



# Capítulo 35

## 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](mailto: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



## 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 incomprensible 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 pervertida 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.