

El intelectual melancólico y la mártir revolucionaria en *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez

Mariana Melo-Vega

El recientemente fallecido escritor peruano Miguel Gutiérrez (1940-1916) brindó en su novela *La violencia del tiempo* (1991) una de las reflexiones más agudas sobre los motivos desencadenantes del conflicto armado peruano (1980-2000). El presente ensayo propone que la “vergüenza” es presentada en la novela como síntoma esencial de la sociedad peruana, a raíz de la discriminación racial y de clase. La vergüenza es, como lo indica Eve Kosofsky Sedgwick, “performativa”, virando de un extremo al otro, de la melancolía a la rabia, “teatralmente” y por ello, reconstituyendo a la identidad en su vaivén. En *La violencia del tiempo* (así como en *La generación del 50: un mundo dividido*, 1988), Gutiérrez critica (y al hacerlo, se autocritica) al intelectual de su época, el cual cae en la melancolía y es incapaz de tomar acción revolucionaria. Por el contrario, la novela presenta a la “mártir revolucionaria” como complemento activo del intelectual, capaz de tornar la vergüenza de melancolía paralizante a acción concreta en la realidad. Deyanira Urribarri y Zoila Chira son así, personajes ejemplares de una vergüenza “transformativa” mientras que Martín Villar (alter ego de Gutiérrez) sucumbe a lo que Walter Benjamín llamó la “melancolía de izquierda” en la que la “revolución” subsiste únicamente como objeto melancólico. De esta forma, las mártires revolucionarias en la obra de Gutiérrez son la proyección de un ideal: de una izquierda digna y de una revolución aún posible. Al mismo tiempo, son objetos que permiten que la escritura persista y con ello, se haga honor a la vocación del escritor.

KEYWORDS: conflicto armado interno, guerra interna, sendero luminoso, Miguel Gutiérrez, narrativa peruana, affect theory, vergüenza

Uno de los episodios más impactantes de la novela *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez (1940-2016) se da en una clase de Historia de la Universidad Católica donde el joven Martín Villar, alter ego de Gutiérrez:

Sintió ruborizarse al comparar su terno de casimir ordinario con los elegantes y sobrios trajes de auténtico paño inglés, cortados y acabados por auténticas y afamadas sastrerías londinenses, llevados por apuestos y atléticos jóvenes rubios, en todo caso blancos o levemente trigueños con una sutil patina de bronce encendido, distintivo de buena casta y señorío, con apellidos como Ponce de León.... (I, 118)

En la lección de Historia se habla sobre “pureza de sangre” con la misma urgencia y gravedad que en los tiempos de la Colonia. El “rubor” deja paso a la sensación de sentirse ultrajado “no de manera abstracta sino visceralmente” (I, 119). Sin embargo, puesto que según “hábito de su infancia” está acostumbrado a esconderse, a pasar desapercibido, no es capaz de hacer un gesto de protesta y ello lo atormenta: “Mi deber para con los míos- se dijo- es salirme de clase, pero por entonces aún padecía de inasibles y tenaces coerciones espirituales como para abandonar el aula en señal de protesta” (I, 119). Sobreponiéndose a su timidez, intenta reclamar y denunciar lo absurdo de la discusión. Lo intenta hacer varias veces,

sin éxito, temeroso de verse expuesto ante la multitud e ignorado por un profesor elitista e hispanófilo. Martín siente que su “yo se había difuminado” y que su voz era ajena: “Entonces me dije que mi voz no me pertenecía, yo era un conglomerado de otras voces y por primera vez me consideré parte de una comunidad. Me esforcé por hablar alto: había que atacar, nunca ofrecer la otra mejilla como sentenciaba mi tío Miceno Flórez” (I, 121). Finalmente, se levanta a hablar y percibe a su alrededor las múltiples voces, los murmullos (reales o no) que lo juzgan y denigran.

Publicada durante el conflicto armado interno peruano que enfrentó al Estado, la sociedad civil y al grupo maoísta Sendero Luminoso *La violencia del tiempo*, es la respuesta del escritor de izquierda Miguel Gutiérrez a la situación política del país. Es una larga novela de muchos personajes y líneas argumentales, que no alude directamente al conflicto sino que más bien intenta presentar los motivos que lo desencadenaron escenificando a la Historia del Perú como una de cruda violencia desde sus inicios. Así, cuenta la historia de la familia Villar, desde el soldado español Miguel Villar que inicia el “linaje” en Congará, Piura, al unirse con la india Sacramento Chira (durante el siglo XIX, aunque simbólicamente evoca a la Conquista) hasta Martín Villar, quien narra su juventud en los años sesenta. Como lo indica Martín, él y su familia son el eco de la Historia peruana: episodios de vergüenza y rencor como el arriba descrito abundan en la familia Villar y son ejemplares de la peruanidad. La pareja de Miguel Villar y Sacramento Chira remite

al conflicto que el narrador considera constitutivo de la identidad peruana y por extensión, latinoamericana: la violación y por tanto, la bastardía: “Éramos, pues, un pueblo de bastardos, frutos de la violencia, la derrota y el engaño, como cierta tarde sostuviera con adolescente vehemencia Martín Villar” (I, 117).¹ Para Cruz Villar, el hijo del conquistador abandonado por su padre, la bastardía será una “herida” que lo volverá aislado y rencoroso. Relacionando racismo y machismo, vinculará el odio a su madre—odio que extenderá hacia toda mujer—con el odio hacia la raza indígena, y a la suya, mestiza. Tanto él, como su hijo Santos, continuarán con el legado de violencia que caracteriza a la sociedad peruana. El mestizaje, de este modo, no será signo de la unión armónica entre razas que se dan encuentro en la identidad peruana y que tienen como supuesto paradigma al Inca Garcilaso de la Vega.² Todo lo contrario, la historia del Perú es desde siempre violenta e injusta, donde unos pocos ejercen un control arrogante al percibirse como racialmente superiores, más aún cuando claman su pertenencia a familias nobles o hidalgas.

Así, en la novela las descripciones sobre la vergüenza con respecto a la propia identidad racial son múltiples. “Bastardos” dicen rendir “loas a Dios de los cielos por haber propiciado la incursión nocturna del padre blanco en el cuartito de la oscura mamá”, dignificándolos “por el lado del pellejo” y del apellido que podían usufructuar con “podrido orgullo” (II, 103). Como dice Martín Villar sobre el origen de su familia, a la cual con ironía llama “estirpe”:

Lo que importaba era el porte, la sangre, la buena casta. Así lo consideró Sacramento Chira cuando revestida de sus mejores galas y untada con las flores del amor loco marchó a su encuentro para usurparle su semilla. Pues a eso se redujo ella. A ser un surco abierto 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” (III, 13)

La raza indígena se expone como sinónimo de debilidad, una subjetividad inherentemente violada, humillada, por una raza más “fuerte”, superior. Las descripciones fenotípicas abundarán—el color de la piel, la textura y color del pelo—y sobre todo serán relevantes para “catalogar” a las nuevas generaciones, los hijos que son a la vez esperanza de un futuro más digno y miedo de un retorno más profundo a la abyección. La vergüenza, así, será herencia transmitida de generación en generación: hijos que sienten vergüenza de sí porque sus padres sienten vergüenza de ellos y que se avergüenzan de sus propios hijos cuando los tienen. De este modo, Cruz Villar “huye de sí mismo” y agresivamente abjura de su

sangre a la cual atribuye “toda la desventura y desdicha de la vida” (III, 10). Primorosa Villar será vendida por su padre Cruz a raíz de una supuesta visión mágica en la que se le indica que ella al juntarse con un blanco, reivindicará la “sangre” de los Villar. El último eslabón de la cadena de vergüenza en la familia Villar será Martín, quien admite haber abjurado de su “sangre” y repudiado su “cuerpo”: “Pretendí huir y saltar y dejar atrás (olvidándola, aniquilándola) aquella sangre que para mí representaba no solo la pobreza, la ignorancia y la superstición, sino también la fealdad, la derrota, el rencor y el odio, el lado oscuro y abyecto de la vida” (III, 11).

De este modo, las humillaciones sufridas en la familia, especialmente de parte de los poderosos, (como la venta de Primorosa Villar al terrateniente Odar Benalcázar) tienen una repercusión que perdura por generaciones. Con ello, Gutiérrez parece evocar la antigua hipótesis antropológica sobre el crucial papel del honor en las sociedades mediterráneas, en donde el honor propio está determinado por la actuación de la familia en sociedad y en especial de las mujeres. De forma más amplia, esta hipótesis puede llevar a hacer una distinción entre culturas de “culpa” y culturas de “vergüenza”, en la que las primeras serían sociedades individualistas mientras las segundas serían sociedades colectivistas. Según dicha perspectiva una cultura de la “vergüenza” sería una en que el orden social depende del ejercicio de “humillación”, es decir, una en que sus miembros “avergüenzan” a otros miembros a conformarse con las reglas sociales. Mientras tanto, el control social en una cultura de la “culpa” dependería de la culpa interna de cada individuo y de las instituciones seculares y religiosas dedicadas a castigar la culpa. Por supuesto, esta hipótesis conlleva a que se hagan distinciones en la Antropología entre “Oriente” y “Occidente”, como culturas de vergüenza y culpa respectivamente, siendo la culpa signo de “civilización”.³ En esta línea podría leerse a Freud, quien asocia el sentimiento de culpa y su papel fundamental en la creación de la civilización a la cultura occidental.⁴ Mientras tanto, la vergüenza sería para Freud una emoción de menor importancia, imperante en la primera infancia en relación compleja con nuestra propia sexualidad y en general, nuestra “corporalidad”.

La distinción entre culpa y vergüenza es así motivo de controversia, siendo comúnmente la vergüenza representada como lo que uno es, no lo que uno hace. Así Leon Wumser dice: “Wherever, in one regard or another, one shows himself to be weak and failing, one experiences shame. In contrast, wherever one exerts a form of power, hurting another, one is faced with guilt, though one may have counteracted the sense of shame by exerting one’s power. Thus, all too often one has to navigate between the Scylla of shame and Charybdis of guilt—again the “tragic dilemma” of classical tragedy” (*The Mask of Shame*, 43). Lo que uno es y lo que uno hace son cosas difícilmente diferenciables algunas veces. Puede existir un nivel de “vergüenza” en la culpa (me avergüenzo de lo que soy por lo que he hecho) y culpa en la vergüenza (hago estas cosas por lo que soy). Por ello, la diferencia parece estar en la intensidad con que siente que lo que uno hace se traduce como lo que uno “es” (en

la intensidad de la herida narcisista) pues, la culpa puede traducirse en un nivel de vergüenza "normal" o excesiva, y la vergüenza puede en ocasiones estar desconectada de la culpa.

Para la teoría de los afectos, la vergüenza será primordial para la constitución de todo ser humano. En palabras de Eve Kosofsky Sedwick, quien se basa en Silvan Tomkins:

Recent work by theorists and psychologists of shame locates the proto-form (eyes down, head averted) of this powerful affect—which appears in infants very early, between the third and seventh month of life, just after the infant has become able to distinguish and recognize the face of its caregiver—at a particular moment in a particular repeated narrative. That is the moment when the circuit of mirroring expressions between the child's face and the caregiver's recognized face (a circuit that, if it can be called a form of primary narcissism, suggests that narcissism from the very first throws itself sociably, dangerously into the gravitational field of the other) is broken: the moment when the adult face fails or refuses to play its part in the continuation of mutual gaze; when, for any one of many reasons, it fails to be recognizable to, or recognizing of, the infant who has been, so to speak, "giving face" based on a faith in the continuity of this circuit" (*Touching Feeling*, 36).

La constitución del sujeto nacería –peligrosamente- en sociedad, la idea de un "yo" dependería de su relación con el "otro", de la imagen que en el "espejo" daría el otro. Ello es "peligroso" pues significa que el sujeto está conformado de modo radicalmente vulnerable, a la merced de la continuación de una cadena que no depende por entero de él. Los peligros de la interdependencia son visibles en *La violencia del tiempo*, donde Gutiérrez presenta un mundo en que los espejos distorsionan inevitablemente a los sujetos brindándoles imágenes "inferiorizadas" de sí mismos. Ello se da, primero, en el plano individual de la familia, conectado a su vez, con la sociedad. En lo que es una internalización de la vergüenza a través de una identificación con el sujeto "vergonzante" (Adamson y Clark, 10), Cruz Villar (bisabuelo de Martín) mantendrá vivo el recuerdo de su padre Miguel Villar, el iniciador blanco de la "estirpe", quien vivirá como un "yo" ideal al cual volverá persistente e infructuosamente y frente al cual compara cada uno de sus actos, siempre cayendo en desventaja. La figura del "padre" en *La violencia del tiempo* no será nunca aniquilada pues en vida ejerce inevitablemente un poder déspota y en muerte funge como un recuerdo vívido y atemorizante. Miguel Villar, Cruz Villar, Santos Villar serán todos inmortales y su ley será la del padre primigenio freudiano, que acapara todas las mujeres para sí. La misma función la ocuparán los poderosos en general: tótems que con su sola existencia humillan a quienes los veneran.

De este modo, la vergüenza funcionaría frente a la ansiedad de

un otro supuestamente "amenazante", que juzga a uno inferior o de una situación "amenazante", donde la posibilidad de mostrarse inferior es alta. A la vez, es una mirada interiorizada donde "ese otro" que nos mira está adentro nuestro y por ello, la presencia de un "público" no es indispensable. Como dice Leon Wurmser, la vergüenza es la emoción (*affect*) del desprecio (*contempt*) contra uno mismo.⁵ Así, un sujeto que se percibe invisible o inferior ante el otro (ante el ojo interior que es un "otro") sufriría un doloroso deseo de "desaparecer" o "morir" por lo que la vergüenza surge como un "mecanismo de protección" que se manifiesta por lo general en la voluntad de "escondarse" o de no ser "visto". Como forma de combatir esta emoción las personas elaboran una serie de estrategias de defensa:

A number of defensive efforts for coping with shame emerge: turning passive into active by showing another person as ridiculous and contemptible instead of oneself; narcissistic self imagery and claims in the form of grandiosity and idealization; depersonalization; lying and defeating the representative of conscience; masochistic flaunting of degradation; and provoking humiliation (externalization). (*The Mask of Shame*, 28)

Visto de forma esquemática, ante la realidad de la vergüenza se puede "optar" por sucumbir ante ella, magnificándola o proyectándola hacia los otros, haciéndolos a estos despreciables. Este es un dilema que se encuentra por doquier en *La violencia del tiempo* y por ello, los personajes viran alternativamente hacia uno u otro lado, en un proceso que es más una progresión de diferentes grados que una bifurcación. La vergüenza es, como lo afirma Kosowsky, "performativa".

As best described by Tomkins, shame effaces itself; shame points and projects; shame turns itself skin side out; shame and pride, shame and dignity, shame and self-display, shame and exhibitionism are different interlinings of the same glove. Shame, it might finally be said, transformational shame, is performance. I mean theatrical performance. Performance interlines shame as more than just its result or a way of warding it off, though importantly it is those things. Shame is the affect that mantles the threshold between introversion and extroversion, between absorption and theatricality, between performativity and—performativity. (37-38)

Así, Cruz Villar es un déspota que violenta física y emocionalmente a sus hijos al mismo tiempo que, siente una profunda vergüenza por su raza y resentimiento por haber sido abandonado por su padre. Martín Villar hereda el sentimiento de inferioridad de su abuelo pero, a diferencia del mismo, trata de canalizar su rencor hacia los causantes de las injusticias. Sus

reacciones se diferencian, al menos en parte, debido a que el último Villar recibe una educación letrada e interioriza un discurso revanchista de parte de ciertos mentores (un profesor de Historia y unos tíos sindicalistas, por ejemplo). De este modo, en Villar se expone, en principio, el fenómeno que Sendero Luminoso manipuló tan bien, brindar una ideología de odio frente a un sentimiento de resentimiento, y de forma primaria, de vergüenza.⁶ Villar es así miembro del sector que conformó la dirigencia senderista, la clase media provinciana que vislumbró en la educación una salida al “atraso” y un camino hacia el “progreso” pero que al ver los caminos del ascenso social truncados injustamente recurrió a la lucha armada.⁷ La meta de Villar será entonces, abandonar los sentimientos de “vergüenza” inculcados y acceder al terreno de la razón. Dominar el cuerpo—con su carga de discriminación racial, de emociones viscerales de inferioridad— a través de la mente—con la “narrativa” revolucionaria, secuencia lógica que le da sentido a lo “visceral”.

La novela, publicada en el momento más álgido del conflicto armado interno peruano, es, como se ha indicado, la respuesta ficcional de Gutiérrez al mismo. Al mostrar la violenta historia peruana, Gutiérrez pretende indicar las razones profundas -no inmediatas- que desencadenaron el conflicto. Sin embargo, ni el conflicto armado ni ninguna “revolución” es presentada en el contexto contemporáneo peruano. Más aún, en el personaje de Martín Villar no podemos ver el tránsito de la vergüenza al odio sin cuestionamientos. Si bien el rencor y la venganza se defienden como “las únicas armas que posee el pobre para manifestar el agravio padecido y reclamar su justicia” (I, 47), ni el rencor ni la venganza se traducen en violencia activa en Martín Villar. Más bien, *La violencia del tiempo* no expone en Martín Villar a un revolucionario fanático y ni siquiera a un hombre decidido. Todo lo contrario, Villar no hace suyo un discurso de odio - inapelable, tajante - aunque lo intenta. Abandona el seminario y entra en la Universidad Católica, abandona la universidad y se hace maestro de escuela en el campo, por último, esta última opción es también dejada atrás. Villar explica su trayecto como un “camino de perfección” constituido por la “reivindicación de un linaje humillado, retorno a la comunidad y consolación por la literatura” (III, 311). En otras palabras, Villar desea ser un “santo laico” (como el doctor González), un rebelde ascético que enderece los entuertos del mundo, pero su carácter lo traiciona y cae en un doloroso ensimismamiento que lo aparta del resto.

En su ensayo de 1917 “Duelo y Melancolía” Freud indica que la melancolía es una clase de duelo en el que en lugar de “perder” algo exterior se “pierde” algo valioso interior al individuo. El rencor dirigido hacia el propio ego, sería la trasposición, según Freud, del rencor sentido hacia el objeto originalmente, e inconscientemente, perdido. Este apego a la pérdida interior (y al dolor que conlleva) sería tenaz, haciendo que el mundo exterior, la “realidad” (supuesta), desaparezca y convertiría al melancólico en enemigo de toda actividad “útil”. Este proceso sería ejemplar del sujeto moderno, el cual estaría determinado por la voluntad de

recontrarse con una “unidad” perdida solo encontrando en su lugar un “vacío”, al someterse a una “actividad mental que se desboca y se enreda sobre sí misma” (Shaeffer, 356). En este contexto, la figura del intelectual sería el epitome del sujeto moderno pues este se enfrentaría a la pérdida de valores, la extinción del mundo tradicional, la racionalización y alienación de la vida, producto de la modernidad. Se da entonces una paradoja. El intelectual sería capaz de cuestionar la realidad y por ello, pretendería cambiarla pero el mismo acto de cuestionamiento sería una traba para el desarrollo del proyecto ideado. Como dice Wolf Lepenies: “El intelectual lamenta el estado del mundo, y su lamento termina conduciendo al pensamiento utópico, al esbozo de un mundo mejor con el objeto de expulsar la melancolía. Por esta razón, la melancolía tiene que desaparecer de la utopía. Más aún, en la utopía existe, como norma, una prohibición estricta de la melancolía” (*Melancolía y utopía*, 25).

La prohibición de la melancolía se da tanto en la izquierda como en el liberalismo, por ser contraproducente a la construcción de la “utopía” izquierdista y liberal. Aunque no mencionado por Lepenies, la melancolía también es contraria a la utopía post-moderna, es decir, al imperativo del consumo/goce y el ideal de una vida política y afectivamente distanciada. Sin embargo, para el revolucionario de izquierda la prohibición de la melancolía es especialmente enérgica pues el imperativo de una revolución y una utopía es más explícito. Por ello, sería justamente el intelectual de izquierda quien se hallaría en mayor peligro de caer en la melancolía. De ahí la característica “melancolía de izquierda” de la que hablaba Walter Benjamin en la que la acción política es casi nula pero que al mismo tiempo, impele al sujeto a aferrarse “melancólicamente” a la idea de la Revolución.⁸ Según Benjamin, los sentimientos se tornan cosas para el melancólico de izquierda, tomando tanto orgullo en los trazos de bienes espirituales caducos como los burgueses toman en sus bienes materiales: “We come to love our left passions and reasons, our left analyses and convictions, more than we love the existing world that we presumably seek to alter with these terms or the future that would be aligned with them” (21). El deseo de la revolución, de este modo, permanecería como un objeto melancólico al cual el intelectual de izquierda volvería obsesivamente.

Villar es muy crítico del papel del letrado en el mundo conservador al exponer a sus “rancios” profesores de Historia. Al mismo tiempo, como se ha indicado, es consciente de sus deficiencias (o conflictos) como intelectual de izquierda. De este modo, dadas las ambiciones abarcadoras de la novela, *La violencia del tiempo* hace una crítica al papel del letrado en la Historia peruana desde su fundación, y si se considera que, especialmente, la novela dialoga con el conflicto armado interno, la crítica al letrado se hace más pertinaz. Por un lado, el letrado impuso luego de la Conquista el español y la cultura española, e intentó erradicar y denigrar la cultura oral local. Al hacer esto, se hizo socio de quienes estaban en el poder y la mayoría de las veces propagó teorías racistas (el alemán Albrecht es un ejemplo). Sin embargo, hubo excepciones

que tomaron lo mejor de la cultura letrada, el humanismo y amor por el saber, ejemplificado en el doctor González y en el padre de Martín, Cruz Villar, llamado como su antepasado. Las dificultades que encuentra Martín en sí mismo para conducir el idealismo de este último tipo de intelectual hacia la acción social exponen la crítica de Gutiérrez hacia su propia generación y la inmediatamente anterior.

Tres años antes de publicar *La violencia del tiempo*, Gutiérrez publicó un libro de crítica literaria que también aludía de forma oblicua al conflicto armado interno que en ese momento sufría el país. *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) analiza la obra de los intelectuales nacidos -aproximadamente- entre 1920 y 1935, sean poetas, ensayistas o narradores.⁹ Aunque el autor hace especial énfasis en la separación entre el juicio estético y el ideológico, sí hace una crítica severa desde el punto de vista ideológico a los intelectuales de esta generación. Por un lado, censura a los intelectuales que se adhieren al poder, sean estos de derecha (pone el ejemplo de Vargas Llosa) o de izquierda (pone el ejemplo de Aníbal Quijano). Por el otro, reprocha el espíritu nihilista de muchos escritores de la época, categorizando al grupo de “depresivo”, dado a borracheras sin alegría y en cuya ficción abundan protagonistas sensibles pero lacónicos. Como dice en otro texto, haciendo referencia a Luder, alter ego de Ribeyro y a Zavalita, alter ego de Vargas Llosa, Gutiérrez deplora el surgimiento de la figura del “jovencito sensible y de conciencia infeliz que inútilmente se rebela para hallar sentido a su vida” (“Prólogo a *Tierra de Caléndula*”, 17).

Dentro de esta lógica es que ingresa el tema del conflicto armado a *La generación del 50*, pues, como dice al inicio del libro, se avecina el advenimiento de “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 guerra revolucionaria y que ha escindido el Perú entre un pasado ya irrecuperable y un futuro cargado de potencialidades y un presente que lacera y fascina”(20). Al final del libro Gutiérrez revela que este intelectual es Abimael Guzmán quien posee la habilidad de no caer en el nihilismo o la melancolía pues parece acceder milagrosamente a lo mejor de ambos mundos- al mundo del “pensamiento” y al mundo de la “acción”. Así se pregunta, ¿cómo hizo Abimael Guzmán para no “enredarse” en su propio pensamiento?, ¿cómo evitó caer en la melancolía y dirigirse hacia la acción?:

¿Cómo se produjo la adhesión al marxismo, primero, y luego su ingreso al PCP de este concentrado lector de los filósofos griegos, de la filosofía agustiniana-tomista del medioevo, de los empiristas ingleses, de Kant, Hegel y Husserl, y de los filósofos irracionistas como Nietzsche, Heidegger, Jasper y Sartre? ¿Cómo un lector de Proust, Joyce, Mann o Kafka devino militante del Partido Comunista del Perú? Me atreveré a lanzar esta hipótesis: la adolescencia y la juventud de Abimael Guzmán fue

una secreta, tenaz, indoblegable y ardorosa aventura del pensamiento. (*La Generación*, 256)

Con esto, Guzmán no solo deja en ridículo a los demás integrantes de su generación sino al intelectual occidental del siglo XX, quien demostró su total fracaso luego de la Primera y Segunda Guerra Mundial.¹⁰ En *La violencia del tiempo*, al menos en la época contemporánea, no hallamos un intelectual como Guzmán, pero sí hallamos a mujeres revolucionarias que son capaces de la acción que a Martín Villar lo elude. La primera de las mismas posee la mayor hondura simbólica y es expuesta como mártir de la causa revolucionaria: Deyanira Urribarri, a quien Villar conoce durante una manifestación, mientras es alumno en la universidad y con quien establece una relación. De familia de hacendados, Deyanira percibe como Martín las inequidades de la sociedad peruana y considera que la vida debe ser una lucha por cambiarla. Sin embargo, escuchamos poco la voz de Deyanira pues esta es más que nada la receptora espectral de la historia que cuenta Villar sobre su familia. La presencia de Deyanira adquiere materialidad- y de hecho, lo hace de la forma más vívida y “real” que puede hacerlo un personaje de novela—puesto que es a ella a quien se le dedica *La violencia del tiempo*, con la siguiente dedicatoria: “El autor rinde homenaje a la gloriosa memoria de Deyanira Urribarri, muerta en el combate por sus ideales de justicia y dignidad humana”.

El gesto es más que un inocente juego metaficcional debido al contexto altamente violento, politizado y paranoico del momento. Recordemos que la novela se publica en 1991, año en que las tensiones de la guerra estaban cerca de alcanzar su grado más alto, cuando aun no se vislumbraba que un año más tarde se capturaría a Abimael Guzmán. Para un autor vinculado al maoísmo, repatriado de la China, y con familia encarcelada por terrorismo (la pareja de Gutiérrez, Vilma y su hijo Carlos Eduardo, ya fallecido en la cárcel), esta dedicatoria es un peligroso acto político de provocación. Deyanira es entonces el único lazo explícito que une a la novela con el contexto histórico del país. Ella es el único personaje que verdaderamente decide tomar y el único que vincula a la ficción con la *acción revolucionaria* de la realidad. La simbología de Deyanira como “mujer revolucionaria” es aún más clara en la nueva dedicatoria de la edición del 2010 de *La violencia del tiempo*, la cual ya no va dirigida a “Deyanira” sino a “A la memoria de las mujeres del Perú que a través de la historia lucharon por sus ideales de justicia”.

El apellido de Deyanira podría evocar a “La pasionaria” Dolores Ibarruri, dirigente política del Partido Comunista de España y militante a favor de los derechos de la mujer. El nombre “Deyanira” puede evocar a “Deyanira”, hija de Eneo, quien mata inadvertidamente a su esposo Hércules al untar su túnica con la sangre de un centauro, quien le hizo creer, con engaños, que su sangre haría que Hércules la amase eternamente. Al mismo tiempo, cabe recordar que “Deyanira” era el segundo nombre de Augusta la Torre, esposa de Abimael Guzmán y fallecida en 1988 bajo

circunstancias sospechosas. Al margen de cualquier connotación, es claro que Deyanira pretende representar a una luchadora social decidida, una "guerrera" que se sacrifica sin melancolía. La "causa" será siempre a favor de los desposeídos sean estos campesinos, obreros o mujeres. De hecho, como se hace obvio con el cambio a la dedicatoria en la edición del 2010 Gutiérrez pretende hacer una reivindicación de la mujer de izquierda, víctima del machismo dentro de la misma institución.

El mismo Gutiérrez asevera lo propio con respecto a su círculo más privado, el del Grupo Narración:

No sé si los otros miembros de Narración suscribirían la autocrítica que voy a formular, pero me parece justo hacerla. Para decirlo en forma algo brutal: las mujeres, por lo menos al comienzo, fueron consideradas como integrantes de segunda categoría, indispensables e incluso excelentes como fuerzas de apoyo y trabajo. De modo que estas compañeras debieron conquistar su propio espacio mediante su participación activa no solo en las tareas más pesadas y tediosas sino en las reuniones de trabajo donde se discutían cuestiones de principios, se decidía acerca del material, que se publicaría en cada número de la revista o se planificaban las labores de divulgación... ("Sobre el Grupo Narración", 61).

Sendero Luminoso es conocido por haber enlistado a grandes números de militantes mujeres, las cuales rápidamente adquirieron fama de ser más "sanguinarias" y "calculadoras" que sus compañeros hombres, reflejando este estereotipo el poder del machismo en la sociedad peruana.²¹ Por otro lado, Sendero Luminoso aprovechó la dinámica santa/guerrera (virgen/puta) al hacer uso público y fetichista de las "mártires" de la causa senderista, como Edith Lagos. ¿En que medida Deyanira (y otras mujeres revolucionarias en la obra de Gutiérrez) se asemeja a este paradigma?²² Dado que la novela no relata el presente del momento en que se publicó sino el pasado, no sabemos nada de la trayectoria de Deyanira como luchadora social. Sin embargo, sí se puede decir que su fortaleza moral y belleza van de la mano y que ambas cualidades están ligadas a su femineidad. De alguna forma, Deyanira, en cuanto mujer posee una cualidad "pragmática" que le permite ser una revolucionaria más eficaz de lo que podría ser un hombre. Es como si, la mujer estuviera mejor equipada que el hombre para cuidar de la Nación como un hogar y de sus hijos/ciudadanos: mientras los hombres por lo general se enmarañan en elucubraciones que son un callejón sin salida, las mujeres son capaces de tomar acción efectiva en la realidad. Lo reflejado por Gutiérrez es, a la vez, la evidencia de un cambio en la sociedad, donde las mujeres son actores políticos visibles a través de su vínculo con la izquierda peruana y la permanencia de ciertas representaciones tradicionales sobre la femineidad.

La ambigüedad en la representación de la mujer se hace más visible en el personaje de Zoila Chira, joven adolescente en el pueblo

donde trabaja Martín Villar como maestro, luego de que decide abandonar la universidad para dedicarse de modo más efectivo a la acción social. Martín es amante de la madre de Zoila, para luego abandonarla, haciéndose amante de Zoila misma. En el pueblo, aunque Martín desea vivir con los comuneros de modo horizontal, esto le es imposible debido a su condición de mestizo, costeño y letrado. Tal conflicto es visible, sobre todo, en la relación que mantiene con la joven Zoila a quien le enseña sobre literatura, sobre la igualdad entre los seres humanos y más aún, modales y buenas costumbres, como que "el vino se debe tomar en copa" (III, 255). La incita a terminar la secundaria y luego a hacerse maestra de escuela. Zoila Chira trata a Martín de "usted", lo llama "maestro" e indica que él le abrió el entendimiento y la ayudó a valorar el poder de la razón, mientras que se que se refiere a sí misma como "borrica" y a su mente como iluminada pobremente (III, 277). Martín, a su vez, la llama "mi pequeña Zoila" y admite que ella se somete a él, más que por amor "por la conciencia de su inferioridad y de su absoluta ignorancia, la confusión y perturbación de su espíritu" (III, 310). Asimismo, admite sentir "orgullo e incluso pueril vanidad" pues encendió en ella "la primera chispa de rebeldía" y abrió sus ojos "a los caminos de la libertad y la dignidad humana", coincidiendo esto "con la apoteosis de su carnalidad y la limpia frescura de su belleza" (III, 301). Consciente de la verticalidad entre ella misma y su "mentor", Chira se alejará de Martín Villar, no sin buen grado de rencor. Más aún, al convertirse en maestra y líder sindical ella adquiere el compromiso político que elude Villar. El terreno de la acción revolucionaria, aquella sobre la cual Martín había meditado tanto, queda con ello en manos de Chira- siendo "Chira" el segundo apellido de José Carlos Mariátegui- quien a través de su trabajo sindical se muestra como un personaje clave para el desarrollo de la izquierda radical en el Perú. Mientras tanto, Martín continuará con sus aspiraciones como narrador al llevar su máquina de escribir al campo y al aferrarse a su lámpara de kerosene, necesaria para escribir la novela, que, de forma no explícita, es *La violencia del tiempo*.

Zoila es un personaje más complejo que Deyanira pues somos testigos de su trayecto de una mentalidad conservadora o "tradicional" hacia la obtención de una conciencia de "clase". Mientras Deyanira es un personaje seguro de sí mismo y de ideas claras, Zoila duda como Martín y batalla por dejar atrás ideas que son parte de ella, no solo pensadas sino atesoradas con cariño. El mejor ejemplo de la diferencia entre ambas es su relación con la maternidad. Deyanira cree que "la maternidad es el peor agravio que se le ha infligido a la mujer como ser humano" (I, 209) mientras que Zoila, por el contrario, anhela tener un hijo con Martín y le reprocha el hecho de hacerla hecho abortar. Pero es más que las "ideas" del status quo lo que se deja atrás, Deyanira (aunque no lo vemos en la novela) y Zoila (de quien sí somos testigos), deben renunciar a las emociones que impiden su trayecto como luchadoras sociales. Ambas deben superar la vergüenza, expuesta en sus diferentes manifestaciones. Deyanira debió dejar la

vergüenza/culpa por ser miembro de la clase terrateniente y Zoila la vergüenza/rencor hacia su madre (mujer inestable que muere en la novela) y hacia el mismo Villar. De este modo, parecen ser agentes más efectivas en la reconstitución de su "yo" que Martín Villar. Sobre todo Zoila hace una transición asombrosa entre su identidad como adolescente campesina hasta maestra y líder sindicalista. Evocando el concepto de *performance*, Zoila instintivamente decide *jugar* con los elementos que constituyen la identidad, cambiando su modo de vestir, su lenguaje y dedicándose al "activismo" político, considerado por Kosofsky Sedwick como un espacio "queer" (63), en la medida en que promueve la negociación de la identidad.

La performance alrededor de la vergüenza es una actividad política pues la vergüenza en sí es una forma de espectáculo frente a un "ojo" exterior e interior. Cada vez que se desea establecer contacto se dramatiza la posibilidad de que la vergüenza resurja (las miradas que son ignoradas) o de que se quiebre (cuando las miradas son retornadas como en un espejo), estando el "narcisismo primario" siempre actuando en un vaivén elíptico entre el ocultamiento y la exposición. Para Kosofsky se debe abandonar el concepto de vergüenza como un elemento destructivo y más bien incorporarlo como un elemento performativo:

The forms taken by shame are not distinct "toxic" parts of a group or individual identity that can be excised; they are instead integral to and residual in the processes by which identity itself is formed. They are available for the work of metamorphosis, reframing, refiguration, transfiguration, affective and symbolic loading and deformation, but perhaps all too potent for the work of purgation and deontological closure. (63)

¿Por qué es la vergüenza *performativa* en Zoila y no en Martín? ¿En que medida se puede hablar de un proceso *performativo* en Zoila quien es aleccionada por Martín? Ambos son personajes que evolucionan y que intentan poner su vergüenza "a trabajar". En ambos, la ideología de izquierda es clave para este proceso como lo puede ser cualquier ideología que ordene la realidad de forma racional y que pretenda alimentar a la voluntad del sujeto en oposición a emociones de vulnerabilidad. La medida en que se acepta la vergüenza sin desmedro de la construcción de la

voluntad, como lo propone Kosofsky Sedwick, es compleja. Lo que es claro es que Martín Villar es incapaz de realizar este proceso por completo. A pesar de que Martín intenta liberarse de la identidad que se le ha impuesto (es "provinciano" y "mestizo", por ejemplo, como se le recuerda en la Universidad Católica), él entiende a su genealogía de forma normativa, como una camisa de fuerza y por ello, siente encapsular su traumática historia familiar en él mismo, con lo cual cada uno de sus actos remiten como un eco hacia el pasado: su relación con Chira y la madre de esta repite el *machismo* de sus antepasados; su timidez nace de la mala fama de su abuelo y la *pobreza* de su madre; su rencor contra las clases dirigentes del país evoca no solo al de su familia sino al de todo *mestizo* humillado en el Perú (y por extensión, a *todo* desvalido, dondequiera que esté).

Como señala el crítico Ricardo González Vigil, la vocación literaria para Gutiérrez será una forma de gozo y calvario (20). Como dice él mismo, el escritor, y más específicamente, el escritor peruano, posee un mandato social que proviene de su misma interioridad y que lo hace sentirse "responsable" e incluso "culpable" de la situación del país. Así, afirma en *Celebración de la novela*, libro que recuenta la génesis de *La violencia del tiempo*, que "el peso de la realidad social es la piedra de Sísifo del escritor peruano" (142). Esta piedra de "Sísifo" está intrínsecamente ligada, en la novela, al trauma familiar (y por ello, al trauma intergeneracional), el cual a su vez nace y se reproduce a raíz de las estrictas normas que en el Perú condicionan la identidad de los ciudadanos- no solo en cuanto a la raza y clase, sino también en cuanto al género. La piedra de "Sísifo" sería en esta medida, el peso de la propia identidad entendida como un callejón sin salida. Para trascender su realidad social y realidad familiar Martín Villar opta por la escritura, la cual resulta ser una salida y una trampa. Por un lado, la imaginación es una forma de sobrevivencia ("imaginar" mundos mejores ante una realidad desagradable). Pero, por el otro, el vuelo hacia otra realidad se hace imposible si se quiere tener una repercusión política en la realidad. Realidad social y familiar son combustible indispensable de la imaginación y su cadena. Ante esta situación imposible, las mártires revolucionarias en la obra de Gutiérrez son la proyección de un ideal: de una izquierda digna y de una revolución aún posible. A su vez, es justo decirlo, le permiten a Gutiérrez seguir escribiendo. En otras palabras, alimentar una literatura socialmente comprometida y hacer honor a su vocación de escritor.

ENDNOTES

¹ Esta hipótesis es presentada también por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) en referencia a la "mexicanidad".

² Gutiérrez evoca a la figura del Inca Garcilaso en su libro *Poderes secretos* (1995) mezcla de novela y ensayo. Como dice Peter Elmore, haciendo referencia al uso que se le da al Inca Garcilaso en la narrativa sobre la Nación: "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 ha solido 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" (73).

³ Ejemplo de esta postura sería el libro *Chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture* (1946) de Ruth Benedict en el que se pretende

representar para un público Occidental a la cultura japonesa como una basada en la vergüenza y el honor.

⁴ *Civilización y sus descontentos* (1930)

⁵ "Shame is first the *fear* of disgrace, it is the *anxiety* about the danger we might be looked at with contempt for having dishonored ourselves. Second it is the feeling when one is looked at with such scorn. It is, in other words, the *affect of contempt* directed against the self- by other or by one's own conscience... Third, is almost the antithesis of the second one, as in: Don't you have any shame? It is an overall character trait preventing any such disgraceful exposure, an attitude of respect towards others and towards oneself, a stance of reverence... for oneself" (Wurmser, *Shame*, 67-68)

⁶ El libro *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso* (2012) de Gonzalo Portocarrero analiza la manipulación del odio por parte de Sendero Luminoso como estrategia política.

⁷ *Qué difícil es ser Dios* (1989) de Carlos Iván Degregori analiza este fenómeno.

⁸ Crítica al poeta izquierdista Erich Kastner, en 1931, reproducida en inglés como "Left-Wing Melancholy".

⁹ Entre los miembros de la generación se encuentran narradores como Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Antonio Gálvez Ronceros, Eleodoro Vargas Vicuña, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso, etc.; poetas como Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo, etc., científicos sociales como Pablo Macera, Aníbal Quijano, Efraín Morote Best, Julio Cotler, etc. artísticas plásticas como Fernando de Syszlo y Víctor Humareda, y políticos como Alfonso Barrantes, Hugo Blanco, Guillermo Lobatón, Luis de la Puente Úceda, y por supuesto, Abimael Guzmán. Los miembros pertenecen a muchas subgeneraciones de acuerdo al año de su nacimiento, a su grupo o movimiento artístico, su clase social y a su ideología política.

¹⁰ Sobre el tema se puede ver *La trahison des clerics* (1927) de Julien Benda.

¹¹ Sobre este tema ver *Las mujeres de Sendero Luminoso* (1993) de Robin Kirk.

¹² Dos ejemplos se ven en las novelas *Confesiones de Tamara Fiol* (2009) y la última novela de Gutiérrez, *Kymper* (2013).

OBRAS CITADAS

- Adamson, Joseph and Hilary Clark. *Scenes of Shame. Psychoanalysis, Shame and Writing*. New York: State University of New York Press, 1998.
- Benda, Julien. *Betrayal of the intellectuals*. Boston: Beacon Press, 1955.
- Benedict, Ruth. *Chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture*. Boston: Houghton Mifflin, 1946.
- Benjamin, Walter. "Left-Wing Melancholy". *Selected Writings. Vol. 2. 1927-1934*. Edited by Michel W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- Degregori, Carlos Iván. *Qué Dificil es ser Dios. Ideología y violencia política en Sendero Luminoso*. Lima: El Zorro de Abajo ediciones, 1989.
- Elmore, Peter. "La violencia del tiempo. El mestizaje y sus descontentos". *Del viento, el poder y la memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 237-258
- "Civilization and its Discontents" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works*, 59-213
- González Vigil, Ricardo. "La pasión literaria de Miguel Gutiérrez". *Libros y Artes. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Año 11. N 52-53. Abril 2012.
- Gutiérrez, Miguel. Prólogo a *Tierra de caléndula*. Lima: Editorial Milla Batres, 1975.
- _____. *La Generación del 50. Un Mundo Dividido*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo, 1988.
- _____. *La violencia del tiempo* (I, II, III) Lima: Milla Batres, 1991.
- _____. *Celebración de la novela*. Lima: Ediciones Peisa, 1996.
- _____. "Sobre el Grupo Narración". *El Grupo Narración en la Narrativa Peruana Contemporánea*. Néstor Tenorio Resquejo, editor. Lima: Arteidea Editores, 2006.
- Kirk, Robin. *Las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, 1993.
- Kosofsky Sedgewick, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London: Duke University Press, 2003.
- Lepenes, Wolf. *Melancolía y utopía*. Barcelona: Editorial Arcadia, 2008.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Portocarrero, Gonzalo. *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 2012.
- Wurmser, Leon. *The Mask of Shame*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1981.