



Capítulo 7

Del Viento, el Poder y la Memoria

Materiales para una lectura crítica
de Miguel Gutiérrez

Cecilia Monteagudo | Víctor Vich
editores



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Primera edición: octubre de 2002

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

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

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

Plaza Francia 1164, Lima-Perú.

Teléfonos: 330-7410, 330-7411

Fax: 330-7405

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

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

Hecho el Depósito Legal: 1501362002-4572

ISBN: 9972-42-503-7

Impreso en el Perú - Printed in Peru

MIGUEL GUTIÉRREZ - 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 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 Vallejos». *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.