

Vallejo, Arguedas y Gutiérrez: las ceremonias de la vergüenza*

Peter Elmore
University of Colorado at Boulder

A lo largo del siglo XX, la poética del realismo y el deseo de acceder por medio de la ficción a las tensiones irresueltas de la sociedad han definido, en gran medida, a la narrativa del Perú. No es insólito, entonces, que el ejercicio y las secuelas de la violencia invadan buen número de sus relatos más importantes. Sintomáticamente, el dominio implacable sobre un *otro* cuya voluntad se niega o subyuga aparece con insistencia, a la manera de un núcleo obsesivo, en el canon de la prosa narrativa del país. Así, es indudable que uno de los modelos de relación humana más documentados en las letras peruanas es el que conecta a agresores y ofendidos; en ese vínculo asimétrico y vertical, la víctima del agravio puede parecer puramente pasiva, como si se tratase de una criatura reducida a la calidad de mero objeto, pero es significativo que el foco de la representación suele concentrarse en quienes padecen —de modo oblicuo o directo— el castigo: los sancionados no son agentes de su escarnio, pero

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

son sus principales actores. Por medio de la lectura de “Paco Yunque” de César Vallejo; “Warma Kuyay” de José María Arguedas; y de una escena crucial de *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez, me propongo reflexionar sobre la mimesis de la humillación y la afrenta en tres textos que, salvadas las distancias de escala y estilo, pertenecen a la tradición del realismo social peruano.

La elección de estos autores, pese a sus diferencias de edades y generaciones, obedece a que Vallejo, Arguedas y Gutiérrez pueden ser reconocidos como exponentes de la numerosa franja mestiza, provinciana y radical de la *intelligentsia* peruana. Ese sector, que habría de insurgir hacia los años 20 contra la prestigiosa y, en general, socialmente privilegiada Generación del Novecientos, ha teñido y marcado la producción cultural peruana del siglo XX con un sello ambivalente, pues de ella provienen figuras anti-dogmáticas y críticas como José Carlos Mariátegui a la vez que los líderes del sende-rismo. Si bien entre las fechas de nacimiento de Vallejo y Gutiérrez media el lapso de 42 años que separa a 1898 de 1940, entre el poeta de *Trilce* y Arguedas hay sólo una brecha de 13 años, que sin duda bastaron para que el autor de *Agua* reconociera el magisterio de *El tungsteno*, libro al que, según palabras de Mario Vargas Llosa, atribuyó “tanta influencia en su formación como la lectura de *Amauta*, la revista de Mariátegui” (1996: 62). En lo que concierne a Gutiérrez, no deja de atraer la atención que haya recurrido a un enigmático verso de Vallejo (“Los pilares que vi me están oyendo”) para emplearlo como epígrafe de *La violencia del tiempo*, esa viga maestra de su obra narrativa. En todo caso, el canon moderno de la literatura peruana y el escenario mayor del debate ideológico nacional quedarían drásticamente empobrecidos sin la presencia de una intelectualidad que, por origen social y vocación ética, se propuso —tácita o explícitamente— minar el consenso de las élites para reemplazarlo con el disenso de los excluidos. En las filas de esa *intelligentsia* de nuevo tipo, el papel de ícono y paradigma le corresponde, sin duda, a Vallejo.

La pedagogía de la opresión que subyace a la práctica de la afrenta se manifiesta con didáctica claridad en “Paco Yunque”, de Vallejo. El relato fue escrito en 1931, bajo la advocación del realismo socialista que el comisario Zhdanov habría de imponer como ortodoxia estética de la izquierda. Obra de encargo, “Paco Yunque” no

pasó por la censura del responsable de la editorial española que la comisionó: la razón no fue ideológica, sino —en un sentido amplio— cultural, pues al editor le pareció que el cuento era demasiado triste para la lectoría infantil a la cual se le destinaba. Fuera del entorno andino y semi-feudal en el cual tácitamente se desarrolla la historia, el vínculo de servidumbre entre Humberto Grieve y Paco Yunque puede parecer una ilustración en exceso lastimera y miserabilista de la lucha de clases. Sin duda, el improbable apellido de Paco apunta a darle a éste un status casi alegórico, como cifra y símbolo de las clases explotadas en general; además, las notorias reiteraciones en las que el narrador incurre para reforzar su mensaje y la excesiva simetría que une al microcosmos escolar con el macrocosmos social obedecen a un impulso propagandístico. El mérito estético y político de “Paco Yunque”, sin embargo, no proviene de sus concesiones a la literatura de tesis; más bien, existe a pesar de ellas y lo sostiene la capacidad de dramatizar la índole patológica de una socialización pre-moderna y neo-colonial, en la que el dominador no sólo se apodera del trabajo de su subordinado, sino que invade sin restricciones todos los ámbitos de su existencia.

El cuento de Vallejo discurre durante el primer día de clases para su protagonista, que —informa escuetamente el narrador— acaba de migrar a un centro urbano. Atónito y medroso, Paco Yunque se halla fuera de su elemento y está al inicio incapacitado para entender lo que ocurre en su nuevo entorno, pues “en el campo no oyó nunca sonar tantas voces de personas a la vez” (40).¹ La voz —marca de la identidad y vehículo del discurso— se convierte en un motivo que atraviesa el texto, poniendo de relieve la importancia de la comunicación en el mundo representado. Si el personaje que da nombre al relato encuentra difícil descifrar lo que escucha, le es por otro lado problemático hacerse oír. Cuando el profesor quiere saber cómo se llama, contesta casi inaudiblemente y con “voz temblorosa” (42); ante el acercamiento amistoso de un tocayo, Paco Fariña, opta por el mutismo o por respuestas casi monosilábicas, y tampoco expresa su opinión cuando su patrón, Humberto Grieve, lo arrastra a su carpe-

¹ Uso la edición de “Paco Yunque”, aparecida en el primer volumen de la antología de José Miguel Oviedo. De ahora en adelante, indicaré sólo el número de página (ver Bibliografía). El cuento, escrito en 1931, apareció publicado por primera vez en la revista *Apuntes del hombre I* (Lima 1951): 1, 6-7.

ta: el derecho a hablar le está vedado al personaje, que ha internalizado esa prohibición y parece estar al borde de perder el don de la palabra.

Aunque el cuento deja a su escenario en un deliberado anonimato –acaso en beneficio de cierta vaguedad propia de las ficciones alegóricas–, la localización es de todas maneras obvia. Si el pueblo no se menciona, el país aparece aludido a través de la empresa extranjera cuyo gerente es el inglés Dorian Grieve: los ferrocarriles que éste administra pertenecen, en efecto, a *The Peruvian Corporation*. La presencia del capitalismo no viene acompañada por una ética burguesa, sino que se injerta en el viejo tronco del gamonalismo. Humberto Grieve es la némesis de Paco Yunque y, por supuesto, su esdrújula necedad y su infatigable prepotencia cumplen la función de contrastar con la mansedumbre de su víctima; sin embargo, bajo la superficie del contraste maniqueo entre el blanco cruel y el indio sumiso se advierte una dialéctica que moldea oscuramente la subjetividad de los individuos. La megalomanía de Grieve, su fantasía de omnipotencia, resulta quimérica y risible cuando su objeto es el mundo natural (así, por ejemplo, el niño rico declara, ante las carcajadas de sus compañeros, que en el salón de su casa los peces viven sueltos); de otro lado, esa misma voluntad de poder omnímodo, avasallador, cobra un cariz práctico y patético si se vuelca hacia la esfera social, pues el patrón está autorizado a hacer lo que le plazca a su sirviente: a través del cuerpo sometido y colonizado de Paco Yunque, Humberto Grieve da rienda suelta a las más elementales de sus pulsiones. El vínculo entre los dos niños no es, en esencia, distinto al que une en vida al hacendado y el siervo de “El sueño del pongo”, el relato oral cusqueño que Arguedas publicaría en versión bilingüe 34 años después de la escritura de “Paco Yunque”.

Ciertamente, en el relato de Vallejo el humillado no sueña con la hora póstuma de su vindicación, como sí lo hace el pongo en el apólogo quechua. Pese a la miedosa parquedad del personaje, lo que éste experimenta en su fuero interno no le es desconocido a los lectores, tanto por las ocasionales incursiones en el punto de vista de Paco Yunque como por el registro de sus gestos y reacciones. De la letanía de maltratos que padece, la que más intensamente lo marca es aquella que funciona como un espectáculo de escarnio y denigración en el espacio público del patio: los actores del juego son el pa-

trón y el siervo, mientras que los espectadores son sus compañeros. A la hora del recreo, en el patio de la escuela, Grieve le exige a Paco que juegue con él al *meló*. El narrador explica: “Yunque hacía lo que le ordenaba Grieve, pero estaba colorado y avergonzado de que los otros niños vieran cómo lo zarandeaba el niño Humberto. Yunque quería llorar” (55-6). El desamparo del personaje se amplifica y extrema cuando se hace notorio para los demás: la mirada ajena tiene un efecto punitivo, penoso, porque hace evidente el desprecio que sufre el agraviado.² Con lúdico sadismo, Grieve —gemelo moral del hacendado de “El sueño del pongo”— exhibe su dominio sobre Yunque, a quien obliga “a doblar la cintura y ponerse en cuatro manos” para luego, en veinte ocasiones, saltar sobre él “apoyando las manos sobre sus espaldas y dándole una patada en las posaderas” (56). El llanto de Yunque desata la protesta de quienes, como Paco Fariña, se indignan ante el maltrato, pero en la pelea campal que sigue no participa la víctima, a quien los hermanos Zúñiga preguntan, cándidamente, por qué no se defiende. En la lógica del contrato servil no hay sitio para la rebeldía ni el reclamo y, en carne propia, Paco Yunque lo sabe: El —como otro *pongo* de Arguedas, aquél que Ernesto encuentra en el primer capítulo de *Los ríos profundos*, durante su visita al Cusco— ha incorporado su calidad de siervo. Significativamente, la última frase del cuento retrata al personaje en una postura que será emblemática de su destino: “Pero Paco Yunque seguía agachado” (60). Así, el primer día de clases concluye con una lección aprendida para siempre: el escarmiento preventivo que Paco sufre a manos de su opresor le enseña que, para él, no existe otra salida que la sumisión. Es el lector, no el personaje, quien concluye que las reglas mismas de la servidumbre deben ser abolidas.

La transida resignación de Paco Yunque parece, a primera vista, hallarse en las antípodas de la rabia vehemente que agita a Ernesto en “Warma Kuyay (Amor de niño)”. Con este relato inauguró Arguedas su obra editada, en 1933, apenas dos años después que Vallejo redactara “Paco Yunque”. En 1935, con “Agua” y “Los escolares”,

² Observa José Miguel Oviedo, con perspicacia, que “la escena en la que Grieve pone en cuatro patas a Paco Yunque, salta sobre él y lo golpea como si fuese un animal, recuerda unos famosos versos de “Piedra negra sobre una piedra blanca”: ‘César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada;/le pegaban duro con un palo y duro//también con una soga . . . ’” (1992: 38).

habría de conformar el primer libro del escritor. Ernesto, el principal *alter ego* del autor, es quien narra la historia de su pasión púber por Justina, novia del vaquero Kutu y víctima de un lascivo terrateniente, don Froilán.

En “Warma Kuyay”, la afrenta consiste en la violación de una campesina, pero el acto mismo es cubierto por una elipsis y sólo se conoce a través de la confidencia que Kutu le hace a Ernesto. Objeto del deseo, Justina es el vértice sobre el que confluyen y en el cual colisionan los ímpetus de las tres figuras masculinas del relato. Así, en la mimesis las víctimas del agravio son sobre todo los dos varones —el indio y el púber— que confrontan de distintos modos su impotencia para reparar la injusticia cometida y restablecer su honra. El ultraje de la joven reclama un comportamiento viril, según las normas de un antiguo código de honor que Ernesto —en quien la adhesión a la cultura campesina convive con valores señoriales— respalda. Kutu, por otro lado, soslaya las demandas de ese código.

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

No todo bochorno exige, sin embargo, la misma respuesta. Puede uno remitirse a la escena con la que se abre “Warma Kuyay”, en la cual dialogan y cantan bajo la luz de la luna la amada y sus dos pretendientes, sugiriendo la atmósfera idílica de una ficción pastoril. La armonía rural se presenta, sin embargo, sólo para quebrarse casi de inmediato. Luego de que Ernesto declara fogosamente sus sentimientos, se forma una ronda de campesinos que se mofa del infantil galán: “Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre” (121).³ La exclusión refuerza en el sujeto la conciencia de su alteridad, la certidumbre penosa de que no pertenece a la comu-

³ Cito a partir de la segunda edición de los *Relatos completos* (ver Bibliografía). Sólo se indicará el número de página.

nidad de los indios; en el presente de la narración, la certeza de la soledad y el ostracismo se duplica en otro espacio, el de la costa, donde Ernesto afirma vivir “amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños” (127). En ambos casos, la vivencia traumática se origina en el desplazamiento forzado, del cual deriva la condición de exilado que marca al héroe arguediano.

La violación de Justina, por el contrario, no sume a Ernesto en el abatimiento y la melancolía. Su primera reacción consiste en negar enfáticamente que el ultraje ha sucedido, luego que Kutu —“triste y molesto”— le confía que Don Froilán ha forzado a la joven “en la toma de agua cuando fue a bañarse con los niños” (123). La defensa de la incredulidad no se sostiene y, al desmoronarse, da paso a una intensa desesperación: “Sentí miedo; mi corazón parecía rajarse, me golpeaba. Empecé a llorar. Como si hubiera estado solo, abandonado en esa gran quebrada oscura” (123). El desborde emocional del personaje muestra que la noticia lo afecta íntima y directamente. Tan extremo es su desconuelo que, para serenarlo, Kutu —quien, obviamente, no es un hombre posesivo— le hace un ofrecimiento insólito: “¡Duérmete, niño! Ahora le voy a hablar a Justina para que te quiera. Te vas a dormir otro día con ella, ¿quieres, niño? ¿Acaso?” (123). El personaje no desoye la promesa, pero su deseo en ese momento no es erótico, sino thanático; ante el monte tutelar, el Chawala, jura que se cobrará venganza: “¡Kutu: cuando sea grande voy a matar a Don Froilán!” (123). El púber no desfoga su ira con ese juramento, pues ve que el indio festeja su resolución como si ésta lo exonera de actuar contra el violador de su novia. “Su alegría me dio rabia” (124), dice el narrador. Los dos hombres que usurpan a la mujer para él inalcanzable despiertan su rechazo: a Don Froilán quisiera asesinarlo y a Kutu lo encuentra despreciable y cobarde, sobre todo cuando no consigue persuadirlo para que liquide al violador. No sólo sus dos rivales convocan su hostilidad, sino que ésta acaba proyectándose también contra el propio objeto del deseo: “¡Kutu! Mejor la mataremos los dos a ella, ¿quieres?” (124-25), llega a proponer Ernesto, ante el horror del vaquero indio, que reconoce en el impulso del púber la sensibilidad de los señores andinos: “¡Verdad! Así quieren los *mistis*” (125), comenta.⁴ Al propio Kutu, en un arran-

⁴ A propósito de este pasaje señala Antonio Cornejo Polar, en *Los universos narrativos*

que exasperado, le desea igual destino que a Don Froilán y a Justina: “Indio, muérete mejor, o lárgate a Nazca! ¡Allá te acabará la terciana, te enterrarán como a perro!” (125).

La violación de la mujer amada es, para el protagonista, una afrenta personal, un vejamen que despierta en él fantasías homicidas: de una manera tortuosa, penetrada de *pathos*, éstas intentan compensar imaginariamente la impotencia de Ernesto, su incapacidad de tomar justicia por su propia mano. La venganza vicaria será otro mecanismo, a la larga igualmente infructuoso, para aliviar el sufrimiento de la humillación.⁵ Así, en furtivas expediciones nocturnas, Ernesto acompaña a Kutu para ver cómo éste “se vengaba en el cuerpo de los animales de Don Froilán” (125). La descarga síquica que en el púber desata la contemplación de la vindicta estará marcada por un sentimiento agónico y contradictorio en el que se entrelazan, vertiginosamente, el placer y la culpa:

¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba.

—¡De Don Froilán es, no importa! ¡Es de mi enemigo!

Hablaba en voz alta, para engañarme, para tapar el dolor que encogía mis labios e inundaba mi corazón. (125)

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

de José María Arguedas: “Curiosamente el odio contra el señor recupera a Ernesto para su mundo originario. Insulta a Kutu, a la propia Justina y opta, igual que don Froilán, por la violencia irracional y destructora” (1973: 38). Considero, más bien, que precisamente en la medida que la actitud inicial de Ernesto lo restituye al orden ético de los *señores*, la violencia a la cual quiere recurrir no es meramente *irracional*: le presta coherencia la lógica de la venganza.

⁵ Mario Vargas Llosa, aludiendo a la celebración erótica que se refiere en “El ayla”, señala: “Este es un cambio importante, pues otro componente básico de la realidad ficticia, al igual que la violencia, es *la ceremonia*” (1996: 96). Puede uno decir que, en “Warmá Kuyay”, el tema de la violencia y el rigor formal de la ceremonia no sólo coexisten, sino que se funden en una exasperada síntesis.

en un acto de disculpa a la última víctima y de reconciliación imaginaria con el objeto femenino de deseo:

Me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.

—¡Ninacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya!

Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella. (126)

El resultado de la penitencia es terapéutico y liberador: “Y una ternura sin igual, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida” (126). La tristeza que en el presente de la escritura aflige al narrador contrasta con este sentimiento de comunión y plenitud. La causa de su melancolía no es ya el trauma de la violación de Justina —de hecho, su amor por ella retorna al cauce platónico del principio—, sino lo que para él es la condena de vivir desterrado en la Costa. Así, la herida síquica de la humillación se cura no en la réplica oblicua y figurada del acto agresor; por el contrario, lo que permite el restablecimiento emocional del protagonista es, precisamente, la ruptura del círculo neurótico en el cual la injuria, imaginariamente reproducida, se prolonga y perpetúa.

La violencia del tiempo —la obra mayor de Miguel Gutiérrez, publicada en 1991— encierra en sus páginas la trayectoria de las cinco generaciones de la familia Villar, desde el totémico aventurero español que la funda y olvida hasta el joven intelectual mestizo que la clausura y escribe su crónica. Aunque la saga del clan no es avara en peripecias, son dos los acontecimientos que marcan la identidad de las generaciones de la familia: la venta de Primorosa Villar al terrateniente piurano Odar Benalcázar y, sobre todo, el escarnio público del bisabuelo Cruz Villar por orden del hacendado.⁶ La escena es tan traumática que los Villar se niegan a mencionarla, excepto a través de alusiones veladas y silencios significativos: en la memoria de los parientes, el episodio de la flagelación del patriarca funciona como un evento definitorio, cargado de un sentido abyecto que contamina la identidad misma del linaje. Martín revelará, ante un anciano indígena, que “este agravio y vejamen inferido públicamente a

⁶ Como señala Nelson Manrique en un iluminador ensayo sobre *La violencia del tiempo*: “Pero el núcleo del relato es la historia de la familia Villar y el intento de Martín Villar de desentrañar el misterio de un estigma que pesa como una maldición sobre la historia de la familia” (105).

mi primer abuelo, señor Chanduví Mechato, es como el blasón, el escudo de armas humillado de los de mi sangre" (I: 279). En esta dicción solemne hay reminiscencias deliberadas de cierta oratoria pueblerina que traspasa los límites del *kitsch*, pero a diferencia de la retórica municipal o forense —cuyo ideal de "buen decir" pasa por vaciar de referencia y contenido al discurso—, Martín Villar ofrece una confesión íntima y desgarradora. El sustrato de lo que uno podría llamar la *norma culta* de los grupos semi-letrados le da forma y estilo a la confidencia del personaje: el mal gusto o la cursilería que un lector refinado podría detectar en el enunciado de Martín Villar es menos un rasgo estético que una marca étnica, social y cultural. Para hablar de la vergüenza de los suyos, el registro coloquial sería insuficiente, por faltarle densidad dramática; el pastiche del estilo elevado, por el contrario, rescata paradójicamente la magnitud de la bajeza infligida a los Villar. El léxico nobiliario —o, más específicamente, el campo semántico de la heráldica— subraya la orfandad, el desamparo y la ilegitimidad que estigmatizan al híbrido clan de los Villar.

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

A pesar de que un lapso de casi seis décadas separa a *La violencia del tiempo* de los relatos de Vallejo y Arguedas, la trama de relaciones humanas que representan es afín. Nuevamente, un contrato impuesto a través de la coerción establece y fija, con un rigor casi ritual, las posiciones del varón dominante y el dominado. En la me-

dida que esta disposición de roles se ordena según la lógica del honor —es decir, del prestigio personal en una comunidad regida por normas tradicionales—, el sujeto subalterno no sólo debe reconocer su inferioridad, sino internalizarla: la herida síquica que lo define —su estigma— es la deshonra.

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

La triple estrategia de Martín Villar en *La violencia del tiempo* es terapéutica y, en esa medida, semejante a la que ensaya el narrador-

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

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María
1974 "Warma Kuyay". *Relatos completos*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada. 121-127.
- Cornejo Polar, Antonio
1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Gutiérrez, Miguel
1991 *La violencia del tiempo*. 3 vols. Lima: Milla Batres.
- Manrique, Nelson
1999 *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: CDIAG-Sur.
- Oviedo, José Miguel
1992 *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza editorial.
- Vallejo, César
1992 "Paco Yunque". En *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)* 1. *Fundadores e innovadores*. José Miguel Oviedo, ed. Madrid: Alianza Editorial. 40-60.
- Vargas Llosa, Mario
1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.