó sin terminar y los blancos, sin tierras y sin poder económico y político, fueron desplazados de las directivas del Rotary y el Club de Leones [...]», cuenta el novelista, mezclando realidad con imaginación, hechos pretéritos con situaciones casi recientes, pero sobre todo, un cuajado oficio de narrador.

LA NUEVA NOVELA DE MIGUEL GUTIÉRREZ

por Ricardo González Vigil

A FINES DEL AÑO PASADO, MIGUEL GUTIÉRREZ (Piura, 1940) publicó una obra monumental: *La violencia del tiempo*, una de las mejores novelas de la literatura hispanoamericana, sin duda la más ambiciosa y compleja de todas, la más cercana al ideal de la *novela total*.

La madurez artística de Gutiérrez ya podía percibirse en la novela *Hombres de caminos* (1988), obra que nos introdujo en el universo narrativo de la familia Villar, universo desplegado en toda su amplitud en *La violencia del tiempo*, con el pueblo de Congará al centro, y muchas incursiones en diversas regiones de Piura, además de episodios ambientados en otras partes del Perú, América y Europa.

Ratificando la madurez creadora que ha alcanzado, su nueva novela *La destrucción del reino* (Lima: Milla Batres, 1992, con una serie fotográfica del piurano Julio Olavarría) nos instala de nuevo en sus tierras ardientes y turbulentas, azotadas por la culpa, la explotación, la lascivia, el rencor, la venganza y la rebelión. Tierras de grandes desigualdades sociales y de bandoleros legendarios (los *hombres de caminos*). Tierras fecundas en cantares y narraciones orales que propalan —ora desde la perspectiva de la óptica de las mayorías oprimidas— historias cargadas de Eros (Sexo) y Tánatos (violencia, con muchas alusiones a prácticas demoniacas).

Aunque discorra independiente de la saga de la familia Villar y el pueblo Congará, concentrada en el poblado de Monte de los Padres, *La destrucción del reino* enfoca el mismo universo narrativo que *Hombres de caminos* y *La violencia del tiempo*. Nexo reforzado por algunas menciones destinadas a entretrejer los personajes y las tramas de los diversos libros de Gutiérrez: el bandolero Froilán Alama (pp. 62-63), vinculable a *Hombres de caminos*; el terrateniente Benalcázar y su pasión por Primorosa Villar (pp. 94-96, da una versión diversa, la correspondiente a las señoras de la clase alta), y el linaje de los Lama Farfán de los Godos (pp. 133-134), asuntos abordados en *La violencia del tiempo*. Inclusive el narrador (presentado como el propio autor que teje su historia a partir de la visión de las fotografías de Olavarría) confiesa haber escuchado los lances de los clanes señoriales «[...] bajo los tamarindos de la plaza de Armas o en el puente viejo» (p. 47); con lo cual remite a los momentos en que Martín Villar se solaza con el Ciego Orejuela, esa especie de Homero Piurano de *La violencia del tiempo*.

Todo lo cual acredita que la imaginación novelesca de Gutiérrez, a la manera de Balzac y Faulkner, va erigiendo, libro a libro, un solo y grandioso universo narrativo, rico en símbolos histórico-sociales, auténtico microcosmos de la realidad del Perú y, en general, de Hispanoamérica. Empresas similares podemos rastrear en los casos consagrados de Rulfo, Onetti, Sábato y García Márquez.

La autenticidad y hondura del proyecto totalizador (más cerca de Faulkner que de Balzac, acotaríamos, en tanto los une una afinidad mayor en lo tocante a la mirada violenta y borrascosa, a las técnicas narrativas empleadas y al deseo de retratar toda la trayectoria histórica de su pueblo) de Gutiérrez debe mucho al aliento ilimitado, renovado en sesiones innumerables (concluidas con el interés en vilo, con las historias en suspenso, como hace la famosa Scherezade de *Las mil y una noches*), de los narradores orales que escuchó en su infancia y adolescencia, en Piura.

Antes de que leyera a los grandes novelistas europeos y americanos, Gutiérrez (al igual que Alegría y Arguedas) bebió en la tra-

dición oral un caleidoscopio torrencial de tramas y personajes, conforme le ocurre a Martín Villar en *La violencia del tiempo*, y le acaece al «niño con el velo» en *La destrucción del reino*. Posteriormente, la lectura atenta de los grandes novelistas, lo condujo a reelaborar todo ese bagaje en pos de la *novela total*, lo que cristaliza en *La violencia del tiempo* (actuando los paradigmas centrales de *La guerra y la paz* Tolstoi, *En busca del tiempo perdido*, de Proust, y *Ulises* de Joyce, aparte de numerosas reminiscencias de Homero, Dante, Cervantes, Inca Garcilaso, Huamán Poma, Dostoiewski, Unamuno, Machado, Borges, Rulfo, García Márquez, Alegría, etc.); y, por cierto, en pos de un ciclo novelístico que integrara todas sus narraciones, al modo de *La comedia humana* de Balzac, o el condado de Yoknapatawpha del universo de Faulkner.

La composición misma de *La destrucción del reino* ofrece una prueba contundente de la actitud balzaquiana o faulkneriana de Gutiérrez. En un primer momento, Gutiérrez debía limitarse a redactar pequeños textos que acompañasen a la impresión de la serie fotográfica *Monte de los Padres* de Julio Olavarría. Pero la visión del niño y de los lugares captados por el fotógrafo, desencadenó recuerdos y asociaciones que dieron origen a toda una novela, una pieza más de su universo narrativo (nótese la diferencia con la primera edición de *Los cachorros* de Vargas Llosa, publicada en conexión con una serie fotográfica de Xavier Miserachs; en ese caso, Vargas Llosa y Miserachs crearon en forma independiente, a partir de unos temas comunes establecidos de antemano).

Resulta pertinente aplaudir el esfuerzo editorial de Carlos Milla Batres, al ofrecernos esta excelente novela en una bella edición con la estupenda serie fotográfica de Olavarría. De hecho, las novelas de Gutiérrez son las mejores que ha publicado en el Perú, en primera edición, un compatriota nuestro; y Milla Batres ha estado detrás de ellas, excepción hecha de *Hombres de caminos*.

¿Y qué recuerdos y asociaciones suscitó la serie fotográfica? El título *La destrucción del reino* apunta a dos cuestiones fundamentales: el fin de la infancia (la del niño con velo, así como de

varias personas conocidas por Gutiérrez y, en cierto modo, del propio Gutiérrez) y la caída de la oligarquía piurana durante los gobiernos del general Velasco y del general Morales Bermúdez (1968-1979). Destrucción enfocada en el penúltimo capítulo, donde el niño (dejando de serlo, al borde de la pubertad) descubre que ya no puede confraternizar con la servidumbre de su casa-hacienda y con los pobres del pueblo, porque debe asumir su condición de miembro de la casta terrateniente. Y, luego, en el último capítulo, donde se narran los trastornos de 1968-1979, haciendo hincapié en el deterioro social y moral, cuando no en el sentimiento de culpa (por haber pertenecido a una clase que oprimía injustamente a las mayorías) de la casta terrateniente.

Pero lo anterior es lo menos interesante de la novela, peligrosamente proclive a un tono de balance reflexivo o de crónica sociológica (cap. I, IV y VI). Narrador nato, Gutiérrez sobresale mucho más a la hora de que nos cuenta la venganza de Laureano Carnero, magistralmente engarzada con episodios bíblicos (cap. II); la tormentosa existencia de la reina de belleza Ella Patricia (caps. III y VII); varios mitos y leyendas del pueblo (cap. IV); casos de matricidio y parricidio que recuerda la servidumbre (cap. VI); y, sobre todo, los amores de la Zarca y su duelo con Carmen Domador (cap. V), una de las historias más admirables que podemos hallar en la narrativa peruana e hispanoamericana.

El Comercio, Lima, 4 de octubre de 1992.

LA HISTORIA SIN FIN

por Óscar Malca

AUNQUE DE DIFUNDIDO PRESTIGIO ACADÉMICO, la obra de Miguel Gutiérrez es poco y mal conocida fuera del ámbito universitario. De espaldas a ello, la suya es una trayectoria literaria que ni aun en sus peores momentos deja de tener interés, pues a su muy particular visión de la realidad suma además un brío fabulador pocas veces advertido en la narrativa peruana.

El abajo firmante estuvo entre quienes se entusiasmaron con la lectura de su primer libro. *El viejo saurio se retira*, publicado en 1969; mas también se contó entre los que se decepcionaron ante su informado pero desastroso ensayo *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) —falta de rigor e infantilmente tendencioso— y, sobre todo, ante la fallida novela con que reaparecía, tras veinte años de silencio, en las letras peruanas: *Hombres de caminos* (1988), donde la ambición expresiva terminaba obturando la fluidez de una historia de por sí proclive al fárrago y el acartnamiento.

Tratándose de un narrador que, tanto en *El viejo saurio* como en los textos que publicó durante la época de la revista *Narración* —grupo de escritores vinculados a las universidades de San Marcos y La Cantuta que buscaban desarrollar una narrativa así llamada *social*— en la década del 70, asomaba como el más dotado de su generación, semejantes fracasos resultaban sorprendentes. Si dejamos de lado a Reynoso, que era en realidad *la vieja*

gloria de la revista, por contraste, sus compañeros de equipo sí lograron en cambio incursionar con éxito en el mundo de la narrativa popular gracias a estupendos libros como *Monólogo desde las tinieblas* (Antonio Gálvez Ronceros) y *Canto de sirena* (Gregorio Martínez).

La inteligencia literaria de Gutiérrez parecía entonces haberse dejado arrastrar por las pasiones políticas, vicio ilustre que bien podría haber adquirido de un escritor con cuya propuesta guarda no pocas equivalencias: Mario Vargas Llosa. Riesgos de tener aún a la idea como sustento de la ficción.

Sin embargo, en 1991 publica *La violencia del tiempo*, extensa novela con la que vuelve a mostrarse en todo su plumaje. Aparte de los previsibles panegíricos de aquellos que, como diría Pauline Kael, en el fondo respetan más el trabajo pesado que el auténtico arte, lo cierto es que se trata de una saga histórico-familiar muy bien construida y pese a tener muchas páginas demás —son tres gruesos tomos— constituye un libro fascinante en su despliegue verbal y que, por supuesto, merece un análisis de mayor profundidad que este apretado comentario.

La reciente aparición de *La destrucción del reino* (1992), en realidad una excelente muestra a escala del universo narrativo de Gutiérrez, confirma que nos hallamos ante un escritor que se toma las cosas en serio. Vuelven los sangrientos duelos a machete bajo la luz de la luna, las mitológicas bastardías silenciadas pero nunca olvidadas, en fin, la cataclísmica descomposición del linaje y el poder de los hacendados piuranos. Páginas pobladas por personajes descoyuntados como Laureano Carnero, Artimodoro Alberca o Carmen Domador, protagonizan las sucesivas historias entre las que ha crecido un aleatorio «»niño del velo».

Con una narración grave, a ratos reflexiva, a ratos presagiosa al modo del primer García Márquez, Juan Rulfo o David Viñas, Gutiérrez compone una novela breve —género en el que este año ha coincidido con Fernando Ampuero y Mirko Lauer— de lectura intensa, que permite una nueva aproximación a la gracia y desgracia de la Piura mágica y la Piura real. El trabajo con las

fotografías, siendo atractivo, de impecable realización, no añade ni quita nada al texto.

Los temas y el tratamiento que les da son casi los mismos en el conjunto de su obra novelística, solo que en esta oportunidad digamos que no se le ve la enagua, visible sí en páginas de libros anteriores. Porque como se ha dicho líneas atrás, Gutiérrez es de los creadores que guardan un riguroso culto a la idea —típico de la modernidad, luego de lo que Nietzsche denominó la muerte de Dios— en una época que contempla sin asombro ni dolor los escombros del gran discurso totalizador que emanaba de esa idea, ahora convertida en una más entre miles de ondas parciales, locales, fragmentarias.

Y aunque el hecho de ser un escritor reaccionario no mella necesariamente la consistencia de sus ficciones, marchar contra la historia, por el tipo de literatura al que ha apostado, sí puede complicarle la comunicación con aquello que hasta las primeras décadas de este siglo no tenía ninguna importancia para los novelistas: el mercado. Aislarse del mercado, es decir el público, la masa de lectores no especializados, implica confinarse en el circuito académico. Como se desprecia al lector de carne y hueso, contemporáneo, se escribe «como uno quiere» y para la posteridad, claro.

Esta actitud idealista es clara en la obra de Gutiérrez, pues su discurso narrativo, omnívoro, complejo, suena como el rollo de un predicador religioso en medio de la palabra ágil de la televisión, el cine y los cómicos y vendedores callejeros. El tono con que relata, se ha dicho, es grave, solemne, lento para la clase de temática que escritores más jóvenes como Cromwell Jara y Oscar Colchado ya enfrentan con el desenfado, el humor, la sangre fría y la poesía simple de lo cotidiano; temperamento de la época, que le dicen.

Tener una propuesta anacrónica tampoco invalida un talento como el del autor de *La destrucción*; por el contrario, al aumentar el riesgo aumenta el mérito del logro. La ruta elegida está tan trasegada que solo queda la excelencia para llegar a destino. Es

como hacer óperas hoy en día: además de renovar su estética, su discurso, tienen que ser perfectas hasta el mínimo detalle y estar en capacidad de competir con los nuevos espectáculos que la han desplazado como género grandioso, si es que quieren que alguien vaya a verlas.

Miguel Gutiérrez es un valioso narrador que no necesita recurrir a la ópera para poner en escena las míticas tragedias genealógicas y sociales a que nos tiene acostumbrados. La mejor prueba es esta sólida novela corta, aparentemente hecha pensando, esta vez sí, en el mercado, y en la que están condensadas tanto sus preocupaciones personales como sus posibilidades expresivas, que en modo alguno son escasas.

Debate, Lima, n.º 71, vol. XV, noviembre 1992 - enero 1993.

BABEL, EL PARAÍSO (1993)

EL IDIOMA DE LA UTOPIA

por Peter Elmore

NO SE EXAGERA EN DECIR QUE Miguel Gutiérrez es uno de los mejores novelistas peruanos contemporáneos. Tampoco se falta a la verdad si uno añade que, en el último lustro, se ha convertido en uno de los más prolíficos; en 1988 publicó *Hombres de caminos*, en 1991 su vasta *La violencia del tiempo* y, un año más tarde, *La destrucción del reino*.

Su novela más reciente se titula *Babel, el paraíso* (Lima: Colmillo Blanco, 1993) y, acabada su lectura, se hace evidente que con ella el escritor piurano se ha arriesgado —literal y figuradamente— a explorar nuevos territorios. No deja de causar asombro esta fecundidad en un autor que dejó pasar un lapso de casi dos décadas entre la publicación de su primera novela —me refiero a *El viejo saurio se retira*— y la segunda.

Hombres de caminos, *La violencia del tiempo* y *La destrucción del reino* se ubican en un mismo espacio físico y humano, el de una Piura semifeudal y arcaica, signada por conflictos atávicos y pasiones trágicas. A pesar de sus diferentes envergaduras, esos textos comparten una poética que se funda en el realismo crítico y la indagación existencial. Contrastados con *Babel, el paraíso*, se advierte que conforman una unidad en la producción novelística de Gutiérrez. En cierto sentido, esos libros delatan a un fabulador de la estirpe de William Faulkner; la Piura de Gutiérrez es, como

el mítico condado de Yoknatapawpha, un tierra abrumada por los estigmas y los traumas de su pasado.

En la literatura peruana, *Babel, el paraíso* ocupa un sitio solitario y hasta insólito: se trata de una novela de ideas, forma cuyos mejores ejemplos se remontan al siglo XVII europeo, cuando los irónicos ingenios de Diderot y Voltaire se empeñaron en conmovier los cimientos del viejo dogmatismo religioso.

En el caso de *Babel, el paraíso*, los dogmas minados son de índole secular y política (lo cual, por cierto, no los hace menos rígidos ni más racionales). Ese aire libertario que recorre el libro trae a lamente las ya muy conocidas ideas de Mikhail Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoiewski*, sobre el carácter antiautoritario y plural del género novelesco. Una novela genuina, según Bajtín, rechazaría intrínsecamente toda verdad absoluta y todo monólogo excluyente para, por el contrario, favorecer el debate y la confrontación de perspectivas.

Y, sin embargo, en *Babel, el paraíso* se oye casi exclusivamente la voz de su protagonista, un lingüista peruano que refiere las experiencias vividas años atrás en el pequinés Hotel Internacional de la Amistad, al que sarcásticamente rebautiza como «La Reservación». Pese a que la relativa ausencia de diálogo en el texto de Gutiérrez parecería volver irrelevante la alusión a Bajtín, conviene notar que el discurso del narrador se presenta como una extensa intervención polémica: su prolongado parlamento es, en rigor, una réplica.

Desde el primer párrafo de la novela se subraya la naturaleza controversial de la historia que contará el ex residente de Babel: «Habíamos llegado a una conclusión preliminar satisfactoria sobre el asunto que nos convocaba, cuando el invitado pidió la palabra», señala, irritada, la voz del moderador que introduce el grueso del relato.

Dos tendencias a primera vista contrarias se reconcilian en *Babel, el paraíso*: el impulso generalizador de la alegoría y el aliento personal, subjetivo, de las memorias. El espacio cosmopolita y exótico de la Reservación funciona como una suerte de microcos-

mos en el que se refractan, de manera sublime o grotesca, los conflictos y tensiones de la modernidad tardía.

Es por medio de la crónica de su experiencia entre los extranjeros radicados en China que el narrador plantea el problema de la sociedad ideal, de esa *isla feliz* en la cual las relaciones entre el individuo y la comunidad han alcanzado la perfección.

Como Rafael Hitlodeo —el sabio navegante de la *Utopía* de Tomás Moro—, el protagonista de *Babel, el paraíso* es un viajero que retorna a sus lares para ofrecer su testimonio: «Lo que quiero decirles, mis amigos, es que yo había tenido la infinita fortuna de hallar el reino de la utopía, es decir un espacio donde al no existir normas ni prohibiciones ni jerarquías ni jefatura (detesto las autoridades, incluso si son sensatas y equitativas) se hacía posible la comunicación y el entendimiento, tornando absurdo todo combate por las ideas o las palabras» (p. 70). Se reconoce en esta cita la dicción sobria y formal, aunque no exenta de ironía, que tiñe al discurso del narrador.

El descubridor de la Utopía no puede dibujarla en ningún mapa, pues esta no es un lugar —eso lo proclama la etimología misma del vocablo— sino un orden armónico, una forma de convivencia no contaminada por el egoísmo ni la intolerancia.

La comunidad utópica a la que alude el narrador de *Babel, el paraíso* se compone de veintidós hombres y mujeres, veinte de ellos expatriados y uno «trabajador del imperio» (p. 43). El vínculo que los une es la amistad, la apertura hacia el otro. Si la Nación y el Partido de proponen al sujeto convertirse en átomo de una masa que lo contiene y trasciende, la pequeña tribu de la Reservación reconoce y cultiva la individualidad de sus miembros.

Se trata en la práctica de una espontánea colectividad ácrata, reacia a toda forma de control institucional o de censura: mínusculo proyecto de una sociedad libre, el grupo de amigos del narrador constituye una refutación implícita de las ideologías de Estado.

En la novela aparecen también otros grupos, que se contrastan negativamente con aquel que el narrador evoca con nostalgia. Se trata de las tres camarillas latinoamericanas —la de Amarilho, la gorda Rebeca y la Reina Holoturía—: es esas logias grotescas campean la maledicencia, la intriga palaciega y el culto jerárquico a la personalidad. Irrisoriamente totalitarios, los círculos de exiliados sudamericanos necesitan de su mutua enemistad para existir, pues su identidad se construye a través de la satanización de quienes no aceptan las reglas y los ritos de la grey.

Así, encarnan un modelo de sociedad que contraría en todo a los ideales del narrador. Pese a la rivalidad que separa a estos clanes —o, mejor dicho, a causa de ella—, pertenecen a la misma estirpe y comparten los mismos valores. Por cierto, no resulta gratuito que el único consenso posible entre las tres sectas se base, precisamente, en el virulento rechazo a los amigos del lingüista peruano: el *espíritu de cuerpo* las hace cerrar filas contra la amenaza de la heterodoxia.

Babel, el paraíso no se limita a reflexionar sobre los distintos paradigmas de socialización y diversas formas de convivencia humana. Si así fuese, su valor sería estrictamente ensayístico. Gutiérrez logra construir personajes con perfil propio, seres cuyas biografías y actitudes confirman este terco énfasis en la individualidad crítica que recorre la novela.

Entre estas criaturas de ficción, acaso la más memorable sea AQ, el «trabajador del imperio». AQ —su nombre remite de inmediato a Lu-Hsun, el mayor novelista chino del siglo XX— no es un extranjero, sino una suerte de exiliado existencial en quien, trágicamente, libran una contienda a muerte el deseo de trascenderse en la Historia (de ahí su fervorosa militancia juvenil en la Guardia Roja maoísta) y el antagónico impulso de encontrar un refugio intemporal en el Arte, a través de la música erudita occidental o la pintura clásica oriental.

Curiosamente AQ, el más singular de los personajes de *Babel, el paraíso* resulta también ser el más emblemático de esta, pues la tensión que lo habita —esa incesante pugna entre la seducción

de lo colectivo y los reclamos de la propia individualidad— es la misma que nutre a la inteligente novela de Miguel Gutiérrez.

El otro personaje desarrollado más o menos extensamente—y que, en más de un sentido, complementa al de AQ— es el de la mujer norteamericana, «la amiga rubia», cuya adolescencia transcurrió en medio del ambiente rebelde de los años 60. La aparente promiscuidad sexual que practica la estadounidense encierra un desafío personal a la lógica masificadora del Poder, pues en su caso el erotismo aspira a «*la liberación del cuerpo para su entrega desinhibida, no agónica ni culposa, al amor y al placer*» (p. 104).

Entre los dos polos vitales que AQ y la norteamericana ilustran se sitúan los demás miembros de la comunidad de Babel, tráfugas de todos los continentes y expatriados dentro del territorio de los expatriados.

Concluyo refiriéndome a un misterio que solicita la curiosidad del lector hasta las páginas finales de la novela: ¿Cómo consigue el narrador comunicarse con su ecuménico grupo de amigos? ¿Se trata de un políglota? ¿Recorre, acaso, al esperanto o a alguna lengua franca?

La solución final a este enigma es paradójica e inadmisibile desde la perspectiva del realismo, pero de una total coherencia con las premisas que animan a la valiosa obra de Miguel Gutiérrez. Si la pluralidad y el respeto a las diferencias son los principios que sustentan a la sociedad ideal, resulta lógico suponer que esos mismos principios deben regir también el diálogo entre los habitantes de esa sociedad.

De esa manera, Babel se convierte en uno de los inesperados nombres del paraíso y la confusión de lenguas, en una de las condiciones de la utopía.

La República, domingo 27 de febrero de 1994.

UN NOVELISTA MÚLTIPLE

por Ricardo González Vigil

LA MADURACIÓN NOVELÍSTICA DE Miguel Gutiérrez (Piura, 1940) sobresale como el mayor acontecimiento literario del Perú (todo parece indicar que también de Hispanoamérica) de los últimos años. Ahí están para probarlo *La violencia del tiempo* (1991), quizás la novela peruana más admirable, en todo caso la obra hispanoamericana más compleja y totalizante que conozcamos; muestra cimera a la que acompañan con brillantez *Hombres de caminos* (1988) y *La destrucción del reino* (1992). A ellas acaba de sumarse otra narración magistral: *Babel, el Paraíso* (Lima: Colmillo Blanco, 1993; 224 pp.).

La lectura subyugante de *Babel, el Paraíso* nos ha permitido aquilatar que Gutiérrez constituye un novelista auténticamente múltiple. Es decir, un autor de poderosa versatilidad, capaz de escribir no solo muchas narraciones (eso sería una mera multiplicidad cuantitativa), sino textos distintos ente sí, diversos en temas, ópticas, recursos y tonos narrativos (multiplicidad cualitativa).

Esto podía entreverse en sus novelas anteriores, sobre todo en su oceánica *La violencia del tiempo*. En ellas, Gutiérrez entreteje asuntos y niveles de realidad muy disimiles, variando las técnicas y las marcas estilísticas al servicio de un contrapunto narrativo que se nutre de plurales perspectivas y especies narrativas que van de la tradición oral al ensayo, del realismo más

empírico a lo real maravilloso, del periodismo y la monografía científica a la imaginación onírica, sin excluir las convenciones de la dramaturgia.

Buena cosecha de las lecciones aprendidas en Cervantes, Dostoiowski, Tolstoi, Proust, Joyce y Faulkner, por limitarnos a nombres mayores.

Con *Babel, el Paraíso* la multiplicidad creadora de Gutiérrez se torna más nítida. Y no tanto porque abandone las tierras ardientes y turbulentas de su Piura natal, eje de la saga de los Villar y el pueblo Congará (*La violencia del tiempo*, *Hombres de caminos* y otras novelas en ejecución), así como de su primera e incipiente novela *El viejo saurio se retira* (1969) y de *La destrucción del reino*), puesto que podría acotarse que algunas de las historias de *La violencia del tiempo* nos transportan a otros lugares no solo del Perú, sino de América y Europa.

Se vuelve más patente porque trasciende radicalmente los límites del realismo literario, cuando menos los que suelen tenerse como tales atendiendo a la renovación sufrida por el Realismo en el siglo XX. El último capítulo (como si fuera un epílogo, luego de los doce capítulos que conforman el cuerpo de la novela) de *Babel, el Paraíso* siembra el desconcierto en la asamblea que ha escuchado el testimonio de quien sostiene haber vivido durante casi cuatro años una «temporada en el Paraíso» o «reino de la utopía», y exige que se le crea que hubo comunicación y entendimiento perfectos entre veintiún personas de todos los rincones del planeta, que hablaban en su propio idioma sin saber los de los demás.

Ese desconcierto también sacude al lector si se aferra a una recepción realista, si no detecta la manera original cómo Gutiérrez renueva la vieja tradición de los viajes al reino de la Utopía (dán-doles una concreción histórica que no tienen estos, pues nos hallamos en la China de los años 70, lapso en el cual efectivamente Gutiérrez residió una temporada en el otrora denominado Celeste Imperio, nombre que permite la asociación con el Paraíso o Cielo bíblico, y con la Utopía humanista nacida bajo la tradición del Cielo platónico), o de los itinerarios alegóricos ya sea en este

mundo, ya en el Más Allá como el Infierno-Purgatorio-Paraíso dantesco (la opción de Gutiérrez es explícitamente terrenal y, aunque llama a sus personajes por su nacionalidad y vocación sin aplicarles nombre y apellido, evita el intelectualismo abstracto de los personajes alegóricos: seres de carne y hueso con connotación alegórica, pero no tan individualizados como los del poema de Dante).

La recepción realista (incluyendo lo real maravilloso) rige en las novelas anteriores de Gutiérrez. *Babel, el Paraíso*, en cambio, colinda con la parábola¹ y con el simbolismo poético, entendiendo por poético lo sustancial, expresable no solo en poemas, sino en cualquier medio artístico: «[...] su concepción que llamaré poética y que era la cifra o la clave de un anhelo de existencia».² Estamos, pues, ante una matriz realista que se ha abierto a las posibilidades narrativas de autores tan diversos como Tomás Moro, Thomas Mann, Kafka, Borges o el Cortázar de *Los premios* y varios cuentos. Y, al hacerlo, se ha transfigurado, logrando una singular simbiosis entre el realismo y el simbolismo poético.

De otro lado, Gutiérrez es un novelista que retara lo *múltiple*, la diversidad humana en lenguas, razas, creencias, costumbres, etc., como lo más humanizador, lo más propio de la dignidad y la libertad del ser humano, respetado en su *alteridad* (en su condición de *otro*, de individualidad intransferible). Aquí la heterogeneidad de Babel no engendra confusión y desdicha: al contrario, deviene en Paraíso, en espacio apto para la unión, el entendimiento y la comunicación, donde impera la tolerancia y el afecto, se desecha el poder y las jerarquías, las represiones y las marginaciones, y se evita juzgar a los demás.

Un Paraíso carente de perfección celestial, pero vivido como morada suficiente para la dicha humana: «En este reino, que no tiene por qué ser llamado milenario, sin tierra ni fronteras ni propiedades que defender, no todo es gracia, amor y alegría; no, también existen el dolor, las penas, la soledad, la irritación, pero

¹ GUTIÉRREZ, Miguel. *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993, p. 42.

² *Ibid.*, p. 100.

no el avasallamiento de las conciencias, ni la sujeción ni la condena ni el castigo ni el vejamen».³

Hallamos la duda frente al Paraíso anhelado por el marxismo: «¿Es correcto adherirse a una Idea [...] en la que había que tener fe, pues se había revelado necesaria y eficaz para acabar con las desigualdades sociales, si bien de manera imperfecta y con métodos impugnables?» (p. 192). En todo caso, como ocurre en Mariátegui, Vallejo y Arguedas, la opción mayor calza con el humanismo del siglo XVI, con sus ideales de autenticidad y tolerancia, libertad y solidaridad: «¿Por qué otra cosa podía brindar sino por el amor, el placer, la amistad y la vida que siempre habrán de prevalecer sobre los poderes que propician la muerte?».⁴

El Comercio, Lima, 12 de diciembre 1993.

³ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

PODERES SECRETOS (1995)

GARCILASO: OTRA LECTURA (ENTREVISTA)

por Pedro Escribano

En Poderes secretos, libro sobre el Inca Garcilaso, curiosamente suscribes a Baudelaire cuando dice que la novela es un género bastardo.

Los formalistas rusos expresaron este juicio de Baudelaire y dijeron que la novela es un género que fusiona diferentes tipos y formas de discursos. Esa es la gran libertad que tiene la novela. Antes, según el canon de la novela, los héroes descendían de reyes y dioses, pero el Lazarillo de Tormes casi dice que es un hijo de puta y de un negro además. Esto puede ser una metáfora sobre el origen de la novela.

¿Estás reuniendo materiales para novelar sobre un bastardo y mestizo como es Garcilaso?

La bastardía y mestizaje son temas de mi narrativa. En *La violencia del tiempo* son uno de los temas centrales, incluso aparece el mismo Garcilaso. Pero ojo, no estoy escribiendo ni voy a escribir una novela sobre Garcilaso... Mi relación con Garcilaso y ese tema termina en *Poderes*. Ese libro fue producto del azar y de una necesidad subterránea. Me invitaron a un seminario para explicar la relación que existe entre la historia y la novela. Lo hice a través de un caso concreto, Garcilaso.

¿No crees que desperdicias un tema histórico?

No. La llamada novela histórica no es de mi simpatía. La historia me interesa como dimensión de la existencia humana y no como reconstrucción del pasado, romance o arqueología literaria. Me interesa en la medida en que el pasado sigue lastimando la conciencia del presente. El historiador mira la historia como drama o epopeya; el novelista al margen de lo épico, de lo trágico, ve el lado irrisorio, absurdo, la cotidianidad de la historia.

¿La figura de Garcilaso es un pretexto para discutir el mestizaje?

Sí, pero quise abordarlo como novelista. El problema es que todos los trabajos que se han escrito sobre el Inca son celebratorios y dicen lo mismo. Como dice el filósofo Thomas Kuhn, parece que todos escriben sobre Garcilaso desde un mismo paradigma. Existe una especie de pacto de caballeros de no agresión a Garcilaso.

¿Poderes tiene una posición antigarcilacista?

No. En el fondo, es un gran elogio de Garcilaso. Lo que rescato es su calidad como escritor, su individualidad. Garcilaso dice a la mierda, me llega que mi madre haya sido princesa, inca. Yo nazco conmigo mismo, elijo mi escudo, mi mausoleo para mi propia gloria. Sale el orgullo del escritor. Un pensamiento propio de quien está entre el Renacimiento y la Contrarreforma.

¿Es decir, ya no una actitud étnica, sino ética, de escritor?

Exacto. Sin duda, el mestizaje juega un rol. El problema no es el mestizaje sino el colonialismo. Eso es lo que hace problemático el mestizaje. El mestizaje es una condición general de la humanidad. Me parece inaceptable decir que se es artero, sinuoso porque se es cholo, se es mestizo, como si hubiera una condición humana mestiza en sí.

¿Pero el mestizaje, un hecho biológico, en nuestra historia se ha manejado ideológicamente?

Claro. El mestizaje no determina las actitudes. Es la actitud de cada quien. El padre José de Acosta escribió que los mestizos tenían una especie de degradación *a priori*, una defectividad moral por haber mamado en los pechos de la indias.

¿El historiador Carlos Aranibar insinúa que Garcilaso como Blas Valera fueron manipulados por los jesuitas?

Eso es muy interesante. Cuando apareció el libro de Aranibar (su edición de *Comentarios reales*) fue celebrado, pero nadie le dio mayor importancia a las notas de pie de página. ¿Por qué? Yo creo porque las notas replantean una lectura diferente de Garcilaso, que rompería el *paradigma garcilacista*. Mira, los jesuitas planteaban la fusión de las elites hispánicas y quechuas, es decir, unir ambas aristocracias y hallaron que Garcilaso encarnaba ese ideal. ¿Por qué se silencia esta tesis de Aranibar? ¿Porque demandaría un replanteamiento de la visión del Inca y del problema del símbolo de la peruanidad?

¿Cuándo se inició el culto a Garcilaso?

Con la Generación del 900 y Riva-Agüero, cuando González Prada empezó a decir que la esencia de la nacionalidad eran los indios. Ante ese discurso, ellos buscaron una figura para contrarrestarlo. Ese fue Garcilaso. Hispanistas e indigenistas se pusieron de acuerdo, tal vez no porque lo conversaron, sino que hay cosas que no necesariamente se dicen pero sin embargo se piensan.

¿Pablo Macera es un primer lector crítico de Garcilaso? Recuerda que lo acusa de «arribista» y otras lindezas.

Yo he leído algunos textos de Macera en los que afirma que Garcilaso es un acomplejado por el hecho mismo de ser mestizo y bastardo. Pero el problema es más complejo.

Él dice que la cultura del mestizo es una cultura de las compensaciones...

Sí, en efecto, aunque no nos ofrece una fundamentación teórica de ello. Aranibar hace una lectura diferente, dice que Garcilaso es cooptado por los jesuitas, lo que en lenguaje político de nuestros días llamaríamos un *lavado del cerebro*.

¿No pasó lo mismo con Huamán Poma?

Cosa curiosa, hay un punto común entre Garcilaso y Huamán Poma. Ataca a la iglesia, pero rescata a los jesuitas.

¿Para muchos Garcilaso puede ser el hombre del milenio peruano?

Es uno de los grandes escritores que explica la cultura peruana. Yo no acepto que sea el símbolo de la peruanidad, porque eso es una creación posterior e interesada por esa suerte de logias o sociedades. Cuando un crítico me dice más cuidado con Garcilaso es como si la Marina me dijese a Grau no lo toques. *Poderes* parodia personajes y conductas que reeditan los mecanismos del poder para manipular individuos y colectividades.

¿Para ocultar las verdades o tirarlas al fuego?

Exacto. Los hombres, los pueblos, los estados, se engarzan en grandes procesos, pero dentro de esos procesos se van generando, o autogenerando, o ya existen, poderes vastos que finalmente terminan gobernando. Eso es lo que ha pasado un poco con los países socialistas. Estos poderes secretos siempre están detrás de los hilos.

¿Es difícil trabajar el tema histórico? ¿García Márquez se cayó del caballo del Libertador en El general y su laberinto?

García Márquez trabajó sobre un personaje demasiado conocido. Sobre Garcilaso hay una copiosísima bibliografía y su vida es completamente gris; de Bolívar casi no hay nada más que decir. Tal vez el secreto de la novela histórica es que los grandes

personajes permanezcan como personajes secundarios. El personaje histórico siempre será más grande que las posibilidades imaginativas del narrador.

¿La trampa consiste en mirar el lado oscuro de los personajes?

Es la gran ventaja. Si tú quieres llamarle trampa, no me opondría. Yo tengo una visión desacralizada de la literatura. El escritor no es un profeta ni es un pilar de la verdad.

¿Pero sí es un irreverente?

Sí. Yo podría suscribir al narrador de *Babel, el paraíso* cuando dice «detesto a las autoridades, incluso cuando son honradas y sensatas».

¿Alguna vez dijiste que no creías en ninguna clase de poder?

Ah, sí, yo pienso que el escritor debe estar alejado del poder. Me preguntaban, si ante el triunfo de una revolución, ¿trabajarías a favor de ella, en el área que te compete? Claro, pero desde las bases...

¿Con ejercicio de la libertad?

Claro, y no como un francotirador. Asumiendo los valores populares desde las bases, lo cual no me lleva a una idealización del pueblo tampoco. Un crítico decía que en **La violencia** maltrato al pueblo. Lo que sucede es que yo no lo idealizo. Una forma de creer que el pueblo es idiota es idealizándolo.

¿Tú crees que Garcilaso es otro hito para explicar nuestra identidad?

Esa palabra de identidad tampoco la he llegado a comprender mucho, pero por supuesto que sí...

¿Tú no estás contra eso con respecto a Garcilaso?

No, yo estoy contra la creación de un mito que es extraño al propio Garcilaso...

Pero ya te han dicho que Garcilaso merece un poco más de respeto.

Estoy contra esas actitudes. A los grandes hombres siempre hay que mirarlos con ojos humanos. Hito, me suena a monumento, como se dice en *Babel*, el destino de las estatuas es que algún día las derriben.

¿No te sientes un francotirador?

No, el francotirador es aquel que se cree un poco por encima de la historia. Mi sentido de la justicia, mi adhesión a lo popular, surge de mi niñez, antes de leer a nadie y será posterior incluso a cualquier crisis de este pensamiento.

Parece que siempre estás escribiendo para incomodar, incluso a tus amigos.

Por *La Generación del 50* hubo gente que me quitó el habla. Mi relación con la literatura es de pasión y también hedonística. Puedo exagerar, equivocarme, dejarme llevar por la pasión, pero nunca oculto mis pensamientos ni creo que ellos tengan un valor absoluto. Es simplemente mi punto de vista.

¿Algunos pueden decir que te dejas llevar también por la ideología?

También. Durante muchos años he vivido aislado y pienso que hay mucho prejuicio sobre mi persona. En *La Generación* yo hice un distinguo entre la obra y las conductas. La coherencia entre el pensamiento y el ser, aunque en el Perú eso es difícil. La ideología para mí nunca será patente de excelencia literaria.

Para terminar, ¿Umberto Eco parece tener resonancias en Poderes secretos?

Pienso que sí. He leído a Eco, me gustó mucho *El nombre de la rosa*. Quizás es la novela que le hubiera gustado escribir a Borges: ahí están los espejos, los laberintos, la biblioteca, la aparente doble trama policial, solo que Borges hubiera desaprobado el estilo.

La diferencia en *Poderes secretos* es que intento escribir sobre un aspecto controversial del Perú y ver la relación entre el pasado y el presente. Nada más.

La República, Lima, 11 de febrero de 1996.

ENTRE LA HISTORIA Y LA NOVELA (ENTREVISTA)

Diario El Comercio

UN SIMPOSIO SOBRE LA HISTORIA y la novela impulsó a Gutiérrez a escribir un texto que iba a presentar como ponencia, pero el texto comenzó a crecer y la perspectiva del novelista entró en juego para desenrollar en el texto una ficción. Así nació el libro: ¿una novela, un ensayo-novela, apuntes para novela? Finalmente, literatura, de esa que rompe los moldes y no quiere, al ingresar al tercer milenio, más etiquetas asfixiantes.

No es el primer libro que escribes casi a pedido, antes ocurrió algo parecido con La destrucción del Reino.

Sí, fue a partir de un grupo de fotografías de Julio Olavarría. El amigo me pidió unas leyendas y a mí me salió un libro. Ahora te obligan, más bien te incitan a escribir, lo importante es que el tema te agarre afectivamente, intelectualmente, que es el caso, creo, de Garcilaso.

¿Había un acercamiento anterior a los problemas que Garcilaso representa para la cultura peruana?

Mira, el primer artículo que escribí para la revista de promoción que sacábamos en el salón fue sobre Garcilaso, y en *La violencia del tiempo* aparece la figura de Garcilaso, pero nunca me propuse escribir una novela sobre él, pero ha sido un poco por esa invita-

ción y porque supongo que mi interés por Garcilaso no solamente es intelectual, es también afectivo, conflictivo.

Hay dos palabras que me parecen claves en tu obra: la bastardía y el mestizaje.

Mira, en mi novela hay dos mestizos con actitudes diferentes; ellos son Blas Valera y Garcilaso de La Vega. En una parte del ensayo estoy en contra de esa visión del mestizo que es sinuoso, resentido, porque esas formas de ser son comunes a todos los hombres del mundo. No tiene que haber un en sí mestizo, una entidad, un estatuto. El problema, más bien, es el nacimiento histórico del país como país colonizado.

Por eso la figura violenta del bastardo es significativa.

Yo utilizo mucho la palabra bastardía en mis novelas, y lo curioso es que el padre de Garcilaso lo reconoce; después, por orden, tiene que casarse con una española; y Chimpu Occllo se casó con un español de ínfima categoría, cosa que avergüenza a Garcilaso. Pero lo curioso es que Garcilaso es más cruel que su padre, porque no reconoce a su hijo bastardo. Mira cómo se repite, se supone que el descendiente que ha vivido ese problema debía superarlo pero no es así y eso continúa, me parece, hasta ahora.

¿Cuál es la idea de lo mestizo con la que no estás de acuerdo?

Yo no estaba de acuerdo, hace muchos años, con el discurso del mestizaje, en el sentido de que ha surgido un nuevo ser armónico, donde se conjugan todas las sangres. Eso es una ficción, incluso cuando en mi artículo, ese juvenil, hablé del mestizaje influenciado por Porras Barrenechea, en mi vida diaria me daba cuenta de que las cosas no eran así. Que había diferencias sociales otras que eran étnicas, pero uno comienza a repetir el discurso vigente. Así que he ido contra lo que llamo el paradigma garcilacista, es decir, todos los estudios de Garcilaso, sean de

izquierda o de derecha, sean apristas, socialistas o liberales, hispanistas o indigenistas, en el fondo todos dicen lo mismo; es como si entre ellos hubiese un frente común: nosotros somos enemigos, pero, en cuanto a Garcilaso, estamos de acuerdo y crean esa ficción del mestizaje armónico; contra eso va el libro.

El Comercio, Lima, 18 de diciembre de 1995.

CELEBRACIÓN DE LA NOVELA (1996)

NOVELISTA DE LA VIOLENCIA (ENTREVISTA)

por Pedro Escribano

MIGUEL GUTIÉRREZ HA REMONTADO 20 años de silencio. En 1968 publicó una novela con un título que parecía premonitorio, *El viejo saurio se retira*. Y cuando la crítica y algunos amigos lo consideraban un cadáver literario, el autor piurano, mismo saurio, se reanimó y dio signos de vida literaria. Era entonces 1988. Desde ese momento Gutiérrez ha publicado siete libros, entre ensayos y novelas, destacando entre ellas *La violencia del tiempo*.

Esa violencia de la que, por diversos motivos, también fue víctima. Alguna vez, una tarde de los ochenta, Gutiérrez fue detenido. Un comisario le preguntó entonces, con inocultable ingenuidad, cuál era su máxima aspiración. Gutiérrez respondió también con ingenua sinceridad: «Escribir una buena novela». Los policías se quedaron mirándolo. No sabían si el detenido se quería pasar de listo o, si era un tonto. ¿Escribir una buena novela? Sí, era verdad, Miguel Gutiérrez había hablado con el mismo ímpetu y pasión de Cervantes.

Febrero, 1997, es la víspera de la inminente aparición de su octavo libro, *La celebración de la novela* (Lima: Peisa), vamos a conversar sobre sus travesías literarias. Ambos sabemos que, en este caso, la realidad y la ficción conducen al mismo lugar.

¿Qué significa el Perú en tu literatura?

Para mí nacer en el Perú es una especie de destino. El nuestro es un país, como todos, con muchos problemas, pero el Perú, por su conformación histórica, es un doble problema. Ha sido cuna de viejas civilizaciones, centro de la colonia, un Estado que siempre ha fracasado en todo orden de cosas. En muchos aspectos no ha ofrecido una vida digna para sus ciudadanos, quienes no sienten el orgullo de ser peruanos, salvo como retórica. Más bien se siente una especie de vergüenza, porque este país ha sufrido muchas humillaciones. Entonces uno ha nacido allí, no te cabe otro remedio, en ese sentido ya es un destino. Es como tener una marca.

¿Y cómo lleva esa marca el escritor?

Pienso que tiene que asumirla. Por doloroso que sea, no nos podemos engañar. Que Argentina, España..., esas son otras realidades. Nuestra realidad es esta, desgraciada. Un país lleno de miserias, lleno de derrotas. No podemos hacer como si eso no existiera. En general, es un problema latinoamericano, pero en el Perú es un problema mayor. La realidad, para el escritor peruano, es la piedra de Sísifo que la tiene que cargar.

El hombre se envuelve en sus pasiones. ¿Cuál es tu pasión, Miguel?

Escribir, seguir el espíritu de Cervantes. Por los años 70 tomé una decisión. Dije, bueno, qué partido voy a asumir. Decidí que mi único partido era la novela, sabiendo que la novela, y aquí viene la paradoja, el drama o la comedia no va a resolver los problemas del país. Tú das todo en esa novela sabiendo que no vas a salvar a nadie. Y, sin embargo, no puedes dejarla.

La República, Lima, 2 de febrero de 1997

CELEBRACIÓN COMPARTIDA (ENTREVISTA)

por Enrique Planas

¿Qué acepciones tiene la palabra celebración?

Pues no solo la relacionada con la fiesta. También connota religiosidad, ceremonia ritual, y para el escritor Miguel Gutiérrez, autor de *Celebración de la novela*, primer libro suyo editado por Peisa, es el elogio de la forma y el espíritu de la novela. Un testimonio de parte para que la sabiduría del género no se pierda en el ruido. Si algunos dicen que un escritor comparte con sus lectores un libro de memorias cuando siente que ha llegado a la madurez, Gutiérrez nos entrega este volumen como un necesario balance. Balance de la novela como género y de su propia actividad novelística. Un alto en el camino necesario para quien, como señala el novelista, «comienza el combate definitivo» con la vida.

En Celebración de la novela, además de lo autobiográfico y lo ensayístico, usted hace una crítica de todas sus novelas. ¿Cree que el escritor es el mejor crítico de su propia obra?

No necesariamente. Una de las cosas que hago es no tomarme demasiado en serio y quitarle algo de solemnidad al acto creativo, a pesar de que el hecho de escribir novelas sea algo fundamental en mi vida. Tengo la idea o la sensación de que mis libros se

han leído con prejuicio, especialmente con *La violencia del tiempo y Babel, el Paraíso*. Algunos suponían que Miguel Gutiérrez tiene determinadas ideas y desde esa perspectiva, al leer el libro, han encontrado lo que buscaron. He querido orientar hacia otras posibles lecturas, sin pretender que mi propia lectura sea la correcta.

Usted se ha definido como un escritor que no cree en Dios pero sí en «las almas benditas del purgatorio»...

En efecto, sigo siendo un ateo, pero nunca he sido un ateo demasiado serio y militante. Creo en las creencias de la gente. Mi panteón no es religioso sino literario. Creo que Cervantes está muy vivo dentro de mí y como él cualquier otro novelista que admire.

En el libro explica su silencio durante 20 años por «haber perdido el sentido de la novela». ¿Una confusión entre la novela y la epopeya?

Son dos discursos diferentes que parten de dos concepciones del hombre frente al mundo. En la epopeya hay siempre una relación armónica con el ser, todo tiene justificación y solución. En ella se parte siempre de una verdad. Por el contrario, la novela es un mundo esencialmente problemático. Cuando trato de explicar mi silencio al no publicar durante 20 años, después de *El viejo saurio se retira*, señalo que fui infiel al espíritu de la novela, a su espíritu irreverente, de humor, irónico. El espíritu de la ambigüedad y de la incertidumbre, lo que no quiere decir que no tenga convicciones.

Hablemos de la construcción de los personajes novelescos ¿Son fruto de la pura imaginación o del encuentro fortuito con la realidad?

Cuando uno piensa en un personaje piensa en posibilidades humanas. Una de las pruebas de fuego de un novelista es la creación del personaje.

En su libro hay abundantes muestras de felicidad propia de la creación, pero también, en su testimonio personal, de dolor. ¿Cuánto de dolor tiene Celebración?

Los años ochenta fueron años muy dolorosos para el país. A todos en alguna medida les correspondió algo de ese mundo de violencia. A mí me tocó una parte bastante grande. Hay quienes me dijeron que mientras mi familia pasaba eso yo solamente escribía una novela. Claro que sentía mucha preocupación, pero al mismo tiempo sentía una gran exaltación por la escritura. No lo puedo evitar, ni tengo cargos de conciencia por ello. Por supuesto que se escribe con dolor, y buena parte de este libro es la manifestación de ese dolor en la única forma que puedo expresarlo, con la escritura, procurando no caer en el sentimentalismo, en el melodrama, o exagerar los sentimientos. Hay dolor personal, familiar y por todo lo que pasó en el país.

El Sol, Lima, 7 de febrero de 1997.

LA NOVELA CELEBRANDO AL NOVELISTA (ENTREVISTA)

por Martín Rodríguez-Gaona

Si la novela es el género literario que más definida relación tiene con el lector, ¿para quién escribe Miguel Gutiérrez?

Para todos. Pienso que durante la creación hay distintos momentos en relación al lector, aunque básicamente escribo para mí mismo. Yo soy el lector ideal, me preocupo del público en el momento de la publicación del libro. La relación con el lector en el Perú es exigua, pero encuentras algunas satisfacciones, por ejemplo cuando se te acerca alguien que no ha tenido ningún contacto personal contigo y ha leído el libro.

Algunos otros libros peruanos indagan acerca de la novela; Historia de un deicidio de Vargas Llosa o La invención de la realidad de J.M. Oviedo; ¿Celebración de la novela guarda algo en común con ellos?

La pasión por una forma específica de la literatura, que sería la novela. La segunda parte de mi libro, que puede ser tomada como la historia secreta de *La violencia del tiempo*, es un reflexión sobre el proceso creativo y todo lo que confluye en el acto de la escritura. Es decir, los distintos tipos de memoria, lo que te da la vida, la cultura, tu relación familiar, todo aquello que se cristaliza al momento de escribir. Además, he pretendido que el texto tenga un valor artístico, al margen de lo que en él se diga.

En el libro, opones a tus iniciadores en la novela, Dostoievski y Alegría. El primero sería un escritor oscuro, crítico, mientras el peruano más bien busca armonía con su entorno. En este dilema, ¿qué prima, el hombre como voluntad o su contexto?

En los escritores hay algo que podríamos llamar un linaje. Yo me reconozco en el de Dostoiewski, que es más que una influencia literaria. Me ubico en la esfera dostoiowskiana, aunque con otra nostalgia, que sería la apertura hacia el mundo, hacia el entorno. Esto último es lo que me emparenta con Alegría y con Tolstoi. Pero en realidad, yo no puedo responder a esta pregunta, son los lectores los que deben calificar. Yo no sé qué es lo que prima, ni tampoco por qué.

Si estamos en el fin de la era moderna y la novela es el género que mejor la ha caracterizado, ¿cómo imaginas su futuro? ¿Crees que logrará superar su contexto histórico?

Tal vez la novela tenga una filiación más antigua, Bajtin habla de esto. Pero yo creo que la novela aún tiene posibilidades si no escapa al espíritu de problematización del mundo, al espíritu del humor, de lo humano. La novela es una forma universal y cada época, cada país, cada escritor le va imponiendo ciertas particularidades. En el libro yo he hablado de la novela occidental porque es la que más conozco; sin embargo, hay otras tradiciones como la de la novela china y la novela japonesa, que son extraordinarias. Una de las características de la novela es que es una forma muy flexible, capaz de abarcar distintos discursos. Cuando se habla del agotamiento de la novela, siempre estamos pensando en lo más inmediato, en lo que está de moda, en lo que se escribe desde las metrópolis. Si queremos encontrar otros caminos, debemos mirar a otros lugares.

Reconoces cierta preferencia por la novela como obra abierta, ¿es esta más adecuada para nuestra época?

Yo planteo la opción por una novela incesante, infinita, en la que el autor debe experimentar todas las formas, incluyendo

aquellas que a él no le gusten. Los retos son buenos, siempre y cuando el escritor tenga una buena historia que contar. Escribir incluso aquello que por temperamento creamos que no podemos hacer. A mí me aburren en general las descripciones, sin embargo, por la historia que estaba contando me era indispensable hacerlas. La experimentación no está meramente ligada a lo formal, para mí siempre guarda relación con la experiencia humana.

¿Crees que la novela, al menos en inglés (después de Joyce y Beckett) o en francés (nouveau roman), esté condenada a ceñirse a lo lingüístico?

Yo no creo que el gran personaje de la novela sea el lenguaje. Esos son planteamientos de quienes no tienen qué contar. Lo que es cierto es que después del *Finnegans Wake* a muchos no les queda más que el silencio. Debo aquí hacer una distinción entre lo que es Beckett, quien para mí es un gran escritor, y el *nouveau roman*, del que puedo decir tiene planteamientos interesantes, pero no de mi gusto. Beckett es la culminación de toda una línea del pensamiento que se inicia en el vanguardismo, que es la de mancillar todo lo que alguna vez fue sagrado. Para la nueva novela francesa esto es meramente una cuestión cerebral, un problema teórico. Además, cuando ellos se dedicaban a pontificar, llegaron a través del *boom* las tres generaciones de la novela latinoamericana y simplemente los sepultaron.

*¿Por qué la opción por una narrativa más consciente del lenguaje, como la de Martín Adán en *La casa de cartón*, no cala en nuestro entorno?*

Hay escritores que se adelantan a su tiempo. Aquí no se vio la obra de Adán en su dimensión fundacional, se le redujo a la excentricidad de un talentoso adolescente. Hubo de pasar muchos años para que ese libro tuviera sus lectores naturales. No se entendió que *La casa de cartón*, en cierta forma, acababa con el regionalismo. Posteriormente, el libro de Adán no solo influye en la temática urbana, sino también como aproximación al lenguaje. Este men-

saje es entendido por los jóvenes narradores del cincuenta, lo encontramos en Ribeyro, en Loayza, en Reynoso, en Vargas Vicuña, que para mí es el estilista mayor de esta promoción.

¿Qué opinión te merece que un escritor estéticamente afín a Easton Ellis, como el chileno Fuguet, sostenga que el premio Nobel a García Márquez retrasó la consolidación de la literatura latino americano?

Los jóvenes para afirmarse tienen que atacar algo. En México, a inicios de los sesenta, se planteó ya algo parecido. Ahora precisamente estoy leyendo *McOndo*, esta antología de narradores latinoamericanos editada por Fuguet, y lo primero que salta a la vista es que, ya sea por el marketing o por otros motivos, están ligados a García Márquez desde el título. Claro que, entendido desde otro ángulo, ¿qué culpa tiene Borges de que haya borgesianos?, ¿podemos culpar a García Márquez por la existencia de Isabel Allende?

¿Cuáles son las condiciones esenciales que debe poseer el novelista?, ¿en qué se diferencian de las de un escritor de cuentos?

Estos dilemas que se plantean entre la novela, la novela corta y el cuento me parecen bastante inútiles. Hay grandes escritores que fracasaron al cambiar de género, y otros que lo hicieron excelentemente como Tolstoi o Joyce. Yo, por mi parte, aunque me considero torpe para el cuento, quisiera algún día llegar a escribir un libro de narración breve.

¿Por qué te consideras torpe para la narración breve?

Conversando con un escritor amigo, llegamos a reconocer cuál era el instante más placentero del proceso creativo. Él me decía que, en su caso, era el mismo acto de escribir, con las correcciones y las reescrituras. Par mí en cambio, la cosa estaba en el momento de la fabulación: quizá esto es lo que hace que yo me sienta más cómodo en la novela.

Sorprendes al afirmar que te sientes incapaz de trazar una estructura para tus libros. ¿Influye tu opción por la obra abierta?

Pienso que ciertas técnicas literarias proceden de la vida misma, de ciertos hábitos, Incluso el onanismo puede ser una manera de crear una técnica: ese continuo fabular, ese continuo mentirse a uno mismo, es algo que no se puede aprender en ningún libro. Cuando escribo no sé qué va a salir, pero sé que hay un orden. Aquí quizá esté mi predilección por la obra abierta, aunque admiro también las novelas perfectamente enhebradas, en esto último Vargas Llosa es un maestro.

¿Por los personajes que van surgiendo? ¿Tampoco diseñas los personajes?

Un escritor a veces quiere vengarse de la gente. Se puede decir: voy a vengarme de esta mujer que me hizo una mala pasada y le haré sufrir un agravio imaginario. Pero en el proceso mismo de la escritura, si eres novelista de verdad, te vas olvidando de lo que te motivó en un principio. Tu personaje termina siendo tan indiferente a tus motivaciones humanas que ya no te importa si cumplió o no con tus propósitos. Ese es el mejor agravio. Con la anécdota es igual, va apareciendo mientras la vas contando, de la misma forma en la que no se puede recuperar el pasado sin la ayuda de la imaginación.

El Peruano, Lima, 16 de febrero 1997.

BORGES, NOVELISTA VIRTUAL; KAFKA: SERES INQUIETANTES; FAULKNER EN LA NOVELA LATINOAMERICANA; RIBEYRO EN DOS ENSAYOS; LOS ANDES EN LA NOVELA PERUANA ACTUAL (2000)

MIGUEL GUTIÉRREZ, ENSAYISTA MÚLTIPLE

por Ricardo González Vigil

MIGUEL GUTIÉRREZ NO CESA de asombrarnos. En estos años 90 ha sido el escritor peruano con mayor número de libros sobresalientes. En la primera mitad de la década se enseñoreó en la novela, ungiéndose como uno de los grandes novelistas peruanos contemporáneos (*La violencia del tiempo*, 1991; *La destrucción del reino*, 1992; *Babel, el paraíso*, 1993; y *Poderes secretos*, 1995); posteriormente, ha mostrado cualidades mayúsculas para el ensayo, perceptibles ya en *Celebración de la novela* (1996) y desplegadas plenamente en una serie de cinco libros recientemente publicados, parte de un proyecto de seis series (30 ensayos, en total) dedicadas a «mis clásicos de la novela del siglo XX».

Atractivamente impresa por la Editorial San Marcos, la serie comprende *Borges, novelista virtual* (299 pp.), *Kafka: seres inquietantes* (196 pp.), *Faulkner en la novela latinoamericana* (322 pp.), y *Los Andes en la novela peruana actual* (253 pp.). El designio de Gutiérrez es, al igual que en la primera parte de *Celebración de la novela*, nada menos que «[...] ofrecer a los lectores una introducción relativamente completa de la novela de este siglo que culmina, pero que a la vez implique un balance y una apertura y proyección a los años iniciales del siglo XXI» (página 9 de la presentación, colocada al frente de cada tomo).

Muy bien escritos, claros y precisos, amenos y penetrantes, sus ensayos se leen casi con la fluidez de un relato novelesco. Están pensados para el público en general, y no solo para los especialistas, aunque estos también pueden beneficiarse con sus comentarios esclarecedores de cuestiones centrales (y no de meras minucias eruditas) de los autores enfocados. Teniendo en cuenta a estudiantes y profesores, cada ensayo va acompañado de una selección de textos de los creadores examinados, una guía mínima de los escritores citados en el ensayo y una útil bibliografía, a veces en forma de cronología bibliográfica.

Gutiérrez ha alcanzado una madurez de visión, criterio y ponderación crítica que le permite sortear los excesos ideológicos de sus reseñas críticas en la recordada revista *Narración*, su tesis universitaria sobre Arguedas y su polémico panorama *La Generación del 50: un mundo dividido* (1988). La adhesión al materialismo dialéctico (tan explícita al ventilar el escepticismo de Ribeyro, la improcedencia de los reparos ideológicos formulados por marxistas —y otros— a Kafka, y su negativa juvenil a leer a Borges paladinamente confesada en un pasaje de gran honestidad intelectual) se diría ahora libre de dogmatismos, capaz de apreciar los valores literarios por sí mismo, relacionándolos de modo completo y hondo, nada esquemático, con el contexto histórico y social.

El doble dominio de la creación literaria y el ensayo, cristalizado tempranamente por el Lunarejo (siglo XVII), no ha sido frecuente en las letras peruanas, aunque, en lo concerniente a la novela, ostenta una figura mayor: Vargas Llosa. Gutiérrez ha venido a hacerle compañía.

El Comercio, Lima, 12 de diciembre de 1999.

EL MUNDO SIN XÓCHITL (2001)

EL MUNDO SIN XÓCHITL

por Ana María Gazzolo

ENTRAR A *EL MUNDO SIN XÓCHITL*, de Miguel Gutiérrez, ha sido recuperar la fascinación por un mundo creado en y por el poder de la palabra que lo manifiesta y, paralelamente, comprobar que, sin descartar las virtudes de la novela del siglo XX, siguen vigentes las del XIX. Experimentar no es un valor mayor que el de contar, y es muy amplio este horizonte en esta obra.

Se trata de una novela de personajes que hasta el final explora en su esencia. Por eso ellos van haciéndose ante nuestros ojos en lugar de ser definidos. Una lectura psicológica podría hallar en el amor incestuoso de los hermanos Xóchitl y Güencho una singular respuesta a unos padres ausentes; ellos representan para sí y para el hermano menor, a quien llaman hijo, la pareja que sus padres no llegaron a ser. Es, por otro lado, una novela sobre la pérdida, tema que el título anuncia y que constantemente recurre: los hermanos vencen todos los obstáculos que se les presentan para estar juntos, menos la muerte. Y aquí cabría hablar de la hermosa expresión del dolor que atraviesa las palabras. La pérdida se convierte en tema gracias a que Güencho sobrevive a Xóchitl y se transforma en un narrador ganado por la melancolía.

La novela corre sobre la grapa de la memoria, pero esta no se organiza en el sentido de la linealidad del lenguaje, sino que salta movida por el trabajo asociativo. De ahí que la voz del per-

sonaje narrador intervenga una y otra vez para dar breves explicaciones de su comportamiento como tal, de sus elecciones de decir o no decir, de los mecanismos de sus búsquedas expresivas. La presencia de ese yo convierte el proceso de escritura en un motivo novelesco y se duplica en quien recibe el manuscrito, de cuya mano recorreremos escenarios ya vacíos de sus personajes, pero aún impregnados de su recuerdo.

Atraído por una corriente incesante y oscura, cimentada en una prosa que sirve eficientemente a lo que quiere contar, el lector queda atrapado. El narrador, por su parte, expresa que él no es un escritor ni pretende serlo; solo quiere contar su historia y la de Xóchitl y tocar el corazón. La Novela, entonces, vuelve a su razón de ser primigenia: concebir un mundo y darle existencia.

Etecé, Lima, n.º 67, 19 de octubre del 2001.

UN AMOR ABSOLUTO

por Ricardo González Vigil

NUEVAMENTE MIGUEL GUTIÉRREZ (Piura, 1940) nos entrega una novela excepcional que lo confirma como uno de los narradores hispanoamericanos más formidables de las últimas décadas: *El mundo sin Xóchitl* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001; 585 pp.), obra que será presentada, en el auditorio de Petro Perú, el próximo 2 de octubre.

Dotado de un gran registro creador, versátil en temas y recursos, así como en niveles narrativos, desde el realista (dominante en *El viejo saurio se retira* y *Hombres de caminos*) y real-maravilloso (patente en *La destrucción del reino*) hasta el fantástico (*Babel, el paraíso*) y el de teorización sobre una novela posible (*Poderes secretos*), Gutiérrez puede tejer tramas de espesor totalizante: *La violencia del tiempo* y, ahora, *El mundo sin Xóchitl*.

El núcleo de *El mundo sin Xóchitl* es el amor incestuoso entre dos hermanos. Con acertada matización presenta varias relaciones amorosas en las que participan el padre, la madre, la primera esposa del padre, las mujeres que amaron al padre sin conquistarlo, la negra Artemisa, el señor Dunbar, inclusive el gato Don Pascuale, etc.; todas ellas marcadas por la falta de correspondencia afectiva y la incompreensión, cuando no la falsedad y el enmascaramiento. En contraste, los hermanos Xóchitl y Wenceslao se aman y comprenden a cabalidad: *Las afinidades electivas* lleva-

das al grado máximo de *almas gemelas* (Xóchitl lamenta no haber nacido junto con Wenceslao, géminis), encarnado «[...] el absoluto del amor que acaso, como soñaron ellos, solo a los hermanos les es dado merecer» (p. 584). Entre los dos no hay barreras; las imponen las convenciones sociales que ellos transgreden con astuta jovialidad pero trágicas consecuencias.

A diferencia del sentimiento de culpa de los hermanos incestuosos de *Pedro Páramo* de Rulfo y *El sonido y la furia* (donde también hay un hermano tarado) de Faulkner, la pareja de *El mundo sin Xóchitl*, más erotizada (hasta sentir celos por cualquier persona, sin excluir a la madre muerta) que la pareja incestuosa de *El hombre sin atributos* de Musil, juzga que el amor no puede ser jamás algo malo, cuanto más si brota de la comunión integral entre dos seres. No faltan alusiones al incesto en la mitología griega, los héroes civilizadores (tipo Manco Cápac y Mama Ocllo) y los linajes imperiales (incas, faraones, etc.). De otro lado, el odio al padre reconoce arquetipos en Edipo y en Electra (esta en complicidad soterradamente incestuosa con Orestes, a quien gobierna como Xóchitl a Wenceslao), y en *Los hermanos Karamazov* de Dostoiewski.

El marco social e histórico está retratado con intensidad y sutileza: una casona de terratenientes piuranos en decadencia, el esteticismo de la literatura de esos años (Anatole France, Valle-Inclán, etc.), el sentimentalismo exacerbado de las óperas, la fascinación por la noche y lo prohibido, finalmente el paisaje en sequía y la peste fatal.

El Comercio, Lima, 20 de setiembre del 2001.

ENTREVISTAS

CONVERSACIONES CON MIGUEL GUTIÉRREZ

por Dante Dávila Morey

LA CREACIÓN LITERARIA

¿Tienes preferencia por alguno de los libros que has escrito?

MG - En verdad, no tengo algo así como un libro favorito, pero sí uno que es el más querido: *El viejo saurio se retira*. Siempre me he negado a reeditarlo. Cuando lo escribí mi aprendizaje apenas había empezado, de ahí que acometiese la escritura con mucho humor, con mucha irreverencia y con espléndida ignorancia. Años después, al volver a leer el libro, me di cuenta de que había dos posibilidades: o bien lo reescribía totalmente, o bien lo dejaba como estaba para que fuera fiel al espíritu con que inicialmente lo escribí. Opté por esta segunda posibilidad. Es el libro al que más cariño le tengo y esto no significa que sea el mejor. Ni siquiera podría decir cuál de mis libros es el mejor. Cada libro tiene su historia y su propia gestación. Por ejemplo, al escribir *Hombres de caminos*, que es una historia de bandoleros, yo no conocía nada de bandoleros, pero era un reto que tenía que asumir porque así me lo demandaba el proyecto mayor en el que venía trabajando desde hacía tres o cuatro años. La necesidad de contar una historia te lleva ella misma a inventarla, a inventar personajes y lugares, que poco o nada tienen que

ver con tu propia experiencia. Para recrear la Comuna de París en *La violencia del tiempo* tuve que imaginar muchas cosas; hasta entonces solo había estado muy de paso varias veces por Francia. Para recrear París de esa época me orienté un poco por las novelas de Víctor Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, entre otros; me ayudé de algunos dibujos y grabados de la época, y de un plano del París de 1870 que me consiguió mi hermana.

¿Qué criterios consideras relevantes para juzgar una novela?

MG - Bueno, en primer lugar, el lenguaje, aunque solo es uno de los elementos de la novela. La novela es una composición donde hay personajes, hay situaciones, hay ambientes... pero siempre, y por sobre todo, debe haber una historia. Esto es básico: una historia que sea apasionante. Quizás una de las características de la posmodernidad, con respecto a la literatura, sea el haber-nos devuelto ese rasgo de pasión y novedad que el exacerbado intelectualismo aplicado a las novelas les había quitado hasta convertirlas en textos complicados y tediosos. Me parece que con respecto a la novela, hay elementos, como el de la construcción de la intriga, que en estos últimos veinte años se han revalorado. La novela no tiene por qué ser aburrida: su lectura debe causar placer y entretenimiento, sin que por eso dejen de ser ficciones inquietantes y problematizadoras en relación con mundo y la vida. Personalmente, tengo una predilección por los grandes narradores del Realismo, incluidos los del siglo XX. Pero, al mismo tiempo, admiro a otros creadores que siguen otra línea estética: admiro a Poe, a Melville y Kafka, a Borges y Calvino. A mí me gustaría ser todos los escritores.

En ese caso ¿qué le daría unidad a todas esas voces?

MG - Lo que le da unidad no solo es el estilo (entendido este no en sentido puramente ornamental), sino, ante todo, la visión particular e intransferible que el novelista tiene acerca del mundo; de esta visión singular depende la aparición y recurrencia de ciertos personajes, de ciertos temas y motivos; y hasta los recur-

sos y las técnicas de los que echa mano el novelista para que lo narrado sea una historia verosímil y persuasiva...

¿Te cuesta mucho trabajar las tramas y los personajes?, ¿cómo compones una novela?

MG - Cada escritor tiene su forma particular de componer una novela. Hay quienes hacen un esquema previo, incluso un mapa con las situaciones y los personajes; hay quienes escriben un borrador que luego trabajan y pulen; hay quienes toman apuntes, etc. En mi caso, me pongo a escribir de frente después de haberme contado a mí mismo muchas veces la historia. Para mí, la escritura es el momento maravilloso y mágico de la creación novelesca. Considero misterioso el acto de la escritura porque, guiado por una oculta mente ordenadora, en él confluyen, por asombrosos mecanismos asociativos, todas las formas de la memoria y de la imaginación, todo lo cual cristaliza en una entidad distinta, única y original, que es la ficción novelesca.

¿Tienes preferencia por algún personaje de tus libros?

MG - Bueno, sí. Más aun, como persona me gustaría ser como el doctor González de *La violencia del tiempo*, que es una especie de santo laico. Pero evidentemente no soy como el doctor González y es por eso que escribo novelas.

Hablando de este tema, en Celebración de la novela señalas que tu ateísmo surgió con el descubrimiento de la novela. ¿Se mantiene tu ateísmo a lo largo del tiempo?

MG - Sigo siendo ateo, pero no me considero un ateo militante. Respeto mucho los sentimientos religiosos y las convicciones de la gente, pero estoy en contra de la organización de la fe en iglesias y en contra del uso que de la fe hace el poder. Esto no quiere decir que dentro de estas organizaciones no haya individuos moralmente admirables. Por lo demás, los conflictos entre la razón y la fe, entre la gelidez del bien y los esplendores del mal, siempre resultan temas incitantes para un novelista.

Volvoamos a la literatura. ¿No has pensado alguna vez en tus lectores? Es decir, publicar en el Perú una novela de más de mil páginas como La violencia del tiempo es, de alguna manera, condenarse a no ser leído, más ahora, que la gente lee menos y que los medios audiovisuales están creando una cultura para la que se requiere menos concentración y menos esfuerzo, todo lo contrario de lo que exige la lectura de una novela...

MG - Pienso que el escritor debe tener la suficiente locura como para ir contra la corriente. No es que uno se proponga escribir libros extensos, sino que la historia misma, la dinámica interna o el ímpetu interior de la ficción que se está gestando, lo lleva a escribir un texto dilatado. El novelista es como un director de orquesta: cada elemento de la novela sigue su movimiento propio. Yo comienzo a pensar en el público lector una vez concluida la obra; mientras la escribo, solo estoy interesado en su desarrollo y en construir una historia eficaz. Claro que una vez concluida la novela, cuanto más gente la lea tanto mejor... Además esto está vinculado con mi propia concepción de la novela. Una novela es una hipótesis o un conjunto de hipótesis de naturaleza muy particular llamadas ficciones y que los novelistas formulan sobre la vida, el mundo y los seres humanos, con las que acceden a verdades conjeturales, aproximativas y sospechosas. Para el efecto, el novelista se vale de esos sujetos experimentales por excelencia que son los personajes, a los que mediante tramas, escenarios y contextos arroja a un campo de posibilidades donde se definirán como seres humanos. Ahora bien. El carácter o la índole de estas ficciones, de estas formulaciones, determina la dimensión del texto. A Thomas Mann le demandó cerca de mil páginas contar en *La montaña mágica* la historia formativa de Hans Castorp, en cambio solo necesitó el espacio de una *nouvelle* para relatar en *La muerte en Venecia* la última pasión de Gustavo von Aschenbach. Por otro lado, no es verdad que en la actualidad ya no se publiquen con éxito novelas extensas. *Submundo*, la apasionante novela de Don Delillo, bordea las 800 páginas, y *Un buen partido*, la primera novela del joven escritor hindú Vikram

Seth, tiene 1350 páginas, y en nuestro idioma las novelas de Antonio Muñoz Molina suelen sobrepasar las 500 páginas. Tampoco es verdad que en la cultura del video ya no hay cabida para grandes proyectos narrativos, como ocurre con la saga de J. R. Tolkien, *El señor de los anillos*, cuya adaptación al cine le ha conquistado centenares de miles de nuevos lectores. Es por eso absurdo, ridículo y más bien triste cuando en ciertos medios se postula que ya no hay lugar para los grandes proyectos novelísticos. ¿Solo deben escribirse novelas cortas? En el fondo, esta tontería revela desconfianza en la propia capacidad fabuladora o que ya no se tiene historias que contar y que se ha perdido el coraje para relacionarse y enfrentarse con el mundo.

¿Cuáles han sido las influencias por las que ha pasado tu obra? Uno suele pasar por diversas influencias a lo largo de toda su vida. En tu caso ¿cómo ha sido ese proceso?

MG - Hay dos tipos de influencias. Una es de tipo artesanal y formal, vinculada con las técnicas y la pericia; y otra vinculada con la percepción y la forma de experimentar el mundo. A veces ambas influencias provienen de un mismo escritor. En mi caso, hay una influencia presente en toda mi obra; ha estado y estará presente hasta que me muera, aunque hace muchos años que dejé de leerlo: Dostoievski. Sentía y siento una afinidad con él, en la manera de percibir y sentir la realidad. Cuando yo tenía trece años, en la época en que empecé a leerlo, tuve un desvanecimiento que además de traumático fue para mí simbólico, pues pensé que, como en él, podía ser un síntoma de epilepsia. Vine a Lima, me hicieron análisis, estuve en reposo, etc. Hasta en eso, desde temprana edad me sentí afín a él. Por eso, repito, aunque ya no lo lea y me haya distanciado de él, sobre todo, de su pensamiento político, terriblemente reaccionario y oscurantista, es un escritor que siempre estará en mí. Hay otro escritor del cual puedo decir que me influyó, sobre todo formalmente: Faulkner. Me deslumbró la composición de sus historias, la maestría formal y su poder inventivo en la construcción de sus tramas. Es el

escritor que me introdujo en la novela moderna del siglo XX, pues hasta entonces solo había leído a los grandes realistas del siglo XIX, Stendhal, Balzac, Dickens... Por Faulkner llegué a Joyce y a los autores norteamericanos de la llamada *generación perdida*, como John Dos Passos cuyas primeras novelas me deslumbraron. Desde entonces sigo con interés la novela norteamericana de la segunda posguerra hasta lo más recientes como Don Delillo, Pynchon y el formidable Cormac McCarthy. En el mismo nivel de Joyce, durante varios años leí a un autor cuyos relatos me parecieron fascinantes: Kafka.

¿Y Proust?

MG - Con Proust me sucedió algo muy curioso. Empecé a leer *En busca del tiempo perdido*, pero la extremada sensibilidad del narrador y la abundancia de digresiones me impedían avanzar. Me preguntaba por qué tanto problema si la mamá le ha dado al narrador las buenas noches sin el beso de despedida. ¡Tanto problema por una tontería de afeminado! Sin embargo, luego intuí que en la omisión materna estaba el misterio de la novela. Me armé de valor, seguí leyendo y pasadas las primeras 100 páginas tuve la certeza que estaba viviendo una de las grandes experiencias de mi vida. Avasallado ya por el tono del narrador me fui dando cuenta de que Proust tenía las grandes virtudes de los novelistas del siglo XIX, pero ya con las innovaciones propias del XX; por ejemplo, me di cuenta de que era un gran creador de personajes. Por eso me encantó que en *El canon occidental*, Harold Bloom afirmara que, en el siglo XX, Proust es el gran creador de personajes, comparable en esto a Shakespeare.

¿Y la literatura latinoamericana?

MG - Mi encuentro con la narrativas latinoamericana moderna es posterior a mi formación inicial en el arte de la novela con los novelistas que acabo de mencionar. En Carpentier, por ejemplo, cuyo lenguaje me parece recargado, me interesó siempre la función que le atribuye a la historia en los conflictos humanos. El

hombre y su historia, pero una historia un tanto metafísica y circular...

Que, paradójicamente, sería una negación de la historia...

MG - Efectivamente, a sus personajes les falta concreción, carnalidad y vida interior, son meros arquetipos que se repiten a lo largo de la Historia negando el movimiento y los cambios históricos... Luego, leí a Onetti, que en muchos sentidos, podría ser un anti-Carpentier. Toda gran obra de la literatura universal —lo afirmó Queneau— es la *Iliada* o es la *Odisea*, o, como ha señalado Steiner, o se es tolstoiano o se es dostoiievskiano: Carpentier estaría en el primer polo; Onetti, en el segundo... Luego leí a Rulfo, que tuvo un gran impacto en mi generación... Después de escribir mi primera novela, leí a García Márquez y a Guimarães Rosa, cuyo obra *Gran Sertón: veredas* la considero la mejor novela latinoamericana. Finalmente, leí a Borges, a quien, como he relatado en *Celebración de la novela*, tardé en valorarlo. Ahora, con una actitud menos apasionada y más equilibrada, puedo decir que es quizás el autor que más lecturas permite. Después he leído a los escritores del *postboom* y a los más recientes, pero ninguno de ellos alcanza la altura de los maestros de las dos generaciones anteriores. En cuanto a los escritores peruanos, me siento en deuda, más en lo vital que en lo artístico, con Alegría y Arguedas, quienes con los narradores del 50 (Ribeyro, Vargas Vicuña, Congrains, el primer Zavaleta, el Reynoso de *Los inocentes* y por supuesto Vargas Llosa) formaron la tradición de la cual partí al empezar a escribir mis ficciones.

EL ENSAYO COMO GÉNERO

Me gustaría que conversemos ahora sobre tus ensayos ¿cómo los vinculas con tu obra novelística?, ¿como una prolongación de ella?, ¿como una exploración paralela?

MG - Mis ensayos me han permitido expresar concepciones e ideas particulares que en la novela, por su misma naturaleza, no

podía expresar. A su vez, me han permitido enjuiciar ciertas posiciones y propuestas con respecto a la literatura y el pensamiento peruanos, o a la novela en general. En el ensayo siempre hay un pensamiento, una idea, una reflexión, en cuya exposición está implicado un yo, un punto de vista y un uso del lenguaje que participa en parte de las cualidades de la escritura creativa; en cambio, el tratado o el discurso académico tienden a la impersonalidad según el paradigma del discurso científico. Calificado por Alfonso Reyes «como el centauro de los géneros», el ensayo tiene dos grandes modalidades: una es la que funda Montaigne, donde el acento está puesto en la subjetividad; Montaigne escribe para entenderse a sí mismo y entender la sociedad de su tiempo. La otra forma de ensayo tiene una inspiración baconiana, pues postula una verdad y pone el acento en el carácter demostrativo. En lengua española, Unamuno y Ortega y Gasset representan los dos modelos de ensayo. Ahora bien. Hasta donde yo puedo juzgar mi obra ensayística, he practicado estas dos formas de ensayo y a veces en un mismo texto se puede observar la contienda que había en mí entre el mandato de la razón y los requerimientos de la subjetividad. En los últimos años, estimulado en parte por el ensayo norteamericano, como los del extraordinario James Baldwin, y los textos de Elías Canetti, vengo practicando una forma más libre aun del ensayo en los que se fusionan el pensamiento, el testimonio, el diálogo dramatizado y el relato. Es más, en la actualidad, desarrollando las propuestas de mi libro *Poderes secretos*, estoy escribiendo una ficción sobre la época de la violencia que llevará como subtítulo *Ensayo de una novela...* En cualquier forma, incluso el ensayo más *baconiano* está ligado, desde sus inicios, por el uso del lenguaje a la literatura (muchos años atrás hice esta temeraria afirmación: «Pensamiento y pasión, más amor a la palabra: he aquí el ensayo; invención y pasión, más amor y contienda con la palabra: he aquí la literatura»); por último, no olvidemos que todo buen ensayo nos propone ciertas ideas estimulantes, perturbadoras, desafiantes, críticas...

¿Por qué crees que en el Perú hay tan pocos buenos ensayistas?

MG - Quizás porque no tenemos una tradición. En el siglo XIX hubo en Latinoamérica buenos ensayistas, pienso en la región de Río de la Plata con ensayistas como Sarmiento, Rodó, Martínez Estrada. O en México, con figuras como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. Después de González Prada y Mariátegui, en el Perú no hemos tenido ensayistas de la talla de Alfonso Reyes u Octavio Paz, cuyo *El laberinto de la soledad* es una de los libros de ensayos clásicos de América Latina. Aunque para mi gusto abusa de la elocuencia, Octavio Paz es un ensayista de primer orden, incluso prefiero sus ensayos a su poesía. Pienso también en Borges, maestro del ensayo breve, en el que se conjugan el raciocinio paradójal y la imaginación y humor controlados. Sábato es un ardoroso ensayista y tiende a la seriedad y rigor de la ciencia y la filosofía, aunque sus arrebatos apocalípticos lo llevan a caer no pocas veces en el patetismo. En el caso del Perú, se olvida que el ensayo está vinculado con las ideas y no solo con la forma. Se piensa que basta con escribir bien para ser buen ensayista. Pero no es así; hay que postular una idea, ponerla a prueba, crear vínculos que la iluminen, imaginar contextos que hagan plausible lo que afirmamos... González Prada, por ejemplo, es un espléndido ensayista, incitador y polémico. Cuando ingresé a la Universidad Católica, en la Biblioteca Nacional leí todo lo que había de González Prada y fue para mí una experiencia liberadora...

¿No te parece que uno de los problemas que tenemos es que el discurso monográfico, académico, el estilo lleno de citas y doctoral, ha terminado aplastando al ensayo?

MG - Sí. Me parece que el ensayo ha sufrido un eclipse (ojalá sea temporal), debido al auge las Ciencias Sociales. Para alcanzar un estatuto de disciplina científica, la historiografía ha eliminado el relato y todo lo que implique subjetividad e imaginación. Con un lenguaje de creciente hermetismo, este mismo modelo han seguido la Sociología, la Antropología, la Crítica literaria...

y desde estos predios es que se incita al desprecio por lo que denominan *el ensayismo*.

¿Qué opinas de Loayza como ensayista?

Tiene un hermoso libro de ensayos, *Sol de Lima*. Ha escrito también narraciones, pero pienso que estas son inferiores a sus ensayos.

¿Y Mariátegui como ensayista?

MG - Es nuestro mayor ensayista. El ensayo fue para él la forma privilegiada con que desplegó su pensamiento en las distintas áreas de la cultura y la política. Con sus brillantes ensayos, Mariátegui me introdujo en el conocimiento de la literatura del siglo XX, desde las escuelas de vanguardia literaria (expresionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc.), y los «especímenes de la reacción», hasta la literatura que se estaba dando en la naciente Unión Soviética. Aunque en forma libre y creativa, Mariátegui utilizaba el marxismo para analizar y comprender todas las manifestaciones de la vida y el arte. Siempre me ha pareció admirable cómo Mariátegui, con las informaciones limitadas de su época y con escasos recursos, pudo emitir juicios tan ciertos. Su prosa es limpia, aguda y ágil y no desdeña el humor y el juego. Era un divulgador extraordinario. He leído que era también un brillante conversador que fascinaba a sus contertulios por su inteligencia y sus cualidades humanas.

¿Y Luis Alberto Sánchez? En algún momento, comparando a Mariátegui con Sánchez se ha señalado que, con respecto a la Literatura Peruana, Mariátegui escribió mucho menos que Sánchez pero pensó más...

MG - Bueno, Sánchez nunca alcanzó ni mucho menos la altura de Mariátegui. Por supuesto, es un expositor ágil, brillante en la anécdota y el chisme, pero hay que verificar su erudición y tener cuidado con sus pasiones políticas. Más bien Basadre tiene cosas muy interesantes en el ensayo. Por ejemplo, en *Perú, problema y posibilidad* hay un tratamiento muy agudo

y sugestivo sobre González Prada y Ricardo Palma. Es un ensayista penetrante y equilibrado, aunque su prosa es dura y densa. Luego de estos autores, como dije, viene un gran ocaso del ensayo, debido al predominio de la Ciencias Sociales, de la monografía y el discurso académico... Sin embargo, ya se vislumbra un renacimiento del ensayo y esto se debe al trabajo de escritores que son también excelentes ensayistas como Vargas Llosa.

Pero esto no significa que desvalorices la prosa o el discurso académico...

MG - Claro que no. Admiro grandes obras como *Mímesis* de Auerbach o los estudios literarios de romanistas como Curtius o los grandes trabajos de Bajtin, o los textos donde un autor no solo despliega información y rigor, sino también imaginación en el estilo y el tratamiento de sus temas, como Umberto Eco en sus libros de teoría literaria y semiótica, como lo hace Steiner aun en sus trabajos más especializados.

LA CRÍTICA LITERARIA

Hablemos ahora de la crítica literaria; muchas veces esta se restringe a las modas y el crítico se convierte en un gacetillero del momento. Se olvida que la crítica misma es un ejercicio de creación...

MG - Hay que distinguir la crítica en sí misma y la crítica ligada al poder y a la organización de la cultura. Con respecto a la crítica pura, aquella que busca reflexionar sobre un determinado texto, tiene que ser iluminadora y creativa y en sus manifestaciones más altas debe alcanzar el rango de gran literatura. Ahora bien, el peligro al que se enfrenta la crítica es el de quedar avasallada por las escuelas interpretativas de moda que en vez de iluminar oscurecen el texto con pedanteríasseudocientíficas. No solo eso. La aberración mayor es que esta crítica toma el texto literario como un pretexto para ensayar las metodologías en boga. Incluso se llega a plantear la preeminencia del crítico sobre el creador, de los cervantistas sobre Cervantes. A la estilística que campea-

ba cuando ingresé a la universidad, le siguió el estructuralismo y luego la semiótica y ahora es el desconstruccionismo y no sé lo que será mañana... Escobar dejó de ser el crítico renovador cuando convirtió a la obra literaria en una estructura puramente lingüística. Mientras fui profesor, una de mis pesadillas fue el tener que estudiar estas cosas abstrusas que eliminan el placer de la lectura. Pero tenía que hacerlo por mi deber hacia los estudiantes que tienen derecho a la información. Sobreviví a esta tortura por mi ojo irónico, por leer estas disecciones del texto con la mente puesta en otras cosas, por ejemplo, haciendo un recuento de los comienzos más memorables de una novela, o preguntándome si el uso del monólogo en *El cartero llama dos veces* pudo inspirar de alguna manera el estupendo monólogo de Meursault en *El extranjero*. En cuanto a los reseñadores de las páginas culturales, con las muy notables excepciones del caso, son gente maligna y fatua (y a veces ignorante) que descargan todas sus frustraciones con las obras de autores que no pertenecen a la secta de sus patrocinadores.

El caso de Vargas Llosa es significativo. Sus textos de Crítica literaria no están contaminados por las Escuelas sino que, tomando en cuenta un autor o una obra, despliega sus propios puntos de vista acerca de la literatura, la creación o la novela. ¿No te parece que usa magistralmente a los autores para pensar e imaginar por sí mismo?

MG - Sí, el caso de Vargas Llosa es único entre nosotros. Me hubiera gustado por ejemplo leer de joven un texto como el que escribió hace poco: *Cartas a un novelista*; me hubiera ahorrado una serie de lecturas que me hicieron perder tiempo. Definitivamente, aparte de ser un novelista notable, es un lúcido y apasionante y casi siempre irritante ensayista cuando renuncia a la lucidez por sus fobias anticomunistas. Ha escrito libros de ensayos admirables como *La orgía perpetua* o *Historia de un deicidio*. Con su estilo, sus ideas literarias y políticas y la gran variedad de sus temas, nos ha ayudado a revalorar el ensayo. Además, ayudado por su gran cultura, fiel a su espíritu libertario y cohe-

rente con sus propias (aunque cuestionables) ideas, despliega su imaginación y hace una crítica literaria muy creativa, sin tener que dar cuenta a ninguna Escuela.

Hace un momento hablaste del nexo entre la Crítica Literaria y el poder. Hablemos por ejemplo del poder de los medios de comunicación. ¿Qué capacidad tienen como para promover o silenciar una obra?

MG - Me alegra que me preguntes esto. Es un tema sobre el cual me gustaría escribir un libro completo. Cuando vine a Lima, existía un grupo de críticos que pontificaba sobre la creación literaria y establecía de acuerdo a sus gustos artísticos y a su espíritu de casta el quién era quién de la literatura peruana. Estaban agrupados en publicaciones como *El Dominical del Comercio* (y en la página editorial de *La Prensa* cuya figura estelar y admirable en otros sentidos era Sebastián Salazar Bondy) donde escribían Luis Loayza, José Miguel Oviedo, Abelardo Oquendo y otros; en las páginas de aquel suplemento ellos dieron a conocer a autores extranjeros contemporáneos y a publicar textos de poetas y narradores peruanos jóvenes. Recuerdo haber leído textos memorables como *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, de Eliot; *En el bosque*, de Akutagawa; *Al final llega el cuervo*, de Calvino... Fue el mejor momento de *El Dominical*. En esto no hay discusión. Pero ¿cómo eran los que dirigían sus páginas? Eran hombres exquisitos, elitistas, casi virreinales, y los unían ciertas ideas estéticas, antes que políticas, a no ser que el espíritu de casta al cual acabo de aludir sea una manifestación encubierta de la política. Sus críticas eran abiertamente discriminadoras con los escritores que no pertenecían a su entorno clasista. Si el libro era de calidad y ya no podían ignorar al autor, con suave perfidia limeña condescendían a escribir sobre él, minimizando sus logros y agrandando sus supuestos defectos. Podría poner numerosos y deliciosos ejemplos, tal vez lo haga en otra ocasión. Hubo una famosa polémica entre Oviedo y Romualdo: el primero postulaba lo que en ese momento se entendía como una poesía pura y el segundo, una poesía social. Para utilizar la denominación de Simone

de Beauvoir, eran los mandarines de la crítica literaria nacional. Este grupo entra en crisis y se divide en los años setenta a partir del velasquismo, más o menos por la época del caso Padilla en Cuba. Algunos asumen posiciones socialprogresistas y apoyan las reformas de Velasco y otros se alejan del país, atacan a la dictadura militar, a Fidel Castro y al comunismo en general. En este momento se produce un fenómeno interesante: surge un grupo de escritores, ya no limeños, sino sobre todo de provincias, provenientes de las clases medias más modestas que comienzan a escribir con rebeldía e irreverencia y se enfrentan a los escritores algo mayores que ellos y a los mandarines de la cultura. Estos jóvenes venían, por ejemplo, de la Villarreal, no de San Marcos ni de la Católica: se agruparon en movimientos como *Hora Zero*. Debió ser considerado como una suerte de invasión de los bárbaros, muchos de ellos de color modesto y sin tradición heráldica. ¿De dónde salieron estos malditos que no respetaban a nadie? Y lo que resultaba intolerable: no eran malos poetas. Todo lo contrario. La suya era una poesía impetuosa, de épica callejera y de inusitado esplendor verbal. Como ya no tenían el monopolio cultural y estaban debilitados por la escisión, los que quedaron del grupo tuvieron que abrirse a ellos para mantener alguna vigencia. En los años ochenta viene la guerra interna. Como carecen de nuevos cuadros y tienen competencia en los medios de comunicación, guardan un perfil bajo y se refugian en las pequeñas revistas que lograron crear y mantener, mientras por otros predios que no son los de la crítica literaria comienzan a surgir, sobre todo desde las páginas de *La Prensa* que vive sus últimos días, jóvenes intelectuales de derecha, formados por el discurso anticomunista de Vargas Llosa. En los noventa, tras la descomposición del mundo socialista y la derrota de Sendero y la instauración del fujimorismo, surge un grupo de críticos y de escritores que eventualmente ejerce la crítica y en una suerte de cruzada neocarlista arremete contra toda forma de compromiso social en la literatura y contra todos aquellos escritores que reflexionan, en sus obras, sobre la situación política del país. Sin devaneos izquierdosos, apolíticos, postulan una

literatura aséptica, descontextualizada y cosmopolita. A partir del año 95 ó 96, con la captación de gente nueva se vuelve a reagrupar la vieja cofradía y de nuevo desde posiciones hegemónicas recompone el cuadro de mérito de los escritores peruanos. Recompuesto, este grupo, al que yo metafóricamente llamé la secta garcilacista, ahora mismo domina todos los medios de comunicación: televisión, radio, revistas, pero teniendo como base *El Comercio* que ha sido poco menos que tomado por asalto... Y así en estos últimos años casi no pasa semana sin que el público por las fotos a toda página que publican de ellos se entere de la existencia de escritores extraordinarios, poco menos que geniales. Además son asesores y los secretos lectores de las más poderosas editoriales...

Lo que dices no me parece extraño: estos días, en El Comercio, está saliendo una colección de obras literarias peruanas. Junto a consagrados como Alegría, Arguedas, Ribeyro, Vargas Llosa... aparecen autores como Baily, Cueto, etc... y por supuesto, no aparece ni una obra tuya...

MG - Al margen de mi persona, esa selección de obras es un escándalo. Pero no me parece nada raro, es un proceso casi natural. Para que su hegemonía sea completa necesitan servir y servirse de las editoriales de más prestigio. En la actualidad, es Peisa la editorial que empieza a concentrar a todos estos escritores celebrados por la crítica oficial y, al mismo tiempo, sirve de nexo para promoverlos en el extranjero con editoriales internacionales, especialmente españolas. A raíz de la publicación de mi última novela, pude percibir las angustias y los temores que padecen ciertos escritores que aspiran y sueñan con ser publicados por estas casas editoras. Por supuesto, murmuran o despotrican por lo bajo, pero en público y en los medios prefieren callar o apelan a la adulación y a la cortesanía, pues aparte de no ser publicados, corren el peligro de ser excluidos del canon y de enciclopedias en las cuales se castiga a los escritores disidentes recortándoles el espacio que merecerían en justicia y a los contestatarios no asimilables excluyendo sus nombres de la memo-

ria cultural del país. Ahora bien. La secta reconstituida, a diferencia del clan de los años cincuenta, está vinculada con intereses económicos, con viajes, becas, premios nacionales e internacionales...

¿Cómo enfrentarse a este fenómeno?

MG - Bueno, por los sesenta y setenta enfrentamos a la secta desde *Narración*, como lo hicieron los poetas de *Hora Zero*, a través de manifiestos, panfletos y recitales. En la actualidad es mucho más difícil combatir a esta argolla: lo único que queda es el trabajo serio y constante y publicar en editoriales independientes o pequeñas, pues si la producción es valiosa en algún momento será reconocida. A estas alturas de mi vida a mí no me afecta el problema. No obstante haber mantenido una distancia frente a estos poderes secretos, mal que bien mi obra tiene alguna aceptación y por lo menos ya no puede ser omitida. Me preocupan sí los jóvenes. Por desgracia, por los tiempos que vivimos, carecen de las convicciones que tenían las generaciones anteriores, de modo que son susceptibles de caer en la tentación del éxito fácil, rindiendo culto al pragmatismo más lamentable. Es más, podríamos decir que el fujimorismo creó las condiciones para que prosperaran estas formas de conducta al destruir las instituciones y las ideologías que las sustentaban. Sin embargo, en estos últimos meses he conocido a escritores de la última promoción, muy jóvenes todavía, que comienzan a pensar de otra manera.

¿Cómo ves el movimiento literario en el interior del país, movimiento que, por cierto, es poco o nada promovido en los medios?

MG - En provincias existen movimientos literarios importantes y de mucho empuje. Con gran esfuerzo y casi siempre en lucha con los poderes locales, organizan encuentros regionales y nacionales donde concurren escritores de las distintas regiones de los andes, la amazonía y la costa. Mantienen revistas y publican sus libros con sellos editoriales de la región. En Huancayo, por

ejemplo, Manuel Baquerizo, dirige la admirable revista *Ciudad ilustrada*, en la cual da cabida a escritores jóvenes de todas las regiones del Perú, incluida la de Lima. Sin embargo, el aislamiento cultural sigue siendo un gran problema, pues provoca algunos desfases estéticos en la producción literaria. Otro problema es que algunos caen en la rutina y terminan siendo absorbidos por el poder local y ellos mismos se convierten en caciques de la cultura. Durante muchos años, Piura, mi tierra, fue uno de los lugares más atrasados en el plano de la cultura y sus intelectuales y artistas promovían una cierta mitología piurana que en esencia reflejaba el espíritu de los terratenientes de la región. Por eso desde que salí de Piura y durante décadas no tuve contacto con su intelectualidad, que recibió con hostilidad mis libros, pues según su punto de vista constituían difamaciones de la tierra piurana. De modo que durante mucho tiempo evité tomar contacto con esta intelectualidad y cuando viajaba a Piura lo hacía de manera anónima para así poder conversar con franqueza con la gente que yo quiero desde mi niñez y adolescencia. Por supuesto, con el hundimiento del orden señorial, las oleadas migratorias y la democratización han surgido grupos de escritores de mentalidad moderna con los cuales mantengo relaciones cordiales.

LITERATURA, SOCIEDAD Y POLÍTICA

En el Perú, la Universidad suele mutilar o adormecer a los espíritus creadores. En efecto, nuestros más grandes creadores, González Prada, Mariátegui, Eguren, Vallejo, Martín Adán, Vargas Llosa... han forjado sus obras ajenos a la Universidad o, por lo menos, alejados de ella, alejados de la terrible absorción docente y su consecuente burocracia. Me llama la atención una cosa: ¿cómo es que, dedicándote a la docencia hasta jubilarte, has podido, al mismo tiempo, crear una obra significativa e importante tanto en calidad como en extensión?

MG - Trabajé como profesor en diferentes universidades: en San Marcos, la UNI, la Cantuta, San Cristóbal de Huamanga, San

Luis Gonzaga de Ica, además de haber pasado por la experiencia de ser profesor de colegios de secundaria y academias. Después de abandonar el periodismo, necesitaba ganarme la vida en una actividad que estuviera de acuerdo con mi manera de pensar, y la Universidad me pareció la institución menos enajenante en la medida que yo podría preservar mis ideas. Si como estudiante solo me mantuve en los bordes de la vida universitaria, también como profesor mantuve distancia de los engranajes del mundo académico, de las burocracias y de las luchas por el poder. De modo que no hice lo que se llama una carrera y jamás estuvo entre mis sueños ser Decano o Rector. Recuerdo que una vez no pude evitar ser Jefe de Departamento por 24 horas ya que yo era el único miembro del mismo. Al cubrirse la plaza al día siguiente, yo presenté mi renuncia ante el nuevo profesor, cosa que este aceptó con la mayor alegría. Así, desde el principio, limité mi vida académica a ser un profesor por lo menos decoroso que no engaña a sus estudiantes y a promover la investigación en el campo de la literatura. Pese a los años de servicio hasta que pedí mi cesantía (no la jubilación), seguí preparando clases hasta la madrugada con el exclusivo fin de iniciar a los estudiantes en el placer de la lectura y en la reflexión sobre la creación literaria. Aunque perdí beneficios económicos, no me arrepiento de esta línea de conducta, pues, a cambio, pude mantener mi independencia intelectual que es el bien máspreciado que posee el escritor que se respete. Lejos de las angustias que acarrea la búsqueda de poder y de honores académicos, pude dedicarme con energía y libertad a mi actividad de escritor. Esta suerte de proyecto de vida que me lo formulé desde muchacho, no lo hubiera podido cumplir (por lo menos en sus líneas sustanciales) sin el apoyo de la mujer espléndida que fue mi esposa, quien no solo se solidarizó con mis ideas, sino que formó a nuestros dos hijos de acuerdo a las mismas. Sin caer en esos horripilantes elogios de la pobreza, llevo una vida austera entregado a mi trabajo, aunque de ninguna manera desdeño los placeres terrenales.

Hablemos de tu obra más polémica. Cuando escribiste La generación del 50 ¿hubo imposición de algún tipo?, ¿qué clase de convicción te llevó a escribir este libro?

MG - No, no hubo ninguna clase de imposición, como por ahí se ha insinuado. En todo caso fue una imposición que nació de mí mismo, como una suerte de imperativo. Empezó como una introducción a una investigación académica sobre la Generación del 50, pero poco a poco la escritura se fue desbordando y el texto dejó de ser un texto académico y terminó por convertirse en un ensayo de interpretación de la misma dentro del contexto de la dramática guerra interna que vivía el país, pero todo esto desde la perspectiva de alguien que, habiendo sido formado (por lo menos en parte) por esa generación, se siente estremecido en sus convicciones por la dureza de los acontecimientos.

¿Cómo evalúas este libro después de casi 15 años de haberlo escrito?, ¿consideras que hubo excesos?

MG - Es un libro vehemente, controversial, muy subjetivo, y problemático como era mi propia conciencia al momento de escribirlo. Por supuesto, incurrí en algunos excesos verbales, pero no injurié a nadie ni me dejé llevar por pasiones mezquinas y menos por fobias personales. Cuidé mucho en no mezclar los juicios estéticos con los juicios ideológico-políticos. Así, en el libro no descalifico a ninguna obra por las ideas políticas de sus autores, tanto que no faltaron intelectuales de izquierda que criticaron mis apreciaciones literarias. Según ellos, por ejemplo, al considerar a Eielson como el mejor poeta de la Generación del 50 en desmedro de los poetas social realistas, yo había capitulado ante la derecha y la reacción. D.H. Lawrence decía que hay que creer en la obra, no en el artista. Sin embargo, cuando el poeta, el narrador, el intelectual interviene en la política y en los asuntos públicos pueden e, incluso, deben ser objetos de crítica. En el caso concreto de los escritores de la Generación del 50,

puse atención sobre todo en la relación entre el ser y el pensar, en si hay o no coherencia entre su pensamiento y sus actos...

Por ejemplo a Ribeyro...

MG - En efecto, el hecho de que en un capítulo de mi libro le dedicase en estudio muy elogioso a su obra narrativa, no me inhibió de criticar a Ribeyro por haber recibido la Orden del Sol de manos del gobierno de Alan García, que acababa de perpetrar las masacres del Frontón y Lurigáncho.

Con respecto a los que podríamos llamar los intelectuales de izquierda ¿qué ha habido, en este contexto, después de Mariátegui?

MG - Pues, pienso que la izquierda, después de Mariátegui, no ha tenido intelectuales importantes, en el sentido de intelectuales creativos y renovadores y que unen el pensamiento y la acción. La falencia fue tan traumática que desesperadamente trató de llenar esa carencia...

Con Macera, por ejemplo ...

MG -Años atrás pensaba que Macera era una suerte de anarquista de derecha. Pero acaso, por principio, ¿los anarquistas no están contra todo poder y desprecian los placeres y prebendas que procura?... En fin ya dije todo lo que tenía que decir sobre Macera.

¿Y Flores Galindo...?

MG - No conocí a Flores Galindo y lo poco que leí de él, sobre todo los trabajos de su última etapa, me pareció fundamental. Sé que además de brillante y lúcido, era un hombre (en realidad, un joven, un muchacho) con las cualidades humanas necesarias para reunir a los intelectuales peruanos. No lo conocí, es verdad, pero sentí mucho su muerte, que fue una pérdida para el desarrollo del pensamiento democrático en el Perú.

¿Y Abimael Guzmán...? En La generación del 50 lo consideras un intelectual...

MG -A ciertos intelectuales de derecha e izquierda, pero en especial de izquierda, les resultó ofensivo el que yo confiriese en mi libro un estatus de intelectual a Guzmán. No puedo retractarme. Guzmán pertenece a esa categoría de intelectual que dentro del marxismo se le conoce como *intelectual de partido*. A diferencia de otros intelectuales marxistas —como los marxistas académicos— que se mantienen en la periferia de los movimientos revolucionarios, los intelectuales de partido trabajan dentro de las organizaciones partidarias para construir las líneas ideológico-políticas, y para elaborar la estrategia y tácticas y alcanzar los objetivos que el partido postula... Desde luego, otra cosa es que pensamiento, estrategias y tácticas sean correctas o incorrectas, y otra si estos cuadros intelectuales, convertidos en líderes llegan a estar o no a la altura de los acontecimientos. En cuanto a Guzmán, no conozco su tesis sobre Kant y supongo que su actividad de intelectual debe haberse concretado en informes de partido, artículos de análisis políticos, directivas y panfletos de propaganda... Si, como postula el marxismo, la práctica es el único criterio de la verdad, entonces la derrota de Sendero demostró la terrible defectividad del pensamiento de Guzmán. ¿Estuvo a la altura de los acontecimientos? A gente común y corriente, incluso de los sectores más pobres de la población, le he escuchado decir que no tuvo derecho a caer en la forma que cayó.

Con respecto a estos temas, ¿cómo enjuicias ahora políticamente a Mao Tse-Tung?

MG - Como cualquier líder cometió errores y tuvo defectos humanos mayores y menores (por ejemplo, se ufanaba de no haberse lavado jamás los dientes, pues según afirmó —o dicen que afirmó— «los tigres no se lavan los dientes»). Sin embargo, cualquier enjuiciamiento que se haga de él no puede dejar de tener en cuenta que fue el forjador de la China moderna, que libró a su país de la dominación imperialista, de la humillación nacio-

nal y del desprecio racista que tenían por los chinos «aquellos demonios extranjeros, de piel pálida y enormes narices»... Pero, a propósito de Mao, permíteme decirte algo más general. Fíjate: los líderes pueden claudicar o no estar a la altura de su papel en la historia, los partidos a menudo fracasan, las sociedades socialistas pueden pervertirse, pero eso no son razones para abandonar la causa popular, pues en lo que a mí respecta mi adhesión al socialismo ha sido anterior al conocimiento de cualquier teoría o filosofía política, de modo que desde niño supe de lado de quiénes estaba y eso en mí ya no cambiará...

Volviendo a Mao, se olvida que era buen poeta y escritor...

MG - Amigos que conocen el chino me dijeron que en efecto Mao es un buen poeta. Su pensamiento no es sencillo ni mucho menos simple, pero su estilo es de una gran claridad y elegancia. Una de las cosas que más admiré en sus escritos fue la libertad con que citaba a muy diversos y distintos autores. Por ejemplo, sin inhibiciones y con espléndida soberanía, si lo consideraba necesario para su argumentación, junto a Marx o a Lenin, citaba a poetas o pensadores chino de la época esclavista o feudal. De acuerdo con la tradición china fue un pensador, un guerrero y un poeta; aunque combatió a Confucio, había en él algo del moralista confuciano y sospecho que en su pensamiento había elementos arcaicos que recogió de la cultura campesina china.

Entiendo que trabajaste algunos años en China Popular. ¿Cómo fue tu experiencia?

MG - Llegué a Pekín 20 días después de la muerte de Mao Tse-tung. El ala derechista del Partido, que manejaba la estructura partidaria, había dado un golpe a la facción ultraizquierdista que dirigían los denominados *banda de los cuatro*, y ahora el sector triunfante desarrollaba una sostenida y feroz campaña de desprestigio contra ella, en cuyas montadas asambleas de denuncia se permitía el acceso controlado de los extranjeros. Si la derecha había asumido el poder

y la ultraizquierda derrotada, ¿quiénes eran los maoístas, es decir, según el lenguaje del Partido Comunista de China, los representantes de la *posición revolucionaria correcta*? Esto es algo que yo nunca pude discernir, por lo menos entre los que dirigían el Comité Central del Partido. En los primeros meses, asistí a numerosas asambleas de crítica y autocrítica que terminaron por aburrirme pues todos repetían un mismo libreto sobre «los crímenes de la cuatrinca» y no tengo la menor duda de que lo mismo hubiera ocurrido, aunque tal vez con métodos más duros, si *el grupo de Shanghai* (así se le conocía también a la facción ultrista) hubiera tomado el poder. Si me hubiera limitado asistir a estas asambleas en fábricas, comunas y otros centros laborales, no hubiera aprendido nada sobre lo que había ocurrido realmente en China. De modo que decidí indagar en lo pequeño algo de la sociedad china. Y lo pequeño eran los 17 compañeros de trabajo de la sección española de la revista entonces llamada *China reconstruye*. Fíjate: estos 17 compañeros, por su extracción social y procedencia geográfica reflejaban en lo minúsculo la composición social de China popular. El 60 por ciento eran de origen campesino (campesinos pobres y campesinos medios), los restantes eran descendientes de profesionales e intelectuales y solo una mujer procedía de un hogar obrero. Poco a poco todos ellos me tomaron confianza y me hicieron confidencias las que me permitieron acceder a la cotidianeidad de sus vidas. La mayoría eran *tengsiopinistas*, alguno había estado en un campo de concentración acusado de haber participado en la conspiración de Lin Piao, unos pocos, muy pocos, me parecieron revolucionarios verdaderos y hasta había un seguidor de la banda de los cuatro, el más joven de la sección que había caído en el alcoholismo. Curiosamente, las mujeres eran las más dadas a las confidencias y por ellas supe de los dramas que se vivieron en los días de la Revolución Cultural. Uno de mis traductores, que procedía de una familia de intelectuales, había sido criticado duramente durante esta etapa y después supe que logró viajar a Estados Unidos donde se nacionalizó. Una compañera sentía un terrible sentimiento de culpa por no haber tenido el coraje de acudir al sepelio de su padre acusado de derechista. Había muchos rencores y rivalidades entre ellos. Pero sobre todo las

camaradas mujeres me hablaban de su vida sentimental y por ellas supe del clima de represión sexual en que vivían. Creo que vivían en un estado de ansiedad sexual permanente. Me decían que China seguía siendo una sociedad feudal en lo relativo a la situación de las mujeres. Pero también conocí a dos compañeros que sin haber sido admitidos al Partido por su extracción social de origen (uno de ellos procedía de una familia de campesinos medios) creían en la revolución socialista y en el maoísmo, lo cual los convertía en una suerte de parias, peor de que si hubiesen pertenecido a la banda de los cuatro. Pensando en estos amigos, es que en mi novela *Babel, el paraíso* concebí el personaje de AQ, es decir un revolucionario auténtico que en estos años, debido al colapso del socialismo en el mundo, ha sido expulsado de la novela y la vida. Cuando fue rehabilitado Teng siao-ping, Vilma y yo decidimos romper el contrato y volver al Perú. Oficialmente tuvimos el honor de no ser despedidos por ningún funcionario del Partido; en cambio, acudieron a la estación del tren transiberiano todos los 17 camaradas de trabajo, incluyendo el más joven, el supuesto seguidor de la cuatrinca, cuyo aliento a alcohol sentí mientras nos decía adiós. En los siete días que duró mi viaje por las llanuras de la Unión Soviética y los países de la Europa oriental dispuse de tiempo y de una determinada perspectiva para hacer un balance de estos años que me llevó a asumir una posición frente al socialismo de la cual te hablé en una de tus preguntas anteriores.

En las sociedades llamadas socialistas, debido al control del Estado, las posibilidades de la creación y de la crítica se vieron, tarde o temprano, muy limitadas y, en vez de forjar obras artísticamente revolucionarias, terminaron forjando obras estéticamente cuestionables...

MG - Paradójicamente en las sociedades liberales, en las sociedades abiertas, el escritor tiene más posibilidades para su creación. Por lo menos no le pueden impedir escribir. Imagínate en cambio una sociedad donde estuviera controlado el papel o la tinta... Uno de los errores en que incurrieron los jerarcas de las llamadas sociedades socialistas fue haber reglamentado y controlado la produc-

ción de escritores y artistas por temor a que sus obras hiciesen peligrar el sistema. Fue un error escandaloso de alcances estratégicos; error, además, rayano en la estupidez por basarse en los prejuicios y en los oscuros temores que en mentes conservadoras suscita la creación artística y literaria. Si un sistema, en lo esencial, es justo y racional, no solo resistirá sino que saldrá fortalecido incluso ante las críticas más severas e irreverentes. En otro lugar he argumentado por qué cosas como el realismo socialista y el romanticismo revolucionario son incompatibles con la novela, una forma que lleva implícita una visión problemática del mundo y los seres humanos; la novela puede hablar de la esperanza humana, siempre y cuando esta no se degrade en una retórica de la consolación que niegue el realismo.

Para terminar, ¿cuál ha de ser el vínculo entre el escritor y el poder?

MG - Cuanto más alejado se encuentre el escritor del poder, tanto mejor será para él y su obra. Esto no quiere decir que necesariamente debe convertirse en un ermitaño o en un marginal como los personajes de Beckett; como cualquier ciudadano, y de acuerdo a su propio temperamento, el escritor puede participar en procesos políticos en los que cree, pero sin renunciar a su independencia y su derecho a la crítica, lo cual exige una alta solvencia moral. La cuestión del poder, el tema del poder, remite a una de las realidades humanas más complejas y misteriosas cuya representación artística siempre será una tentación para los novelistas dispuestos a correr el riesgo y puede dar lugar a realizaciones superiores en el arte de la novela. En cuanto a mí, la gran tristeza de mi vida es que, lejos de las certezas de mi juventud, me iré sin tener la esperanza de que algún día se instaure en el mundo una sociedad justa e igualitaria sin jerarcas ni caudillos, sin militares y policías, sin burócratas y sin curas.

(Conversaciones realizadas en casa del escritor – Lima, noviembre de 2001)

MIGUEL GUTIÉRREZ, UN PROFETA EN SU TIERRA

por Melvin Ledgard

EN UNA ENCUESTA LLEVADA A CABO por la revista limeña *Debate* en 1990, *Hombres de caminos* (1988), de Miguel Gutiérrez (Piura, 1940) resultó considerada la tercera novela peruana más importante de la década de los ochentas. Esto evidenciaba una reputación a nivel nacional que no llegaba a registrarse en el radar que otorgaba fama internacional a los libros que ocupaban los dos primeros puestos: *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Alfredo Bryce. Cuando *Debate*, en 1999, propuso una lista de los diez libros de narrativa peruana más importantes de la década de los noventas, algo había cambiado: Bryce y Vargas Llosa aparecían compartiendo un décimo puesto, mientras el primero era ocupado por un autor proveniente del interior del Perú, Edgardo Rivera Martínez, con una novela que evocaba el tránsito de la infancia a la adolescencia en una sierra central arcádica de los años cuarentas, *País de Jauja* (1993), mientras en el segundo puesto aparecía *La violencia del tiempo* (1991), de Miguel Gutiérrez. Este último también se había inspirado en su tierra natal (en el departamento de Piura, en la costa norte), aunque presentaba un joven protagonista que ingresaba a la adultez en los movidos años sesentas, percibiendo su entorno de manera opuesta a la del candoroso protagonista de Rivera Martínez. Es decir, lo percibía como escenario de permanentes conflictos en los que habían estado involucrados sus antepasados desde que su tatarabuelo español, desertor del ejército poco antes de la independencia del Perú, procreó a

su bisabuelo Cruz con una mujer tallán (los tallanes son indígenas de Piura), quien a su vez tuvo una numerosa descendencia de once hijos. Las historias de los once hijos se entremezclaban con la guerra del Perú con Chile (1879-1884), las guerras civiles que sucedieron a esta y la construcción del Canal de Panamá, hasta pasar a los años en que el segundo Cruz, el padre de Martín, era criado por un doctor que sabía tanto de geografía como de filosofía.

Luego de la primera novela de Gutiérrez, *El viejo saurio* se retira (1969), pasaron casi dos décadas hasta la publicación de *Hombres de caminos*. Tres años más tarde apareció entonces *La violencia del tiempo*, una novela tan inmensa que no solo incluía la saga de los Villar sino las de personajes provenientes de Francia y España, que traían también recuerdos de episodios históricos como la Comuna de París (1871) o la *Semana Trágica de Barcelona* (1909), historias que eran referidas en sendas secciones de la novela. Resultó claro que no se trataba de cualquier otro nuevo libro. Cuando Miguel Gutiérrez, en sus años de silencio, no escribía, fue su dilema cómo participar en el convulsivo acontecer del Perú: los años setentas fueron los del compromiso político que culminaron con una estadía de tres años en la República Popular China, mientras que los ochentas fueron los de la guerra subversiva en el Perú que incluyó la muerte de su hijo adoptivo en la masacre del penal del Frontón, en 1986, al principio del gobierno aprista; aún al año de publicada *La violencia del tiempo*, su mujer fue asesinada en la Prisión de Cantogrande, al mes del autogolpe fujimorista de 1992. Hoy, de su familia original, solo queda un hijo, quien actualmente reside en París.

En los noventas, Gutiérrez ha sido constante en sus publicaciones con ficciones como *La destrucción del reino* (1992), *Babel, el paraíso* (1993) y *Poderes secretos* (1995). Esta última combinaba una novela con especulaciones ensayísticas sobre la figura del Inca Garcilaso de la Vega visto como un mito de un falso armonioso mestizaje de lo indígena y lo europeo. Esta propuesta polémica no deja de tener ecos lejanos de su severa evaluación de escritores peruanos fundamentales de una generación anterior a la suya: *La generación del 50; un mundo dividido* (1988), obra de la cual aún se recuerdan unos párrafos de admiración a Abimael Guzmán. En casi todos los ensayos publicados posteriores

a Poderes secretos, Gutiérrez se ha centrado más en temas específicamente literarios: aunque *Celebración de la novela* (1996) reconstruye algunos de los momentos históricamente dramáticos para el Perú en los que concibió sus libros, sobre todo *La violencia del tiempo*, lo que más queda está dicho en el título. Corroborando que persistía en su intención de rendirle homenaje a los escritores que lo marcaron, en 1999 publicó una serie de cinco ensayos sobre Borges, Kafka, Faulkner, Ribeyro y la narrativa andina actual; esta pronto será proseguida por otra serie de ensayos: sobre novelas de aprendizaje (Joyce, Musil, Grass y Salinger), las novelas de aventuras en un sentido amplio (Hemingway, Malraux y Greene), las novelas de tema rural andino, las novelas ambientadas en Lima y sobre dos poéticas de novela: las de Carpentier y Onetti. Este 2001 verá la luz *El mundo sin Xóchitl*, una novela donde Gutiérrez se remonta no a la Piura de su juventud como *El viejo saurio* sino a la de su infancia.

La conversación que sigue tuvo lugar en su apartamento ubicado a una cuadra del Palacio de Justicia, edificio institucional hasta hace muy poco secuestrado por el fujimontesinismo. Vecindad curiosa para quien más de una vez tuvo que decidir entre ponerse a escribir o a participar en movimientos que él veía como el camino hacia una sociedad más justa.

MG - Cuando escribí *El viejo saurio* se retira estaba relativamente cerca de la adolescencia. Había una serie de antecedentes de novelas peruanas sobre jóvenes: *Los ríos profundos* (1958) tenía ese tema de alguna manera, *Los inocentes* (1961) de Oswaldo Reynoso y *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa. Mientras las influencias de Reynoso y Vargas Llosa estaban, sobre todo, del lado de la técnica, mi gran influencia, más allá de la los recursos literarios o la forma, fue *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce. Fue leyéndolo que me di cuenta que yo podía rescatar para la literatura algunas experiencias que yo había vivido cuando era estudiante. Yo creo que esa es la función de los maestros literarios. Hacernos sentir «¡Ah caramba! De eso también se puede escribir». He releído *El retrato de un artista adoles-*

cente y voy a incluirlo en la segunda serie de ensayos que estoy escribiendo. Aparte de su nivel, de ese lenguaje extraordinario, mostraba un ambiente que tenía mucho que ver con mi propia formación de estudiante de primaria y secundaria, sobre todo en lo relacionado a la formación religiosa, el sentido del pecado, la culpa, lo escatológico.

El viejo saurio se retira *es un libro sutil en que el recuerdo del hermano de un muchacho ahogado en un río es más determinante para el argumento que cualquier acción posterior de los personajes.*

MG - Puse en primer lugar este tema de la culpa que, literariamente, había encontrado en Dostoievsky, el primer autor que yo leí. Por una parte, el problema de los chicos es la existencia de la culpa, de verse obligados a arrodillarse para buscar la purificación, y, por otra parte, la rebelión contra ese concepto de la vida. Lo que hacen estos chicos, por lo menos los que adquieren una cierta dimensión de líderes, es liberar sus sentidos: ir a los prostíbulos es irse contra esta religión basada en los ejercicios espirituales, el pecado, la culpa, el castigo.

Lo que mantiene fresco al libro es cuando vemos a los chicos paseando en carro, sin rumbo, por la Piura de los años cincuentas, confesando rendirle culto a Marilyn Monroe, frecuentando el bar El Reina y, sabiendo que hay que rebelarse contra algo, pero sin tener una agenda: eso los conecta con los chicos de cualquier época.

MG - Traté de ser lo más leal posible con el mundo que viví. No solamente con el Piura de mi juventud sino con el horizonte mental de la conciencia de estos chicos, un poco respetando todos los sentimientos que en ese momento se vivieron, limitando la racionalización de los hechos; eso es lo que yo he procurado. Alguien me dijo que en esa novela no había una salida. Pero ¿qué salida puede haber para un muchacho que está en un tránsito de los 16 a los 17 años, cuando todo es pura confusión? En todo caso, lo que quise narrar fue ese momento de confusión, de rebelión contra algo que los hace infelices: el pecado, la culpa,

los problemas que tienen con sus familias, en fin, con los valores con una sociedad tan cerrada como la de Piura de ese momento.

Paco, el chico más tímido se imagina cosas que no suceden. De alguna manera sus visiones anticipan las del protagonista de La violencia del tiempo cuando recurre al alucinógeno cactus dorado del San Pedro para escuchar las voces de sus antepasados.

MG - Cierto. Paco es tal vez el chico que tiene más arraigado el sentimiento culposo. Hay una secuencia en que Paco experimenta una alucinación al ir a encontrarse con sus amigos en el bar *El Reina*. Quise no solamente ver lo que sucedía en el plano racional sino cosas que se daban en el ámbito de la imaginación o en el ámbito de las pesadillas: eso también es parte del mundo de un joven, de una persona en general.

A cargo de los muchachos hay varios curas extranjeros; a partir de allí en tus libros que transcurren en Piura siempre das roles importantes a personajes extranjeros, que son invariablemente europeos.

MG - Sí, en primer lugar por la cosa más obvia: en la plana docente del colegio salesiano, donde yo iba, siempre había muchos curas extranjeros y solo dos curas peruanos; el resto eran polacos, checoslovacos, alemanes, ingleses, italianos. El hecho de que haya estos personajes extranjeros, en mis libros ambientados en Piura, te hace pensar en los mundos que ellos llevan allí. En Piura, aparte de lo que podríamos llamar la clase pudiente, la clase señorial, abundan mucho los apellidos extranjeros, las alianzas matrimoniales de criollos o de criollas con alemanes, ingleses, españoles, italianos, franceses y los eslavos, que siempre están un poquito más bajo. Por otro lado, me hacía pensar en esto que podría llamarse, aunque suene un poco pedante, *la universalidad de la historia*, para considerar a Piura no solamente como un pequeño espacio regional sino un espacio que es parte del mundo. Lo que sucede en otras partes del mundo llega hasta allí, aunque sea a través de estos personajes.

Y también hay los piuranos a los que se les abre el mundo; pienso en la chica que hace un viaje a Alemania.

MG - Partí de una historia real que es la de muchas chicas piuranas abandonadas, una que aún sucede en todo el Perú: la del jovencito que tiene su enamorada y se va a estudiar a otro país y de repente allá se encuentra con las gringas y se olvida de la novia.

Luego de 1969 no publicaste nada hasta 1988. Yo veo ese paréntesis como una obra en tres actos: el primero, la militancia política intensa; el segundo, el viaje a China, para probar por ti mismo cómo funcionaba un país comunista; el tercero, tu vuelta al Perú con la guerra subversiva de los años ochenta, la que, en ese contexto, algunos querían ver como un maoísmo puesto en práctica.

MG - Para que puedas comprender lo que fui en los setentas y ochentas, tendría que volver al segundo año de universidad, cuando, alrededor de 1959, leí el *Manifiesto Comunista* como una especie de poema. Pocos libros me han exaltado tanto, sobre todo por su visión final de una sociedad sin clases ni curas ni militares ni burócratas. Para mí era lo más cercano a una sociedad feliz. Por otro lado, a principios de los sesentas, José María Arguedas me aconsejó que, cuando viajara a la sierra, recopilara toda la tradición de mitos y leyendas; como profesor, lo hice, encontré al folklore interesante, pero, humanamente, no me sentía ligado a ese mundo. En esos años, alternaba el trabajo periodístico con la enseñanza en colegios y academias. Fui reportero para la cadena de *Correo*, viajé mucho por el interior del país. Haciendo un reportaje, conocí a mi mujer el 64, nos casamos el 65, adopté su hijo de ocho años y tuvimos un segundo hijo el 66. También estuve en ANSA, la desaparecida agencia italiana de noticias. Allí conocí a Juan Pablo Chang, quien después murió con el Che Guevara, sin que yo supiera que ese muerto era él. Estuve en Ayacucho, del 68 al 70, donde conocí a Abimael Guzmán y a mucha gente que ha muerto. A Guzmán yo lo veía muy doctor, como un aca-

démico arequipeño que enseñaba filosofía, y que entendía la filosofía como una lucha entre el idealismo y el materialismo a través de la historia. Escribí la tesis sobre *Todas las sangres* de José María Arguedas el 74, aunque nunca consolidé mi carrera docente. Como mucha gente de mi generación en el Perú de los setentas, me sentía descontento conmigo mismo; parecía que las cosas estaban mal no solamente en el país sino también en la vida misma. Del 70 al 75 fue una época de compromiso político. No podía escribir; empecé muchas cosas que no terminé porque trataba de adecuar mi discurso ficcional a mis ideales. Hice una lectura del marxismo que me llevó mucho tiempo, hasta que partí a China el 76, un mes después de la muerte de Mao, y me quedé hasta fines del 79. Escribía menos de lo que hubiera deseado escribir pero en China comencé a escribir lo que sería *La violencia del tiempo*. En el nivel más racional vivía mi compromiso político, aceptaba que tenía que contribuir en algo a aquello en lo que creía. Yo pensaba que se podía intentar hacer una narrativa que estuviera de acuerdo con mi credo político, con mi ideal. Entonces me preguntaba *¿qué voy a escribir?* Yo no conocía nada del mundo sindical, yo no conocía las barriadas, aunque fui y las conocí, pero pensé que, finalmente, sobre eso podía escribir una crónica, un artículo, ensayos. Me empezó a parecer que las ideologías cubrían una parte de mis preocupaciones, pero que la literatura estaba más por esas corrientes subterráneas.

Quizá por eso Hombres de caminos aparece casi simultáneamente con un libro de ensayo, La generación del 50: un mundo dividido, un libro muy interesado en sustentar una postura frente a los escritores que te precedieron.

MG - Ese libro empezó como el prólogo a una investigación que yo estaba promoviendo en La Cantuta sobre la generación de los escritores de los cincuentas que habían sido mis maestros y parte de mi juventud. Comenzó como un trabajo académico que se fue desplazando hacia mis propios sentimientos en relación con el momento en que vivía el país, no solamente de forma abstrac-

ta sino familiar, en relación con la gente que yo había conocido en Ayacucho. Mi hijo muere el 86, pero con él mueren muchos muchachos que yo conocía desde jovencitos. Entonces yo estaba en un particular estado de ánimo y procuraba, dentro de lo posible, ser más racional. En la primera parte, me refiero a la obra de autores como Ribeyro y Eielson, que eran escritores que me gustaban, y hubo quienes me dijeron que había capitulado con Vargas Llosa porque reconocía que era un gran novelista. Yo no quería que las actitudes políticas descalificaran estéticamente a los autores, de eso me cuidé mucho; pero, en la segunda parte, traté la cuestión de los escritores comprometidos, los que de alguna manera eran personajes públicos porque emitían opiniones y eran participantes responsables.

Lo que más de uno se apresura a recordar sobre ese libro son los pasajes en que aparece Abimael Guzmán.

MG - Yo veía en Guzmán una gran capacidad. Qué diferencia con los intelectuales de Lima, donde el caso extremo era el historiador Pablo Macera, con quien tú hablabas y luego querías suicidarte, porque sentías que el mundo se acababa. Macera, y otros en esa época, te hacían una radiografía y te desmontaban la cosa, pero no te daban una salida; en cambio Guzmán, después del *desmontaje* de una cosa le proponía una salida; al margen, por supuesto, de que esta fuera una salida correcta o viable. Después de publicar *La generación del 50: un mundo dividido*, alguien me llamó por teléfono para decirme que le rompía el corazón con lo que había escrito sobre Macera.

Macera mantuvo un prestigio de intelectual francotirador hasta que se hizo congresista de Fujimori justo antes de su debacle; una vez que hubo nuevas elecciones, persistió en presentarse en la lista del cuestionadísimo ministro de economía fujimorista Carlos Boloña.

MG - Me reprocharon cómo me podía haber atrevido a escribir lo que escribí sobre un pensador tan crítico e independiente como Macera, cómo podía haber sido tan injusto con él.

Como novelista reapareces con Hombres de caminos que, de acuerdo a Celebración de la novela, es casi una excrescencia: sale de un personaje casi colateral de La violencia del tiempo; allí te metes a un mundo de bandoleros, con nombres como Isidoro Villar, Carmen Domador y Pasión López, en lo que tú llamas western social.

MG - Usé mucho mi imaginación. Yo no tenía ninguna experiencia relacionada al tema de los bandoleros. Lo escribí muy rápido; cuando ya me metí, era un entretenimiento. Toda esa parte épica entre comillas donde un hacendado, descendiente de los conquistadores españoles y convertido en prefecto, organiza una expedición para exterminar a los bandoleros, está contada como una épica burlesca.

Es un libro que ayuda mucho a leer La violencia del tiempo, porque allí se hace alusión a Isidoro Villar, entre muchos otros personajes que el lector puede identificar mejor si recurre al quién es quién incluido al principio de Hombres de caminos.

MG - Cuando yo escribí sobre Isidoro pensaba que uno de los Villar tenía que ser un rebelde primitivo, como diría E. Hobsbawm, con una rebeldía que está dentro de su mentalidad. Sin darme cuenta terminé por divertirme contando todas estas historias. Lo que más me gusta de esa novela es que yo no sé nada de bandoleros ni de caballos ni de mulas.

¿Investigaste el tema?

MG - Recordé viejas historias de mis abuelos sobre bandoleros. Por ejemplo, Carmen Domador, por lo menos alguien con ese nombre, existió: fue un bandolero de la zona de Ayabaca, de la sierra piurana. Aunque todo lo que digo de él es inventado, lo cierto es que, durante la Guerra con Chile, los levantamientos campesinos coincidieron con el auge del bandolerismo. También leí literatura regionalista piurana como *Las montoneras* (1954) de Francisco Vegas Seminario, que es un buen narrador, de la generación de Ciro Alegría, que nunca pudo salir del regionalismo, y

un libro precioso, al que yo le rindo homenaje: *Los caballeros del delito* (1931) de Enrique López Albújar.

Sabemos que Congará, que aparece en Hombres de caminos y La violencia del tiempo, es un lugar imaginario que está en alguna parte del departamento de Piura, en el norte del Perú, como Yoknapatawpha está en el sur de Estados Unidos y Macondo en Colombia, aparte de que, como Faulkner y García Márquez, tienes una fascinación por personajes que nacen a fines del siglo diecinueve y mueren en los inicios del veinte.

MG - Martín Villar, el protagonista de *La violencia*, es un aprendiz de escritor, un aprendiz de la vida. *La violencia* es una novela de aprendizaje en cierta forma, pero también es un aprendizaje del acto de escribir o de la escritura. Cuando Martín vuelve al pueblo, después de muchos años, lleva consigo libros de autores como Faulkner, Onetti, Rulfo y Carpentier.

Lleva muchos libros, como muchos libros hay dentro de tu novela: aparte del Martín Villar que se desenvuelve en la Lima y la Piura de los años sesentas, hay una serie de Villares, de la generación del abuelo de Martín, y el doctor González, un idealista que cura heridos, que participan en la guerra con Chile o conflictos entre peruanos, contemporáneos o inmediatamente posteriores; hay además un francés, Bauman de Metz, que participa en la Comuna de París y un cura español, el Padre Azcárate, que está presente en la Semana Trágica de Barcelona, dos europeos que luego coinciden en emigrar a Piura y cuyos recuerdos de haber participado en hechos históricos de sus países de origen ocupan partes extensas de la novela. Tanto el doctor González como el Padre Azcárate son presentados en Hombres de caminos: el primero como un padre espiritual del que más tarde será el padre de Martín Villar y el segundo como el misterioso cura que acepta darle los últimos sacramentos a Isidoro Villar antes de ser ejecutado.

MG - Para el Padre Azcárate me inspiré en un cura real que fue el mismo modelo del Padre García de *La casa verde* de Vargas Llosa, pero también en Unamuno, por ser un personaje que está entre el

sí y el no permanentemente; es un cura inteligente, honesto, influido por el nuevo pensamiento de la iglesia, que intenta vincularse a los movimientos sindicales, pero que en el propio proceso entra en contradicción: ¿Hasta dónde le permite involucrarse la fe? Ese es su gran problema: comienza a participar en la Semana Trágica de Barcelona hasta que llega el momento en que piensa que las masas se están yendo muy allá y las termina traicionando de alguna manera, así que sale de ese mundo y llega a Piura. El doctor González es el humanista, el médico honesto que pertenece a la capa señorial de Piura pero que, por lo vivido, más bien se vincula a la gente de abajo; estructuralmente, su función es vincular el mundo de los Villar, quienes no podían ir más allá de los problemas de la opresión o de la rebelión a un nivel primario, con su experiencia entre clases distintas.

Hay dos franceses a quienes les dedicas extensas secciones de tu novela: Francois de Boulanger y Bauman de Metz.

MG - Me interesa mucho el tema de esos *momentos calientes* de la historia que son las revoluciones, y también otros aspectos más universales o permanentes como, por ejemplo, la atracción hacia el mal. Boulanger es una especie de teórico que tiene que ver con mi lectura temprana de los *poetas malditos* pero, sobre todo de Dostoievsky. Creo que hay ese tipo de interés por explorar esos aspectos de la conducta humana. Cosa curiosa, Boulanger, a pesar de haber estado con *los carniceros* de la Comuna de París, hace dibujos de las ejecuciones, y esos son los primeros, que ilustran lo que sucedió, que se conocen en el mundo según la ficción de mi novela. Para el caso de Bauman de Metz, me interesaba el tema del levantamiento de los comuneros de las alturas de Morropón de los que había escuchado desde niño. Me acuerdo de *la casa quemada* en una calle por la que siempre pasaba: le decían así porque allí quemaron a los últimos insurgentes. Haciendo una investigación sobre las crónicas que se escribieron en Piura acerca del levantamiento, encontré una que afirmaba que todo fue culpa de un francés, llamado Bauman de Metz, que

soliviantó a los indios, y que luego todos entraban a los pueblos gritando «¡Viva la Comuna!». Encontré allí un tema novelesco, que tenía que ver con el de la presencia de los extranjeros que has destacado en mis libros, y que para mí trata de los extranjeros que vienen con sus ideas. ¿Era, verdaderamente, Bauman de Metz un comunero? No lo sé: pudo ser un aventurero, por eso le inventé una historia, asumiendo que este señor adoptó las ideas de la Comuna. Para este personaje leí algo sobre la Comuna de París, pero también la correspondencia de Marx y Engels con miembros de la Primera Internacional Comunista; sobre la base de esas lecturas creé el ambiente para que siga todas las aventuras y desventuras de un militante.

Boulanger y Bauman de Metz encarnan arquetipos o son ideólogos. Desde el punto de vista humano ¿sería Martín Villar tu alter ego más claro? ¿Es un alter ego de tu pasado, uno muy cercano, o lo verías más como un personaje de ficción pura? ¿Habría algún otro con el que de repente te identificarías más?

MG - Martín Villar es el desarrollo del personaje de Paco de *El viejo saurio se retira*. A él, por ejemplo, yo lo he hecho vivir experiencias que yo no he vivido, por ejemplo la experiencia del seminario que yo no tenía, pero sí la tuvo un amigo muy cercano. En parte lo que hay de Martín Villar en mí tiene que ver con las cosas que yo no pude realizar; las ha realizado él. Cuando el libro acaba es mucho más joven de lo que soy, tiene entre 25 y 30 años. Más que a Martín, el personaje al que me siento más cercano es al doctor González, que es la contraparte buena de Boulanger, un hombre justo, equilibrado, pero melancólico y frustrado. Tampoco soy ajeno a las angustias y a las soledades del padre Azcárate, así como me hubiera gustado tener las experiencias de Bauman de Metz, de una participación en una revolución. Todo el mundo de la revolución me calaba a mí en el ámbito más intelectual, más racional, lo que no quiere decir que fuera ajeno a mis emociones. Pero una novela que solamente contara este aspecto de la realidad sería unidimensional. *La condición humana* de Malraux es una de

las pocas novelas realmente novelas que han quedado sobre el tema de la revolución.

Estás mencionando justamente a los personajes que más espacio les dedicas en la novela.

MG - Hasta donde soy consciente, siento que son los que tienen más de lo que quisiera ser, más perfectos en su bondad o maldad.

En el Quién es quién de Hombres de caminos escribes que Cruz, el único hijo del ex soldado godo Miguel Francisco Villar engendró diez hijos y una sola mujer en dos hermanas. A estos diez hijos los presentas con nombre propio en La violencia del tiempo: entre otros a Silvestre el sindicalista, a Inocencio, quien ama platónica e incestuosamente a su hermana Primorosa o a Luis, quien tiene los rasgos más indios y se dedica a enterrar a los hermanos que fallecen, mientras que otros terminan apareciendo poco y no llegan ser presencias significativas en la novela. ¿Por qué los incluíste?

MG - Lo hice así porque las familias en esa época eran numerosas y era un dato para la verosimilitud de la historia: en una familia de clase popular, era parte del machismo tener dos o tres mujeres, con las que a su vez uno podía comenzar dos o tres familias.

Son tantos personajes y la novela tan larga que corres el riesgo de que te pase lo que a Cervantes con el Quijote: de hecho, el crítico Horst Nitschack señala que la tía de Martín que se suicida en el apartamento en Lima a donde él se mudará tiene dos nombres —es intermitentemente Regina o Dioselina— en la primera edición. Pero en la siguiente edición el error se repite.

MG - El problema es que era una novela extensa a la que le saqué tres copias que corregí en diferentes partes. Entre eso, y que no era fácil acordarse y además vivíamos un momento difícil para el país, sucedió que al final, en las copias que le entregué a Milla, mi editor, solo había hecho parte de las correcciones. Por otro lado, en mi esquema del libro todo capítulo tenía dos histo-

rias, pero esto no se nota en el producto final, ya que mi editor también metió de su cosecha.

El bandolero Carmen Domador vuelve en La destrucción del reino con más western social a pesar de que has dicho que Hombres de camino no es un libro al que te sientes tan próximo.

MG - *La destrucción del reino* es un libro que se lo debo a un grupo fotográfico. Julio Olavarría, tomó contacto conmigo a raíz de *Hombres de caminos*. Era unos 8 años menor que yo, y me contó que, justo al salir de Piura leyó *El viejo saurio*. Me buscó y me trajo un grupo fotográfico llamado *Monte de los Padres*.

En el grupo fotográfico aparece constantemente un niño que tiene el rostro cubierto con un velo en diferentes paisaje piuranos y de manera especial en los alrededores de una casa hacienda en decadencia, y Olavarría quería que le pusieras leyendas.

MG - Yo nunca he estado de acuerdo con eso de hacer las leyendas para las fotos —cuando las hacen son pseudo-poéticas o pseudo-filosóficas— y las fotos deben hablar por sí mismas. Pensé en escribir lo que había detrás de las fotos, lo que no decían, pero que, de alguna manera, sugerían. Las fotos me hicieron ir a otros hechos del pasado, hechos reales como el que hubiera bandoleras mujeres para contar la historia de la Zarca o el matricidio cometido por Artimidoro Alberca con una piedra de batán. Las fotos me hicieron escribir; curiosamente, también me permitieron dejar en libertad a mi imaginación e inventar historias.

Por un lado vuelves a las historias de bandolerismo pero, por otro, las imágenes de la hacienda abandonada parecen llevarte a los tiempos de la Reforma Agraria y la decadencia de una clase alta con sus propiedades expropiadas.

MG - De esas historias, la que más me gusta es la historia de la reina de belleza: había pensado escribir hasta una novela sobre ese tema, partiendo de los rumores que presentaban a una Miss

Universo que salió de Piura, Madeleine Hartog, como amante del General Velasco. También me gusta otra historia, más real aun, la de la niña que dos ramas de la poderosa familia Seminario de Piura se disputaban porque se suponía que tenía una herencia de ochenta millones de soles de esa época. Entre los pocos cambios que introduje fue convertir en niña el niño de la historia verdadera porque me pareció más interesante que fuera una niña.

Tu preocupación por documentar los hechos verídicos como inspiración para esos episodios no guarda mucha relación en Babel, el paraíso, donde el protagonista podrías ser tú si no llegara a el «imperio» como un viudo que ha perdido su familia, cuando tú perdiste un hijo en 1986 y quedaste viudo en 1992, muchos años después de cuando fuiste a China de 1976 a 1979 con tu esposa y tu hijo menor.

MG - Algo de Kafka hay en *Babel, el paraíso*, por lo menos en la forma de parábola que adquirió al no estar escrita en un registro realista. El realismo está, en todo caso, en los problemas que aborda, porque allí no me planteé escribir sobre lo que pasaba en China después de Mao sino hacer más bien una abstracción inspirada en la China que había dejado el camino a Mao y estaba pasando a otro orden, a otra política, que además coincidía con el hundimiento del mundo socialista y con la derrota de la guerra subversiva en el Perú. No escribí la palabra *China* ni puse nombres chinos a los personajes. Pasó aquello de que estás escribiendo una cosa, y, de repente, surge un problema, y la solución a ese problema te lleva a otra cosa distinta que le da otra dimensión al relato. AQ es un nombre que saqué de otra novela para que fuera identificado por aquel que conoce algo de literatura china, justamente porque los primeros síntomas de la Revolución Cultural se dieron con la crítica o *revisión* de algunas obras como *La verdadera historia de AQ* de Lu Xun. Entonces, la música de un nombre te llevaba a imaginar esta historia de AQ que de alguna manera era tu propio ideal del hombre revolucionario. Varios autores distintos de Kafka están presentes, pero lo que hay de Kafka, a quien he leído desde que ingresé a la uni-

versidad, es la manera de contar una cosa sin ponerla en un contexto realista, como cuando en *El proceso* te preguntas dónde, en qué ciudad está K.

En Babel, el paraíso la inclinación de incluir extranjeros en tus libros explota: ahora los hay de los cinco continentes. Antes de exponerse a todos ellos, el protagonista es un lingüista que ha estado, sobre todo, en contacto con el interior de su país, de donde ha recogido voces de la selva amazónica.

MG - Aparte de la gente de todas partes del mundo que conocí en el Hotel de la Amistad en Beijing, pensé que hacer del personaje un lingüista era mostrar la diversidad que ya había en el país de donde él venía. *Babel* fue un libro curioso que salió de una experiencia de tres años vista a la distancia, cuando ya sentía nostalgia por no haber escrito muchos diferentes tipos de novelas como las de novelistas predilectos que no necesariamente pertenecían a la tradición realista; ahora pienso con melancolía que también me hubiera gustado escribir novelas de aventuras o aquellas que, de las suyas, George Simenon llamaba *psicológicas*.

Otra versión de Miguel Gutiérrez sería el personaje llamado AQ, que el protagonista-narrador describe desde fuera. En alguna medida, en los setentas, AQ era lo que tú querías ser.

MG - A través de AQ he querido hacer la imagen del revolucionario tal como yo lo concibo. Es un ideal: el revolucionario que sin ser un fanático le da una gran lealtad a los principios.

Frente a tu ideal revolucionario está el ideal concebido por intereses creados de Poderes secretos; en ese libro te vas contra esa imagen que se propone del Inca Garcilaso de la Vega como arquetipo de un mestizaje donde la sangre europea e indígena se mezclan sin conflicto.

MG - Ese texto surgió como un juego para establecer la diferencia entre el historiador y el novelista: por eso contiene una parte

ensayística y otra que es como el libreto de una novela. Yo he sido profesor, al fin y al cabo, así que recordé que a comienzos del siglo XX el historiador Manuel González de la Rosa acusaba al Inca Garcilaso de haber plagiado la *Historia Occidentalis* del padre Blas Valera, un chachapoyano de madre indígena, pero no noble como la de Garcilaso. Este artículo fue contestado por José de la Riva Agüero. Me di cuenta de que esta disputa, aparentemente académica, tenía que ver con el problema de la constitución del Perú como nación. Esto me llevó, ya en un plano puramente ficticio, a imaginar una supuesta secta garcilacista encargada de dominar la cultura peruana, de tal manera que para escribir cualquier cosa tenías que ser previamente garcilacista. El hecho real es que el último que tuvo en sus manos el manuscrito de Blas Valera fue Garcilaso. Lo curioso es que, unos seis meses después de publicado el libro, una historiadora encontró en Italia unos manuscritos supuestos de Blas Valera; ella planteaba la tesis de que Huamán Poma de Ayala habría sido simplemente el escriba de textos del Padre Oliva y del Padre Blas Valera. Creo que debe haber hecho temblar a muchos garcilacistas, aparte de a los seguidores de Huamán Poma de Ayala.

Más allá del divertimento, ¿tienes alguna opinión sobre el Inca Garcilaso real?

MG - Yo hago una distinción entre el gran escritor, que está fuera de dudas, y el pensador. Yo creo que Garcilaso, a través de sus *Comentarios Reales* expone el pensamiento político de los jesuitas, basado en la alianza de dos aristocracias: la inca y la peninsular. Ni Garcilaso ni Huamán Poma atacan a los jesuitas en sus libros.

Por eso en Poderes secretos la manipulación de la imagen del Inca es una maniobra de una secta garcilacista jesuita.

MG - Incluso, yendo más allá, es el pensamiento de la derecha peruana.

¿Las ideologías también son importantes en tu nueva novela, *El mundo sin Xóchitl*?

MG - Hace tres años más o menos, mi amigo Julio Olavarría, me volvió a llamar por teléfono y me dijo: «Mira Miguel, tengo otro grupo fotográfico». La verdad es que no me entusiasmó porque pensé «Otra vez lo mismo». Pero era mi amigo, así que nos encontramos en el café *Haití* y me enseñó el grupo fotográfico, el que de alguna manera me estremeció, aunque yo no sabía por qué. Cuando le pregunté qué había querido hacer con esas fotografías me explicó que era como un homenaje a su hermano que había muerto dos años atrás. Pero yo estaba viendo otra cosa, me acordé de una historia que está insinuada en *El viejo saurio se retira*, que yo siempre quise escribir y que no hallé ocasión. Es la historia de un personaje que vive en una vieja casona a principios de los años cincuentas con su hermana, Xóchitl, y un hermanito idiota, un taradito. La historia, escrita por él, cincuenta años más tarde, es una memoria del único acontecimiento valioso de su vida: una historia de amor en que se insinúa una relación incestuosa. Una pareja de amantes, creo yo por lo menos en el primer momento, quisiera todo el espacio para ellos, y aquí les molesta la presencia del padre, un anciano que los ha engendrado cuando ya tenía 76 años. Entonces deciden eliminarlo. La madre ha muerto al nacer el taradito, y, como la infancia está llena de ceremonias, de ritos y símbolos, ellos asumen que el taradito es su hijo, y que, debido al incesto, les ha salido así. Yo siempre quise escribir esa historia y una de las cosas que me aconsejaba mi orientación al marxismo era que ese tipo de historias no debían escribirse, no porque fueran amorales sino porque había cosas más importantes. Pero la historia estaba allí, incluso apenas había vuelto a mi casa tras esta reunión con Julio en el *Haití*: a las dos o tres horas lo llamé para decirle que ya tenía la historia. Pero no pude escribirla inmediatamente, no para cuando a Olavarría le detectaron un cáncer. Cuando nos vimos en Piura la última vez aparentemente estaba mejor: había sido operado y examinado por los más grandes especialistas de Sui-

za. Cuando se sintió recuperado, se fue a Las Huaringas acompañado por una enfermera y para completar un nuevo grupo fotográfico. Debe haber sido a fines del 97, casi el 98. A los 6 u 8 meses de ese viaje, un amigo mío leyó su nombre en un obituario. Después vino su viuda con su hija, la que se llama Xóchitl y es la que aparece como «el niño del velo» en la serie de fotos de *La destrucción del reino*.

El mundo sin Xóchitl *guardaría entonces más relación con El viejo saurio se retira que con La destrucción del reino*.

MG - Trato de escribir novelas tan diferentes una de la otra como pueda. En cada novela trato de hacer una nueva propuesta, una nueva indagación. Sin embargo, pienso que los temas, las obsesiones están allí. Por ejemplo, en *El mundo sin Xóchitl* hay un tema al que vuelvo que es el del incesto. Yo no quiero indagar por qué la he escrito. En esta novela describo una época que ya no existe: en *El viejo saurio se retira* está el Piura de mi adolescencia, pero aquí está el Piura de mi infancia. El mundo social al que pertenece el memorioso no es el mío. Este señor que escribe las memorias pertenece a una clase terrateniente, aristocrática, patricia, venida a menos, en todo sentido, desde esa perspectiva. Eso porque tampoco estoy de acuerdo en que el escritor solo debe escribir sobre lo que conoce. Yo pienso que lo importante es que en la novela siempre estén las cosas que te preocupan a ti humanamente, internamente, profundamente, oscuramente.

Desde que fuiste muy joven y escribiste El viejo saurio se retira ya te ibas, a través de los años cincuentas de tu adolescencia, al pasado. En Hombres de caminos y La violencia del tiempo, te vas a los tiempos de los bandoleros contemporáneos al de la Guerra con Chile, aunque en La violencia los contrapones a los de un Martín Villar que, una vez que pase de los veinte años, se encontrará en los años sesentas. De La destrucción del reino vuelves a los tiempos de Hombres de caminos y también a fines de los sesenta de la Reforma Agraria. Siempre estás volviendo o a un pasado que tú viviste o a un pasado anterior

a ti para contar una nueva historia. Babel, el paraíso es una fábula, pero tampoco dejas de volver, a través de ella, a la segunda mitad de los años setentas. En El mundo sin Xóchitl es tu infancia a principios de los cincuentas. Parece que también escucharas tus propias voces: como Martín Villar cuando escucha las voces de su antepasados, a ti parecen hablarte los Migueles Gutiérrez del pasado.

MG - Hay una escena en *La violencia del tiempo* en que Martín Villar sube al médano y está dialogando con sus diferentes yoes, con sus diferentes fantasmas. Algo que me hace pensar de dónde viene este deseo mío de contar historias antes que conociese de la existencia de los libros. Yo, de niño, creía que el hecho de estar contando permanentemente era una forma de evadirse y empezaba a pensar en una novela, lo que interrumpía para pensar en otra novela y esta segunda la interrumpía para comenzar una tercera: para mí la clave de la novela es siempre la historia que se cuenta.

Lima, agosto de 2001.

EL PARTIDO DEL NOVELISTA ES EL DE LA NOVELA

por Francisco Tumi

El mundo sin Xóchitl parece una especie de vuelta a la novela clásica, por la manera en que se trata el tiempo, por la visible linealidad y también por el estilo. ¿Es así o es solo una apariencia?

Lo que ocurre es que la estructura y el lenguaje parten de la calidad del narrador. El que narra la historia es un hombre de más o menos sesenta años, muy culto —aunque con una cultura un poco aldeana, un poco provinciana—, y entonces el lenguaje tiene que partir de esa realidad. Debe surgir como el discurso natural de un hombre de esa edad y, sobre todo, de esa extracción social y de ese pasado. Creo que es de allí de donde parte el asunto.

Eso también se refleja en la estructura.

En este libro apelo a una de las técnicas de la novela que es las memorias. Hay muchas novelas que tienen la forma de memorias, con un prólogo que explica el tema, pero que sobre todo da noticias sobre el autor. Pues en *El mundo sin Xóchitl*, en lo que son propiamente las memorias, no sabemos nada del narrador. Solamente sabemos de sus amores; ni siquiera sabemos muy bien el apellido. De modo que era necesario dar una información sobre el autor.

Ese prólogo introduce otra perspectiva, incorpora otra voz en la novela.

Eso le da otro comienzo. Vendría a ser un poco la voz del editor, o del autor. *El mundo sin Xóchitl*, entonces, tiene la estructura de un libro de memorias. Sin embargo, en cuanto a la linealidad, efectivamente es una novela que empieza aquí y termina aquí. Pero hay una estructura del tiempo de la escritura. Estamos, por ejemplo, hacia al año 1999, o 1998, en que se escribe. Este hombre, a los 60 años, escribe algo que ha ocurrido hace por lo menos cincuenta años. Eso instauro el tiempo de la escritura, y cada cierto número de capítulos vuelve esa voz que está en Monte de los Padres.

Apoyada por la recurrencia de la frase «No me quiero adelantar a los hechos...».

Así es. Él quiere ceñirse a un orden. Tiene muchos recuerdos, pero dice: «Solamente voy a contar aquello que es pertinente para mi relato». En última instancia, la historia que quiere contar es la historia de su amor con su hermana, pero esa historia sería incomprendible sin el contexto familiar, sin la decadencia del orden familiar y sin la decadencia del orden señorial de Piura, por supuesto.

Eso hace de El mundo sin Xóchitl no solo una novela sobre un incesto, sino sobre la decadencia en general.

Claro.

Sobre el fin de un mundo, no solo social o ideológico, sino incluso físico y arquitectónico.

Así es.

¿Qué es para ti el incesto?

Yo no sé. Siempre he evitado dar explicaciones sobre ese asunto. Sin embargo, soy consciente —no a la hora de escribir, sino después— de que el tema del incesto aparece en todas mis novelas, desde *El viejo saurio se retira*.

Allí también está ya el núcleo argumental de El mundo sin Xóchitl.

Esta historia yo la quise escribir después de *El viejo saurio*.

¿Fue un tema que se salió de allí?

Sí, y que me interesó particularmente. En *El viejo saurio* hay cuatro muchachos. Uno de ellos se llama Rodolfo, vive en una vieja casa o mansión, de las mejores de Piura, frente al cine *Variedades*, tiene un padre muy viejo, a quien detesta, son dos hermanos y un hermano menor taradito, y todos viven en una casa en decadencia. Eso ya está planteado allí. Pero esa historia que quise escribir en esa época obviamente no abordaba el tema de manera frontal. No es tan fácil. Y así pasaron los años, hasta que el encuentro con estas fotografías, de las cuales hablaremos después, me hizo recordar esta historia.

Volviendo a la estructura y al tiempo de la escritura...

Ah, sí, esta cuestión de la linealidad... que es solo aparente, pues en *El mundo sin Xóchitl* convergen diversos tiempos. Ya me he referido al tiempo de la escritura. También en lo relativo al tiempo de los acontecimientos hay diversos tiempos: frente al tiempo de la historia de Güencho y Xóchitl, existen los tiempos de las historias de don Elías y Constanza y de don Elías y doña Mathilde, todo lo cual determina que en términos cronológicos la novela abarque alrededor de 100 años. Por último, el tiempo de la lectura está representado por la lectura que hace del manuscrito el prologuista-editor. Lo que pasa, tal vez, es que a medida que uno va escribiendo y publicando, va asimilando todos los aportes de la novela clásica y contemporánea y hace uso de ellos sin que los mismos sean visibles. En *El viejo saurio*, por ejemplo, se notaban las técnicas.

El andamiaje quedaba muy a la vista.

El andamiaje, exacto. Quedaba muy expuesto. Ahora no.

En esa época eso era común: dejar expuestos los andamios. Era parte del atractivo de una novela.

Claro. Era mostrar cuán complicada era la novela, o cuántos diferentes puntos de vista había, etc. Era el momento. Eso tenía que ver con la cuestión de la modernización de la novela latinoamericana y peruana en particular. Antes no se escribía así, ¿no es cierto? Por primera vez, a partir de los años 50, los escritores comienzan a plantearse problemas técnicos más complejos y cada quién quiere ser un innovador de las técnicas, hasta que llega Vargas Llosa y lleva todo eso a un nivel mucho más alto. Ahora ya no ocurre eso.

En El mundo sin Xóchitl también has evitado que haya demasiadas ramificaciones.

En *El mundo sin Xóchitl*, como te dije hace un momento, se cuentan tres historias que podemos llamarlas las historias A, B y C, de las cuales la historia A, la historia del incesto, es la principal. Lo que da unidad a la novela es que, por una parte, las tres historias son historias que tienen que ver con relaciones de amor. Las historias B y C son historias de amor frustradas que convierten la vida en común en verdaderos infiernos conyugales. Doña Mathilde no es amada por don Elías quien a su vez no es amado por Constanza. Solo Xóchitl y Güencho, que son hermanos, se aman a plenitud y en su aspiración al amor absoluto no se detienen ante la posibilidad de cometer parricidio. Sin embargo, entre las tres historias hay un elemento común que es la pérdida y la muerte. Por otra parte, la unidad de la novela se funda en que es el autor de las memorias, valiéndose de diferentes recursos, quien cuenta las tres historias.

¿Cómo llegaste a la estructura y a la estrategia narrativa de El mundo sin Xóchitl?

Esta vez yo he querido hacer una novela, en primer lugar, con una disciplina, es decir, no salirme del tema principal y que to-

das las historias estén conectadas, aunque en forma constrapuntística al tema del amor dentro de un mundo en decadencia. En *La violencia del tiempo* había varias historias...

Como una granada que estallaba y dejaba mil fragmentos...

Así es. Hay algunas conexiones que están muy adentro, que de repente solo el narrador siente, o quizás unos pocos lectores. En *el mundo sin Xochitl* también se cuentan numerosos sucesos, pero todos ellos —hasta la historia de Don Pasquale con Brunelda— son funcionales a la historia principal de los hermanos amantes. Por supuesto, he querido narrar todo el proceso, desde que Xóchitl y Güencho son muy niños hasta el momento de la muerte de ella. De modo que sigo más o menos paso a paso este proceso. Hay una primera etapa, una primera parte, en la que básicamente se trata de describir la casa. Pero no a través de una descripción aparte de la acción, sino a través de la acción de los muchachos.

Eso es muy claro: cómo la van descubriendo e invadiendo...

Sí. Como me dijo una amiga: «Es como si hubieras montado un escenario en el que se va a escenificar una ópera».

Luego sigue una segunda parte...

En la segunda parte se da un elemento de intriga, que es la separación. Allí hay una cosa: que el incesto está ligado también a los intentos parricidas de los chicos. Ellos, en parte porque detestan al anciano, en parte porque creen —como todos los amantes— que el mundo es demasiado pequeño y que la gente estorba, quieren eliminar al viejo. Imaginan muchas cosas, lo asesinan simbólicamente, apelan a este personaje, la zamba Pelagia, y sus actos se precipitan con la muerte del viejo y la huida de la casa, pues los van a separar.

Ese es uno de los nudos más importantes de la novela...

Así es. El viejo ha tomado disposiciones para que esos niños se separen. Ahora, ¿qué entraña esa relación? La traición del hermano, del taradito, a quien simbólicamente consideran su hijo. Güencho y Xóchitl, en realidad, carecen del sentimiento de culpa —por su edad, tal vez— del amor que sienten el uno por el otro, pero sí sienten culpa de haber sacrificado por su amor a Papilio, por un acto que lo asumen como una traición. Esa segunda parte es, en última instancia, la liberación del yugo, de la mirada del anciano, pues este descubrió el amor erótico que existía entre ellos. La tercera parte es la huida y, digamos, el goce del amor y de la libertad. Pero con ello también viene la muerte, viene la peste, como un castigo, cosa que se anuncia desde el primer capítulo de la novela. En el breve capítulo inicial está enunciada toda la historia de la relación de amor de los hermanos. Desde el comienzo el lector sabe el desenlace de la historia, pues deliberadamente renuncié a jugar con las sorpresas. Por supuesto, existe otro tipo de sucesos sorprendidos, de revelaciones, incluso no descarté el suspenso, pero hice uso de él de manera controlada, sobre todo en la historia principal.

Hay cambios importantes en la personalidad de Xóchitl. En sus primeras apariciones es chantajista, manipuladora, pero a partir de un momento adquiere otros matices más positivos desde la perspectiva del narrador.

Sí, se va dulcificando. Es una chica altanera, engreída, que hace sentir su despotismo incluso contra la servidumbre, y el narrador, que es un año menor, acepta el sometimiento.

Y también la dependencia de ella hasta el final de sus días.

En efecto, pero a partir de la huida la chica también va a madurar y va madurando también en su relación con las gentes. De modo que sí hay un proceso en la evolución de los chicos, en especial de ella.

PIURA : EL PARAÍSO PERDIDO

Piura tiene, dentro de ese tema principal del que hablabas antes, un lugar prominente.

Esta vez, permíteme ser reiterativo, la estrategia narrativa ha sido básicamente no salirme de la historia central y que todo lo que se narre sirva a esa historia. El hundimiento de la casa, del linaje, la casa en ruinas, eso es, digamos, un elemento más para hacer más intenso el amor de Xóchitl y Güencho. El hecho de que los expulsen del Club Grau, del Centro Piurano; el hecho de que tengan que salir a pasear por obligación con el anciano, al que sienten un extraño, en un carro de otra época, y que sean señalados por la familia, todo eso hace que los hermanos se unan más. De modo que este otro elemento, que es la historia de la decadencia del orden familiar, de una familia señorial piurana, está también visto con relación al amor que estos niños se tienen. Y lo mismo la visión de Piura, pues, como dijo alguien, esta novela es en realidad una elegía por Xóchitl, pero también por Piura, por la Piura de mi infancia.

¿Qué es Piura para ti? ¿La ciudad de la nostalgia? ¿Una suerte de microcosmos?

Mi relación con Piura es conflictiva. Hay cosas que detesto de Piura. Es una ciudad —por lo menos la de mi época, la de mi infancia y adolescencia; ahora ha cambiado con la nueva gente que ha llegado y que habita por los pueblos jóvenes, por ejemplo—, es una sociedad muy machista, muy racista, muy feudal, con un terrible sistema de castas que duró por lo menos hasta los años 70. Tú podías tener amigos de diferentes estratos sociales, pero jamás te invitaban a su casa; la amistad terminaba en la calle, en la esquina, y tú no penetrabas nunca a ese mundo. En cambio, los chicos que pertenecían a esa misma clase social sí eran admitidos. Yo he vivido eso. Era un orden muy cerrado.

Pero pasan los años y eso que era negativo se integra con lo positivo y forma el mundo destruido, casi sin juicios, como suele ser en realidad la nostalgia.

Sí, pero aquí hay que tener en cuenta que yo procuro ser fiel a la visión del narrador. Obviamente, el mundo social al que se refiere el narrador es un mundo al que yo no he pertenecido socialmente, pues procedo de una pequeña burguesía más bien aldeana. Lo que me propuse —y creo que en esto reside buen parte de la ética del novelista— fue ser leal al punto de vista del narrador y de los personajes. De modo que yo he tuve que ver Piura a través de la visión de este muchacho, que no es exactamente la mía, aunque, por supuesto, entre él y yo sí hay un elemento común: una ciudad que se va destruyendo, el cine *Variedades*, la plaza Merino, la atmósfera de ese tiempo.

El cine Variedades adquiere resonancias casi míticas en tu obra.

En todo el mundo, los cines de los pequeños pueblos son espacios extraordinarios, en ellos se establece un contacto con el mundo, es la apertura hacia el exterior, hacia otras realidades. Como en cines de otros pueblos al *Variedades* llegaban películas de todas partes. Yo he visto en Piura películas extraordinarias que me cautivaron cuando tenía ocho años, y solo después, ya acá en Lima, me enteré de que eran obras maestras.

Piura tenía una agricultura muy rica y estaba muy bien conectada con la modernidad y con las novedades.

Había películas mexicanas, cowboyadas, musicales yankis, en ese tiempo cintas sobre la guerra de Corea, y de repente vi películas distintas, extrañas e inquietantes; entre estas recuerdo una que me estremeció, *Alemania hora cero*, de Rosellini. Obviamente yo no sabía quién era Rosellini, y sin embargo de esas imágenes —de un Berlín en ruinas— me valí para desarrollar la historia de la tía Blanca en *El viejo saurio de retira*.

La tía de Muelita...

Así es. Ella sufre una decepción, el novio la engaña y la abandona. Ella va en busca del novio. Y se encuentra ante una Europa que está en proceso de reconstrucción. Para esas imágenes — obviamente yo todavía no había viajado a Alemania— me basé en parte en las imágenes que recordaba de *Alemania hora cero*, una película que nunca más he vuelto a ver. Sí, en el cine *Variedades* vi una serie obras maestras del cine que me dejaron una gran huella y que siempre las recuerdo. Sin embargo, para ser justo, no solo han perdurado las imágenes de las grandes películas, sino las del cine en general que conocí en mi recordado *Variedades*.

¿Cómo es tu relación actual con Piura?

Como te decía, mi visión de Piura es una mezcla de lo que siente Güencho con lo que siente Martín Villar. En *La violencia del tiempo*, Martín Villar es un muchacho que viene de los estratos pobres y está lleno de frustraciones y de rencor y, por lo tanto, tiene una actitud más conflictiva y aun violenta hacia Piura, hacia los personajes que pertenecen al mundo terrateniente, etc. En *El mundo sin Xóchitl* hay un cierto idilio, pues lo que predomina es la nostalgia. Esta nostalgia, por supuesto, es la del narrador, pero naturalmente yo comparto en algo esa nostalgia. Ahora, sin embargo, cada cierto tiempo voy a Piura y ya no conozco a nadie. Mis viejos amigos están viejos como yo y algunos muy queridos han muerto. De modo que recorro las viejas calles de Piura con sentimientos similares a los del narrador de mi novela.

Muchos piuranos de diverso signo aparecen en tus novelas con sus nombres verdaderos.

En *El viejo saurio se retira* utilicé los nombres reales de aquellos personajes que, en general, no quedaban mal parados. A aquellos de los que se contaban otras cosas, les cambiaba el nombre.

A algunos no.

Ah, habrá sido por venganza, seguramente. Pero, aún así, de todas maneras siempre trato de ver a los personajes en otra dimensión, desde diferentes perspectivas. Por eso *El mundo sin Xochitl* está muy ligada a *El viejo saurio se retira*. Los personajes que han jugado un rol importante positivo en la vida de la ciudad aparecen con sus nombres... Como Luciola Vice, que fue toda una institución en Piura y ha sido la maestra de piano de varias generaciones de piuranos. Era de un pueblo que se llama Vice, cerca de Sechura. Decían que ella firmaba con *doble v* y pronunciaba su apellido como *waise*, a la manera alemana. Bueno, esto es lo que se decía y a mí naturalmente no me consta.

Otro detalle que aproxima a ambas novelas es la inclusión de fotos. ¿Qué le agregan las fotos a una novela? En El viejo saurio había todo un álbum de la Piura juvenil, cantinera. Y en El mundo encontramos fotos de una niña en el desierto, frente a un arbusto.

No soy responsable de las fotos de *El viejo saurio*. Eso fue cosa de Milla y además yo estuve en desacuerdo. Las fotos que aparecen allí retratan a personajes que pertenecen a los sectores más pobres de la ciudad, y en cambio los muchachos de *El viejo saurio se retira* son de la clase media, estudian en el Salesianos e incluso algunos son hijos de terratenientes, como Chopipo, como los filósofos, o este otro muchacho que habita en esa casona y que es de una familia terrateniente, aunque en decadencia. Por eso no me gustaron las fotos, más allá de que algunas fueran muy buenas como que pertenecían al Chino Domínguez.

Pero las que aparecen en El mundo sí las has puesto tú.

Sí. Hace algunos años me llamó por teléfono un chico de nombre Julio Olavarría, también de Piura, que se había establecido como fotógrafo en Suiza y estaba lleno de nostalgia por la ciudad y en particular por Morropón y el Alto Piura. Se casó con una franco-suiza y tiene dos niñas; una de ellas se llama Xóchitl. La primera

vez que se comunicó conmigo, me dijo que había leído *Hombres de caminos* y que quería conocerme y mostrarme algunas fotografías. Nos vimos y me enseñó un álbum de fotografías sobre el Bajo Piura. Él quería que les pusiera leyendas, textos.

¿Aceptaste la propuesta?

A mí me pareció que no valía la pena poner textos a las fotos, pues una foto dice todo lo que tiene que decir en sí misma. Por otro lado, he visto muchos álbumes de fotos con leyendas y textos en los que los escritores y poetas emplean un lenguaje seudolírico, filosófico o seuderreflexivo, que no agrega nada a las fotos. Pensé más bien en aquello que detrás, en aquello que no está en las fotos, y escribí una novela a partir de estas imágenes ocultas. En buena cuenta, ése es el origen de *La destrucción del reino*. Se ve a una niñita con un velo. Es esta misma niña, Xóchitl. Yo no me di cuenta de que era una niña sino hasta el final, cuando ya había terminado de escribir la novela.

¿Has trabajado también así El mundo sin Xóchitl?

Salió el libro *La destrucción del reino* y hará unos tres años Julio Olavarría me llamó nuevamente para mostrarme un nuevo álbum de fotos. La verdad que ya no quería repetir la experiencia, pero de todas maneras nos reunimos en el *Haití* y me mostró esta serie, compuesta por quince fotos. Un mundo de imágenes acudió a mi mente. Le pregunté qué había querido decir con esas imágenes, y él me dijo que eran un homenaje a su hermano, que había muerto dos años antes de cáncer. Sin embargo, mientras veía las fotos y él me explicaba el sentido de las mismas, recordé, pero así, instantáneamente, la historia de *El viejo saurio se retira*, la historia de los niños

Que ya habías abandonado

Ya la había abandonado, aunque de vez en cuando pensaba en ella, pero como en esas historias que ya nunca vas a escribir. Le

dije entonces que esta vez íbamos a trabajar de manera diferente a *La destrucción del reino*, en la que el texto escrito depende mucho de las fotos, pues la novela es técnicamente la lectura de un álbum fotográfico. Eso, como puedes imaginar, complica las cosas, pues no puedes publicar la novela, el texto, sin las fotos, lo cual de por sí es problemático, empezando porque las fotos encarecen el libro.

¿Qué significaba trabajar de manera diferente?

Le dije: Vamos a hacer que cada texto hable por sí mismo, pero yo voy a cuidar de poner elementos que justifiquen las fotos. Por ejemplo, el motivo de las flores de las fotos se convirtió en un motivo importante de la ficción. El libro, obviamente, puede venir sin fotos, pero si tú ves las fotos y lees el texto, te das cuenta que no están de más. De alguna manera, algo añaden al texto.

El mundo sin Xóchitl, entonces, le deben mucho a este fotógrafo.

Así es. Este amigo, al mes de encontrarnos en el *Haití*, me llamó de Suiza y tuvimos una conversación un poco rara. Seis meses más tarde me enteré de que tenía cáncer. Un año después nos encontramos en Piura. Estaba recuperado del cáncer —esa es otra historia entre divertida y conmovedora— y aparentemente estaba bien. Pero ya sabes cómo es el cáncer.

¿Vio la novela?

Esa es una de las penas que tengo. Le conté el argumento y la marcha del libro, pero no llegué a enseñarle los capítulos que había escrito. No había escrito mucho cuando nos vimos por última vez, quizás los primeros ocho capítulos. Se fue, nos despedimos y, de repente, unos cuatro o cinco meses después, un familiar mío leyó en un periódico que los familiares de Julio convocaban a la misa del mes de su fallecimiento. Mi buen amigo, a quien debo haber escrito dos de mis novelas, se había muerto. Entonces, en parte, la edición es también un homenaje a este

amigo fotógrafo. Por eso quise hacer esta edición con papel de lujo y pasta dura.

CAMARADA PROSA

Hay una gran diferencia entre El mundo sin Xochitl y La violencia del tiempo en lo que respecta a la carga política. ¿Sigues pensando que se combate ideológicamente desde la novela o en general desde la literatura?

Durante muchos años, después de mi encuentro con el marxismo, uno de mis problemas creativos fue ese. Había una serie de ideas que yo no compartía del todo, pero de alguna manera deseaba que mi obra creativa marchara también a la par que mis opciones ideológicas. Sin embargo, era difícil. Empecé muchas novelas, las cuales no podía terminar, hasta que poco a poco fui dándome cuenta de que la novela es una forma específica de ver el mundo que trasciende tus opciones o compromisos políticos.

¿En qué consiste esa forma de ver el mundo que es la novela?

Ahora tenemos, por ejemplo, todo lo que ha ocurrido en el país, en el Perú, desde 1980. Yo quisiera —y eso es lo que estoy escribiendo ahora— publicar una novela que, a través de la ficción, represente y sea un símbolo de lo que ha vivido el país en los últimos veinte años, en que todas las fuerzas estuvieran representadas con veracidad artística. No sé si lo lograré, pero esa es una de mis metas.

¿Y ese conflicto del que hablas...?

Yo quería resolver ese conflicto entre los reclamos de las opciones políticas y los reclamos del arte de la novela. Entonces empecé muchas ficciones, las dejé, hasta que comencé *La violencia del tiempo* y comprendí que la novela es básicamente una invención y que todo lo que tú pienses del mundo, incluyendo lo que

pienses políticamente, penetra e impregna toda tu escritura. No hay o no debe haber otro imperativo que el que nace del interior de la escritura novelesca.

¿Más allá de tu voluntad?

Más allá de tu voluntad. Mejor dicho, más allá del discurso racional, si es que tú has asumido una posición ideológica, una posición filosófica no solo teóricamente, sino también vitalmente. Creo que ese fue mi caso. No podía hacer una novela de partido, porque no existen novelas de partido, existen crónicas, relatos, epopeyas, incluso admirables, pero no existen novelas de partido aunque eventualmente estas tengan, como en *La condición humana* de Malraux, por tema la revolución dirigida por el Partido Comunista. En última instancia, la novela es un partido propio. El partido del novelista es el de la novela. Implica una cierta visión de la realidad, encontrar la óptica que solamente la novela te puede dar.

¿Cómo se condice eso con la militancia política?

Yo tenía un conflicto con el marxismo visto, digamos, en su aspecto más partidario. Pienso que la militancia partidaria es una opción válida y que cada escritor es libre de asumirla o no asumirla. En cuanto a mí, tengo un problema insuperable que me inhabilita para la militancia partidaria: no tengo simpatía por los jefes. Es más: los detesto, incluso los detesto aunque sean jefes eficaces y sensatos. Es algo que no sé dónde nace, pero que me ha mantenido en cierta forma apartado de cualquier tipo de organizaciones, lo que también, en todo caso, me permite una visión más libre de las cosas.

Hay un conflicto permanente entre la libertad y eso que se llama compromiso.

Todos los que pertenecíamos al grupo *Narración* teníamos, creo yo, en mayor o menos medida ese conflicto. El reclamo de ese momento, de la época, como dicen, era de qué manera el escritor podía participar e influir en los procesos sociales.

¿Modificaba ese reclamo tu forma de escribir?

Había una ortodoxia literaria, pero yo nunca adscribí los cánones del realismo socialista. Nos reservábamos la novela para una expresión más personal y yo creo que siempre supe, de alguna manera, que lo fundamental en una novela es que sea interesante y que subyugue

Ahora piensas que la novela es una invención individual, personal, que filtra de algún modo el punto de vista ideológico del creador.

Yo decía en una parte que la novela... Comentaba en realidad el planteamiento clásico de García Márquez, que dice que el oficio del novelista es el oficio más solitario del mundo. En efecto. Nadie más que tú va a escribir la novela a la que le estás dando vueltas. Nadie. Ni tu amigo, ni tu papá, ni tu mujer. Nadie. Y hasta de repente nadie cree en tu historia. Y para escribir la historia que quieres, eres capaz hasta de vender tu alma, al margen de que esa novela sirva para algo. Si sirve, en buena hora. Si no sirve, bueno...

Lo que dices es que la escritura de una novela responde, en principio, a imperativos individuales.

Tú escribes por contar la historia, por deshacerte de la historia. Eso por un lado. Pero en el momento en que tú comienzas a escribir, te das cuenta de la imposibilidad del novelista de estar solo, pues trabaja con elementos cognitivos, empezando por el lenguaje, empezando por la memoria, por los diferentes tipos de memoria: la memoria individual, la memoria familiar, la memoria histórica, la memoria onírica, etc. La clave del novelista es que todo eso se cristalice en el acto de la escritura. Por eso, para mí, el acto más feliz de la creación novelística —para otros novelistas es diferente— es el momento de la escritura, pues las cosas comienzan a existir en el momento en que tú escribes la frase, esa frase te lleva a otra frase, a algo que no existía, y así te deshaces de una determinada necesidad, pero tienes que ser coherente con esa necesidad.

¿Coherente con la historia real o con la constitución interna de la novela?

Yo, por ejemplo, quiero contar la historia de estos niños, de Güencho y Xóchitl: pienso en un narrador posible y trato de ser honesto con él, de explicar sus pasiones. Esto crea un conflicto: ¿qué pasa si tú eres un novelista y quieres novelar el momento actual o el de las décadas violentas? Tú puedes decir: «Bueno, ya no puedes dividir la realidad en buenos y malos», ¿no es cierto? Si haces eso, lo que va a resultar no va a ser una novela. De modo que el novelista tiene que construir un narrador que sea distinto, parcial o sustancialmente distinto al autor. Yo como Miguel Gutiérrez puedo tener mis ideas sobre las décadas de la violencia y también puedo estar involucrado de una u otra manera. Mis simpatías pueden estar por tal o cual cambio, puedo repudiar actos tan terribles como los cometidos por el teniente Telmo Hurtado, por ejemplo; puedo repudiar los crímenes que cometió nuestro paisano, el comandante *Camión*, apellidado Artaza, muy común, pero, como novelista, tengo, de alguna manera, no que justificarlos, pero sí mostrar sus interioridades, la terrible y perversa lógica que los llevó a cometer las atrocidades que conocemos. Eso solamente lo da la novela. Es decir, puedes estar en ambos campos. El ejemplo clásico es el del padre Homero, que lloraba por los troyanos, pero también por los aqueos; o *La guerra y la paz*, que es el cuadro de todas las fuerzas en conflicto.

¿Cuándo comenzaste a entender esto?

Creo que comencé a entender esto en mi viaje a China, a fines de los años 70.

¿Por eso tardaste tanto tiempo en volver a publicar?

Yo empecé a escribir una serie de historias... Claro, me planteaba mal el problema. No creo que una novela salve al mundo. Ningún libro salva al mundo. Los libros tienen un efecto retardado y para que sea eficaz, primero tiene que estas artística-

mente lograda, si no, no es eficaz. Si alguna influencia puedes tener en tus contemporáneos, solo puedes alcanzarla en la medida en que tu novela funciona como arte. Yo me planteaba cómo dar indirectamente también mi propio testimonio de lo que estaba ocurriendo en el país. No podía, por la cercanía de los sucesos, hablar sobre lo que estaba ocurriendo en el campo o en las ciudades, sobre los actos de terrorismo, sobre el miedo, sobre la réplica del estado, en fin. Además, de eso nos alimentaba la prensa, y después los sociólogos, los historiadores, los senderólogos, pero de alguna manera yo quería plantear este problema en un contexto general, en otra época. Por eso uno de los temas de *La violencia del tiempo* es el tema de las revoluciones, sea la revolución de la Comuna de París o la semana trágica de Barcelona.

En partes o relatos que pueden funcionar, cada uno, en forma independiente, como el «Informe sobre ciegos». Son como pequeñas novelas dentro de la novela.

Una de las claves... Yo te puedo hacer una revelación: Si tú me dijeras: ¿cómo definirías tu poética? Yo diría: «Yo quisiera ser todos los novelistas, escribir todo tipo de novelas». Lo que pasa es que la tradición literaria peruana y el problema social en el Perú, así como los compromisos que de alguna manera asumes, te orientan hacia un determinado tipo de novela. Ese es un problema que tienen todos los escritores peruanos, en mayor o menor medida. Aunque supongo que escritores tipo Bayly no los tienen, pues ellos siguen caminos distintos.

En La violencia del tiempo, entonces, te planteaste ser todos los escritores.

En *La violencia del tiempo* intenté, en esa estructura tan grande, incluir diferentes tipos de novelas. Hay un crítico alemán que se dio cuenta de esto y señala que hay varias novelas dentro de la novela. Hay una novela formativa en torno a la educación de

Martín Villar, hay otra existencial, si contamos las historias del doctor González; hay una novela histórica; hay una novela de la revolución... Sin embargo, cuando abordé el tema de la Comuna de París, quise hacerlo aplicando algunas técnicas de la novela de espionaje, que a mí me gusta mucho. Lo que investigué de la Comuna de París no fue mucho. Mi hermana, que vive allá, me envió un plano de París de 1870. Al momento que escribía la novela, mi conocimiento de París era mínimo. Hasta ese momento habría estado un total de tres meses allí, de modo que mis conocimientos no eran muchos, lo cual, a fin de cuentas, es mejor.

Te sientes más libre para inventar.

Y si tú tienes el plano de París, este te sirve para eso que está relacionado con la verosimilitud. Todos los personajes son inventados, pero el trasfondo es histórico. Entonces yo, en esta novela quise, de alguna forma, llevar a la práctica mi propuesta de que alguien que ha asumido el marxismo puede escribir una novela sin dejar de ser fiel al espíritu de la novela.

¿Mantienes esto hasta ahora?

Todavía.

¿Te sigues considerando un escritor que, desde la perspectiva marxista, escribe una novela?

No. Pienso que en ese caso... Los acontecimientos que han ocurrido en el mundo, en el Perú, obviamente nos llevan a replantear algunos problemas. Uno puede replantearse algunas cosas en el nivel de la teoría, en el nivel de línea política, pero hay algo que antecede a esta teoría, que ha sido el partido que tú has tomado en la vida por la gente de tu país. Desde niño yo supe de qué lado estaba, entonces para mí no es problema, ni siquiera tengo que demostrarlo.

¿No será que ese tomar partido por la gente de tu país, como dices, no es más que parte de un espíritu trasgresor que va más allá de lo estrictamente social o político?

Puede ser. Cuando yo, a propósito de *El mundo sin Xóchitl*, comencé a recordar *El viejo saurio se retira*, me di cuenta de que hay muchos temas que están allí, de que he vuelto a esos temas, y eso seguramente debido a que eso está muy dentro de mí —y en la medida en que incentiven mi creación artística, mejor que estén allí muy al fondo. Pero sí, en efecto, está la trasgresión en diferentes planos. Eso ha hecho, por ejemplo, que no sea un escritor totalmente integrado con el mundo literario. Conozco a la gente, pero no soy exactamente uno de ellos. No me gusta la palabra marginal, pero sí la palabra distante. Hay una cierta distancia. Yo no he hecho, por ejemplo, una carrera académica. Ahora me da un poco de vergüenza decirlo, pero nunca quise ser doctor, nunca quise ser jefe de nada, nunca he sido jefe en la vida universitaria, nunca he tenido ninguna jefatura.

¿No crees que ese espíritu distante y contestatario va mucho más allá de la política y de la lucha social? El incesto, por ejemplo...

Yo pienso que el marxismo le dio en un primer momento un cierto fundamento a esto que tú llamas una actitud trasgresora y contestataria frente a la familia, frente a la religión, frente a la ciudad, frente a los valores, frente a la gente respetable. Creo que, en ese sentido, no he cambiado mucho. Sin embargo, una persona, sobre todo cuando es joven, puede vivir en la confusión, en la rebelión, pero después quieres encontrar un fundamento más o menos racional a esto que viene arrastrando, y entonces allí viene mi encuentro con el marxismo. Hay una teoría que me permite articular todo eso. Pero allí viene también el conflicto.

Porque en el marxismo hay comisarios.

Exacto. Hay comisarios. Yo tengo algunos pocos amigos que no pertenecen al mundo intelectual ni al mundo político, entonces

con ellos puedo conversar, contarles cosas, porque por el otro lado... Ya se sabe que los comisarios surgen por generación espontánea.

Pero felizmente los tiempos han cambiado.

Pero el comisariato sigue existiendo. A veces hay un comisariato de la derecha. Cuando dicen: «No se meta con lo ideológico», estamos ante una actitud de comisario de derecha. O cuando se dice: «Hay que buscar que nada de lo real o de lo empírico penetre en esta obra, porque quiero hacer una novela universal». Quienes piensan así han hecho algunos buenos relatos, es el caso, por ejemplo, de Mario Bellatín, que es uno de los que más interesa. No me queda duda de que las dictaduras de los comisarios —de derecha e izquierda— tienen vida para rato.

Lo que hay es una tendencia a poner límites.

Cuando leí por primera vez el *Manifiesto Comunista*, lo hice con una gran exaltación juvenil. Me dije: «Aquí encontré la verdad». Lo leí casi como un poema. Pero quizás lo que en el fondo más me gustaba del *Manifiesto Comunista* era la perspectiva, no de la sociedad socialista, sino de la sociedad futura —que nunca va a existir—, sin el imperio de las fuerzas coercitivas del estado y las instituciones que hacen desdichada la vida, que imponen el reino de la culpa y condenan la alegría de vivir. ¿Quién no va a querer ese mundo? En efecto, la trasgresión es permanente en todos mis libros, hasta en un libro aparentemente aséptico como es *Poderes secretos*, que es también una visión diferente, distinta, a la de Garcilaso de la Vega, y una manera también de poner en evidencia el culto garcilacista.

Te he escuchado hablar antes de una secta garcilacista.

Claro. En *Poderes secretos* el esbozo de novela se da en dos momentos: en 1580 y cuatrocientos años después. De manera que hoy reaparece el culto a Garcilaso y se forma la secta garcilacista,

que es una metáfora para aludir a los poderes que están en todos los ámbitos de la política y de la cultura peruanas. Tengo la sensación, por ejemplo, de que ahora esa secta garcilacista domina los medios críticos, una secta muy bien trabada que domina todos los medios de comunicación y que determinan el quién es quién en la literatura peruana. Aunque la lectura de muchos libros celebrados me parecen aburridos; sin embargo, según el dictamen de esta secta, sus autores son pocos menos que genios. *Poderes secretos* era una manera de aludir a estos garcilacistas modernos que están allí y que sobreviven a las catástrofes históricas, a los grandes cambios, y que siempre reaparecen.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE MIGUEL GUTIÉRREZ

- ÁGREGA, Javier. «Otra polémica del indigenismo». *El Peruano*, Lima, 2 de febrero del 2000.
- «Ribeyro en dos ensayos». *Domingo de La República*, n.º 90, Lima, 20 de febrero del 2000.
- «*El mundo sin Xóchitl*». *Domingo de La República*, Lima, 18 de noviembre del 2001.
- ALAT. «Miguel Gutiérrez y *Babel, el paraíso*. Escribir para soportar la existencia». *La República*, Lima, 16 de abril de 1994.
- ÁNGELES, César. «El rojo fuego de los médanos. En torno a la novela peruana *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-setiembre 1998.
- ARÉVALO, Javier. «Última novela de Miguel Gutiérrez». *El Comercio*, Lima, 25 de octubre de 1992.
- «*La violencia del tiempo*. Otra forma de contar la historia del Perú». *El Comercio*, Lima, 29 de diciembre de 1991.
- ARAUJO, Kathya. *El mundo sin Xóchitl de Miguel Gutiérrez. Sobre el desorden de las generaciones y el ocaso de un mundo*, manuscrito.
- BATALLA, Carlos. «La pasión del incesto» (entrevista). *Domingo de La República*, n.º 197, Lima, 10 de marzo del 2002.
- COAGUILA, Jorge. «Estoy contra el poder». *La República*, Lima, 23 de enero de 1994.

- CORNEJO CALLE, Jorge. «Miguel Gutiérrez y la esencia de lo mestizo». *Expreso*, Lima, 19 de enero de 1996.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas». En COTLER Julio y Augusto ÁLVAREZ RODRICH (eds.). *Perú 1964-1994. Economía, Sociedad y Política*. Lima: IEP, 1995, pp. 293-302.
- DELGADO, Wáshington. «Cómo se hace una novela». *El Peruano*, Lima, 22 de diciembre de 1995.
- DA GAMA, Francisca. «Locating the Mestizo Intellectual: Race and Class in Mariátegui, Arguedas and Gutiérrez». The University of Auckland, Auckland, 2001. Tesis de doctorado.
- . «Entrevista: Miguel Gutiérrez». *Hispanérica. Revista de Literatura*, n.º 87, 2000, pp. 65-80.
- . «Elaborations of Mestizaje in Miguel Gutiérrez». Ponencia leída en the AILASA Conference, La Trobe and Monash Universities, Melbourne, 1999.
- . «Transforming the Nation: A Parody of Third World National Allegory in *Babel, el paraíso*». Transforming Cultures Conference, Latin American Studies Program, Cornell University, Nueva York, 1998.
- . «Sex, Drugs and Mao Tse-tung: An Allegory of Left Community in *Babel, el paraíso*». Ponencia leída en the AILASA Conference, University of Auckland, Auckland, 1997.
- ELMORE, Peter. «El idioma de la utopía». *La República*, Lima, 27 de febrero de 1994.
- . «*La violencia del tiempo*. El mestizaje y sus descontentos». *Márgenes*, Lima: SUR, n.º 16, año XI, 1998, pp. 121-132.
- . «Vallejo, Arguedas y Gutiérrez: las ceremonias de la vergüenza». *Lexis*, n.º 2, vol. XXIII, 1999, pp. 243-255.
- . «Sobre el volcán: seis novelas peruanas de los 90». *Hueso Húmero*, n.º 29, 1993, pp. 125-143.
- ESCRIBANO, Pedro. «Garcilaso: otra lectura» (entrevista). *La República*, Lima, 11 de febrero de 1996.
- . «*El mundo sin Xóchitl*». *La República*, Lima, 2 de octubre del 2001.
- . «Miguel Gutiérrez en la casa de Osambela: Borges, un maestro de la novela». *La República*, Lima, 3 de noviembre de 1998.
- . «Ni elogios ni diatribas». *La República*, Lima, 16 de enero del 2000.
- . «Novelista de la violencia» (entrevista). *La República*, Lima, 2 de febrero de 1997.

- FORNS, Roberto. «Comunicación y conciencia ecológica: nuevos valores utópicos en *Babel, el paraíso* de Miguel Gutiérrez». Manuscrito. Metropolitan State College of Denver, Denver, 2001.
- «La generación del 50: historia y balance». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, Lima, n.º 15, 1988, pp. 301-304.
- FREYRE, Maynor. «Miguel Gutiérrez: *La destrucción del reino*». *La República*, Lima, 29 de noviembre de 1992.
- «Historias de bandoleros y gamonales». *Gestión*, Lima, 29 de octubre de 1922.
- «Poderes y secretos del novelista Miguel Gutiérrez» En *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana, segunda mitad del siglo XX; entrevistas, comentarios y reportajes*. Lima: Editorial San Marcos, 2000, pp. 206-211
- GAZZOLO, Ana María. «*El mundo sin Xóchitl*». *Etecé*, Lima, n.º 67, 19 de octubre del 2001.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. «Recuento narrativo del 2001». *El Comercio*, Lima, 30 de diciembre del 2001.
- «Miguel Gutiérrez, ensayista múltiple». *El Comercio*, Lima, 12 de diciembre de 1999.
- «Gutiérrez y el garcilacismo». *Dominical de El Comercio*, Lima, 17 de diciembre de 1995.
- «La gran novela de Miguel Gutiérrez». *Dominical de El Comercio*. Lima, 15 de diciembre de 1991.
- «La nueva novela de Miguel Gutiérrez». *El Comercio*, Lima, 4 de octubre de 1992.
- «Los diez mejores libros de 1992». *El Comercio*, Lima, 3 de enero de 1993.
- «Un novelista múltiple». *El Comercio*, Lima, 12 de diciembre 1993.
- «Un amor absoluto». *El Comercio*, Lima, 20 de setiembre del 2001
- GUZMÁN ARANDA, Jaime. «*El mundo sin Xóchitl*. Arquitectura verbal de Miguel Gutiérrez». *La Industria*, Chiclayo, 18 de noviembre del 2001.
- HIGGINS, James. «Replanteando las relaciones de Raza y Género en el Perú: *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez». *Neue Romania*, Berlín, n.º 16, 1995, pp. 247-256.
- HIGGINS, James. «Mitos de los sectores emergentes en la narrativa peruana actual». En KOHUT, Karl, JOSÉ MORALES y SONIA ROSE (eds.). *Literatura peruana hoy. Crisis y Creación*. Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 99-105.

- HIGGINS, James. «Myths of the Emergent. Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction». Liverpool: Institute of Latin American Studies, 1994, pp. 18-91.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie. «La violencia del tiempo y la negación del otro». *Bulletin de l' Institut français d' Études Andines*, t. 28, n.º 2, 1999, pp. 281-286.
- LEDGARD, Melvin. «El mundo sin Xóchitl: imaginando coetáneos». *Quehacer*, n.º 132, Lima, setiembre-octubre del 2001, pp. 122-128.
 —. «Miguel Gutiérrez, un profeta en su tierra». *Seminario Brecha*, n.º 828, Montevideo, 12 de octubre de 2001, pp. 26-28.
 —. «Orientalismo contemporáneo para curtidos novelistas peruanos: Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez en la China». *Evohé*, Revista del taller de poesía de la Universidad de Lima, Lima, n.º 4, 2000, pp. 145-160.
- MALCA, Óscar. «La historia sin fin». *Debate*, Lima, n.º 71, vol. XV, noviembre 1992- enero 1993, pp. 76-77.
- MANFREDI, Demetrio. «Generación del 50. Un mundo dividido». *Cambio* n.º 40, Lima, 1 de diciembre de 1988.
- MANRIQUE, Nelson. «Historia, Literatura y violencia en el Perú de los ochenta». En MANRIQUE, Nelson. *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: SUR, 1999, pp. 99-116.
 —. «La utopía de Miguel Gutiérrez». *Quehacer*, Lima, n.º 88, marzo-abril 1994, pp. 92-95.
- MARTOS, Marco. «Miguel Gutiérrez en Babel». *Gestión*, 6 de enero de 1994, p. 20.
- MARTÍNEZ, Cesáreo. «La literatura es un hecho fundamentalmente humano y social». *La República*, Lima, 17 de abril de 1988.
- MÉNDEZ, Juan Carlos. «La flor de Gutiérrez» (entrevista). *Caretas*, Lima, 20 de setiembre del 2001, pp. 66-67.
- MIRANDA, Óscar. «La novela y la vida». *La República*, Lima, 14 de octubre del 2001.
- MORA, Tulio. «La violencia del tiempo». *La República*, Lima, 23 de enero de 1994.
- NITSCHACK, Horst. «Miguel Gutiérrez - la violencia de la historia: olvidar y recordar». En KOHUT, Karl, José MORALES y Sonia ROSE (eds.). *Literatura peruana hoy. Crisis y Creación*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 135-152.

- OQUENDO, Abelardo. «Los clásicos de Miguel Gutiérrez». *La República*, Lima, 13 de enero del 2000.
- «La ficción y la historia». *La República*, Lima, 5 de octubre de 1996.
- «Encuesta a Miguel Gutiérrez». En *Narrativa peruana 1950/1970*. Selección de Abelardo Oquendo. Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 40-44.
- OVIDIO, José Miguel. «Gutiérrez: una picaresca piurana». *El Dominical de El Comercio*, Lima, 23 de marzo de 1969.
- PAREDES OPORTO, Martín. «Adiós a la inocencia». *Quehacer*, Lima, n.º 131, julio-agosto 2001, p. 61.
- PÉREZ, Julián. «Miguel Gutiérrez: *La violencia del tiempo*». *La República*, Lima, 23 de febrero de 1992.
- PINTO, Ismael. «Los hombres de caminos en la luna negra de los bandidos». *Expreso*, Lima, 10 de abril de 1988.
- «Lo mejor de lo mejor. Los diez del 92». *Expreso*, Lima, 27 de diciembre de 1992.
- PLANAS, Enrique. «Celebración compartida» (entrevista). *El Sol*, Lima, 7 de febrero de 1997.
- POLLAROLO, Giovanna. «Vida y pasión de un escritor». *Debate*, Lima, mayo-junio 1994, pp. 54-58.
- PORTUGAL, José Alberto. «Miguel Gutiérrez y Mario Vargas Llosa: el amargo sueño de la utopía». *Quehacer*, Lima, n.º 126, setiembre-octubre 2000, pp. 104-111.
- REYES TARAZONA, Roberto. «Aproximación a *La violencia del tiempo*». *Letras*, Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad de San Marcos, Lima, n.º 92/93, año 64, 1993, pp. 348-357.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín. «La novela celebrando al novelista» (entrevista). *El Peruano*, Lima, 16 de febrero de 1997.
- SILES VALLEJOS, Abrahan. «*La violencia del tiempo*, una memorable novela de Miguel Gutiérrez». *Quehacer*, Lima, n.º 77, mayo-junio 1992.
- SILES VALLEJOS, Abrahan. «La novela del agravio, una entrevista con Miguel Gutiérrez». *Quehacer*, n.º 77, Lima, mayo-junio 1992.

- TAMAYO, William. «Homenajes y asedios ensayísticos de Miguel Gutiérrez». *Moneda*, Lima: Banco Central de Reserva del Perú, n.º 118, 2000, pp. 70-74.
- TENORIO, Néstor. «*La generación del 50: un mundo dividido*». *La Industria*, Chiclayo, 5 de marzo de 1989.
- VALDIVIA, José Gabriel. «De la utopía al desencanto». *Perfiles de El Sol*, Lima, 29 de mayo de 1996.
- VALENCIA, Leonardo. «Escribir en tiempos violentos. *Celebración de la novela de Miguel Gutiérrez*». *Debate*, vol. XIX, n.º 94, mayo-junio 1997, pp. 64-65.
- VICH, Víctor. «El secreto poder del discurso: notas sobre Miguel Gutiérrez (y sobre el Inca Garcilaso)». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Hanover, n.º 51, año XXVI, primer semestre del 2000, pp. 141-153.
- VIRHUEZ, Ricardo. «La violencia y el tiempo». *La República*, Lima, 12 de abril de 1992.
- WIENER, Gabriela. «Escribir bien es un prerrequisito». *El Comercio*, Lima, 5 de octubre del 2001.
- SIN AUTOR. «Entre la historia y la novela» (entrevista). *El Comercio*, Lima, 18 de diciembre de 1995.
- SIN AUTOR. «Una nueva novela. *Poderes secretos*». *El Peruano*, Lima, 20 de noviembre de 1995.
- SIN AUTOR. «Mundos imaginarios». *Etecé*, Lima, 28 de diciembre del 2001.

BIBLIOGRAFÍA DE MIGUEL GUTIÉRREZ

Narraciones

- GUTIÉRREZ, Miguel. *El viejo saurio se retira*. Lima: Milla Batres, 1969.
- *Hombres de camino*. Lima: Horizonte, 1988.
 - *La violencia del tiempo*. 3 t. Lima: Milla Batres, 1991.
 - *La violencia del tiempo*. 2.^a ed. 2 t. Lima: Milla Batres, 1992.
 - *La destrucción del reino*. Lima: Milla Batres, 1992.
 - *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993.
 - *Poderes secretos*. Lima: Campodónico, 1995.
 - *El mundo sin Xóchitl*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Ensayos

- GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Labrusa, 1988.
- *Celebración de la novela*. Lima: Peisa, 1996.
 - *Los Andes en la novela peruana actual*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
 - *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
 - *Faulkner en la novela latinoamericana*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
 - *Kafka: seres inquietantes*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
 - *Borges, novelista virtual*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
 - *La novela en dos textos*. Lima: Derrama Magisterial, 2002.

Artículos en libros, revistas y otras publicaciones periódicas

- GUTIÉRREZ, Miguel. «Sobre *El mundo sin Xóchitl*». *Múltiple Cultura Peruana*, Lima, n.º 1, diciembre 2001-febrero 2002, pp. 54-56.
- «Visita no deseada al maestro». *Revista pedagógico cultural «Palabra de maestro»*, n.º 34, año 11, febrero 2002, pp. 11-16.

- «Épica y terror: un argumento de novela». *Quehacer*, Lima, n.º 132, setiembre-octubre del 2001, pp. 36-47.
- «El pacto con el diablo en *Gran Sertón: veredas*». *Ciudad Letrada*, Huancayo, n.º 4, 1 de febrero del 2001, pp. 1-3.
- «De marginales, heterodoxos, bufones de la corte y otros frente al poder». *Quehacer*, Lima, n.º 125, julio-agosto, 2000, pp. 26-35.
- «Sobre el rencor y la furia de los Villar». *Bulletin de l' Institut francais d' Études Andines*, n.º 2, t. 28, 1999, pp. 275-279.
- «Encuentros y desencuentros con Borges». *Quehacer*, Lima, n.º 119, julio-agosto, 1999, pp. 77-80.
- «Testimonio». *Encuentro internacional «Narradores de esta América»*. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 109-111.
- «Sobre el grupo Narración». En KOHUT, Karl, JOSÉ MORALES Y SONIA ROSE, (eds.). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 47-57.
- «Descubrimiento de la novela» (fragmento). *Dominical de El Comercio*, Lima, 26 de enero de 1997.
- «El año del Ulises». *El Peruano*, Lima, 4 de octubre de 1996.
- «¿El paradigma joyceano cuestionado?». *El Peruano*, Lima, 11 de octubre de 1996.
- «Tres jóvenes contemporáneos de Joyce». *El Peruano*, Lima, 18 de octubre de 1996.
- «El aporte latinoamericano». *El Peruano*, Lima, 25 de octubre de 1996.
- «Tres novelas de los años 80». *El Peruano*, Lima, 1 de noviembre de 1996.
- «Los escritores del *posboom* y la novela negra». *El Peruano*, Lima, 8 de noviembre de 1996.
- «Dos novelas de los 90». *El Peruano*, Lima, 15 de noviembre de 1996.
- «Una novela de los 90». *El Peruano*, Lima, 22 de noviembre de 1996.
- «Líneas de la novela peruana de los años 90». *El Peruano*, Lima, 29 de noviembre de 1996.
- «Las mitologías de Occidente y el universo andino». *El Peruano*, Lima, 6 de diciembre de 1996.
- «La novela negra». *El Peruano*, Lima, 13 de diciembre de 1996.
- «Blanco y negro». *El Peruano*, Lima, 20 de diciembre de 1996.
- «Reflexiones finales». *El Peruano*, Lima, 27 de diciembre de 1996.
- «Epílogo». *El Peruano*, Lima, 3 de enero de 1997.
- «Beckett y Diógenes frente al poder». *Debate*, Lima, n.º 89, vol. 18, julio-agosto, 1996, pp. 51-53.
- «Oswaldo Reynoso: todas las libertades». *La República*, Lima, 4 de febrero de 1996.
- «Narrativa peruana en la antesala para un gran momento». *Sieteculebras*, n.º 7, enero, 1995, pp. 12-15.

— «Mi primera novela». *Guamangensis. Revista de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho*, n.º 1, año 1, noviembre, 1995, pp. 10-18.

— «El descubrimiento de la novela». *Socialismo y participación*, Lima, n.º 66, junio, 1994, pp. 83-93.

— «Introducción». *La generación del 50. En la literatura del siglo XX*. Chosica-Lima: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Educación «Enrique Guzmán y Valle», 1989, pp. I-CX.

— «Conversación con Isidoro Villar». *El Nacional*, Lima, 22 de noviembre de 1987.

— «Fin de la Infancia». *Lienzo*, Lima, n.º 7, marzo 1987, pp. 15-22.

— «No pudimos descubrir el resplandor del fuego». *Quehacer*, Lima, n.º 39, febrero-marzo 1986.

— «Un planteamiento para la interpretación de la literatura peruana». *La Cantuta*, n.º 9, primavera de 1982, pp. 11-24.

— «Estructura e ideología de *Todas las sangres*». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, n.º 12, año VII, primer semestre, 1981, pp. 139-176.

— «Fundamentos históricos sociales de la expresión literaria peruana I». *Lluvia*, Lima, n.º 8-9, año III, agosto 1981, pp. 86-103.

— «Ideología y política en los estudios literarios peruanos». *Hueso Húmero*, Lima, n.º 4, enero-marzo 1980, pp. 17-33.

— «Tierra de caléndula y la renovación del cuento peruano». Prólogo a *Tierra de Caléndula* de Gregorio Martínez. Lima: Milla Batres, 1975, pp. 11-24 (parcialmente reeditado bajo el título de «Los cuentos de Gregorio Martínez» en *La casa de cartón*. Segunda época. Lima, n.º 22, primavera de 2000 y verano de 2001, pp. 8-9.

— «Mariátegui, marxista-leninista». *Narración, Nueva crónica y buen gobierno*, n.º 3, 1974, pp. 38-41.

— «Ejercicios espirituales». En *Narrativa peruana 1950/1970*. Selección de Abelardo Oquendo. Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 272-285.

— «Un mundo para Julius, un fastuoso vacío». *Narración. Revista literaria y de opinión*, n.º 2, Lima, julio 1971, pp. 24-25.

— «Mito y aventura en *La casa verde*». *Narración. Revista literaria y de opinión*, n.º 1, Lima, noviembre 1966, pp. 28-30.

Obra en colaboración

— GUTIÉRREZ, Miguel, Vilma AGUILAR y Ana María MUR. *Cobriza, cobriza 1971*. Lima: Nueva Crónica.

Antologías

Imagen de la literatura peruana actual 1968. 3. Selección y prólogo de Julio Ortega. Lima: Editorial Universitaria, 1971. [Avance de una primera novela, *Matavilela*, que dio origen a *La violencia del tiempo*, pp. 19-42 (antes publicado parcialmente en la revista *Visión del Perú*, n.º 3, 1968, pp. 24-31)].

Casa de las Américas, n.º 64, Literatura peruana, hoy. La Habana, enero-febrero, 1971 [«Ramón» (cuento), pp. 141-143].

Narrativa peruana, 1950-1970. Selección y presentación de Abelardo Oquendo. Madrid: Alianza Editorial, 1973 [«Ejercicios espirituales» (capítulo de novela), pp. 272-285].

Cuentos limeños. Selección de Luis Fernando Vidal. Lima: Peisa, 1982 [«Una vida completamente ordinaria» (cuento), pp. 143-156; aparecido originalmente en *Narración. Nueva crónica y buen gobierno*, n.º 3, 1974, pp. 12-14; reproducido en *El cuento peruano 1968-1974*. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 1991, pp. 395-413].

El cuento peruano. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 2001 [«Cantar de la Zarca» (relato), pp. 269-295].

Violencia, marginalidad y perspectiva histórica en la narrativa peruana (1975-1998). Prólogo de Roland Forgues. Tigre 3, Études Iberiques et Ibéro-Americaines, C.E.R.P.A., Université de Grenoble III, 1986 [«El blasón de los Villar» (avance de la novela *La violencia del tiempo*) de Miguel Gutiérrez, pp. 51-77].

Traducciones

—. «Ramón». En *Mit Jimmy in Paracas. Perú in Erzählungen der besten zeitgenössischen Autoren*. Ausgewählt und übersetzt von Wolfgang A. Luchting. Tubinga y Basilea: Horst Erdmann, 1968, pp. 305-309.

—. «Der ungewöhnliche Begleiter». En *Eine Blume auf Erzählungen aus dem Platz dem peruanischen des schönen alltag Todes*. Berlín: Haus Der Kulturen Der Welt, pp. 137-143.

—. «A tomb for Primorosa Villar». *HEAT* n.º 2, Sidney: The Giramondo Publishing Company, 1996, pp. 148-160.

NOTAS SOBRE LOS
COLABORADORES

MIGUEL GUTIÉRREZ CORREA (Piura, 1940)

Miguel Francisco Gutiérrez Correa nació en la ciudad de Piura, en julio de 1940, y reside en Lima, Perú. Sus padres son Luz Benigna Correa de Gutiérrez (1912-1999) y Cristóbal Gutiérrez Guerra; es el cuarto de siete hermanos.

En uno de sus textos de reflexión sobre la ficción novelesca, Miguel Gutiérrez escribe: «Me hubiera gustado ser capaz de plasmar el mayor número posible de formas y tipos de novela que revelen no solo lo fáctico, lo de verdad realizado, sino también lo posible, lo imaginario y lo soñado de la experiencia humana». Se trata de todo un programa que explica, en parte, el carácter de una obra signada por la diversidad temática y estructural. Así, *Hombres de caminos* (1988) es una especie de *western* social; *La violencia del tiempo* (1991), una vasta estructura que contiene diversas novelas; *La destrucción del reino* (1992), la lectura imaginaria de un grupo fotográfico; *Babel el paraíso* (1993), una parábola burlesca sobre el poder y la convivencia humana; y *Poderes secretos* (1995), un divertimento sobre la relación entre historia y novela. En octubre de 2001 ha publicado su última novela: *El mundo sin Xóchitl* (2001) sobre un tema ya anunciado en su novela juvenil *El viejo saurio se retira* (1969) y, en la actualidad, trabaja en una nueva obra que piensa titular *Se busca a Kymper*. Se trata de un *thriller* político que se propone recrear la atmósfera imperante en el Perú a inicios de la década de los 90. Paralelamente con su obra ficcional, Gutiérrez practica y explora con el género ensayístico, una forma de escritura que, a partir de la reflexión, incorpora distintos discursos —el relato, el testimonio personal, el diálogo dramatizado—, como se puede advertir en *La Generación del 50: un mundo dividido* (1988), *Celebración de la novela* (1996) y en su más reciente publicación: la primera de seis

series de ensayos que dedicará a «sus clásicos» del siglo XX. Esta primera entrega se compone de cinco volúmenes sobre Borges, Kafka, Faulkner, Ribeyro y la narrativa andina actual (1999). De próxima publicación, la segunda serie: *Novelas de aprendizaje: Joyce, Musil, Grass y Salinger; La aventura humana: Hemingway, Malraux y Greene; Dos poéticas de la novela: Carpentier y Onetti; Mundos rurales andinos: Vargas Vicuña y Zavaleta; y Lima en la novela peruana; Reynoso, Congrains y otros*. Dirección electrónica: mgescritor@yahoo.es

KATHYA ARAUJO KAKIUCHI (Lima, 1961)

Psicóloga por la Pontificia Universidad Católica del Perú, es psicoanalista de orientación lacaniana. Directora del Programa de Estudios de Género y Sociedad de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano de Santiago de Chile, en donde se desempeña como docente. Ha publicado diversos libros y artículos en temas de subjetividad, ciencias sociales y psicoanálisis. Dirección electrónica: arauk@entelchile.net

DANTE DÁVILA MOREY (Lima, 1964)

Licenciado en filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Trabaja básicamente temas de metafísica, filosofía antigua y contemporánea. Ha escrito diversos artículos entre los que se encuentra «Pensar con la novela» y prepara una tesis sobre Aristóteles. Actualmente es profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Universidad Federico Villarreal. Dirección electrónica: ddavila@pucp.edu.pe

PETER ELMORE VISENTIN (Lima, 1960)

Licenciado en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú, se doctoró en Literatura latinoamericana por la Universidad de Texas, en Austin. Trabajó como periodista en diversos medios de prensa como *El Caballo Rojo*, *El observador* y *La República*, y como docente, dictando cursos de su especialidad en la Universidad Católica. Ha publicado diversos ensayos y relatos en *Hueso Húmero*,

Márgenes y otras revistas, además de libros de ensayos y una novela. Desde 1986 reside en los Estados Unidos y actualmente se desempeña como profesor de la Universidad de Colorado. Dirección electrónica: elmorep@spot.colorado.edu

ROBERTO FORNS BROGGI (Lima, 1962)

Licenciado de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1988. Se doctoró en literatura en la Universidad Estatal de Arizona en 1995. Actualmente trabaja como profesor de lengua, literatura y cine latinoamericano en Metropolitan State College of Denver. Ha publicado numerosos trabajos sobre literatura desde una perspectiva ecológica que espera recopilar en un volumen renovado. Dirección electrónica: rforns@hotmail.com

JAMES HIGGINS (Escocia, 1939)

Cursó estudios de lenguas modernas en las universidades de Glasgow y Lyons (Francia) antes de hacer su doctorado en la Universidad de Liverpool. Es catedrático de Literatura Latinoamericana en la universidad de Liverpool, donde ha trabajado desde 1964. Ha sido profesor visitante universidades como la de Pittsburgh; Waterloo, Ontario; West Indies, Trinidad; y Wisconsin-Madison. En 1984 fue nombrado Profesor Honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, en 1988, le fue concedido el título de Comendador del Orden al Mérito por el gobierno peruano. En 1999 fue elegido miembro de la Academia Británica. Ha publicado diversos libros sobre poesía y narrativa peruanas, en castellano y en inglés. Entre este conjunto de publicaciones se encuentra *Myths of the Emergent. Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction* (Liverpool: Institute of Latin American Studies, 1994). Dirección electrónica: J.Higgins@liverpool.ac.uk

MELVIN LEDGARD PARRÓ (Lima, 1958)

Es novelista, crítico de cine y dibujante de *comics*. Licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica

del Perú, PhD en Literatura Hispánica por la Universidad de Texas, Austin. Se desempeñó como docente en Texas y en la ciudad de Nueva York. Asimismo, trabajó en la facultad de Lengua Modernas de la Universidad Ricardo Palma como profesor de literatura inglesa y norteamericana hasta 1989. Actualmente, enseña materias de literatura y comunicaciones en la Pontificia Universidad Católica del Perú y prepara la publicación de un ensayo sobre cinco novelas latinoamericanas, pertenecientes a cinco períodos históricos distintos, que abarcan desde el realismo del siglo XIX al post Boom de los años 80. Del mismo modo, escribe una serie de obras que marcarán su retorno a la creación literaria. Dirección electrónica: meledgard@yahoo.com

NELSON MANRIQUE GÁLVEZ (Huancayo, 1948)

Es sociólogo e historiador, con estudios de maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú y un doctorado en Historia y civilizaciones por la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París. Miembro de SUR y su director entre 1990 y 1995. Es, asimismo, miembro fundador de la Academia Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú y de la Fundación Andina, del Foro Permanente de Relaciones Internacionales y del Consejo Académico de la Universidad de la Cordillera de La Paz. Es miembro del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONCYTEC, de la Comisión Nacional de Cultura y de los Consejos Editoriales de *Revista Andina* (Cusco), *Cuicuilco* (México), *Antropología* (Madrid) y *Travesía* (Tucumán). Ha sido director de *Márgenes* (Lima). Ejerce la docencia en la facultad de comunicaciones de la Universidad de Lima, en el doctorado de Ciencias Sociales de la Universidad Mayor de San Marcos y en La Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha trabajado temas de historia social, violencia política, historia de las representaciones, literatura, etnicidad, racismo y nuevas tecnologías de la información. Ha publicado una veintena de libros y numerosos ensayos, tanto en el Perú como en el extranjero. Dirección electrónica: nmanriq@pucp.edu.pe

CECILIA MONTEAGUDO VALDEZ (Cuzco, 1960)

Es Magíster en filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado diversos ensayos sobre Wilhelm Dilthey, la filosofía hermenéutica y la concepción del 'mundo de la vida' en E. Husserl. Actualmente, se desempeña como profesora asociada del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y prepara una tesis doctoral sobre la problemática de la historicidad en la filosofía hermenéutica de H-G Gadamer. Dirección electrónica: cmontea@pucp.edu.pe

HORST NITSCHACK (Ansbach, 1947)

Se doctoró en la Universidad de Freiburg con una tesis sobre las obras sobre estética de Kant y Schiller. Lector del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en Nantes (Francia), Fortaleza (Brasil), Lima y Santiago de Chile. Cuenta con numerosas publicaciones en revistas y obras colectivas. En 1991, fue editor de *Einmal Eldorado und zurück* (München), y de *Encuentros y desencuentros* (Lima, 1993). Además, participó como colaborador en la *Lateinamerikanische Literaturgeschichte* de Stuttgart, en 1995. Actualmente es investigador libre en el Instituto Iberoamericano en Berlín. Dirección electrónica: hnitschack@yahoo.com

JOSÉ ALBERTO PORTUGAL FLAHERTY (Lima, 1955)

Bachiller de la Pontificia Universidad Católica del Perú, hizo su doctorado en la Universidad de Texas, Austin. Ha completado un estudio sobre José María Arguedas (*Una incursión en lo inarticulado: Novela e idea de la novela en J.M. Arguedas*) y ha publicado artículos sobre Mario Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez y Alfredo Bryce. En la actualidad, trabaja como profesor de lengua española y literatura latinoamericana en New College of Florida. Dirección electrónica: portugal@virtu.sar.usf.edu

ROBERTO REYES TARAZONA (Lima, 1947)

Escritor y sociólogo, perteneció al grupo *Narración*. En 1973 obtuvo el primer premio del concurso de cuentos *J.M. Arguedas* y en 1985 el segundo premio del *Copé* de cuentos. Tiene algunos cuentos traducidos al inglés y su novela *Los verdes años del billar* se tradujo al rumano en 1989. Ejerció la docencia en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos entre 1992 y 1996. Hoy es docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma en donde se desempeña como director de *Arquitextos*, revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Además, es Miembro de Número del Instituto Ricardo Palma. Dirección electrónica: rreyes@li.urp.edu.pe

FRANCISCO TUMI GUZMÁN (Piura, 1957)

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha ejercido la docencia y el periodismo en diversos centros superiores y medios escritos. En la actualidad es profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico y uno de los editores del semanario *Etecé*. Dirección electrónica: pacotumi@yahoo.com

VÍCTOR VICH FLORÉZ (Lima, 1970)

Egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad de Georgetown. Ha publicado diversos estudios sobre literatura peruana entre los que destacan sus trabajos sobre José de la Riva-Agüero, Edgardo Rivera Martínez y Enrique Peña Barnechea. Actualmente, se desempeña en el Perú como profesor universitario de la Pontificia Universidad Católica del Perú y como investigador del Instituto de Estudios Peruanos. Dirección electrónica: vvich@pucp.edu.pe

DEL VIENTO, EL PODER Y LA MEMORIA
Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez

Se terminó de imprimir en octubre de 2002,

en los talleres de **Galileo Galilei s.a.**,

Jr. Sucre 470, teléf: 2633826-2632041

e-mail: galileoediciones@hotmail.com,

Lima 32, Perú.

Fondo Editorial de la PUCP
Próximas publicaciones del

El buen halcón oculta la garra
Augusto Castro

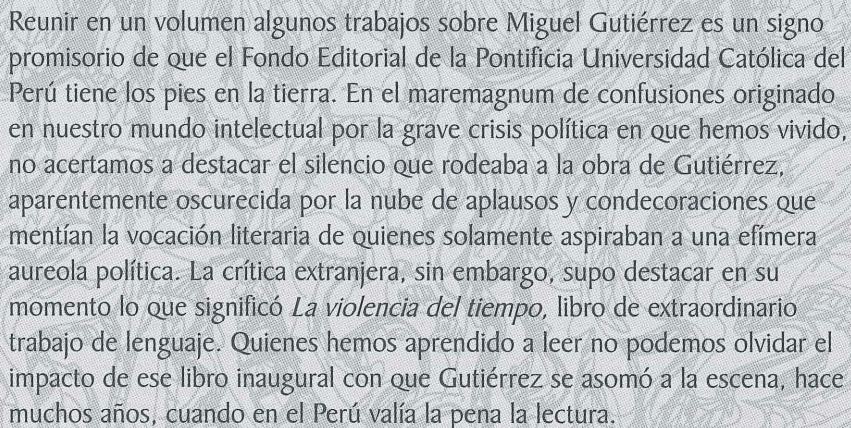
Hacia una pedagogía de la convivencia
Luis Sime

Estado y Mercado en la Historia del Perú
Carlos Contreras y Manuel Glave (eds.)

La fiesta del ganado en el valle de Chancay
(1962-2002)
Juan Javier Rivera Andía

*Naturaleza y sociedad:
una introducción a la geografía*
Hildegardo Córdova

Procesos y visitas de idolatrías.
Cajatambo, siglo XVII
Pierre Duviols



Reunir en un volumen algunos trabajos sobre Miguel Gutiérrez es un signo promisorio de que el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú tiene los pies en la tierra. En el maremagnum de confusiones originado en nuestro mundo intelectual por la grave crisis política en que hemos vivido, no acertamos a destacar el silencio que rodeaba a la obra de Gutiérrez, aparentemente oscurecida por la nube de aplausos y condecoraciones que mentían la vocación literaria de quienes solamente aspiraban a una efímera aureola política. La crítica extranjera, sin embargo, supo destacar en su momento lo que significó *La violencia del tiempo*, libro de extraordinario trabajo de lenguaje. Quienes hemos aprendido a leer no podemos olvidar el impacto de ese libro inaugural con que Gutiérrez se asomó a la escena, hace muchos años, cuando en el Perú valía la pena la lectura.

Luis Jaime Cisneros

Ya resulta indiscutible que la vertiente indigenista encontró su expresión culminante, más honda y admirable, en José María Arguedas; igualmente que la maduración de la «nueva narrativa», protagonizada por la generación del 50 y el marco del «boom» de los años 60, alcanzó su máximo desarrollo peruano en Mario Vargas Llosa. Después del «boom» sobresalen tres novelistas por la consistencia artística con que han construido universos con marcas propias y riqueza simbólica: Alfredo Bryce Echenique, Edgardo Rivera Martínez y Miguel Gutiérrez. De este trío, Gutiérrez es el de mayor vuelo creador, el más totalizante en niveles narrativos y formas ficcionales; aunque existen importantes conexiones entre sus libros, tanto temáticas como estilísticas (lo cual siempre acaece en todo gran creador) cada una de sus novelas es una aventura única, una exploración versátil ya sea en lo social e histórico, en lo psicológico y antropológico, en lo onírico y mágico, etc. De otro lado, Gutiérrez ha publicado numerosos ensayos en *Celebración de la novela*, brillantes y deliciosos por la fusión que plasman entre lo reflexivo y lo narrativo. Sin duda, sus novelas y ensayos se sitúan entre los principales aportes de la literatura hispanoamericana de las últimas décadas.

Ricardo González Vigil