

El anarquista ilustrado

Tributo a José Güich Rodríguez

Edición de Elton Honores



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
FONDO EDITORIAL

El anarquista ilustrado

Tributo a José Güich Rodríguez

Edición de Elton Honores



El anarquista ilustrado. Tributo a José Güich Rodríguez. Edición de Elton Honores. 1.ª ed. Lima: Editorial Vida Múltiple, 2024.

214 pp.

Libro electrónico en formato PDF.

José Güich Rodríguez/Literatura Fantástica/Ciencia ficción/Narrativa Peruana

© De los autores, 2024

© Elton Honores por su presentación, 2024

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2024

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Fondo Editorial

Ciudad Universitaria, Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1

© Editorial Vida Múltiple S.A.C., 2024

Jr. La Hoyada 167, Rímac, Lima - Perú

RUC: 20608148745

Teléf.: 955677222

editorialvidamultiple@gmail.com

Serie Coediciones: En el marco de la política de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de promover y apoyar la realización de acciones propias de la investigación y la formación profesional de la comunidad universitaria.

Edición: Elton Honores

Diseño y diagramación: Christian Cachay Luna

Corrección de estilo: Gabriela Cordero San Martín y Enrique Toledo

Primera edición digital: abril de 2024

Libro electrónico disponible en www.vidamultiple.com

ISBN: 978-612-49367-8-4

Hecho el Depósito Legal en

la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2024-01387

Esta edición es gratuita y su uso es de libre circulación. Queda prohibida su comercialización.

ÍNDICE

Presentación	7
<i>Elton Honores</i>	
Aproximaciones a la literatura de José Güich Rodríguez	
José Güich Rodríguez y la exploración del pasado limeño para resolver más de una incógnita	13
<i>José Donayre Hoefken</i>	
Salamanca de Monterrico en la obra de José Güich Rodríguez a través del análisis de tres cuentos: «Onirolalia», «Control terrestre» y «Los fundadores»	19
<i>Francisco León</i>	
<i>El sol infante</i> , de José Güich Rodríguez, en el apocalipsis de la ciencia ficción peruana	37
<i>Richard Rimachi</i>	
La revelación del miedo: el giro necropolítico en «La boca del payaso» (2013) de José Güich Rodríguez	57
<i>Helen Gárnica Brocos</i>	
<i>Seapan Qvantos</i> (2021), José Güich Rodríguez: ciencia ficción y ucronía sobre los orígenes republicanos del Perú	85
<i>Miguel Ángel Vallejo Sameshima</i>	

La zona crepuscular. Homenaje literario a José Güich Rodríguez

Historia de un vagabundo 111

Jorge Casilla

La gran fiesta de la cultura 119

Alejandro Susti

Sangre para los dioses 123

Daniel Salvo

Entrevista

«El rock tiene un espíritu atemporal»

Entrevista a José Güich Rodríguez 157

Elton Honores

Bibliografía

Recorrido bibliográfico 177

Christian Cachay y Enrique Toledo

Presentación

Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

José Güich Rodríguez (Lima, 1963) es, sin duda, uno de los escritores del género fantástico más sobresalientes del panorama actual peruano. Con una obra amplia que abarca el cuento, la novela y el ensayo académico, además de su labor en el campo del periodismo cultural y en la docencia universitaria, Güich ha sabido mantenerse en un sitio al que solo pocos llegan. Su obra sigue siendo de gran interés para diversas generaciones de lectores y de escritores, es por ello que este libro tributo titulado *El anarquista ilustrado* —como hemos preferido llamarle— es una muestra del aprecio y admiración hacia su obra.

El libro está dividido en cinco secciones. En la primera, «Aproximaciones a la literatura de José Güich Rodríguez» se incluyen algunos abordajes a su obra. José Donayre ofrece apuntes sustanciales sobre la novela *El misterio de la Loma amarilla*, novela inaugural del personaje detectivesco de Pablo Teruel. Francisco León establece una relación biográfica y ficcional de Güich con el barrio de Salamanca cuando aún podían ubicarse las casa-hacienda. Se propone que en los textos ficcionales de Güich hay una mezcla de órdenes entre el espacio real y el imaginario, que León denomina como «topografía ficticia». Richard Rimachi estudia el substrato

apocalíptico y postapocalíptico en tres cuentos del libro *El sol infante*, y en diálogo con la tradición de ciencia ficción local. Helen Garnica Brocos, estudia el giro necropolítico en el cuento «La boca del payaso» entendido como nuevas formas de violencia ejercidas por el poder del Estado para obtener sumisión, conceptos propuestos inicialmente por el historiador camerunés Achille Mbembe; y su articulación con el «capitalismo gore» de Sayak Valencia. Finalmente, Miguel Ángel Vallejo Sameshima reflexiona sobre la condición ucrónica y cienciaficcional de la novela *Sepan Quantos* en relación al origen de la República y el fracaso de los ideales de la ilustración, articulada a través de diversos planos discursivos.

La segunda sección titulada «La zona crepuscular» ofrece tres textos de ficción, inéditos y enviados especialmente para este tributo. «Historia de un vagabundo» de Jorge Casilla desarrolla una suerte de convención de «Charlots», en el que el personaje de ficción cobra vida propia, se encarna, adquiere voz propia y se confunde con otros miles de imitadores en las calles de San Francisco, en un concurso en el que pierde. Es una notable reflexión sobre el arte de la imitación y la originalidad. «La gran fiesta» de Alejandro Sustí es un relato irónico que muestra cómo la cultura es usada como entretenimiento por las altas esferas del poder en crisis, y de cómo los artistas son desplazados en sus prebendas por otros, mientras la cultura se torna grotesca. Cierra la sección «Sangre para los dioses» de Daniel Salvo, en el que, en diálogo intertextual y paródico, desarrolla una aventura apócrifa de Pablo Teruel, periodista investigador creado por Güich, ahora en la vejez y en medio de la prensa chicha, que debe de resolver extraños crímenes vinculados a una secta subterránea de resonancias andinas.

La tercera sección «Entrevistas» incluye un abordaje. La primera —a mi cargo— explora la memoria de Güich en relación a la música popular y concretamente al rock. Hace un repaso por eventos de su vida personal, pero también de la historia del Perú contemporáneo.

La cuarta sección «Bibliografía esencial» a cargo de Christian Cachay y Enrique Toledo, recopila la obra publicada del autor, así como una selección de las referencias sobre su obra y al autor.

Somos conscientes que este es un trabajo incompleto, dado que aborda solo parte de su obra, pero creemos que los trabajos aquí reunidos, así como la información complementaria, serán de utilidad tanto para los conocedores de la obra de Güich, como para nuevos lectores tanto del Perú como del extranjero, quienes encontrarán su figura y obra más que estimulante.

Lima, 3 de febrero de 2024

Capítulo I
Aproximaciones a la literatura
de José Güich Rodríguez

Güich y la exploración del pasado limeño para resolver más de una incógnita

José Donayre Hoefken

En las laderas del suspenso, cualquier cosa puede ocurrir y la explicación menos prevista no solo es la más emocionante, sino la que revela mejor —y «más naturalmente»— lo que tanto ha avivado la curiosidad del lector. Esta, no obstante que es una fórmula ancestral e irrefutable, no siempre ha calado lo suficiente en los cultores de los subgéneros del misterio, el terror y la ciencia ficción.

La producción güicheana hasta 2009 —tres contundentes y memorables libros de cuentos y un par de volúmenes de corte académico escritos al alimón— se vio enriquecida notablemente con el sugestivo título *El misterio de la Loma Amarilla*. La ficción fantástica y la ciencia ficción, presentes en gran parte de la obra literaria de José Güich Rodríguez (Lima, 1963), y su interés poético y narrativo por Lima y lo limeño (manifiesto en sus obras ensayísticas) se resumen y potencian en su primera y esperada novela: *El misterio de la Loma Amarilla*¹.

¹ A esta novela seguirán *El misterio del barrio chino* (2013) y *El misterio de las piedras secuestradas* (2020), siempre con Pablo Teruel como protagonista. Resulta interesante cómo José Güich ha desarrollado a su alter ego Pablo Teruel. Cf. *El misterio del sembrador*, cortometraje en el que José Güich interpreta a Pablo Teruel, apareciendo incluso un carné de prensa de El Centinela, a nombre del detective de ficción, con la foto del escritor.

Fenómenos climáticos y emocionales

«La felicidad no está en la ciencia, sino en la adquisición de la ciencia». Esta frase, que pertenece al recordado maestro del terror y misterio Edgar Allan Poe, bien pudo pertenecer a Pablo Teruel, protagonista de *El misterio de la Loma Amarilla*. Quizá pensada para un público juvenil, pero atractiva aun para aquellos lectores que crecieron con mastodónticos televisores en blanco y negro, esta obra consigue ir más allá de la anécdota para hurgar, con tono nostálgico, por la encantadora Lima de la década de 1920.

Güich combina personajes ficticios con personajes históricos —entre ellos, los polifacéticos Luis Alberto Sánchez y Raúl Porras Barrenechea—, en un año de celebración y tensión política: el primer centenario de la Independencia y los inicios de la dictadura de Leguía, es decir, 1921. De este modo, la novela consigue un particular realismo (bajo las formas del verismo más racional y la verosimilitud más escrupulosa), que contrasta con los extraños acontecimientos en la entonces remota y rural zona de San Juan, que cuarenta años antes había sido escenario de la defensa de Lima durante la Guerra del Pacífico.

Asimismo, Güich explora el pasado limeño para resolver más de una incógnita: lo que origina los extraños fenómenos climáticos y emocionales, y los hechos que «aceleran» la relación sentimental entre Pablo Teruel y quien será su esposa —Marilú o María Luisa—. Pablo Teruel, qué duda cabe, es un héroe solitario (y no podría ser de otro modo), un detective aficionado que ya goza de prestigio y fama, a pesar de su juventud. Y tanto marcará su vida el desentrañamiento de los extraños fenómenos que se registran en la Loma Amarilla, que el protagonista se convertirá en

periodista de investigación y jamás ejercerá su profesión de cartón: la abogacía.

Un farol en la oscuridad

El diseño psíquico de este personaje no deja de ser interesante: un librepensador, aún bajo los influjos del positivismo decimonónico, y como tal todo un «comecuras», *provocateur* —que no es lo mismo que un comecuras provocador o provocativo—, además de bromista matalascallando —como de algún modo lo eran los jóvenes «de los locos años veinte»—. Es un caballero práctico, seguidor del método experimental y, por tanto, dispuesto a rechazar toda noción *a priori*, y todo concepto universal y absoluto. Por ello su irreligiosidad, su intransigencia ante la fe de Marilú, y su desdén ante las mecánicas explicaciones supersticiosas y metafísicas. Teruel, valiente, avezado y ávido de saber y cuestionar *ad infinitum*, con la ayuda de Porras Barrenechea y, sobre todo, de Luis Alberto Sánchez, descubrirá, entre otras cosas, que la verdad puede superar a la ficción, y que aquella, una vez hallada cínicamente —en su sentido filosófico— con un farol en mano en plena noche rural, venciendo los propios miedos y limitaciones, debe tratarse con suma responsabilidad y compromiso por el bien común.

La novela se construye y avanza a brazadas con muy buen ritmo, siguiendo un hilo narrativo finamente tensado. En su desarrollo y progreso, va reconstruyendo un escenario por el que es inevitable sentir nostalgia, una Lima de tranvías y tradiciones marcadas por el buen gusto, pero también teñidas por males que han sobrevivido a cualquier buena intención, incluso la corrupción política y el clientelismo, que parecen inventos recientes de nuestros gobernantes, se encuentran

como parte del eje que genera la trama de la novela de Güich. En ese sentido, la novela equilibra muy bien los pros y contras de un tiempo de renovación urbana, pero de recalcitrantes formas negativas para solucionar los principales conflictos sociales de un país tan complejo y quebrado como el Perú.

Y en ese transcurrir narrativo que propone Güich, la historia de un país se cruza con la historia individual de un grupo de existencias variopintas. Al margen del anunciado enigma que implica el título de la novela, las relaciones que se van tejiendo o afirmando entre los personajes devienen en diálogos o revelaciones con resonancias y evocaciones que le dan perspectiva y textura a la estructura lineal del libro. Por otra parte, se trata de una linealidad interrumpida con intervenciones de un tiempo posterior —1968—, año particularmente especial para la juventud por los hechos de mayo en la capital francesa. Esta mirada a la luz del tiempo, esta lectura refleja e histórica entre dos momentos conflictivos (1921-1968), enfatiza, sobre todo, la importancia de la rebeldía juvenil, cuando está encauzada o inspirada en principios que buscan tumbar atavismos perniciosos y tradiciones de dudosa nobleza.

Hermosa y trágica flor

Reflexión política, social e histórica, crítica al desordenado crecimiento urbano de Lima, memoria personal en conflicto con el registro periodístico, y rebeldía juvenil proyectada en la vida adulta son algunos de los temas que se trenzan en esta fluida y lúdica novela, que alterna una historia contada en presente para explicar un pasado que pretende desaparecer, hacerse sombra tras una vida —la de Pablo Teruel— entregada a la búsqueda de otras verdades, como parte del

ejercicio de su real pasión profesional: el periodismo de investigación. Un misterio hartamente inquietante, el de la loma cubierta con flores de Amancaes —es decir, amarillas—, que en el proceso de ser resuelto bajo cierta culpa del protagonista, no deja de poner la piel de gallina. Hermosa y trágica metáfora de una bella flor en peligro de extinción que simboliza muy precisamente una Lima que va desapareciendo también ante la indiferencia de sus habitantes, para convertirse en una hórrida y tumultuosa respuesta para el protagonista.

Salamanca de Monterrico en la obra de José Güich Rodríguez a través del análisis de tres cuentos: «Onirolalia», «Control terrestre» y «Los fundadores»

Francisco León

La infancia es la verdadera patria del hombre.

Rainer María Rilke

El presente texto analiza la presencia del barrio de Salamanca de Monterrico en la narrativa del escritor José Güich Rodríguez. Este espacio físico aparece en tres de sus cinco libros de cuentos.

Dicha manifestación se da, con exactitud, en el segundo de ellos titulado *El mascarón de proa* (2006) y lo hace a través de «Onirolalia». Continúa en *Control terrestre* (2013) con el cuento que da título al libro, «Control terrestre», y en su último cuentario *El sol infante*, de 2018, mediante «Los fundadores».

Además, debemos añadir la referencia a este espacio geográfico, ya de modo directo, incluyendo mi trabajo de investigación *La historia de Salamanca de Monterrico* en su tesis para optar grado de magíster en Escritura Creativa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, titulada: *La poética de la transtextualidad en Control Terrestre* (2013)¹.

¹ Güich, J. (2019). *La poética de la transtextualidad en Control Terrestre* (2013). Tesis para optar grado de magíster en Escritura Creativa. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

El lugar de los orígenes

Recordemos que, por ello el epígrafe, el autor vivió en Salamanca desde 1964, a mediados, hasta 1978 casa adquirida por sus padres (José Güich y Yolanda Rodríguez), en la calle Sacsayhuamán 174; ubicada en la tercera etapa de la urbanización. Él rememora haber llegado en octubre, a la edad de un año y cinco meses y pasó allí su niñez y adolescencia. Es decir, el tiempo formativo y de descubrimiento del propio ser, la autoconciencia y del mundo.

Podemos considerar a Güich uno de los primeros autores ya reconocidos². que arriesga, se aventura, dentro de esta «topografía ficticia», por él creada, y que sin saberlo coincidió con la que realizaban poetas y autores que aún vivían en el barrio y le cantaban de modo más directo, aunque desde una periferia al ámbito académico y literario de aquellos años. Ellos estuvieron nucleados en lo que fue el Centro Cultural Red Artística Salamanca (RAS) y la revista *La City*, proyectos en los que Güich llegaría luego a colaborar.

La RAS estuvo conformada por poetas salamanquinos como Ricardo Cano Kriete, Denisse Santistevan, Sebastián Ufor, Gino Dueñas, Luis Yáñez Pacheco, Luis Alberto Rondón, Piero Montaldo, el rapero Pedro Mo, Wherner Díaz, Susan Morales y el narrador Max Tannert, el antropólogo Raúl Rosales León, entre otros. A ellos se sumaron los que no eran oriundos, tal es el caso de Márlet Ríos, Carlos Claver Castillo, poeta limeño radicado en San Francisco y cuya hermana vivía en Salamanca. Él participó en muchos recitales de la RAS, además de ser publicado en la revista

² Aunque en el cuento de Jorge Luis Chamorro: «¿Te sobra por ahí, un sol?» del libro *Tendencia al Nirvana* (Editorial Colmillo blanco) es del año 2000 y también está ambientado en Salamanca de Monterrico.

La City. Además, podemos mencionar a Daniel Padilla (Callao), a Pool Carbajal (Los Olivos), poeta y director de la revista *Sombras y Gritos*, nacida bajo la lógica y el impulso de *La City*; a Ricardo Marquina (San Borja)³. Coincidentalmente, el 2006 en que aparece *El mascarón de proa* (2006), y cuando aún no conocía al autor, publiqué mi primera novela corta, *Resplandor Púrpura*, ambientada en su totalidad en Salamanca.

La ciudad

¿Qué nos haríamos sin la estructura de hormigón, concretos, fierro, ladrillos y vidrio que hemos erigido encima de la naturaleza? ¿Podría el hombre, nativo digital ahora, existir por fuera de su propia creación? Estamos tan habituados a ella que es otra piel, una piel colectiva y no solo eso, la *urbe* moldea, en su propio cambio, nuestro espíritu.

La ciudad a nivel de mito de origen aparece en distintos textos, desde Caín que edificó una para ocultarse de la mirada de Dios tras asesinar a su hermano Abel a la fundación mítica de la Roma de Eneas.

Invisibilidad y seguridad serán a partir de entonces, dos rasgos comunes a toda ciudad. La vulnerabilidad del hombre en el estado de naturaleza se consigue contrarrestar mediante la creación de un medio artificial dentro del cual no solo gozamos de las ventajas de asociación con nuestros congéneres, sino también de hacernos invisibles para ellos⁴. (Cargnel, 2021, p. 9)

³ Para los investigadores de la literatura barrial, más información en: LEÓN Francisco, *Como el viento cabalgando al sol, antología de la literatura de Salamanca de Monterrico 1966-2018*, Fondo Editorial del Municipio de Ate, 2019.

⁴ Cargnel José María, «De Babilonia a Metrópolis», p. 9. Separata 1 del curso «Filosofía y ciudades» que llevé en verano de 2021, Universidad de Buenos Aires (UBA).

Luego de pasar, con el transcurrir del tiempo, por diversos «modelos», el espacio urbano es transformado por la Revolución Industrial, surge la *urbe*, nuevas vías de comunicación posibilitan su acceso-poblamiento. El problema de su primera concepción utilitarista fue el caos y el hacinamiento.

Luego tiene lugar el urbanismo. Se trata de un neologismo creado por el arquitecto catalán Ildefonso Cerdá, plasmado en su *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona* de 1867. Entiende que el urbanismo es la ciencia de la concepción de las ciudades. Obedecen a una planificación previa y son levantadas donde antes no había nada, o campos de cultivo.

Más allá de las buenas intenciones, y debido a una pésima concentración del poder y la riqueza que generó centralismo, se dio el problema del crecimiento desordenado de las metrópolis en todo América Latina. Ello acarrió sus cuotas de caos, hacinamiento, crimen e inseguridad generalizada, aumentadas por el proceso migratorio, iniciado en el Perú desde la década del 40 del siglo pasado, y que generó un clima de malestar social. En la década del 60, tras el triunfo de la Revolución Cubana, esos jóvenes ciudadanos, que, a diferencia de sus padres rurales, ya tenían acceso a la educación superior, se convertirían en potenciales agentes revolucionarios dentro de espacios no generadores de arraigo. ¿Cómo prevenirlo?

La «respuesta» surgida en el marco de la Guerra Fría la brindó el programa Alianza para el Progreso, impulsado por el presidente John F. Kennedy, mediante un acuerdo estratégico con la International Basic Economic Company (IBEC) de la Fundación Rockefeller. Su objetivo era «elevar» la calidad de vida de las clases medias de América Latina y de esta manera frenar el avance del comunismo mediante la

proliferación de «agentes revolucionarios», posibles ideólogos o dirigente fáciles de coaptar por el discurso igualitario.

Es así que surge dicha urbanización limeña de clase media que fue construida por sobre las tierras de la ex hacienda Salamanca. Lo curioso es que Rodman Rockefeller, presidente de la IBEC, entregó en persona las primeras casas el 1 de marzo de 1962.

Salamanca de Monterrico se presenta como un espacio dialógico, confortable, repleto de áreas verdes que, por lo mismo, genera arraigo y la noción de orden, estabilidad, es decir un *statu quo* que funciona, que era lo esperado por los ideólogos del programa Alianza para el Progreso.

Salamanca, la hacienda

Cabe aclarar que, dado que no es el objetivo de este texto, iniciamos el recorte temporal de la territorialidad de Salamanca de Monterrico, desde el momento en que era una hacienda⁵, debido a la cercanía al momento de la construcción de la urbanización. Tanto así que Güich conoció llegó a conocer la casa-hacienda Salamanca y dicho pasado colonial es mencionado en «Control Terrestre» y en «Los fundadores».

Sobre su historia, podemos decir que las fértiles tierras de lo que luego sería la hacienda Cavero, conocida por «Viuda de Salamanca» sin que se sepa el porqué de la denominación, se ubican en el actual distrito de Ate⁶, nombre derivado del término aymara Lati, en el valle bajo del río Rímac y eran

⁵ A los interesados en periodos temporales anteriores, referimos el texto: ROSALES León Raúl Fernando, Salamanca perteneció a Sulco: *La etnohistoria oculta de Salamanca de Monterrico*, Grupo Editorial Red Artística Salamanca (RAS), Lima, 2008. Serie de cuadernos de trabajo N°1.

⁶ Exactamente en el parque José Abelardo Quiñonez o «FAP» de Salamanca de Monterrico se ubicaba la casa hacienda.

irrigadas por aguas de los canales de Sulco y Lati respectivamente.

El doctor Pedro Mexía de La Cerda, que era a su vez canónigo de la Catedral de Lima, es el iniciador de este mayorazgo, ubicado fuera de la Portada de Betlemitas en el valle de Ate. La figura legal del mayorazgo determinaba que el propietario de esas tierras no podía venderlas ni traspasarlas a alguna persona que no fuera de su linaje familiar. Según la acuciosa investigación histórica de Flores (2015): «[...] a las alturas de setiembre de 1672, reputado como dominio de don Álvaro Cavero Mexía, de seguro, sobrino del referido canónigo y heredero del mayorazgo por él instituido. Iniciado agosto de 1708, la hacienda ya era de don Pedro Cavero» (p. 643).

Don Pedro era hijo legítimo del capitán Álvaro Cavero y Mexía y de doña Isabel Cabero Isasaga, tuvo por hermano a Lucas Cavero que luego heredaría la hacienda.

Sin embargo, para marzo de 1792, don Lucas ya había finado, dejando en posesión de la hacienda a su viuda, doña Josefa Salazar, quien hubo de dar cara a una situación muy frecuente y casi aceptada por inercia entre los comarcanos del valle: el robo o depredación de riegos de agua a favor de unos y serio prejuicio de otros, que eran los más. Con los años, doña Josefa Salazar fue cediendo lugar en el señorío de la Salamanca a su hijo mayor, el doctor José Cavero y Salazar [...] quien para 1815 se hallaba frente de la hacienda. (Flores, 2015, p. 646)

Se desconoce los cultivos que tuvo Salamanca, pero, según Vegas de Cáceres (1996), casi todos los valles de Lima en el siglo XVIII estaban dedicados al cultivo de la «alfalfa» para abastecer a las mulas que transportaban mercaderías hacia la Ciudad de los Reyes. Hacia el siglo XIX, con la llegada de los inmigrantes europeos, como el caso de los italianos,

los fundos cercanos a Lima, en la zona de Ate, se dedicaron al cultivo de la vid. Por ello se supone que también se dio vid en Salamanca (por testimonios de vecinos) y productos de panllevar.

Su último propietario, el millonario Alfredo Porras Cáceres, vendió sus tierras a la IBEC para iniciar la urbanización. El último vestigio de este pasado rural-agrícola lo representó la casa-hacienda, demolida en 1968.

LA TOPOGRAFÍA FICTICIA DE JOSÉ GÜICH

Es gracias al trabajo de autores como Güich que existen dos Salamanecas, el territorio físico real que presenta una historia dentro de una época y el transcurso de su propia temporalidad y otra que es una suerte de «topografía ficticia» de carácter literario, que se hace posible, mediante el uso de «lo fáctico» sometido al «extrañamiento ficcional» como el autor menciona en su tesis.

Mucho de esta «Salamanca que fue», tomada de sus recuerdos, es base sólida y punto de comparación permanente con los cambios, que se siguen sucediendo, envueltos en una «modernidad kitsch». Cambios, no solo a nivel arquitectónico, que el escritor percibe en sus periódicas visitas y recorridos, con toda la carga de ritualidad que estos implican. En una entrevista en el 2012 declara lo siguiente:

Un lugar apacible, de gente educada y de gestos muy cívicos. Vivíamos tranquilos, sin temores: todos cuidaban a todos. Yo recuerdo a auténticos caballeros, los padres de mis amigos, por los que tengo gran respeto y evoco con cariño. Eso, me parece, se ha perdido. Ya no quedan muchos salamanquinos con esa conducta ejemplar. Y el ornato de calles y parques era de otro mundo, como para ganar premios siempre. Cuando

vuelvo al barrio, de visita, extraño de verdad esos tiempos. Ya no es lo mismo. (León, 2012, p. 493)

Es así que Güich añora aquel «espacio producido» en el que discurrió su niñez, y que él y los suyos ayudaron a cocrear. Al respecto de este proceso de «producción» del espacio, una cita de Lefébvre (1974), citado en Cargnel (2021):

[...] Cada sociedad produce un espacio en cada coyuntura histórica, en un proceso eternamente inacabado de naturaleza no dialéctica –como tradicionalmente se conoce–, sino que dialéctica sustentado en un trípode conceptual apoyado en las representaciones del espacio, los espacios de representación y las prácticas espaciales. (p. 219)

La utilización de la urbanización no es solo homenaje ni el refugio de la nostalgia. Salamanca y su otra existencia: su doble. Un espacio que es en apariencia el mismo a nivel nominal, las calles, avenidas, colegios e intersecciones pueden ser decodificados rápidamente (por los que las conocen); sin embargo, son parte de ese «otro territorio», que es un aporte a la ciudad letrada, en el que acontecen los sucesos fantásticos narrados en los cuentos de Güich. Sería el Yoknapatawpha de Faulkner, el Derry de King, el Macondo de Márquez, etc.

Por otro lado, la presencia de la ciudad de Lima es abundante, desde hace mucho, en la literatura nacional (Susti, 2021). Espacios como el Centro y los distritos de Miraflores o Barranco también tienen sus propios cantares. Sin embargo, el caso de Salamanca de Monterrico en la prosa autorreferencial de Güich es destacable, por el hecho de que se trata de una urbanización y no de un distrito.

Su gran mérito es justamente ese, haber sido el pionero en la utilización de una topografía alejada de las tradicionales e inaugurar con ello, de cierto modo pues no todos sus relatos acontecen allí, lo más cercano a lo que en países como Argen-

tina y a través del trabajo de Juan Diego Incardona⁷ (Buenos Aires, 1971) se conoce como «literatura barrial», aunque la de Güich, debemos ser claros, no lo es. Lo que emparenta a ambos autores, uno a través del *corpus* total de su obra y el otro en los cuentos analizados, es el «rescate» de aquellos espacios periféricos a lo que se considera la urbe hegemónica y los distritos que la conforman. Además, Incardona introduce la literatura fantástica en el ámbito de lo barrial.

«Onirolalia»

Uno de los ocho cuentos que componen su segundo libro *El mascarón de proa* (2006). Trata de un sueño que se va acrecentando en detalles conforme el personaje central, que carece de nombre, se va desarrollando y el tiempo de la mudanza, abandono, de la casa paterna primordial (esa mitificada Sacsayhuamán 174) se vuelve también más distante:

En los comienzos de tu edad adulta, cuando aquel sueño se hizo reiterativo, evocabas con exactitud fotográfica tu arribo al jirón Sacsayhuamán desde Hernando de Soto, respecto a la cual tu calle era una perpendicular de apenas una cuadra de extensión (Güich, 2006, p. 72).

Aquí en el inicio casi de este primer largo párrafo, de los seis que componen el cuento y que evocan ese «fluir» de la conciencia o de los sueños, aparece la mención a jirones que son familiares a quienes vivimos aquí, y es en el segundo párrafo donde Güich (2006) ubica al lector de otros lares:

Lo que en verdad provoca en ti un malestar visceral es esa sensación de que no deberías estar ahí...que ya no vives en la

⁷ Podemos mencionar sus libros *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) y *Rock barrial* (2010).

urbanización Salamanca de Monterrico, tercera etapa, distrito de Ate, hace más de una década... (p. 73)

Salamanca es el paraíso perdido, un microcosmos. Hogar sacralizado por la presencia constante de la madre y un templo vacío de Dios con su ausencia, tal sugiere César Vallejo en el poema 65 de Trilce. La angustia del personaje es latente conforme avanza el relato, pues está solo en la casa. Sus descripciones de la urbanización son detalladas:

El barrio, iluminado por unos vetustos postes de concreto, luce tal como era hacia fines de los sesenta y comienzos de la década siguiente. Las dos aceras de la calle, sobre las que se alinean las casas construidas según riguroso patrón geométrico (proyecto auspiciado por una fundación para satisfacer la demanda de una emergente y optimista clase media) permanecen desiertas. (Güich, 2006, pp. 72 y 73)

Esta «clase media emergente» que Güich refiere, se puede apreciar en la mención la televisión, Philips en blanco y negro, aún, pero recordemos que su familia llegó a Salamanca de Monterrico en 1964 y tal aparato era un lujo, se manifiesta también el Opel 68. Ambos funcionan como indicadores de progreso, en el sentido occidental de dicho entendimiento. La televisión cumplía además la función de transportar, introducir en cada hogar mediante su programación el «debe ser» que representaba el modo de vida norteamericano.

El texto se mueve en esa especie de tiempo circular⁸. Utilizando la concepción físico-filosófica de Descartes, citada por el profesor José María Cargnel en el curso mencionado líneas arriba, diremos que para Güich Salamanca es un «contenedor neutro», valga la «expropiación» del término para mis

⁸ Que el autor menciona en su tesis como una especie de resistencia frente a las lógicas lineales del capitalismo y su tiempo «hacia adelante», que nos están llevando a la destrucción.

finés, de los acontecimientos allí acontecidos. A diferencia de Incardona, Güich no se detiene, no repara ni describe parte de esa «fauna urbana» que conforma lo barrial y le brinda su color local.

En las antiguas culturas orientales se plantea la existencia como Maya, ilusión, y que la realidad es solo el sueño de un dios y que esta acaba cuando despierta. En Onirolalia se tiene un planteamiento similar: ¿Quién es el que vive? ¿Quién es el que sueña?

Calles, avenidas, hitos y colegios mencionados en el cuento

Dentro de lo ya señalada «topografía ficticia» de Güich, también rescatamos una cartografía, medio de representación de los componentes de determinado espacio geográfico, que elabora un «mapa» de la Salamanca literaria que se sobrepone, exactamente, sobre el de la real. Aparte del «mapa», Güich crea en este cuento un «recorrido», que también aparece en los otros cuentos analizados, según los define De Certeau (2000).

A continuación, enumero las calles y algunos detalles mencionados, reconocibles, y añorados de seguro, por cualquier salamanquino:

Colegio John F. Kennedy (Diego Fernández 237) / Colegio Santa Ángela (Av. Circunvalación 2719) / Colegio San Cipriano (Calle Los Saucos) / Jirón Sacsayhuamán / Jirón Hernando de Soto / Jirón Cieza de León / Jirón Toparpa Inca / Pasaje Xauxa / Avenida Los Quechuas / Avenida Los Paracas / Avenida Garcilaso de la Vega / Parque De las Brujas (a espaldas de la cuadra 4 de la avenida Los Paracas) / Campo deportivo José Olaya (cuadra 10 de la avenida Los Quechuas)

/ Urbanización Los Recaudadores / Los jardines interiores y exteriores de las viviendas de Salamanca / Mención a la hacienda colonial / La entrada (baldosas de cemento pulido separadas por césped) / El piso vinílico, con losetas negras y algunas celestes.

«Control terrestre»

Es el primero y central de los ocho cuentos que componen el libro *Control terrestre* de 2013. Distopía ambientada en el año 2061. Se inicia el 10 de septiembre, estamos a meses de celebrar el aniversario número 100 de la urbanización, llamada ahora Comuna Urbana Salamanca de Monterrico (ATS-62-I), fundada al igual que la real el 1 de marzo de 1962. El «especialista en suelos» Velaochaga descubre una «anomalía» en lo que debía ser un trabajo rutinario para la municipalidad que buscaba qué hacer con esa exurbanización, ahora abandonada. Dicha anomalía no es otra que el tanque de agua de la primera etapa de Salamanca. ¿Una especie de refugio para las almas de los primeros habitantes?

Este es el primer cuento de ciencia ficción, *stricto sensu*, ambientado en Salamanca de Monterrico y José Güich el pionero. En este cuento, utiliza la transtextualidad, concepto que fuera definido por Julia Kristeva en su libro *Semiótica*, pero que Gérard Genette reformulara en *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*. Es Genette quien le brinda cinco categorías al concepto, que son: intertextualidad, paratextualidad, hipertextualidad, architextualidad y metatextualidad que es la que autor utiliza en el cuento «Control terrestre». Sin embargo, Güich (2019) acota que:

No se trata, en consecuencia, de que los cuentos de *Control terrestre* se hayan escrito con el componente de *transtextualidad* en el panorama cercano al acto de producción, a manera de una matriz o carta de ajuste a cada una de las modalidades, sino que tales procedimientos, de modo natural, en sintonía con mis búsquedas e intereses como autor dentro de las prácticas simbólicas «no realistas» –y de mi experiencia formativa y escritural– se convierten en recursos o medios recurrentes de expresividad y de una toma de conciencia acerca de la adscripción a una parcela singular de la creación: la literatura fantástica y de ciencia ficción. (p. 13)

El mismo autor menciona que esta *metatextualidad*, es decir, textos que no figuran de manera explícita pero que se relacionan, afectan, al cuento, son: mi libro *La historia de Salamanca de Monterrico* (2012) y el otro, es lo que él llama «gran relato colectivo», que no es otra cosa que la «memoria colectiva local» que el autor también comparte.

Estos instrumentos provenientes de «lo fáctico», sometidos al «extrañamiento ficcional», legitimarán la búsqueda obsesiva que el «Especialista en Suelos», Velaochaga, emprenderá en torno de un antiguo símbolo de la localidad abandonada cien años después de su fundación. (Güich, 2019, p. 99)

En el transcurso del relato, queda claro a través de los diálogos y reflexiones de Velaochaga que para Güich existe una oposición entre lo local, que es refugio y morada de valores que nos vuelven humanos y lo transnacional, expresión del capitalismo más salvaje. Oposición que puede ser entendida también como lucha, resistencia y finalmente rescate de la memoria y crítica contundente hacia esa ficción de progreso indefinido, que aún se pretende mantener a pesar de los efectos sobre el planeta que dicha postura ha generado.

Calles, avenidas e hitos mencionados en el cuento

Debido a la ambientación temporal y la posición, externa, de Velaochaga con el objeto estudiado, la ATS-62-I que fuera Salamanca, no existen detalles sobre el interior de las viviendas.

Comuna Urbana Salamanca de Monterrico (ATS-62-I) / «Primera etapa» de Salamanca /

Salamanca como tierra de cultivo (nueva mención a la hacienda) / Vía de Evitamiento (autopista límite) / Av. Los Quechuas / Reservorio de agua (tanque de la primera etapa como se le conocía, estuvo ubicado en el parque Qoricancha) / Arco de Salamanca de Monterrico (puerta de ingreso a la urbanización, situada en la avenida paralela a la avenida Circunvalación, avenida denominada Luis Heysen Incháustegui, cuya placa reposaba sobre al Arco original) / Comisaría de Salamanca (ubicada en calle Los Aymaras 265) / Urbanización Los Recaudadores / Av. Circunvalación / Av. Los Mochicas (avenida límite) / Asociación de Propietarios de Salamanca de Monterrico (APRUSM, local situado en la calle Aymaras 125).

«Los fundadores»

Sexto cuento de los nueve que conformar el libro *El sol infante* (2018). Es en definitiva un canto que recrea el «mito de origen» de la urbanización. Esa presencia que permanece en el inconsciente colectivo, a pesar del tiempo transcurrido. En este cuento, Güich enmascara los nombres de la IBEC, la compañía constructora, llamada IBC y de Rodman Rockefeller, nombrado Rickerbaker, pero la acción inicia el día en que este, acompañado por funcionarios de la compañía,

realizan la ceremonia de entrega de la primera vivienda. Los personajes centrales son Carlos García y su esposa Dalia. A ellos corresponde el honor y extraño privilegio de ser la primera familia en llegar a vivir a Salamanca de Monterrico. Sus vidas cambiarán luego de la visita de Leiber, un desconocido y misterioso trabajador de la IBC.

Lo que podemos percibir es que desde «Onirolalia», el primer cuento analizado, pasando por «Control terrestre» hasta llegar a «Los fundadores», existe un desarrollo del concepto de la «topografía ficticia». La «Salamanca» de Güich adquiere al fin personajes endógenos, que se desarrollan y desarrollan la vida comunitaria e institucional. Ello se debe a la significancia del texto para el autor, homenaje y nostalgia se confabulan para lograr un cuento que es:

[...] uno de los más entrañables, para mí [...] Porque es uno de los relatos más personales en esta selección. Deliberadamente, he incluido muchos recuerdos de mi viejo barrio de Salamanca de Monterrico. Los barrios son ciudades pequeñas, sobre todo las urbanizaciones que surgieron a partir de la década del 60. Yo he sido muy feliz en Salamanca de Monterrico, donde se encontraba la primera casa de mis padres. Casi todos mis libros tienen una referencia a ese lugar, que ha cambiado muchísimo desde mi niñez, lo cual me da mucha pena [...] Y este cuento contiene parte de la historia de mis padres, pues los dos personajes principales son fundadores también, aunque de otro lugar. (Anónimo, 2018, s/p)

El centro de la acción es, nuevamente, el hogar familiar de su infancia, situado ahora en jirón Los Keros. Incluso la casa adquiere el nivel de «personaje», los detalles aumentan y el «recorrido» también, ejemplo.

Sintió necesidad de entrar al baño un momento. Ingresó por el pasillo; luego, abrió la primera puerta a la derecha. Su dormitorio se hallaba junto al patio, y era la siguiente puerta. Al

frente, las dos habitaciones restantes, destinadas a los hijos que él y Dalia pensaban tener algún día. Bromeaban mucho con eso. Satisfecho, quiso fumar el último cigarrillo del día antes de lo que sería la primera cena en la casa de Salamanca, algo íntimo, solo entre Dalia y él. Ella había prometido uno de sus platos preferidos. Un agradable olor llegó hasta él. Aspiró el aroma y luego retornó a la sala-comedor. Salió al pequeño jardín por la puerta del dormitorio que contaba con ese acceso. El espacio limitaba con los jardines de otras casas, las de sus futuros vecinos. (Güich, 2018, pp. 123 y 124)

Los «recorridos» so solo se dan en el interior de la vivienda, sino desde el «afuera», me refiero al tren que debe tomar Carlos García para llegar a su nuevo hogar. El autor retoma la añoranza por ese pasado, idealizado tal vez, y encuentra culpables en los nuevos vecinos, gente alejada del espíritu de los pioneros: «Descorrió el pasador, aunque aún lo mantuvo sujeto a la puerta. Los asaltos en los domicilios aumentaban día a día. Delincuentes de barriadas aledañas asolaban el barrio» (Güich, 2018, p. 146).

La mayor riqueza de detalles en lo referido a la urbanización obedece, al igual que en el caso de «Control Terrestre» al uso de la metatextualidad (*La historia de Salamanca de Monterrico* (2012) y «Gran Relato Colectivo» son utilizados con profusión).

Personajes, calles, avenidas e hitos mencionados en el cuento

Jirón Los Keros / Primera etapa / Salamanca de Monterrico / Institución mutualista (la mutual) / IBC (IBEC) / Parque Chavín de Huántar / Rickerbaker (Rodman Rockefeller) / Portada de ingreso (Arco) / Reservorio de agua (Tanque de agua) / Fundo Salamanca (la hacienda) / Autovagón a Lurín

(que pasaba frente al Arco) / Av. Circunvalación / Av. Los Paracas / Av. Garcilaso de la Vega / La casa modelo (ubicada en calle los Aymaras) / La Carretera Central (límite, frontera) / Casa-hacienda (epicentro de la vida social) / Calle Aymaras / Local de la Asociación de Propietarios y Residentes de Salamanca de Monterrico (APRUSM) / Club de Leones de Salamanca / Urbanización Los Recaudadores / Comisaría, línea de autobuses / Primer tendido telefónico / La oficina de correos / Las tiendas. La parroquia (Nuestra Señora de la Esperanza) / La laguna (lugar donde hoy queda el Parque de Las Brujas) / Barriadas aledañas (Sicuni, Los Sauces, Grumete Medina, etc.)

Fiestas de carnaval en la casa-hacienda.

Bibliografía

- Anónimo (2018, 26 de setiembre). José Güich publica «El sol infante». <https://www.ulima.edu.pe/node/13774>
- Cargnel, José María. (2021). De Babilonia a Metrópolis. Buenos Aires. En *Filosofía y ciudades*. Universidad de Buenos Aires (UBA).
- Chamorro, J. (2000). *Tendencia al Nirvana*. Lima: Editorial Colmillo blanco.
- De Certeau, M. (2000). *La Invención de lo cotidiano, I, artes de hacer*. México: Primera reimpresión de la primera edición en español. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Güich, J. (2006). *El mascarón de proa*. Lima: Editorial Mesa Redonda.
- Güich, J. (2019). *La poética de la transtextualidad en Control Terrestre (2013)*. Tesis para optar grado de Magíster en

- Escritura Creativa. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Güich, J. (2018). *El sol infante*. Lima: Editorial Planeta.
- Flores, F. (2015). *Haciendas y pueblos de Lima. Historia del valle del Rímac (de sus orígenes al siglo XX)*. Tomo I. Lima: Fondo editorial del Congreso de la República.
- León, F. (2012). *Historia de Salamanca de Monterrico* (3ª edición). Lima: Fondo Editorial Municipalidad de Ate.
- León, F. (2019). *Como el viento cabalgando al sol, antología de la literatura de Salamanca de Monterrico 1966-2018*. Lima: Fondo Editorial del Municipio de Ate.
- Rosales, R. (2008). *Salamanca perteneció a Sulco: La etnohistoria oculta de Salamanca de Monterrico*. Lima: Grupo Editorial Red Artística Salamanca (RAS).
- Susti, A. (2021). *Lima en la narrativa peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Vegas De Cáceres, I. (1996). *Economía rural y estructura social en las haciendas de Lima durante el siglo XVIII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

***El sol infante* (2018), de José Güich Rodríguez, en el apocalipsis de la ciencia ficción peruana**

Richard Rimachi

El fin del mundo es un tema recurrente en el género popularizado por H. G. Wells y Julio Verne. La destrucción de la sociedad, de sus estructuras, equivale en sí mismo a un subgénero temático con distintas variantes como las historias sobre zombis, los desastres naturales, las invasiones alienígenas, las guerras mundiales, entre otros. Algunos de los libros más conocidos de este tipo son *La guerra de los mundos*, *La Tierra permanece*, *Soy leyenda* y *Guerra mundial Z*, todos ellos disímiles entre sí.

La producción de ciencia ficción en la literatura peruana tampoco ha ignorado este asunto y fue representado desde las primeras obras del género publicadas en el siglo XIX. Es el caso del texto teatral *La caja fiscal tal cual será en 1986* (1886), de Acisclo Villarán, que narra la historia de un grupo de soldados rasos que esperan por cien años para cobrar su pensión al Estado, mientras que los de cargos altos sí lo pueden hacer. El desenlace es apocalíptico en tanto todo el lugar es destruido tras la apertura del suelo, equivalente al caos de un infierno (Honores, 2018).

La distancia temporal entre el texto de Villarán y el presente de José Güich Rodríguez sirve para ilustrar la presencia del apocalipsis en las letras peruanas. Hay obras que lo

abordan fuera del *sci-fi*, como lo estudia Lucero de Vivanco en otras de índole realista y maravilloso (2013), de modo que su representación no es escasa y excede a los límites del género. Para el caso de la investigación en curso, se observa de manera panorámica la ciencia ficción nacional sobre los fines del mundo para detectar el aporte de algunos cuentos de *El sol infante* dentro de aquel corpus. De esa manera se establece la intertextualidad entre él y la producción precedente.

La ciencia ficción peruana apocalíptica: algunos casos

El apocalipsis es esencialmente el fin de un sistema social. Las connotaciones del concepto varían de acuerdo al campo discursivo desde el cual es enfocado. Uno de ellos es el bíblico donde a partir de sus profecías, sobre todo del libro de *Apocalipsis*, algunos de sus rasgos se explican a partir del texto y el contexto judeocristiano, aunque también son compartidos con algunas lecturas que trascienden dicho campo. Entre estas se tiene a la manera en la que los oprimidos responden a un entorno de malestar sociopolítico, como el caso de los primeros cristianos y el pueblo hebreo, quienes manifestarían así su deseo de una renovación social. Otra es el conjunto de descifrar-cifrar, en tanto Juan (el escritor de tal parte de la *Biblia*) procura identificar las profecías que le son transmitidas, de acuerdo a la diégesis, para luego volverlas a ocultar o cifrar a partir de su narración; ello convierte al texto apocalíptico en uno de sentidos ambivalentes. También se busca un fin, un sentido a los eventos por el que el final de una estructura social y el inicio de una nueva respondan al tiempo de las personas que creen y divulgan este discurso, como

si su época fuera la elegida para el cumplimiento de las profecías (Del Vivanco, 2013, pp. 21-23). Extendido hacia la ciencia ficción, sale del ámbito religioso para ir hacia el campo humano, aparte del natural, ya sean las guerras nucleares, los grandes desastres naturales y otros agentes de destrucción. Entre los rasgos del abordaje de este cronotopo en el género se encuentran la contraposición entre las mentalidades del viejo mundo y el nuevo, la sátira contra el misticismo del apocalipsis cristiano, la ausencia de un fin por la permanencia del caos y el enfoque panorámico de la destrucción en el mundo (Ketterer, 1976, p. 23).

En la literatura peruana se ha representado el fin del mundo a nivel de imaginario y de cronotopo. Del Vivanco analiza la primera instancia, sobre todo en obras realistas, al aunar dos elementos textuales: el referente (Perú) y el imaginario (apocalíptico). Para el análisis de obras de ciencia ficción, no basta con ambos; es necesario un tercer elemento, el del cronotopo apocalíptico o el tiempo-espacio acaecido durante la catástrofe o inclusive tras ella. A propósito de este punto, Del Vivanco menciona un rasgo transversal nacional con independencia del género: «se vive la decadencia pero no la renovación, la desigualdad y marginación pero no la justicia, las plagas exterminadoras pero no los ángeles que las combaten, los terrores escatológicos pero no el consuelo misericordioso» (2013, p. 23). Mientras el apocalipsis cristiano contiene la promesa del reinicio del estado de cosas tras el fin, los apocalipsis peruanos no.

No se puede hablar de una tradición literaria nacional en torno a este tema, ya que gran parte de su representación se encuentra en la ciencia ficción, género que tampoco la posee en gran medida. Sus creadores no siguieron

algún programa estético ni se retroalimentaron entre sí de modo que existiese una poética común a todos ellos (como en el Círculo de Lovecraft o la *space opera* de la Era Dorada). Ello no significa la inexistencia de textos apocalípticos, claro está, sino la condición marginal y escasamente intertextual a nivel de creación. Por tal motivo, su historiografía surge a partir de investigaciones que los agrupan en un solo corpus del que se pueden extraer los rasgos transversales para así identificar los aportes del cuentario de Güich al conjunto.

En el campo del relato breve, es necesario remontarse al siglo XIX de la mano de Ricardo Palma. Una de sus tradiciones: «Apocalíptica», publicada en 1883 dentro de la quinta serie, remite a la dimensión cristiana del fin del mundo. Dios decide ejecutar el juicio final por la corrupción de la humanidad, por lo que envía a su profeta Vicente Ferrer hasta el valle de Josafat a tocar la trompeta. Si bien casi todos los pueblos acuden al evento, inclusive los muertos, la única excepción es Lima por su pereza. Claramente es un texto irónico con una crítica social sobre la idiosincrasia capitalina, sin trazos todavía del apocalipsis propio de la ciencia ficción (Honores, 2018, pp. 344-346).

La aparición de Ricardo Palma como de Enrique López Albuja demuestran esa ausencia de una tradición continua en tanto su producción no se centró en estos temas. El autor de *Matalaché* publicó, en 1898, «Febri-morbo» en *El Comercio*, cuento que representa los miedos sociales del cambio de siglo o el fin de una era y el «peligro amarillo», es decir, la fobia a los asiáticos. En ella Lima es asediada por una niebla tóxica del cual escapan el narrador y un científico refugiados en una casa-hacienda. Allí reciben la visita inesperada de un monstruo con rasgos similares al

de la figura popular del sujeto asiático, cuyo temor estaba extendido en Estados Unidos bajo el símbolo del color amarillo. El final es trágico, ya que los personajes mueren y la epidemia no se detiene (Honores, 2018, pp. 346-348).

Ya en el siglo XX, sobre todo en la segunda mitad, se extendió la producción del género, lo que no implicó la ausencia de textos en la primera mitad. En 1910 se anunció el paso del cometa Halley cerca de la Tierra con reacciones de temor en el extranjero, mientras en Lima no hubo mucho impacto. Esta circunstancia fue aprovechada por Clemente Palma y Eduardo Herrera en el mismo año. Palma publicó en tres entregas «El día trágico (crónica de los días del cometa)» en la revista *Ilustración Peruana* a modo de un reportaje que mezclaba realidad y ficción. Narra dos tramas ambientadas en la misma diégesis. La primera mantiene un enfoque global acerca de las distintas reacciones sobre el fenómeno espacial, desde el escepticismo hasta el pánico mundial, incluido el de una Lima volcada al caos social. La segunda es la historia de amor de dos estadounidenses alojados en la capital peruana durante la catástrofe, de la cual se refugian en una cueva para celebrar su boda hasta el día en el que salen, observan a los muertos y la ahora esposa anuncia su embarazo. El mensaje final desmiente la realización de toda esta ficción para posicionarla como un desvarío, ya que el narrador asume que nada trágico sucederá en nuestra realidad. Aún con ese giro de tuerca, se manifiesta una clara posición clasista donde lo extranjero se halla por encima de lo autóctono; inclusive la pareja estadounidense es configurada como la salvadora de la raza humana a partir de su descendencia en medio de tantos decesos.

En cambio, «El fin de la raza» que Herrera publica en el mismo magacín es un cuento de formato más clásico con una única historia y entrega. Se ambienta en un futuro postapocalíptico en medio de una Tierra moribunda, donde dos jóvenes y un anciano, familia noble y acomodada, viven sus días hasta la muerte del mayor y el apareamiento de los otros dos en el desenlace. Similar al de Palma, mantiene un discurso clasista, no racista, ya que se representa América como un refugio, pero a los sobrevivientes como personas con la suficiente capacidad económica y material, en contraste con otros de nivel socioeconómico inferior (Honores, 2018, pp. 348-356).

Abraham Valdelomar también tiene un relato de dicho corte. «Finis desolatrix veritae» se publicó en 1916 en *El Comercio* y se aleja del tipo de historias creadas por el escritor iqueño. Se ambienta en un futuro muy lejano; época desprendida por el diálogo entre los personajes. El personaje principal es un esqueleto que fue reanimado después de haber sido velado en la antigüedad, posiblemente durante el siglo XX. El panorama es desolador y yermo con la excepción del otro cuerpo con quien conversa e intenta comprender la situación postapocalíptica en la que se encuentra, apelando a su fe cristiana. El relato puede verse como una crítica a la industrialización y modernización del tiempo de Valdelomar en tanto en la trama ya no existe el cristianismo, desaparecido mucho tiempo atrás y en un paisaje comparable con el del juicio final; además, el escenario destruido bien puede reflejar el contexto de la Primera Guerra Mundial (Honores, 2018, pp. 356-358).

Con el recurso narrativo de los peligros espaciales, a la usanza de Palma y Herrera, Sebastián Salazar Bondy publicó, en 1943, «¡El bólido!» en la revista limeña *Clímax*. En él

un científico descubre una masa mineral desprendida de Marte que viene hacia la Tierra. La reacción de sus colegas es avara al intentar obtener ganancias del descubrimiento a pesar del enojo del protagonista. Por otra parte, la gente se suicida en masa hasta que se revela la verdad detrás de la situación, la cual consiste en el error del científico al confundir un fósforo colgado encima de su telescopio por un bólido. El tono es humorístico, no trágico, a partir de la burla en el texto de la verdad científica, discurso acorde a la desconfianza en el progreso tecnológico en plena Segunda Guerra Mundial (Honores, 2018, pp. 359-360).

Desde los años 50 la conciencia escritural sobre la ciencia ficción aumentó gracias a la popularización del mismo por la literatura pulp y las películas. Escritores como Eugenio Alarco y Héctor Velarde ya surgieron años antes de la producción sesentera de uno de los principales exponentes, José B. Adolph, además de otros autores coetáneos y posteriores como, por ejemplo, Juan Rivera Saavedra y Estela Luna (Güich, 2018a, pp. 61-67).

La narrativa sarcástica de Velarde ingresa al corpus mediante «La bomba J», en la misma línea de Salazar Bondy; solo que, a diferencia suya, se incluyó en un libro: *La perra en el satélite* de 1958. La historia contiene reminiscencias a la bomba de Hiroshima y Nagasaki, y expresa un claro temor al peligro nuclear, es decir, la Guerra Fría. El explosivo del título es arrojado en 1960 y arrasa con casi toda la humanidad, salvo por un limeño quien, con una actitud apática, decide etiquetar los objetos de su casa con sus respectivos nombres, usos y composiciones cual legado para el futuro. Un caso totalmente opuesto es el de Manuel Mejía Valera con «El tiempo del fin», publicado en *Un cuarto de conversión*, de 1966. Esta historia es

lítica, nada humorística y solo comparte el discurso anti-tecnológico de Velarde. Trata sobre la desaparición del color verde del planeta y la consecuente deserción de las ciudades al campo como manera de alcanzar una nueva tierra prometida o ansiada, mientras las personas pierden su fisionomía humana y se convierten en plantas. La postura frente al fin no es catastrófica en tanto se configura como una respuesta hacia el maltrato del planeta; así, se convierte en un relato con tintes ecológicos (Honores, 2018, pp. 361-369).

José B. Adolph también tiene algunos relatos de este tema. Entre estos se encuentra «La ascunción de Víctor», aparecido en *El retorno de Aladino* de 1968. Esta historia se asemeja a la estructura de la ficción zombi romeriana, es decir, de los muertos vivientes caníbales situados en mundos apocalípticos. Los niños desaparecieron a excepción de Víctor, quien es acogido por una pareja encerrada en su casa, mientras en el exterior hordas de fanáticos religiosos intentan apoderarse del pequeño. Finalmente lo logran al irrumpir en el lar. Otro es «Sodoma y Gomorra», incluido en *Mañana fuimos felices* de 1975. El cuento representa de manera más directa el temor de la Guerra Fría a partir del peligro armamentístico simbolizado por dos astronautas: uno soviético y el otro estadounidense. Ambientado en 2043, ambos deciden, en el espacio, realizar un gran ataque nuclear a la Tierra para eliminar los problemas políticos (Adolph, 1968, pp. 45-48; Honores, 2018, p. 418).

En el presente siglo, el género transita por una creciente producción editorial, por lo que la aparición de mayores historias apocalípticas es entendible. Una de ellas es «La casa nave», incluida en *Historias de ciencia ficción* (2008), de Carlos Enrique Saldívar. Se centra en la monotonía

de una pareja, refugiada en una casa especial que logra soportar el fin del mundo; a comparación de otros de los textos, aquí importa más el impacto psicológico de los personajes que las imágenes de destrucción (Saldívar, 2018, pp. 65-79). Otra es la de Daniel Salvo en *El primer peruano en el espacio* de 2014. «El agua» retoma las preocupaciones medioambientales de Mejía Valera, esta vez en un mundo sin recursos donde escasea el agua potable. Allí un padre y su hijo vivirán con la esperanza de que los países desarrollados les salven, al menos hasta que el pequeño cree un sistema rudimentario para limpiar el agua subterránea (Salvo, 2014, pp. 29-33).

Asimismo, la narrativa zombi, típicamente apocalíptica, aparece desde 2009 en novelas y cuentos. Algunos de esos relatos se hallan en «Un zombi ilustrado», incluido en *Un zombi y otras anomalías* (2012), de Freddy Arteaga, donde un muerto viviente con conciencia exige derechos para los suyos; en *Cuentos para sobrevivir al fin del mundo* con «Videoblog», de Daniel Abanto, y la superficialidad en las relaciones familiares; en «El último zombi virgen», de Pierre Castro, que representa la satisfacción de los deseos sexuales frente a la desolación del mundo destruido por los revividos; o en *Teztimonio* (2015) de Luis Apolín, cuyos cuentos se centran en el ataque de estos monstruos a la zona andina de un Perú ucrónico, donde el terrorismo tomó el poder (Honores, 2017, pp. 121-138).

Los textos del siglo XX mencionados presentan fines del mundo donde el planeta es el principal causante del desastre, mientras que el humano como agente de destrucción pasa a un segundo plano tan solo en el relato de Velarde. Otros pocos representan de manera explícita la dimensión bíblica del apocalipsis sobre el juicio, la con-

dena y el intento de redención. En cambio, aunque sin un análisis más detallado de todo el corpus, en el siglo XXI se ha dado más importancia a la destrucción ocasionada por el ser humano. Ya sea por los efectos bélicos o postnucleares y las plagas biológicas, como ejemplos principales, el descreimiento hacia la ciencia y el progreso humano se ha extendido en los creadores de este tipo de ficción. Veta narrativa ya prevista por Héctor Velarde, como se acotó más arriba. En dicho corpus se ubican tres de los nueve relatos de *El sol infante* publicado en 2018. Según Güich, fueron escritos desde 2007 y mezclan tópicos variados en tanto no fueron pensando inicialmente para integrar un único libro con alguna temática predominante (Universidad de Lima, 2018). Por ello, es interesante reconocer las diversas perspectivas sobre el apocalipsis representadas en la tercera parte del conjunto.

«El sol infante» abre el cuentario homónimo. La historia se ubica en un futuro impreciso cuando la energía solar ha disminuido y la humanidad intenta reproducirla. Frente a un sistema político totalitario, un grupo de disidentes apoya a los rebeldes o mutantes para crear un nuevo sistema capaz de expulsar dicha energía. Los científicos Brenda, Álex y Anatole tienen la misión de transportar una pequeña esfera hasta la base aliada, trayecto que les rebelará la capacidad del objeto de ser autoconsciente. Una vez en el destino, descubren que los rebeldes se componen de mutantes desechados por el poder hegemónico y Brenda, en una visión, se percata de que ella y la situación actual es la repetición cíclica de un antiguo culto solar. Ciencia ficción y lo maravilloso se mezclan en un discurso integral entre la razón y el mito.

A diferencia de otros de los relatos presentados, el cronotopo apocalíptico es subyacente. El fin de un antiguo sistema humano no queda claro sino hasta muy avanzada la historia, puesto que antes solo existen algunas pistas. La ambigüedad del fin del mundo acaece en el tono, semejante al de un *thriller* científico en el inicio, alrededor de una misión secreta contra el poder. Conforme se desarrolla, la acción trepidante característica de ese tipo de historias no se presenta y, en cambio, mediante el diálogo entre los tres protagonistas conocemos su contexto inmediato y, por extensión, el de la sociedad. Conocemos que el Centro persigue y elimina a quienes se sublevan, que busca controlar la tecnología de XYZ (referencia a la novela de ciencia ficción de Clemente Palma), es decir, a la esfera. Brenda se entera de ello y prepara el plan de fuga, ejecutado durante todo el cuento en su viaje. Además, los tres fueron trabajadores estatales con buena posición, impulsados ahora por su propio sentido de la justicia inclusive a riesgo de sus carreras y vidas.

Nuevamente, el trasfondo no da a entender un mundo postapocalíptico, sino distópico. Es al llegar hacia el desenlace que se aclara el tipo de mundo. Morel (referencia al protagonista de la novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*), un líder del grupo rebelde Fénix, los recibe en la sede y cuando colocan la esfera en su recipiente, les explica lo siguiente:

Será nuestra fuente de energía —dijo Morel—. Es el *principio del fin*. El régimen administra todos los recursos del planeta, pero la crisis es inminente. Mientras eso ocurre, XYZ suministrará la fuerza necesaria para *sobrevivir aquí y en otros puntos de la Tierra*, desde donde se preparará una ofensiva [cursivas añadidas]. (Güich, 2018b, pp. 34-35)

El fragmento revela dos apocalipsis si se le entiende como el fin de un estado de cosas o sistema. Ya el relato daba a entender la crisis energética en la mengua de la luz solar y las bajas temperaturas en el exterior del auto: «Debido a la bajísima temperatura externa no salieron al aire libre», «Una luz mortecina en el firmamento fue la señal», «en ese mediodía sumido en la oscuridad» (Güich, 2018b, p. 32). Mas el pasaje sobre «sobrevivir aquí y en otros puntos de la Tierra» expresa la relación entre la escasa energía solar y el peligro de supervivencia de los humanos. Como el régimen controla ese recurso, quienes no están bajo su control se encuentran en tal peligro, que Fénix intenta solucionar. He ahí el primer escenario postapocalíptico, uno en donde el planeta es víctima de un fenómeno natural-espacial. El segundo escenario es configurado como un apocalipsis inminente, no un postapocalipsis: el fin de la hegemonía del Centro. El «principio del fin» es el ataque contra la supremacía del gobierno en cuanto al uso de la energía. Fénix logra obtener a XYZ y con esa herramienta podrá desestabilizar al aparato distópico, llevado a su fin según la premonición de Morel.

En la suma del cronotopo más el discurso se desprende que este primer cuento contiene una trama postapocalíptica cuyo contenido se dirige hacia un nuevo apocalipsis, esta vez político porque busca la disolución de una hegemonía. Se integra la distopía en una sociedad posterior al fin del mundo donde los supervivientes son víctimas del totalitarismo. Es ese el enfoque central y no la construcción de un espacio desolado, por lo cual el cronotopo adquiere una importancia menor a comparación de la temática política y la crisis de un sistema. Se enfoca en personajes

determinados, empero su alcance es el de la sociedad de la diégesis; no es un texto intimista.

«Arabella: Serie B» presenta un enfoque distinto del apocalipsis. Narrada en primera persona por el padre de la familia protagonista y dividida en cuatro partes cuenta la vida de estas personas en una granja, luego de que los servicios básicos y las comunicaciones desaparecieran. La peculiaridad principal es la mascota del hijo: una araña modificada genéticamente para ser herbívora, esta criatura es amigable con ellos, pero conforme pasen los días crecerá más hasta convertirse en un ser titánico para la sorpresa y miedo de los padres y el regocijo del hijo. Si en «El sol infante» se debía recrear el contexto postapocalíptico, en este caso no. El fin de la civilización queda patente desde el primer párrafo y solo se detallan nuevos aspectos en las siguientes páginas:

Era imposible asegurar si en otras granjas, semejantes a la nuestra, había acontecido lo mismo. El instinto me guiaba en esa dirección. Hubiese querido creer lo contrario —un simple problema técnico en la central cercana—, pero mi sentido común de granjero era muy fuerte. Las líneas de comunicación y todos los medios de transporte habían muerto. Las camionetas y tractores, que también operaban con electricidad, según los pronósticos, no se moverían más. Mientras regresaba a la casa, donde aguardaba una casi histérica Cecilia [...], me dediqué a calcular cuánto durarían las provisiones que yo, en secreto, había almacenado en los depósitos subterráneos hallados al adquirir la propiedad. *Lo anunciado tantas veces ocurrió. Nada funcionaba [cursivas añadidas].* (Güich, 2018b, p. 47)

El caos es reciente, por ende, el cronotopo resulta ser apocalíptico. La diferencia entre este y el post es importante, ya que en el primero se percibe una mayor impresión en los afectados ante la novedad de la situación, sobre

todo en la mamá, mientras el papá solo confirma el acierto de su previsión ante lo «anunciado tantas veces». Si bien en el inicio la percepción sobre el final de los medios de comunicación y de transporte es solo una suposición, el avance de la historia lo confirma:

Llamaba la atención que luego de tantos días nadie hubiese aparecido. ¿Todos se hallaban parapetados en sus casas, temerosos ante algo que nadie podría controlar? *Si algo había ocurrido en la atmósfera del planeta, relacionado con los vientos solares, era imperceptible [...].* Ya a esas alturas habíamos descartado que las comunicaciones se restablecieran [...]. La granja estaba intacta y eso era lo importante; aun así, habría sido tranquilizador ver a alguien que nos trajera noticias acerca de lo [que] ocurría en el país y en el mundo entero [...]. Todo marchaba a ritmo cansino, *como si regresáramos en el tiempo a otros instantes en la historia* [cursivas añadidas]. (Güich, 2018b, 51)

Los personajes viven en una granja apartada, pero de todos modos no se encontraban aislados del mundo hasta el inicio del relato. No hay una sobreexcitación en el ánimo, sino una cierta apatía al dar por hecho el fin. Mas como es el padre el narrador, el texto asume la realidad del fin del mundo sin explicar su origen de acuerdo; al fin y al cabo, el protagonista ignora las causas, solo supone. Independientemente de los eventos globales, para él su mundo ya ha cambiado, «como si regresáramos en el tiempo a otros instantes en la historia». El retroceso en el estilo de vida es una característica de estas historias (como sucede en *La Tierra permanece* de George R. Stewart) debido a la pérdida de instituciones sociales que articulan la vida contemporánea, en especial la de los medios de comunicación. El final es sutil, no extravagante, en la diégesis y desde la voz narradora.

La realidad anterior a este apocalipsis es distinta a la nuestra. Un aspecto es la modificación genética de los alimentos y los animales que, si bien ya es factible, se eleva aquí a mayores alcances. Tal es así que la mascota arácnida herbívora es fruto de una práctica conocida: «Una de las proezas de los ingenieros genéticos *había sido* transformarlas en seres vegetarianos, modificando su sistema digestivo y su aparato de succión. Ahora comían unas semillas también potenciadas» [cursivas añadidas] (Güich, 2018b, p. 49). También se menciona la extinción por plaga de gatos, conejos y canes (Güich, 2018b, p. 53), un precedente de la desestabilización en el ecosistema y, por extensión, del mundo. Tanto el mundo previo al fin como el posterior son construidos desde códigos de la ciencia ficción.

El papel del crecimiento desmedido de la mascota sirve para crear el conflicto central de la historia: el de la adaptación de la familia con una criatura extraña. No es una extensión del trasfondo apocalíptico (el cual es eso, trasfondo), escenario sobre el cual se construye la historia. En cambio, colabora con el tono de la historia y la representación del ser, una figura con indicios de inteligencia y sentimientos, solitaria al no pertenecer a una comunidad. Paralelismo de la familia aislada del mundo *por el fin*:

A veces se alejaba de la casa y lográbamos distinguirla allá, inmóvil, gigantesca, tanteando con sus palpos el aire, como si captara algunas ondas o tuviera una vaga noción de su soledad o de las eternas preguntas sobre el destino. (Güich, 2018b, p. 57)

El ritmo de este cuento es más calmado que el anterior. Sucede durante varios días, no obstante, los eventos pertenecen al de la cotidianeidad postapocalíptica. Inclusive la irrupción que representa el crecimiento de la araña es

difuminada cuando esta es reintegrada al hogar. Tan solo el final no logra cumplir dicho proceso — un vello cubre el ancho de la puerta — y tampoco así vira hacia la tragedia. Es el intento de un grupo de personas por mantener su vida normal, sin las imágenes destructivas de otras ficciones apocalípticas.

«Legado» retoma la perspectiva de «El sol infante» en cuanto al alcance masivo del conflicto central. Una expedición conformada por militares y científicos se desarrolla en la caverna de una montaña. Cebrián, el líder de los científicos, y Ardiles, el líder de los militares, se adentran para descubrir el origen de ciertas señales captadas, las cuales los llevan hasta un cuarto cerrado. Allí descubren una serie de cuerpos humanos criogenizados pertenecientes a una era antigua, que en realidad es la nuestra. De aquí se desprende tanto la temporalidad de la historia, un futuro lejano, como la verdadera naturaleza del mundo en el que viven los personajes: ellos son los descendientes de los supervivientes de un genocidio pasado, sin embargo, los recuerdos de dicho evento fueron borrados y por mecanismos mentales les hicieron creer que el desarrollo y la inteligencia iniciaron con ellos.

Hay dos tiempos en la diégesis donde el principal es el del presente, cuando se desarrolla el nudo narrativo sobre la búsqueda de las señales. Gran parte del texto se ubica en él y es por eso que el cronotopo postapocalíptico no es explícito, porque la información ofrecida proviene del narrador testigo, un ayudante de Cebrián, quien desconoce sobre el pasado de esta nueva humanidad. No se observa la desestabilización de una sociedad, sino solo la exploración científica. Es recién tras el hallazgo que, mediante preguntas y suposiciones, se dan cuenta de la verdad. Aquí

emerge el segundo tiempo, el del pasado, a partir de los vestigios de aquella época ignorada. Cabe señalar que el relato no narra el apocalipsis de dicha sociedad mediante saltos temporales, sino solo es resumido por el narrador:

Los visitantes habrían destruido casi toda la vida humana de lo que hoy llamamos Esferia. Borraron sus recuerdos, sus ciudades, sus obras de arte. Y todo volvió al punto de partida. Sembraron sobrevivientes despojados de su memoria por todo el planeta. Esos hombres con rara vestimenta y armas fue lo que dejaron de las eras anteriores: nuestros ancestros relegados. Se nos hizo creer, por mecanismos insertos en el inconsciente, que la inteligencia había empezado con nosotros. Y así pasaron miles de generaciones. Me gustaría pensar que fue un meteorito y no un exterminio deliberado. (Güich, 2018b, p. 108)

La principal diferencia con el primer cuento es la relevancia del fin del mundo. Si bien se integra recién en el desenlace, es importante para el desarrollo del conflicto. «El sol infante» prioriza el ataque al sistema distópico; en cambio, aquí la respuesta a las señales de la caverna se halla en el pasado, es decir, en el develamiento de ese antiguo apocalipsis. La angustia reflejada en las últimas líneas se condice con el conocimiento, en tanto la ignorancia no transmitía en los personajes ningún cuestionamiento sobre su propio mundo. En ese sentido, la aparición del dato apocalíptico remece también su mundo anímico y cosmovisión, el cual ya no puede ser el mismo, ni para ellos ni para los demás. Un reinicio.

Los tres cuentos son muestra de una visión particular y variada de José Güich sobre los cronotopos apocalíptico y postapocalíptico. «El sol infante» es una distopía sobre el control de los recursos naturales situado en un mundo postapocalíptico por la disminución de la luz solar.

«Arabella: Serie B» es una historia apocalíptica sobre el corte de los medios de comunicación y transporte en una Tierra con grandes avances en la manipulación genética de algunos animales y alimentos, como en las arañas, convertidas en herbívoras. Por último, «Legado» es una expedición científica acaecida en un lejano mundo postapocalíptico, cuya humanidad desconoce el genocidio pasado de sus antecesores.

Tanto «El sol infante» y «Legado» son relatos postapocalípticos; «Arabella: Serie B», uno apocalíptico. La distinción tiene relevancia para el desarrollo narrativo de cada uno en tanto en los dos primeros relatos el apocalipsis no es explícito sino hasta el último tramo de la historia. En cambio, en el tercero sí y desde el inicio. En cuanto a la temática, la ignorancia y el conocimiento se erigen como dos tópicos de acuerdo a la representación del fin del mundo. No es extraño que en «El sol infante» y «Arabella: Serie B» los protagonistas actúen en concordancia con el deseo de supervivencia: unos rebelándose contra el sistema para democratizar la energía solar, otro guardando y racionando insumos para mantenerse en una zona incomunicada con el resto del mundo. Todos ellos o sabían o presuponían la desestabilización de sus cotidianeidades tal como la conocían; la única diferencia en la historia de la araña es la sorpresa de la esposa, quien no creía en la inminencia del apocalipsis. En «Legado» el impacto es mucho mayor en tanto los personajes desconocen la historia, viven engañados. Tan solo al final descubren la verdad y se cierra la historia con el impacto de la revelación, un corte que representa su reacción y la incertidumbre de sus futuras decisiones, desconocidas para los lectores. No hay una correspondencia plena entre los cronotopos

y el abordaje de los tópicos sobre el conocimiento. Inclusive así, es mediante el fin del mundo que esa relación se actualiza en cada uno.

Ahora bien, el trío se acerca a la línea dominante en la cuentística apocalíptica peruana del siglo XX. Si en aquella el factor humano como culpable de la destrucción no era común, en esta sí, sin abandonar los fenómenos naturales. «El sol infante» contiene las dos vertientes, la del factor natural y humano: el del natural en la mengua de luz solar y el humano en el afán de terminar con un régimen (no en la instauración de la distopía, equivalente a un nuevo orden político). «Arabella: Serie B» es ambigua al no revelar el origen del fin; podría ser alguna alteración atmosférica, como supone el narrador, o cualquier conflicto bélico no sugerido. «Legado» sí se suma a una de las tendencias contemporáneas cuando responsabiliza al humano de provocar la matanza de sus congéneres y ocultar esa historia para los descendientes de los supervivientes.

En suma, *El sol infante* resulta ser un eslabón en la historia de la representación del apocalipsis en la ciencia ficción. Se ubica entre una vertiente clásica y otra contemporánea con relación al corpus peruano. Sea un fin del mundo ocasionado por la naturaleza o el hombre, la desconfianza en la tecnología humana es un discurso presente, pero no relevante. Estos tres cuentos son una visión posthumanista del apocalipsis, del temor a las personas y no a su tecnología, y a la vez de confianza en ellos y la posibilidad de reconstrucción también mediante esta.

Bibliografía

- Adolph, J. B. (1968). *El retorno de Aladino*. Eudeli.
- De Vivanco, L. (2013). *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Güich, J. (2018a). *El sol infante*. Emecé Cruz del Sur.
- Güich, J. (2018b). *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglo XIX-XXI*. Universidad de Lima.
- Honores, E. (2017). Zombis o el paroxismo en el fin de los tiempos. En *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* (pp. 121-140). Polisemia.
- Honores, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Polisemia.
- Universidad de Lima. (2018, 26 de septiembre). José Güich publica 'El sol infante'. Estudios Generales. Recuperado de <https://www.ulima.edu.pe/node/13774#:~:text=Narra%20la%20historia%20de%20una,de%20ara%C3%B1as%20y%20hormigas%20gigantes>
- Ketterer, D. (1976). *Apocalipsis, utopía, ciencia ficción: la imaginación apocalíptica, la ciencia ficción y la literatura norteamericana*. Las Paralelas.
- Saldívar, C. (2018). *Historias de ciencia ficción*. Torre de Papel.
- Salvo, D. (2014). *El primer peruano en el espacio*. Altazor.

La revelación del miedo: el giro necropolítico en «La boca del payaso» (2013) de José Güich Rodríguez

Helen Garnica Brocos
hegarbro@gmail.com
Michigan State University

Resumen:

«La boca del payaso» (2013) de José Güich es un relato que presenta a un diablo protagonista y sujeto de la enunciación, de allí que el advenimiento del suceso fantástico se sostenga en el discurso y quehacer de tal personaje. Sin embargo, en el cuento, el horror físico con el que amenaza la presencia demoníaca se reviste, a nuestro entender, de un miedo relacionado a un giro necropolítico en la sociedad peruana contemporánea, el mismo que da cuenta de la instrumentalización del ser humano mediante la instalación del cuerpo-mercancía. Por eso, para este análisis, nos valdremos de la concepción maligna en *Historia del diablo. Siglos XII- XX* (2000) de Robert Muchembled y la humanización del monstruo que trabaja David Roas, así como la necropolítica que desarrolla Sayak Valencia en *Capitalismo gore* (2016).

Palabras clave: necropolítica, cuerpo mercancía, fantástico, diablo, miedo

Hacia los años 2000, aparece *Año sabático* de José Güich Rodríguez, texto que «... anuncia a un escritor con gran dominio de las técnicas narrativas... [y] también de imaginación desbordante, heredero tanto de la 'alta' literatura como de la cultura de masas» (Honores, 2020, p. 2). Actualmente, es uno de los escritores y críticos peruanos que más ha reflexionado sobre la constitución de la narrativa no realista en nuestro país¹.

Precisamente, los ocho cuentos que conforman *Control terrestre* (2013) se ubican dentro del permanente diálogo entre acontecimientos provenientes del relato histórico, los avatares de la vida laboral y la enunciación de narradores que trascienden el ámbito de lo humano. En el presente trabajo, nos focalizaremos en «La boca del payaso» para postular que existe una expresión de la instrumentalización a la que son sometidos los cuerpos en la época del capitalismo gore y la constitución del narrador a manera de sujeto endriago que, lejos de distanciarse de los seres humanos, termina revelando una faz hartamente cercana: el diablo.

La construcción de lo fantástico peruano en el caso de José Güich

La narrativa del '50 se caracteriza por la aprehensión de una mirada realista que graficó la expansión acelerada de Lima, la instalación de una modernidad desigual, la centralidad

¹ Muestra de ellos son «La ciencia ficción peruana (1960- 2020)»—en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II* (2021) de las editoras Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat—, *Universos en Expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana. Siglos XIX-XXI* (2018) y *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana* (2017). Asimismo, las obras *Los espectros nacionales* (2008), *Control terrestre* (2013), *El sol infante* (2018) y *El misterio de las piedras secuestradas* (2022) insertan sucesos fantásticos, criaturas demoníacas, aparatos tecnológicos u objetos a modo de pórtico entre lo real e irreal junto a «... referencias peruanas para componer el marco geográfico de sus cuentos» (Louyer, 2016a, p.243) que permiten su localización en espacios conocidos.

del sujeto migrante² y la floración de fantasmas de raigambre colonial como el racismo. Aunada a una línea realista, se desliza una veta plasmada por la emergencia de autores que producen a partir de una perspectiva no mimética: «... el cuento fantástico... no supone bajo ningún concepto una 'evasión'; sino que refracta estos cambios a partir de la crisis del sujeto, pues está imbricada fuertemente en estos mismos procesos de modernidad.» (Honores, 2010, p. 165). Precisemos lo siguiente:

Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. (Roas, 2019, p. 31)

La transgresión referida opera, según Honores, mediante la inclusión de una criatura maravillosa propia de la literatura (verbigracia, el vampiro) o de la fauna latinoamericana (una divinidad prehispánica) que altera el curso normal de los eventos e impele a sus personajes principales a indagar acerca del mundo que los circunda. Esto es la generación de un efecto de distanciamiento surgido por, en ocasiones, la

² Peter Elmore, en *Los muros invisibles* (2015), al estudiar la obra de autores como José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, destaca que «De todos los nuevos protagonistas de la Lima del siglo XX, los más importantes son esos provincianos venidos de las alturas andinas, compatriotas nuestros a los que el racismo oligárquico tildó de 'invasores' desde que a partir de la década de 1940 se volvió masiva su presencia.» (pp. 26-27), ya que se vieron obligados a crear asentamientos, llamados *barriadas* por un sector, los cuales solían carecer de servicios básicos (agua y luz, para el caso), simbolizaban la gesta del migrante por insertarse en el discurso del progreso, pugnaban por hacerse de un lugar en una urbe cuyos habitantes los rechazaban y buscaban expurgarlos.

inclusión de un objeto, cual fuese mágico, que trastornaba el curso de la vida y de las cosas³.

Audrey Louyer⁴ coincide en la relevancia del público, en la medida que este, asumiendo la existencia de un entorno verosímil, debe descifrar las irrupciones dadas a nivel del contenido (los pasajes y deslices que alteran el estatuto de lo real) y de la forma porque los vacíos y omisiones configuran «... la parte silenciada por el narrador [que] puede ser reconstituida por el lector para permitir el efecto fantástico» (2016b, p. 70). Es decir, el lector será quien se encargue del desentrañamiento del evento fantástico cuando este no sea evidente en la transición de las acciones o lo referido por los personajes.

³ No es nuestra intención explayarnos sobre el relato fantástico del '50, mas sí consideramos relevante la destrucción de una rutina que refracta «... a la crisis de la modernización» (Honores, 2010, p. 207), debido a que podemos trazar una línea de continuidad entre los artistas de tales años y Güich, quien establece un diálogo activo con los miedos más contemporáneos y tradicionales: desde la visión apocalíptica de una tierra carente de vida hasta los vínculos con los saberes prehispánicos. Igualmente, Erwin Snauwaert recoge los aportes de Honores al abordar *Control terrestre*, en la medida que el crítico peruano repara en los nexos intertextuales que existen entre los diferentes artistas que construyen nuestro campo literario; este proceso de citas, alusiones y parodias se presenta, también, en la obra de Güich.

⁴ Cabe subrayar que la propuesta de Louyer construye un marco metodológico, a modo de teoría de los pasajes, para entender la dinámica del relato fantástico peruano y las intersecciones que operan en las diversas tramas. Destacamos su trabajo por la visión integral con la que se aborda el objeto de análisis al distinguir la «...diferencia entre los niveles textual, sintáctico y verbal para localizar el paisaje. No funcionan del mismo modo: si el pasaje tiene lugar al nivel textual, la modelización permite verlo. Si pasa a nivel sintáctico, es necesario precisar cuál es la expresión que crea la escritura, y si es al nivel verbal, la palabra que lleva al desliz textual.» (2016b, p.113); sin embargo, disentimos de la tipología de autores que propone, pues ubica en «Precursores» a Clemente Palma, Ciro Alegría, José María Arguedas, Ricardo Palma, César Vallejo, además de posicionar a Ventura García Calderón entre los «Continuadores» cuando este, por ejemplo, es anterior a Arguedas. De hecho, un mayor trabajo de archivo respecto a las redes literarias trazadas por Clemente Palma hubiese podido permitir acceder a otros nombres como Manuel Beingolea, José Ruiz Huidobro, Humberto del Águila, entre otros. Esta ruta ya había sido sugerida por el propio Honores, en el 2010, al resaltar que «... el horizonte modernista constituye un momento fundacional de lo fantástico en el Perú» (2010, p. 222).

El despliegue de un lector activo, la inserción de elementos no verosímiles y la centralidad de voces atípicas son algunos de los tópicos que se podrán detectar en la literatura fantástica durante el tránsito de 1990 a 2000. Empero, se seguirá soslayando, en tanto que se evidencia una omisión parangonable a la de la ciencia ficción peruana invisibilizada por «... los sectores más prestigiosos de la llamada “institución literaria”» (Güich, 2017, p. 5). Nuestro escritor es consciente, entonces, de su pertenencia a movimiento marginal todavía para el *stablishment* ciudadano, aunque reconoce que el panorama ha ido cambiando gracias al incansable trabajo de difusión de Daniel Salvo⁵ y los estudios críticos de Elton Honores.

De modo adicional, y abordando *Control terrestre*, Erwin Snauwaert se concentra en el acto de enunciación partiendo de las relaciones referenciales y metatextuales: la apelación a canciones famosas u otras composiciones de autores peruanos. También, postula el advenimiento de la posmodernidad en el desentrañamiento de lo fantástico, dado que ya no es requisito la existencia de un fondo mimético que termine siendo horadado; más bien, son relevantes las palabras junto a la «... aparición de unos artificios narrativos que se arman de una manera difusa» (2016a, p. 143).

Para esto, retorna a las ideas de Rodríguez Hernández, quien propone la comprensión de lo fantástico desde el plano de la percepción (verbigracia, los hechos transgresores del

⁵ Teresa López Pellisa posiciona a Daniel Salvo y José Güich, siguiendo la división de Carlos Abraham (2012), entre los integrantes de una etapa contemporánea, la cual abarca escritores de 1950 en adelante. Con respecto a *El primer peruano en el espacio* (2009) de Salvo, da cuenta del retorno a la figura de los *aliens* porque «... tanto desde un punto de vista físico como moral: lo anormal, lo diferente, lo extranjero, lo extraño como enemigo monstruoso representante de las fuerzas del mal» (2015, p. 196). El engarce entre el plano corporal y el psicológico, y la incrustación de un sustrato ufológico se avistan en *Control terrestre*.

entorno real) y del lenguaje que exhibe una pluralidad de figuras retóricas y estrategias narrativas intertextuales que «...abarca tanto las formas de citar, el plagio, las alusiones en una obra a otra, [que] puede considerarse parte del vasto arsenal del que echa mano la enunciación» (2016a, p. 143) para apelar a lector capaz de decodificar los signos inmediatos fuera del orden de lo cognoscible.

Por eso, en «La boca del payaso», la orquestación enunciativa sostiene el efecto de lo fantástico producido a partir de pequeños deslices y alusiones que, en tono jocoso inicial, cobran mayor significancia conforme avanza la lectura: el personaje asalariado resulta un ser de ascendencia demoníaca, el hijo muestra características sobrenaturales, la empresa se llama Hades y se percibe la índole diabólica de un enunciatario que imaginábamos humano. El uso de un lenguaje figurativo, con ello, retarda la percepción de lo fantástico y transita por un nivel subterráneo donde las palabras cobran mayor materialidad.

Siguiendo lo anterior, Snawauert opta por analizar el espacio fuera de Lima metropolitana y la insistencia en el trabajo, con el fin de compararlo con «Con Jimmy en Paracas» de Alfredo Bryce Echenique. Esto se da con miras a la disolución del mero discurso, debido a que muestra la correspondencia entre el efecto tardío de lo fantástico y el ocultamiento de la alteridad de ese yo que cuenta. Igualmente, la intertextualidad se gesta en el uso del término *bungalow*, la comparación entre Paracas y Chosica, y la reproducción de la dinámica laboral capitalista: Jimmy es acosado por el hijo del jefe de su padre, en contraste con el diablo empleado que desata una masacre para complacer a sus superiores. Así, la reescritura del autor de *Un mundo para Julius* (1970) deviene en el desencadenamiento de las «...manifestaciones efectivas

de su [la] naturaleza sobrehumana y de sus [las] capacidades maléficas» (2016b, p. 307) del enunciatario.

La finalidad apunta a la edificación de una distancia irónica que desplaza el foco crítico de los '70 (Manolo padeciendo los asedios de Jimmy) hacia el siglo XXI, caracterizado por la radicalización de la depredación neoliberal materializada mediante la «... burla de un léxico empresarial rimbombante, amén del arribismo y de la despiada competencia comercial que en la sociedad contemporánea hacen caso omiso de los intereses humanos» (2016b, p. 309). En otras palabras, alude soterradamente al conocido texto de Bryce para ubicar al lector en un espacio de desacomodo⁶.

De modo semejante, los escritos de Güich muestran la existencia de pasajes ampliados en desfases y bifurcaciones múltiples. Estos se retratan considerando la inserción de una «...pausa [que] extiende el tiempo de la narración. También hay una larga pausa narrativa, de varias páginas, en 'Intersecciones' de José Güich. Las descripciones anuncian la desaparición del protagonista y estiran el tiempo» (Lauyer, 2016b, p. 95) para crear una red amplia de significaciones donde operan varios niveles de lectura. El repertorio de técnicas implica el uso de la intertextualidad, la inclusión de seres tradicionales y el uso del lenguaje plagado de ironías (el narrador, en nuestro relato, destaca la habilidad de su hijo para permanecer por mucho tiempo bajo el agua, por ejemplo) y los silencios.

Acerca de estos finales sorprendidos, Honores los detecta al analizar el sustrato apocalíptico del cuento «La reina madre»

⁶ Snauwaert indica que la distorsión de la esfera privada por la intromisión capitalista es parte de uno de los temas del fantástico de la percepción, el cual, siguiendo a Tahiche Rodríguez, se vale de una donde se posicionan otros (verbigracia, vampiros o zombies). En el cuento, se da la desnaturalización del relato de Bryce, autor que pertenece del canon literario peruano, para incrementar la sorpresa del cierre.

(2008), donde los elementos de la industria tecnológica devienen en aparatos opresivos para la protagonista, ya que «El narrador se vale de estas metáforas para connotar a las máquinas como signo de modernidad y lo monstruoso» (2014, p. 149). Es más, la persecución del progreso resulta ser una irrupción que destruye los paisajes y amenaza directamente a los sujetos, por lo que la naturaleza se rebela y resiste los acosos modernos: en la historia, las aves contra la maquinaria y los obreros que atenta contra la mujer que las alimenta.

Los recursos narrativos utilizados por protagonistas no humanos, un evento fantástico que se comprende hacia el término, la crítica hacia la modernidad y la intertextualidad agrupan parte del repertorio de Güich, quien refiere la presencia de una poética orientada hacia el uso y apropiación de caracteres, espacios y referencias provenientes de la cultura occidental. Sobre todo, en el caso del cuento que estudiamos, recalca en su naturaleza fantástica y reconocimiento del diablo:

Por lo tanto, 'La boca del payaso', protagonizada por un demonio 'contemporáneo' y sofisticado, en apariencia ejecutivo exitoso de una empresa de corte transnacional, se adscribe a un corpus con alto grado de identificación. Como *intertexto*, recurriendo a los conceptos de Barthes, es una narración en la cual se entrecruzan o 'hablan' otros discursos que han abordado tal temática a lo largo de la historia. (2019, p. 53)

De ese modo, el cuento se ubica en el interregno de la tradición ilustrada sobre el diablo y la cultura popular simbolizada mediante la inserción de la canción «Sympathy for The Devil» de The Rolling Stones, puesto que busca alejarse paródicamente de las representaciones clásicas y, por ello, el título semeja la sonrisa forzosa de un payaso que puede producir divertimento y, simultáneamente, traumas. Entonces,

sería idóneo indagar en la representación del diablo y en cómo, en el relato, este se humaniza.

La construcción de un viejo conocido: el diablo

Robert Muchembled sostiene que, en los siglos XII y XIII, Lucifer⁷ se convierte en un motivo recurrente en Occidente⁸ y en la reflexión de diversos tratadistas que intentaban asignarle un sentido, con el objetivo de reconvenir a la humanidad de la condenación eterna que podían padecer si se entregaban al pecado. La incorporación, empero, no se hallaba restringida a la dicotomía entre el bien y el mal, debido a que la gente atribuía rasgos cómicos y ridículos al diablo (montar al revés cual maridos cornudos). El giro hacia la concepción de un Lucifer monarca se dio hacia el siglo XV alimentado por el proceso de colonización europeo, la misma que provoca el advenimiento de la Modernidad, la individualización del pecado (la salvación como acto personal) y la necesidad de propalar el espíritu católico.

En tal sentido, los soberanos europeos se sienten impedidos por un deber trascendente alimentado por las cruzadas, en tanto que las lides contra los moros implicaban una lucha divina (representaban la facción que debía reestablecer el orden y conjurar el caos). Además, el enemigo de Dios

⁷ Joel R. Soza asevera que la idea de Lucifer resulta compleja, a razón de ser llamado «estrella de la mañana» solo una vez en el Antiguo Testamento y simbolizar «... any arrogance raised up against God» (2017, p. 11). Su origen no queda esclarecido por la posibilidad de que su nombre provenga de un rey babilónico o una divinidad cananea vinculada al planeta Venus.

⁸ Nos focalizamos en la tradición occidental, mas debemos señalar que Muchembled explica cómo la prédica cristiana produce un amalgamiento de las deidades o prácticas consideradas paganas y lo demoníaco, de modo que la figura luciferina adquiere múltiples figuras: desde animales (la serpiente) hasta deidades (el dios Pan). A su vez, el historiador francés realiza estudio de la evolución del diablo, aunque no nos detendremos en este proceso por escapar a los límites de nuestra investigación.

transitó por un proceso de deformidad corporal hasta devenir en una figura sin separaciones entre lo humano y lo animal:

... dejaba de ser un hombre desgraciado o pervertido para convertirse en la bestia inmundada agazapada en las entrañas del pecador y, al mismo tiempo, en el terrible soberano infernal que reinaba sobre un inmenso ejército de esbirros. Aun había que relacionar las dos nociones, descubriendo la perturbadora germinación de una secta de humanos desnaturalizados que practicaban a conciencia la bestialidad más horrible, es decir, que se negaban a doblegar su parte animal para gloria de un Príncipe de las Tinieblas empeñado en destruir la obra divina (2006, p. 48).

Ello explica la caza de brujas que coincide con la Modernidad, pues estas se transforman en los agentes terrenales de Satanás y conjugan los signos que acusan el mal: las correrías por las noches, el sexo desenfrenado y la deformidad corporal. Hasta el presente, el demonio «... es el único superviviente de los representantes del Mal» (Urbano, 1922, p. 14) y ha desplazado a los demás entes negativos de otras religiones. De hecho, «... es siempre un producto de su tiempo» (Muchembled, 2006, p. 263), de allí que los procesos históricos modifiquen los rostros de Lucifer, ya sea el rasgo monstruoso alimentado por el encuentro con el paisaje americano, la humanización romántica que explica la crisis espiritual de los artistas, o la identificación entre el comunismo y el rechazo hacia Dios dan cuenta de esa dinamicidad.

Hacia el siglo XX, el diablo se ha incorporado en la cultura global que lo ha mutado en «...un pilar de la publicidad, un producto atractivo capaz de desencadenar los reflejos pavlovianos del placer» (Muchembled, 2006, p. 274); en otros términos, resulta un objeto de consumo digerible por las masas. Se le utiliza para apelar a los viejos excesos (el absintio

o diablo verde), generar comunidades de resistencia y solidaridad ante la depredación impuesta por el mercado (el culto *wicca* hacia la naturaleza) o devenir en un motivo ficcional. Por ende, atraviesa una doble caída: la divina que lo signa amo del inframundo y la humana que lo convierte en un motivo sujeto a las dinámicas del mercado.

Este descenso puede ser comparable al del monstruo, criatura caracterizada por el exceso al rebasar aquello que, acorde a cada época, se comprende en términos de lo normal. Roas refiere que este sirve para encarnar lo que «... nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos» (2019, p. 30) y quebrantar el orden de nuestra cotidianeidad que se revela artificial.

El uso del monstruo metafórica «... los miedos y ansiedades de la sociedad que los produce» (2019, p. 32) detenta un componente altamente subversivo que causa un miedo metafísico retratado por la aprehensión de los temores que rodean al hombre y se exorcizan/expresan a través de productos culturales. Por ejemplo, la presencia del enorme reptil Godzilla es inconcebible sin el temor que supuso la catástrofe nuclear en Japón. No obstante, hacia los '70, con la aparición de escritos como *Interview with the Vampire* (1976) de Anne Rice, se inicia un proceso de humanización del monstruo: se le otorga voz al que, hasta entonces, resultaba ser el otro radical que ponía la existencia humana en peligro. Ello deriva en una cercanía donde el carácter transgresor ocupa un espacio secundario y la focalización se aboca a conflictos cercanos:

Dotar de voz al monstruo, mostrarlo como un ser que reniega de su condición monstruosa y situarlo en el lugar del héroe, en resumen, humanizarlo, provoca en el receptor una clara relación no solo de empatía respecto a sus desgracias y sus dilemas existenciales, sino también de simpatía (2019, pp. 42- 43)

El dilema de este proceso de humanización se extrema en la saga vampírica de Stephanie Meyer, la cual presenta a los Cullen, una familia de vampiros que procede según normas morales (el acto de beber sangre de animales, por ejemplo) y son estilizados (jóvenes y bellos). Tal proceso domestica lo monstruoso, lo vuelve digno de encomio y de deseo: «Podría hablarse, pues, de un control socioestético de la otredad amenazante propia del monstruo, al desposeerlo de su dimensión metafísicamente amenazadora y subversiva» (2019, p.46) que deriva en una pérdida de su excepcionalidad, justamente aquello que lo instalaba como una fisura. Así, esta excesiva cercanía sustrae la categoría ontológica del monstruo al normalizar su existencia y volverlo objeto de las preocupaciones y pasiones de cualquier ser humano.

Contrariamente a la estrategia del cuento, empezaremos por el final que implica la revelación de identidad del enunciador. Su configuración se entronca con la tradición occidental clásica que atribuye un olor repulsivo y una fisonomía monstruosa al demonio: «...asumiremos nuestras apariencias reales para que así el festejo sea pleno. Nuestros ojos llameantes brillarán y un intenso olor a azufre infestará el alojamiento» (Güich, 2013, p. 71). Recordemos que «El azufre es uno de los signos que delata la presencia del diablo» (Salazar, 2022, p. 63) vinculado a un ámbito sensitivo; además, el fuego, elemento que se reviste de tintes bíblicos, es un signo interno para esta familia (los ojos llameantes). Los tres, además, celebrarán la capacidad de infligir actos crueles entre los mortales, lo cual recupera la vieja imagen del siglo XII donde la faz del demonio contiene un ejercicio constante del daño hacia la máxima creación de Dios: el hombre.

Asimismo, se indica la presencia de una caterva demoníaca que pulula desde épocas antiguas por el orbe y es que su naturaleza angélica permite que pueda «... relacionarse con el hombre y visitar los territorios humanos» (Urbano, 1922, p. 58). Esta capacidad exclusiva de los ángeles caídos contribuye a que el diablo pueda materializarse en la tierra y habitarla, por lo que es un ente capaz de padecer emociones humanas (enamoramamiento o cólera, por ejemplo)⁹ y, para el caso, se hallan sumergidos en un descanso ininterrumpido.

El diablo-narrador señala, hasta por tres ocasiones, que existen «... antiquísimos habitantes de la Tierra» (Güich, 2013, p. 71), cuya existencia ya no tiene un propósito en sí mismo (afirma que ejercen el rol de guardianes, pero es meramente nominal) y parecen haberse entregado a un estado de amodorramiento que contribuye a su resistencia para ejercer el mal: «... bastante adormecidos» (Güich, 2013, p. 69), «... despercudirlos de su pereza» (Güich, 2013, p. 69), «... haraganes y elementales» (Güich, 2013, p. 70). El campo figurativo generado a rededor de estos demonios causantes de «Vísceras arrancadas, decapitaciones, violaciones salvajes y otras exquisiteces» (Güich, 2013, p.71) se ve desmitificado, puesto que están cansados y son flojos.

⁹ Salazar resalta la enorme data que posee la imagen diablo en la literatura peruana. Es suficiente con recordar el caso de Ricardo Palma que, entre 1872 y 1891, compuso tradiciones donde grafica «... el típico ser maléfico que se apropia del alma humana y cuyo poder destructivo tiene su aparición en lugares asociados con el enterramiento de objetos valiosos de la época prehispánica. Por otro lado, es un personaje que mantiene oculta su identidad, la que, finalmente, queda al descubierto. Por último, es configurado un ser que puede ser objeto de dichas representaciones, se articulan conocidos tópicos y motivos literarios y de la cultura popular» (2022, p. 49). Este rasgo multiforme es lo que caracteriza la imagen satánica al exhibir una crueldad que atenta directamente contra la corporeidad de sus víctimas y presenta una parábola con miras a ilustrar las consecuencias de un orgullo desmedido o ser objeto de chanza «... a quien se le puede engañar o burlar, lo que termina humillándolo o lo condena a no volver a estar más los humanos» (2022, p. 56).

Igualmente, la constatación de esta jerarquía luciferina no es extraña ni novedosa, debido a que el Infierno no es exclusivamente un lugar caótico signado por el fuego, torturas eternas, llanto y resonar de cadena. De forma semejante, constituye «... un Estado perfectamente gobernado con todas las apariencias de una asociación humana y toda la medula [sic] de su condición antigua» (Urbano, 1922, p. 62). Ergo, existe un señor que concentra el poder (Lucifer), un ejército del mal que comprende guerreros y emisarios (nuestro narrador), y hasta hordas de diablillos que atraviesan existencias miserables o cómicas (los operarios). El sistema y los rígidos roles que devela el personaje le sirven para imponerse sobre sus subalternos, quienes acatan su autoridad a regañadientes y movidos por miedo¹⁰.

Del mismo modo, el carácter extranatural se visibiliza en los juegos de palabras achacados al término «diablillo» a lo largo del cuento, ya que, en principio, semeja ser un mote cariñoso con el que padre califica al hijo vivaracho que «... saltó de felicidad» (Güich, 2013, p. 65) al saber que visitarían Chosica. Considerando a los autores citados (Snauwaert, Güich), la iteración de este término permite comprender el disfrute sádico por los juegos violentos y la capacidad de permanecer varios minutos debajo del agua, puesto que la esencia del crío es malevolente. Con esto, nuestro narrador no usa un lenguaje figurado, como se sugería, sino uno objetivo, donde incide, de principio a fin, en la extrañeza de su prole respecto al común de los seres humanos.

¹⁰ Esta percepción orgánica infernal es lo que nos impele a distanciarnos de la alusión a Lovecraft plasmada en la parte final, dado que las criaturas lovecraftianas se hallan más allá de la dicotomía bien-mal, y de un afán de productividad. A pesar de que el autor resalta el vínculo explícito con el cuento y el diálogo implícito con *Rosemary's Baby* (1968) de Roman Polanski (2019), estas conexiones no se desarrollan en demasía. La falta de entrelazamiento con la cosmogonía lovecraftiana constituye una alusión advertida también por Snauwaert (2016).

Empero, el orgullo que exhibe por su progenie, lo convierte en un ser paragonable a nosotros, en la medida que puede reproducirse¹¹ y, con ello, se reitera la imagen doble que signa a todo buen ciudadano: es un padre de familia dedicado y un trabajador eficiente. Hemos referido que el Infierno y la movilidad de los demonios les permite ser un reflejo reverso de la humanidad cambiante a lo largo del tiempo y amoldado a las necesidades humanas:

Nada como un reparador descanso después de asumir tantas responsabilidades en un solo año de intensas labores. Aunque la confianza del jefe siempre resulta tranquilizadora, me había costado abordar el tema —sabía de su resistencia a que los mejores gerentes de la empresa se ausentaran—; por fin, me decidí a solicitarlo. A él, felizmente, no le pareció mal que saliera a disiparme unos días con la familia, siempre y cuando algún aprendiz eficiente se hiciera cargo del área y todo marchara sobre ruedas. (Güich, 2013, p. 65)

En primer lugar, le interesa ser padre amoroso y marido cariñoso, dado que, por más de cinco veces, hace hincapié en que se halla casado con «... una elegante y bella esposa» (Güich, 2013, p. 66) y comenta sobre su hijo. En efecto, la relación que ambos mantienen, más allá de la apariencia física que adoptan para pasar desapercibidos en el club, está filtrada por un horizonte de expectativas común a una pareja ideal: ambos se divierten con las travesuras del niño —lo suficientemente juicioso para obedecer a sus progenitores—, lo reconviene cuando este se excede y la mujer está «... siempre atenta a mis [sus] cambios de humor» (Güich, 2013, p. 70). Esta concepción idílica, pese a la vuelta de tuerca final,

¹¹ Los demonios se caracterizan por su lujuria insaciable, aunque la división entre diablos femeninos o masculinos ha sido cuestionada por diversos tratadistas. Inclusive, Urbano (1922) repara en que no es necesaria tal separación, en tanto que las criaturas infernales pueden, a gusto propio, mudar de sexo.

no se altera, pues el protagonista aguarda que su esposa e hijo lo acojan con satisfacción al saber de su eficiencia laboral: una familia amorosa infernal.

Adicionalmente, el clan está bastante arraigado en las pequeñas preocupaciones de la clase burguesa. En consecuencia, buscan evadirse del cielo gris limeño, anhelan conocer el campo lleno de árboles y montañas para solazarse, el hijo está acostumbrado a cohabitar con otros niños, disfrutan de los alimentos, deben reservar con anticipación por ser «... temporada de mayor afluencia» (Güich, 2013, p. 66) y hasta lidian con el tráfico. La humanización a la que se someten los personajes se ve acrecentada por el impulso que padece el enunciador al ser modelo de productividad en extremo y sometido a un sistema estamental en la transnacional Hades Incorporated. Hemos comentado sobre la jerarquía que subyace a la imagen del Infierno: hay una caza matriz donde existe un «... mandamás absoluto» (Güich, 2013, p. 71), diversas sucursales en el orbe, gerentes eficientes como el protagonista y miles de operarios agotados; en suma, un calco que actualiza lo siguiente:

Ese Diablo ha sido siempre una persona, una persona única. Los diablillos que le rodeaban en el aquelarre eran sencillamente servidores insignificantes, mucho más traviosos y retozones que impíos, y de verdad malos. Se entretienen en hacer diabluras; es decir, esas gracias un poco groseras, pero siempre con un poco de prestidigitación (Urbano, 1922, pp. 27-28)

Resulta irónico que ese carácter único haya devenido en una imitación maximizada del trabajo que distorsiona la vida de los sujetos, en tanto que el narrador pide sus vacaciones casi con temor y espera anhelante la aprobación de su jefe, pues se halla sometido no a voluntades malignas

en sí, sino al afán de ascender. Hasta el espacio de disfrute filial que le permitiría un goce más íntimo se subsume ante la labor demandante que ha asumido, la cual ya no corresponde a un ser legendario y maldito. Esto surge porque este diablo ostenta el quehacer profesionalizado de la muerte que le genera ingresos económicos, hace hincapié en que esos operarios obtendrán dividendos y, de principio a fin, está preocupado por el reconocimiento de sus superiores, la exaltación de su eficiencia y la obtención de un ascenso. Ello lo acerca a la prevaricación monstruosa que blande Roas al explicar cómo opera el desplazamiento del miedo metafísico, el que revelaba las frágiles bases sobre las cuales reposaba la realidad, hacia preocupaciones triviales donde acontece:

... [un] triple proceso de naturalización-positivación-domesticación [que] desdibuja al monstruo fantástico y anula su dimensión ominosa, puesto que deja de ser una figura del desorden para encarnar el orden, la norma, a la vez que se convierte en un posible más del mundo. Ello implica, como decía, extirparle su excepcionalidad, su naturaleza anómala. Dicho de otro modo, des-fantastizarlo (Roas, 2019, p. 51)

Dicha supresión del carácter excepcional se materializa a través de la incrustación de la figura diabólica en una rutina que lo iguala a un ejecutivo de clase media con aspiraciones en exceso mundanas: la preservación de la familia y el ascenso social provocan que este relato se vuelva representativo de todo un conjunto donde el Infierno se ha vuelto meramente terrenal. Ese carácter jerárquico, la centralidad de Lucifer y la posesión de un ejército maligno ya no corresponden a la contracara de la divinidad; ahora, constituyen el reverso aumentado de la autoexplotación a la que se someten los sujetos en su afán de ganar réditos sociales y económicos. Nuestro diablo, así, está muy interesado en ser fragmento

de una cadena productiva. Es más, si atendemos hacia el momento en que medita lejos de su familia, comete la infidencia de confesar «... prefiero la soledad que despoja la mente y permite la reflexión libre de distractores» (Güich, 2013, p. 67), con lo que parece darnos visos de un conflicto interior o existencial que termina siendo opacado por su deseo constante y laborioso. Por ende, cabría preguntarse: ¿dónde reposa el carácter otro y la crisis metafísica si tenemos un diablo/monstruo netamente humanizado? A continuación, trataremos de responder la cuestión.

El giro necropolítico: sujetos endriago y cuerpos-mercancía

El capitalismo gore consta de aquella fase donde, tras la exacerbación de la violencia en el siglo XX y la instalación del posfordismo en el mercado, emergen una serie de prácticas ancladas en un quehacer y decir constante de la muerte. Sayak Valencia, en el caso del denominado tercer mundo y las zonas fronterizas, se detiene en cómo el aparato gubernamental, otrora concebido como garante de derechos básicos para la ciudadanía, ha mutado en un mercado-nación donde la globalización, en su expresión más descarnada, es la que termina convirtiendo a los seres y espacios en objetos de consumo. Aunque pensando la situación de violencia en México, la filósofa incide en los modos estatales para arrojar el control usando el miedo:

El peligro que encierra este miedo, que germina con mayor intención en la sociedad, radica en que puede darse un brote de insurrección civil que desemboque en el derrocamiento del Estado por su incompetencia y en una guerra civil producto de la paranoia, el sentimiento de desprotección, el estrés

crónico y el terror constante al que se encuentra sometida la sociedad. (2016, p. 51)

En este panorama, los conceptos de sujeto endriago y necropolítica se vuelven ejes del capitalismo gore imperante en el XXI. En principio, los sujetos endriagos¹² son aquellos que han logrado conjugar el afán de superación, el discurso político o religioso y la sofisticación de la violencia con el fin de insertarse en la sociedad de consumo: «... se reapropian de las herramientas de poder (gestionadas por el Estado) por medio de la violencia para necroempoderarse y cumplir, a través de este empoderamiento, las demandas neoliberales de hiperconsumo» (2016, p.162). Su origen se suele ubicar en los bajos fondos empobrecidos y sometidos constantemente a la visión de la muerte, de modo que, desde ese ambiente degradado y carente de recursos, surgen y configuran, generalmente, el brazo físico que protege a los mafiosos/políticos/narcotraficantes. Son, entonces, elementos articuladores entre los que controlan el ejercicio de la violencia y quienes son destinados a padecerla; así, pueden trazar fronteras entre un nosotros y los otros, se movilizan con facilidad y fungen de traductores entre clases que, tradicionalmente, se hallan escindidas, además de gestar una compleja red de significaciones y posicionamientos: su experticia en el uso de armas, la noción de virilidad, la necesidad de signar los cuerpos mutilados, la adoración a la Santa Muerte, entre otros.

Partiendo del estado de excepción propuesto por Giorgio Agamben al reflexionar sobre la experiencia de los campos

¹² El término endriago ha sido tomado del *Amadis de Gaula* para dar cuenta de aquellos seres nacidos en el posfordismo, época en que el mercado cambia constantemente a causa de su adaptación a los gustos de cada cliente. La analogía se establece considerando que esta criatura monstruosa «... pertenece a los Otros, a lo no aceptable, al enemigo, y lo que en esta investigación identificamos plenamente como los nuevos sujetos ultraviolentos y demoleedores del capitalismo gore: *los sujetos endriagos*.» (Valencia, 2016, p. 100)

de concentración durante el régimen nazi, Valencia propone la extensión de la violencia hacia las demás esferas de la vida cotidiana y, en tal sentido, «... la destrucción tajante de los cuerpos a través de su uso predatorio, de su incorporación al mercado neoliberal desregulado como una mercancía más, ya sea a través de la venta de los propios órganos o como mano de obra cuasiesclavizada» (2016, p. 153). A la asunción del cuerpo que detenta, cual dos caras de la misma moneda, la dinámica entre lo sujetado y sujeto (el poder del Estado frente a la agencia del sujeto), se le suma la conciencia de que este deviene en una mercancía pasible de ser insertada en la red capitalista gore (verbigracia, la venta de órganos).

La noción de los cuerpos-mercancía se enraíza con la necropolítica, revés de la biopolítica, que supone la «... gestión del último y más radical de los procesos del vivir: la muerte» (2016, p.156) en pro de las demandas capitalistas. El control de violencia gubernamental se masifica hacia otras esferas y provoca una lógica punitiva para validar prácticas de tortura y de muerte que sean el medio para acceder a lo ofertado por el mercado. Esta noción es alentada por una sociedad tanatofílica, aquella que goza, produce y consume el dolor físico; asimismo, los propios medios de comunicación apelan a la exhibición de corporeidades desmembradas y agónicas.

Por lo tanto, la focalización de Valencia no deja de hacer eco en la diligencia laboral que el demonio narrador expresa en el cuento trabajado. Aquí sería pertinente recordar la ironía instalada en el título (la boca sonriente de un payaso) y concretizada en la imagen de un vertedero que se abre cual caverna, siguiendo la lógica planteada por Honores sobre portales de acceso a otro mundo. Esta imagen no deja

de hacer eco de los abismos infernales que amenazan con horrores y estertores a la humanidad.

El lenguaje desplegado por el protagonista se ordena bajo una retórica laboral, en la medida que asevera «... me embarqué en el proyecto» (Güich, 2013, p. 65) cuando le dan permiso para descansar, se incluye en el «... ramo de la industria o las finanzas» (Güich, 2013, p. 69) y piensa en cómo mejorar su posición; así, podemos afirmar que la completitud de sus actos y pensamientos están apuntalados hacia la demanda constante que supone el puesto gerencial que ocupa. Por ello, el espacio de esparcimiento se vuelca en una extensión que pronto termina aburriéndolo, pues se ha alienado al grado de estructurar sus actos y pensamientos a rededor de la productividad alentada por los amos infernales. Es útil recordar que la instrumentalización de la violencia para acceder al consumo y autoafirmarse a nivel social e individual desencadena la reconversión «... de la cultura de trabajo en una especie de protestantismo distópico, donde el trabajo y la vida forman una sola unidad» (Valencia, 2016, p. 103).

Dicho amalgamamiento entre tarea y vida se ha trasladado al personaje que, pese a buscar descansar, no puede escindir su profesión de la vida familiar: advierte a su hijo que no realice piruetas porque podría peligrar la «... fortaleza de [la] nuestra corporación y su nivel de eficiencia» (Güich, 2013, p. 66), con lo que se rige a través de la accesibilidad que le permite su posición como empleado eficiente: el descanso en la tierra, el disfrute de manjares y la contemplación del paisaje chosicano. En realidad, pese a que repite insistentemente que necesita escapar de las «... presiones por lograr resultados y el estricto cumplimiento de cuotas de productividad» (Güich, 2013, p. 67), esto corresponde a un nivel

superficial que deliberadamente oculta de la naturaleza de este diablo laborioso: su desmitificación se efectúa en que ya no es un enemigo de Dios, un hacedor del mal trascendental, sino parte de una cadena tecnificada y rentable.

Justamente, en nuestra diégesis, el develamiento de la voz narrativa consiste en su conversión en reflejo especular de un trabajador, peruano para el caso, sometido al ejercicio embrutecedor de una trasnacional que clasifica, mutila, vende y exhibe cuerpos. Podemos apreciar tal concepción al atender al recorrido de la mirada del personaje que atraviesa el lado precarizado de la urbe¹³ —uno direccionado hacia «... modestas poblaciones que se extendían junto a la Carretera Central y trepaban como enredaderas por colinas que la gente había conquistado a pulso» (Güich, 2013, p. 68)— y pasa por el Rímac, lo cual ubica la enunciación y funciona de marco para el reflejo que capta la atención de un aburrido diablo: otra empresa reproductora de jerarquías y alienaciones.

Observamos que, hasta en la distribución de las posiciones, los humanos se hallan en el «... extremo opuesto... donde todos los ejecutivos y empleados formaban una gran familia» (Güich, 2013, p. 68). Esta ubicación es llamativa, a razón de que las personas terminan siendo símil de ese narrador demonio que no ha podido evadirse de sus actividades: dice que quiere descansar, pero piensa incansablemente en el trabajo y subraya los beneficios acarreados en su hogar. Los rumores que escucha son, curiosamente, la verbalización de aquello que el protagonista ha exhibido con sus actos: la dilución entre las esferas de vida, dado que la afirmación de

¹³ En Lima, a partir de la década de los '50, se dio un proceso migratorio, producto del centralismo estatal y la inequitativa redistribución de recursos, que hasta la fecha se mantiene, de allí que la ciudad haya crecido de manera caótica y exponencial para provocar «... la crisis del sistema de los servicios públicos» (Matos Mar, 1984, p. 87), por lo que no es gratuito que la mirada de este humanizado maléfico se detenga en los elementos que acusan el desborde.

ser «una gran familia» muestra la penetración de una lógica neoliberal en el círculo íntimo de los llamados colaboradores.

Posteriormente, nos percatamos que esta reunión de esparcimiento se traduce en trabajo y da cuenta de cómo la recreación ha devenido en una prolongación fuera del espacio físico de la empresa. En otras palabras, la alienación por la obsesión rampante de éxito también se avista en dicha organización; siguiendo a Roas, podríamos reafirmar que nuestro narrador no resulta ser el otro que provoca el desbalance del estatuto de la realidad y el miedo metafísico. Más bien, *el diablo deviene en uno mismo* llevado a la arena del capitalismo gore:

... era una especie de convención: el equipo verde, el azul, el rojo, el amarillo, el naranja, el blanco y el celeste. Los integrantes de cada grupo agitaban globos y gritaban, a manera de arengas y desafíos a los otros participantes. Y el tipo que se había atribuido la tarea de animados continuaba con su discurso insufrible. Eran las olimpiadas recreativas anuales de una empresa dedicada a la comercialización de espárragos, según lo que capté. (Güich, 2013, p. 69)

Destaca la inquina con la que el personaje se dirige a ese animador, quien antes ha anunciado la contigüidad entre vida laboral y personal, porque constantemente parece recordarle su descenso: es un eslabón en una cadena comercial donde el halo mítico y el luciferino han sido desplazados por la racionalidad mercantil. Igualmente, tal corporación, por más que diga que no le importe, es un remedo reducido de Hades Incorporated por ir más allá del espacio nacional. En el capitalismo gore, los mercados operan a niveles más allá de naciones o identidades y su fin se reduce a la obtención de dinero mediante la muerte y esclavización. A su vez, las dinámicas se modelizan acorde a reminiscencias de conflictos

bélicos como «el nudo de guerra» (Güich, 2013, p. 69) y, a través del juego, se da cuenta de la realidad de las actividades supuestamente recreativas: no hay cese de competencia ni producción para los empleados, debido a que el mercado los demanda a estar en perenne actividad.

Según lo señalado previamente, este gerente reconoce mandar sobre operarios que, contrariamente a él, no se hallan sometidos ni alienados por la persecución de «... nuevos retos» (Güich, 2013, p. 70). Por eso, se postula una división entre este narrador diablo-humano frente a diablillos elementales que son mucho más antiguos y evocan el aura que solía revestir al enemigo de Dios: su presencia casi mítica, su cercanía con el hombre y su evasión de la lógica dicotómica bien-mal metamorfoseadas, en el relato, en el par productividad-pereza.

Posteriormente, el protagonista evidencia que procede bajo una concepción necropolítica. Su entorno se orienta a producir imágenes donde la muerte es el fin en sí mismo: «... ver las ambulancias y los cadáveres cubiertos; más de quinientas personas fallecidas, el noventaicinco por ciento del personal, incluyendo a todos los miembros del directorio» (Güich, 2013, p. 71). El Infierno opera, de ese modo, como un estado paralelo donde intervienen fuerzas externas que cuentan con una mano de fuerza especializada (los diablillos elementales), sujetos endriagos que ponen en diálogo los dos mundos (el gerente conforme mecanismo intersticial de la tierra y el Hades) y los mandamases que «... reconfigura[n] la biopolítica y hace[n] uso de necroprácticas para arrebatarse, conservar y rentabilizar el poder de *dar muerte*» (Valencia, 2016, p. 157). La rentabilización enlaza el nuevo ascenso y la constatación de que es «... un ejecutivo que no descansa ni siquiera en sus vacaciones» (Güich, 2013, p. 71); cabría

resaltar la iteración del vocablo «ejecutivo» que deja de ser una mera apariencia —estipulada al evocar los tratos con que los trabajadores del hotel lo recibían— y se vuelve una realidad: es un ejecutivo equiparable a esos humanos a los que ha matado.

Ahora bien, el narrador es consciente de que los cruentos asesinatos no se circunscriben al ámbito privado, en la medida que serán reproducidos por los medios moduladores de la tanatofilia, los cuales son «... sobreexpositores de la violencia que *naturalizan* para los espectadores, a través de un constante bombardeo de imágenes, hasta convertirla en un destino manifiesto» (Valencia, 2016, p. 169) normalizado. Tal naturalización y asimilación de la violencia es lo que puede producir miedo y perturbación en el lector, en tanto que el mentado gerente actúa y procede como se esperaría de un subalterno con cierto poder. Adicionalmente, la exaltación de sus tareas requiere pasar por el filtro de ser mirado por otros, de allí que los réditos solo se obtengan cuando se ha hecho escándalo/espectáculo del morir:

Los cuerpos irán saliendo uno por uno, en camillas. El rostro de horror de los curtidos camilleros lo diría todo. Pronto la prensa venderían [sic] miles de ejemplares con las fotos exclusivas de los cadáveres horriblemente mutilados... Vísceras arrancadas, decapitaciones, violaciones salvajes y otras exquisiteces. (Güich, 2013, p. 71)

La asociación entre la ideación necropolítica y el discurso de la tanatofilia se plasman haciendo de la muerte un arte, si cabe el término, que requiere de su contemplación para validarse. No se trata de matar por matar, sino de una semiótica de la violencia a rededor de los cuerpos exhibiendo códigos pasibles de ser reconocidos: desde las notas anexadas a los cadáveres, las pintas en el cuerpo y el proceso de agonía. De

modo soterrado, la gente tratará de conjurar el miedo apelando al argumento de una masacre misteriosa y atribuida a la locura, pero ese ocultamiento de lo acaecido es por donde asoma la boca del payaso: el peligro de ser devorados.

De modo adicional, los retratos de fragmentos corporales son una mercancía que se comercializa, distribuye y vende por la existencia de una sociedad que consume y goza estos productos. No obstante, existe todavía una pátina que recubre el horror de reconocer que la muerte es el propio fin, la cual consiste en que los ejecutores son históricamente los reconocidos «otros» y «enemigos naturales»: los demonios. La aparente paradoja reside en que ese narrador resulta un paradigma de colaborador para toda compañía humana. Así, su proceder puede avizorar el camino por el que recorrerán, hacia el futuro, aquellos sujetos empeñados en el reconocimiento de sus pares, el ascenso económico y la eficiencia sin límites.

En conclusión, el giro enunciativo de «La boca del payaso» no se ancla en el distanciamiento del narrador revelando su naturaleza diabólica porque, de principio a fin, está inmerso en una alienación laboral en que la productividad constituye un término maestro que articula, controla y maneja el actuar de los sujetos: ese develamiento tan humano es lo que anula la potencia de un miedo metafísico. Más bien, la diligente práctica de perfeccionar el asesinato devenido en una puesta en escena mirada por sus pares y los mortales resulta —desde nuestro contexto tercermundista como mero dador de materia prima— muy cercano, es decir, el miedo reposa en que ese avistamiento del abismo termina mostrándonos nuestro propio rostro, uno vuelto hacia la necropolítica.

Bibliografía

- Elmore, P. (2015). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Güich, J. (2013). *Control terrestre*. Ediciones Altazor.
- Güich, J. (2017). Campos magnéticos. Panorama de la ciencia ficción peruana desde el siglo XIX hasta nuestros días. *Letras*, 88 (128), 4-38. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S207150722017000200001&script=sci_abstract
- Güich, J. (2019). *La poética de la transtextualidad en Control terrestre (2013)* [Tesis de Maestría, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10902>
- Honores, E. (2010). *Mundos imposibles: lo fantástico en la narrativa peruana*. Cuerpo de la metáfora.
- Honores, E. (2014). *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Agalma.
- Honores, E. (2021). El tiempo elíptico en *Año Sabático (2000)* de José Güich. *Metáfora Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 3(6), 1-12. <https://www.metaforarevista.com/index.php/meta/article/view/84>
- López Pelliza, T. (2015). Incas y extraterrestres en la ciencia ficción peruana contemporánea: José B. Adolph y Daniel Salvo. En Usandizaga, H. y Ferrús, B. (Eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado*. Peter Lang.
- Louyer, A. (2016a). Definición(es) y límites de la literatura fantástica peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42 (84), 239-248.
- Louyer, A. (2016b). *Pasajes de lo fantástico. Propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Maquinaciones Narrativa.

- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Muchembled, R. (2006). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, 81(161), 29-56.
- Salazar Mejía, N. (2022). «La configuración del diablo como personaje literario en las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma». *Boletín de Literatura Oral*, 12, 48-73.
- Snauwaert, E. (2016a). La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez. *Olho d'agua*, 8(2), 2016, 141-159. https://www.academia.edu/31151983/La_metaficci%C3%B3n_y_la_intertextualidad_como_catalizadores_de_lo_fant%C3%A1stico_en_tres_cuentos_de_Jos%C3%A9_G%C3%BCich_Rodr%C3%ADguez
- Snauwaert, E. (2016b). Lo fantástico de percepción, lo fantástico de lenguaje y su efecto subversivo en *Control Terrestre* de José Güich Rodríguez. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 5(1), 297- 316. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v5-n1-snauwaert>
- Soza, J. (2017). *Lucifer, Leviathan, Lilith, and Other Mysterious Creatures of the Bible*. Hamilton Books.
- Urbano, R. (1922). *El diablo: su vida y su poder; toda su historia y vicisitudes*. Biblioteca del Más Allá.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós.

***Sepan Qvantos* (2021), de José Güich Rodríguez: ciencia ficción y ucropía sobre los orígenes republicanos del Perú**

Miguel Ángel Vallejo Sameshima
mvallejos@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

Resumen

El presente artículo analiza la novela *Sepan Qvantos* (2021) del narrador peruano José Güich. Con énfasis en los elementos de ciencia ficción y ucronía, se interpreta su representación de los orígenes republicanos del Perú. Tras repasar diferentes clasificaciones para esta novela y revisar sus aspectos ideológicos, se concluye que en el desarrollo de su historia contrafáctica se cuestiona el fracaso de los ideales independentistas.

Palabras clave: Literatura fantástica; Ucronía; Ciencia ficción; Novela peruana; Independencia del Perú.

1. Narración fragmentaria para un argumento complejo

Uno de los numerosos méritos del narrador peruano José Güich es construir textos donde se combinan diferentes géneros y estéticas. Por ejemplo, en su novela *Sepan Qvantos* (2021) aparecen elementos propios de la novela histórica,

la ciencia ficción y la ucronía. La trama de este libro ocurre entre 1826 y 1830. Aunque presenta numerosos elementos históricos reales, su protagonista, Bernardo Próspero Ortiz, es un personaje contrafáctico: un tercer protector extranjero de la nascente república del Perú, continuador del venezolano Simón Bolívar y el argentino José de San Martín. Ortiz es oriundo de un lugar fantástico, la República de las Islas. Según datos de la novela que aparecen en distintos momentos, en el Océano Atlántico, las Islas se encuentran frente a las costas de Argentina y Brasil, y son una especie de Atlántida, cuyos habitantes debieron enfrentarse a colonizadores españoles y un ejército de mercenarios en un tiempo cercano al de la acción de la novela. Pese a sufrir grandes bajas, lograron imponerse a los invasores al utilizar una tecnología bélica muy superior. Ganada esta guerra, los habitantes de las Islas formaron una república sin esclavos ni distinciones de género, que defiende la razón, la ciencia y el laicismo.

La novela tiene una narración fragmentaria desde cuatro planos. El primero está compuesto por discursos formales del protagonista dirigidos a la comunidad en general. Ortiz es un representante de las ideas y conocimientos de las Islas, y en sus mensajes recapitula su paso por el Perú. Se define a sí mismo como un hombre de ciencia y de guerra. Narra con detalle muchos episodios junto a su pareja, Dolores, a quien presenta como una mujer de ciencias, artes y política. Es Dolores quien hace las relaciones públicas en la sociedad limeña, sociedad que en los discursos de Ortiz parece pródiga en conspiraciones, traiciones, hipocresías y prejuicios. Viven en una quinta en Pueblo Libre, habitada antes por Bolívar y San Martín, donde se rigen por normas éticas de las Islas, muy diferentes a las de la sociedad peruana y con una tecnología mucho más avanzada. Este plano contiene

cierta intencionalidad del protagonista, en sus deseos de explicar lo que vivió como protector y, por ende, justificar sus actos, así como una descripción de la sociedad limeña y los orígenes de la república peruana. Se nota un desgaste emocional progresivo en Ortiz, que evidencia su estado mental cada vez más inestable.

Un segundo plano es narrado por voces misteriosas. Por momentos parece ser la voz del propio Ortiz encerrado en una quinta de Pueblo Libre metafísica, en ocasiones una alucinación, y en otros momentos la voz de Dolores. Conforme avanza la novela, este plano se torna más angustiante. Consideramos que se trata de un espacio donde no aplican las mismas leyes de la física y que fue creado por un intento de viaje en el tiempo de Ortiz.

Otro plano pertenece a un narrador en tercera persona que parece más una voz de la conciencia que un omnisciente, el cual revela datos que Ortiz ignora. El cuarto plano es el menos frecuente, con ocasionales cartas escritas por amigos del protector, en las cuales se aprecia cómo lo ven los peruanos. De esta manera, se amplía la historia y aparecen otras facetas del protagonista.

Mediante estos cuatro planos, a lo largo de la obra aparecen descripciones de la época propios de la novela histórica, así como datos reales y algunos contrafácticos que serán relevantes. Es importante contextualizar esta novela en el año del bicentenario de independencia peruana, con la aparición de varias obras de ficción sobre los orígenes y la identidad de este país. De hecho, *Sepan Qvantos* forma parte de la Colección Bicentenario de Ediciones Altazor. Como tal, la novela encierra un conflicto claro: el desarrollo político de una sociedad, en el enfrentamiento entre la República del Perú y el contrafáctico Reino del Centro del Perú, de corte

monárquico y liderado por el exvirrey La Serna. Este se combina con una trama personal, las vidas de Ortiz y Dolores.

2. Elementos de ciencia ficción

Mientras se desarrollan estas acciones de forma fragmentaria, se va revelando información sobre las Islas y su tecnología; por ejemplo, una *lux aeterna* que ilumina sin conexiones visibles, carruajes que avanzan sin tocar el suelo o retretes impecables con fragancias. En usos bélicos, tienen dispositivos que pueden manejar el clima, lanceros humanoides casi indestructibles, sin voz, pero con cierto nivel de conciencia y habilidades militares (el protector no sabe qué son, pero asegura que no los ha visto dormir ni sangrar), o una bomba con detonador remoto capaz de destruir ciudades. A su vez, Ortiz emplea un equipo para revivir seres humanos y una máquina del tiempo, ambos todavía no perfeccionados. El protector afirma en varias oportunidades que esta tecnología la heredaron de los antiguos habitantes de las Islas, tras rescatarla del olvido.

Pese a la tentación evidente de definir a esta novela como de ciencia ficción, cabría pensar en algunos aspectos que problematizan la clasificación para encontrar nuevas interpretaciones desde sus aspectos formales. Freedman (2000) recuerda que probablemente ningún texto fantástico es un ejemplo puro de ciencia ficción, pero considera asimismo que en ningún texto fantástico la tendencia de la ciencia ficción está completamente ausente (pp. 20-21), porque toda novela construye un mundo, así como genera un extrañamiento por la similitud y la diferencia entre la representación y el referente. Esto pasa también en la novela histórica, así tenga la convención realista como ocurre ocasionalmente en *Sepan*

Quantos. Cabe mencionar que Güich ha escrito varios textos en cuyas tramas aparecen personajes y hechos históricos, pero también ocurren hechos sobrenaturales, como en su serie de novelas que tienen como protagonista al detective Pablo Teruel: *El misterio de la Loma Amarilla* (2009), *El misterio del Barrio Chino* (2013) y *El misterio de las piedras secuestradas* (2020). Volviendo al punto, concordamos con Güemes (2016) en que la narrativa fantástica debe ser analizada según sus propios cánones, a partir de la naturaleza del elemento fantástico, y así comprender las especificidades de cada subgénero:

La función del elemento fantástico en nuestro género es central por lo que temas y argumentos giran en torno a este. Esta característica hace que la narrativa fantástica sea similar o semejante a la ciencia ficción y a las novelas de terror con elementos efectivamente sobrenaturales, de las cuales se distingue bien por la naturaleza del elemento fantástico (ciencia ficción), bien por la función del elemento fantástico inserto (terror). (p. 552)

Aunque en *Sepan Quantos* la naturaleza del elemento fantástico es claramente de ciencia ficción, podemos regresar a lo básico, al revisar su ubicación dentro de la clasificación de Todorov (1980), quien distingue entre lo fantástico extraño, que sorprende a los personajes del universo representado, y lo fantástico maravilloso, que es aceptado por los personajes. Moreno (2010) profundiza en estos aspectos cuando considera que, si lo imposible es aceptado por el personaje, pero no por el lector, es literatura maravillosa, y si ni el personaje ni el lector lo aceptan, es literatura fantástica. De acuerdo con estas ideas, en *Sepan Quantos* se cumplen las dos condiciones: si bien para los personajes isleños esta avanzada tecnología es algo habitual, a los personajes peruanos les parece sobre-

natural. Luego, seguimos a Moreno (2010) cuando afirma que si el personaje acepta su realidad y el lector asume que la realidad de un texto sería posible, es ciencia ficción, lo cual se cumple en *Sepan Quantos*. Sin embargo, como los isleños y los peruanos, aunque comparten el mismo universo en la ficción parecieran ser de mundos diferentes, se produce un efecto distinto: ¿con quién se identifica el lector? ¿Con los peruanos o con los isleños de ese universo? Ambas posibilidades quedan latentes a lo largo de la novela.

Por otro lado, Moreno (2010) recuerda asimismo que la literatura fantástica es desasosegante mientras que la maravillosa es acogedora y la ciencia ficción no entra en ninguno de esos parámetros, pues produce una catarsis de orden prospectivo, esto es, que obliga al lector a reflexionar desde emociones variables. Estas ideas parten de la definición de Suvin (2016) cuando explora la percepción del lector. Suvin identifica tres condiciones necesarias y suficientes para que un texto sea ciencia ficción: el *novum*, el extrañamiento y la cognición. El *novum* es un marco de referencia radical o significativamente distinto, un espacio y un tiempo o figuras centrales que el lector no puede interpretar mediante el sentido común. El extrañamiento se construye con la relación entre los personajes y su entorno a partir de este *novum*. Entonces, el lector emplea la cognición para interpretar estas ficciones, bajo una perspectiva que produce una mirada crítica a su propia realidad.

Así, en *Sepan Quantos*, el lector percibe que está frente a una historia con elementos reales muy reconocibles, como las descripciones de época y de las guerras de independencia, y siente una familiarización con la ficción. Pero, por otro lado, estos elementos tecnológicos y la propia existencia de las Islas le provoca un extrañamiento, la sensación de que

se enfrenta a algo novedoso, pero con valores más cercanos al pensamiento occidental contemporáneo, como la igualdad de género. De este modo, proponemos que la novela se enfoca en la personalidad de Ortiz y sus ideas se identifican con los valores de la Ilustración, reinantes en el siglo XIX en América Latina, donde esta nueva mirada desde la familiarización y el extrañamiento solo es posible por los elementos específicos de ciencia ficción y de literatura fantástica en general, en esta dinámica que saca al lector de las miradas históricas oficiales.

Sobre la especificidad de la ciencia ficción, creemos que no es preciso que el lector sepa en detalle cómo funciona la tecnología, pues se presenta de forma verosímil y adecuada a la evolución de la trama. Recordamos a Moreno (2010) en que una obra de ciencia ficción no tiene que explicar científicamente ni de manera minuciosa los avances tecnológicos: la ciencia no necesariamente debe ser el elemento principal de una ficción, como claramente no ocurre en *Sepan Qvantos*.

Para adentrarnos en otras características específicas de la construcción de universos en la obra de Güich, tomamos las definiciones de ciencia ficción de Honores (2018): «son todos aquellos relatos, narraciones en donde hay una proyección del futuro, una representación del mundo futuro en distintos niveles (socioeconómico, ético, político, científico)» (p. 207). En su propuesta, los elementos básicos de la ciencia ficción son la inestabilidad cronológica, la representación de la alteridad social y el encuentro con lo Otro, y la presencia de la ciencia como un posible elemento articulador del relato (Honores, 2018, p. 207). *Sepan Qvantos* contiene estos ejes. Primero, la inestabilidad cronológica, pues tiene un desplazamiento temporal, aunque sea hacia un pasado, con avances

tecnológicos que no hemos alcanzado en nuestro presente. Para Honores (2018), un desplazamiento temporal ocurre

a través de una especulación posible basada en la realidad sociohistórica presente; por lo que, en este aspecto, la ciencia ficción es realista. Sin embargo, es también política, pues compara la realidad anterior y la nueva realidad con el objetivo de proyectar los males del presente para mostrar los efectos en el futuro. En este punto, es importante señalar que, en la ciencia ficción posmoderna, la amenaza está constituida por el progreso, por lo que la tradición más frecuente en esta etapa es la distopía. (p. 204)

Por otro lado, en la novela aparece también el encuentro con el Otro. Como se ha mencionado, la sociedad limeña no comprende a Ortiz y lo considera una especie de mago o demonio, en especial los conspiradores del Reino del Centro del Perú. Los habitantes de las Islas y, en particular, los lanceros cuya humanidad es discutida serían una Otredad radical para los otros personajes de la novela, y menos radical para los lectores del siglo XXI.

Más relevante es la presencia de la tecnología científica aplicada a la vida cotidiana, que es difusa pues apenas se revela información sobre ella, y salvo la *lux aeterna* y los retretes higiénicos, solo es usada en situaciones de guerra o de muerte: los isleños la necesitan para vencer a los españoles y mercenarios, Ortiz la emplea para vencer al Reino del Centro del Perú, luego para intentar revivir a Dolores y para tratar de volver en el tiempo a salvarla. El impacto de la tecnología es determinante en la vida del protagonista y en la evolución histórica del mundo representado.

Dentro de los ejes planteados por Honores, en *Sepan Quantos* no aparece representado un Perú distópico ni utópico en ese pasado, pues, si bien la tecnología ha demostrado su

poder, cuando Ortiz decide destruir la capital del Reino del Centro del Perú mediante una gran bomba detonada a distancia, no vemos nada que haya afectado a las Islas, que más bien se insinúan como un espacio utópico donde reinan la razón, la paz y la ciencia. Al parecer, la tecnología ha creado una sociedad utópica en las Islas: viven una sexualidad libre, todas las personas se tratan como iguales, cultivan las artes y las ciencias. Sin embargo, esto no afecta la vida de los peruanos. Por ejemplo, Ortiz no impone medidas políticas para alcanzar esta utopía en el Perú, como la libertad de los esclavos o normas para alcanzar la igualdad de género. En la novela, el Perú termina de una manera muy parecida a lo que ocurrió en realidad.

Estos usos no son nuevos en la obra de Güich. Snauwaert (2017) recuerda las diferencias entre lo fantástico de la percepción, que tiene un lenguaje que cree en lo que ve pese a la presencia de una figura sobrenatural; frente al fantástico del lenguaje, en el cual lo fenoménico pierde su dimensión visual. Para Snauwaert (2017), en la obra de Güich lo predominante es el fantástico de percepción, que privilegia a la máquina, el objeto de la modernidad, como el cinturón que hace humo al doctor Coppelius en el relato «El Visitante», así como artefactos futuristas y escenarios posapocalípticos en los cuentos de *Control terrestre* (2013). Sobre los relatos de este libro, asegura Snauwaert (2017) que

[l]a narración es contrarrestada por su propio objeto, lo que fortalece la sensación de lo insólito... La compenetración de ambos procedimientos se hace todavía más visible en el hecho de que estos terminan articulando en todos los relatos concernidos un discurso subversivo y, por lo mismo, contrarrestan una tendencia bastante generalizada en la crítica literaria a tachar la literatura fantástica de escapista. (p. 18)

Esto coincide con lo visto en *Sepan Quantos*, pues pese a los años con la tecnología de las Islas y el papel del protector Ortiz, no hay mejoras en la vida política y la sociedad peruana. Así, se convierte en una manera de interpretar y representar los fracasos políticos en el Perú.

3. Elementos de ucronía

Al ser una novela ambientada en el pasado y que modifica los hechos históricos, podemos interpretar a *Sepan Quantos* como una ucronía. Para fundamentar este punto, primero repasemos algunos datos históricos reales que aparecen mencionados en la novela: la rebelión de Túpac Amaru en 1780 (Güich, 2021, p. 223), la entrada de San Martín a Lima (p. 22) o el célebre encuentro de San Martín y Bolívar en Guayaquil (p. 213). No obstante, en el universo de la novela algunos hechos fueron diferentes a los que consigna la historia. Por ejemplo, que el consejero Bernardo de Monteagudo se salvara de un intento de asesinato en 1825 (Güich, 2021, p. 71) y, muy importante para que inicie la trama, que el virrey La Serna huyera de la Batalla de Ayacucho en 1824 (p. 47), para poco después fundar el Reino del Centro del Perú, con tintes monárquicos, que amenazaba la estabilidad de las repúblicas americanas.

Entonces, se trata de una novela histórica que propone hechos contrafácticos, lo cual le da otras interpretaciones desde el extrañamiento y la familiarización. Concordamos con Pelegrín (2010, p. 3) en que «el pensamiento contrafáctico anula tanto el antecedente como el consecuente, y contiene por ello tanto una falsa causa como una falsa consecuencia, las cuales, por un momento, se muestran como supuestamente verdaderas» para la construcción de una ficción sólida.

Sin embargo, allí radica su poder, pues la ficción no niega la historia real, sino que la reelabora:

La elaboración de planteamientos contrafácticos relativos a episodios y procesos históricos específicos del pasado se propone investigar hasta qué punto, en el marco de referencia proporcionado por nuestra historia, un cambio en la sucesión de los acontecimientos conocidos podría haber modificado el devenir histórico en una dirección diferente a aquella que ha conducido, en última instancia, hasta nuestra realidad. (Pelegrín, 2010, p. 5)

Por su parte, Murcia (2014) nos recuerda que el pensamiento contrafactual es

[u]na reflexión sobre una serie temporal de eventos en el pasado en las que se considera que hubo un resultado que pudo haber sido diferente si se hubiese podido intervenir en alguna de las condiciones que lo provocaron. Este ejercicio se apoya necesariamente en nuestra facultad para imaginar. Estas descripciones sobre el PC insisten en la relación que debe existir entre las hipótesis y la realidad: aquello que se presenta como alternativa debe partir de eventos que han sucedido en el mundo. (p. 27)

Pero añade Murcia (2014) que este pensamiento contrafactual cumple una función no de memoria, sino de interpretación de lo sucedido, al recrear el pasado en el presente: «Como en las novelas de ciencia ficción, las hipótesis que se elaboran mediante el pensamiento contrafactual generan una realidad alternativa en la que los acontecimientos se sucedieron de forma distinta» (p. 28). Del mismo modo, concordamos con Pelegrín en que el pensamiento contrafactual no son elucubraciones fantasiosas, sino que «se debe remontar el flujo temporal de los acontecimientos para encontrar condiciones constituyentes para que el resultado de una

cadena de eventos se produjese. Además, puede ser verificado» (Pelegrín, 2014, p. 42), en un vínculo con el discurso científico. A su vez, *Sepan Quantos* está dentro de los textos contrafactuales concretos, pues se ambienta en un tiempo y lugar precisos. En el caso de ficción fantástica, existen cada vez más casos de este tipo de literatura en el Perú, como el volumen de cuentos *Ucrónica – Rutas alternativas a la realidad* (2021), compilado por Luque, ambientados en la Guerra del Pacífico.

Seguimos la clasificación de Pelegrín y afirmamos que *Sepan Quantos* es un artefacto válido para reinterpretar el origen del Perú como república, sus valores nacionales y cómo se dio la guerra independentista. Ahora bien, ¿cómo logra construir una ucronía? Concordamos con Pelegrín en que «[a]l artefacto mediante el que se amplía el pensamiento contrafactual se le denomina ucronía» (Pelegrín, 2014, p. 127), y que una ucronía parte de una pregunta, aunque una ficción no tiene que plantearla con claridad: ¿qué hubiera pasado si...?, que en esta novela tiene una base concreta: si La Serna hubiera huido de la Batalla de Ayacucho, hubiera continuado la guerra independentista con la nueva república enfrentándose al Reino del Centro del Perú.

Para Pestarini (2017) la ucronía no es necesariamente ciencia ficción, sino más bien un subgénero de la novela histórica. Creemos como él que la mayoría de las ucronías literarias se desarrollan con cierto rigor a partir del punto de divergencia, un rigor que coincide con el de la ciencia ficción «dura» que toma una premisa —la telepatía, por ejemplo— y desarrolla el relato estrictamente a partir de aceptar esto (p. 420). En Güich se cumple claramente esta condición.

Estamos de acuerdo con Beck (2008) en que la historia contrafactual es, simultáneamente, un método de análisis

historiográfico y un género de creación literaria. En ambos casos, dice Beck, se trabaja en dos momentos: en el primero se identifica un hecho divergente con la historia real y en el segundo se reescribe la historia de acuerdo con ese cambio. En *Sepan Qvantos* el primer momento es la fuga de La Serna, que motiva la permanencia de Bolívar como protector del Perú, evita que tome Bolivia, evita su deportación deshonrosa (aunque no su pobreza), y motiva la llegada de Ortiz a este conflicto estancado, a partir de lo cual se da el segundo momento con el desarrollo de la trama. El primer momento al final motiva la desgracia del protagonista. Entonces, en la clasificación de Pelegrín, esta novela es una ucronía, pues trasciende un pensamiento contrafactual cuando «amplía la narración desde el resultado» (Pelegrín, 2014, 35) y «plantea un mundo alternativo al nuestro, en que los eventos se sucedieron a mejor o a peor» (p. 35).

Por otro lado, la existencia de las Islas estaría más cerca del fantástico maravilloso, pues se trata de un territorio que no existe en la realidad, donde esta tecnología superior y su estructura política e intelectual diferente son aceptados por sus habitantes, aunque sean vistos como magia por los peruanos. Según la misma clasificación de Pelegrín, la pregunta en esta ucronía de *Sepan Qvantos* queda marcada por la imaginación, por el papel crucial que juega la fantasía. Esto no la invalida, ya que, de acuerdo con el propio Pelegrín, «la novela, incluso si está situada en un contexto naturalista, realista o si pretende ser una novela histórica, no necesita ese contacto con lo real» (Pelegrín, 2014, p. 130). Concordamos con Beck (2008) en que

los ejercicios contrafactuales nos liberan de la prisión de la necesidad histórica, recordándonos que la historia no tiene una orientación anticipada ni es gobernada por leyes filosóficas,

materialistas o espirituales, sino que es el escenario de un enfrentamiento entre la libertad, la fortuna y la imaginación. Nos enseñan que la historia es una materia indeterminada, una sustancia más parecida a una nube que a un reloj. (p. 114)

En detalle, a diferencia de lo que Ordiz (2019) considera la *ucronía de pesadilla*, en la victoria de la Armada Invencible sobre los británicos en la novela *Pavana* (1968) de Keith Roberts, o las numerosas ucronías donde los nazis ganan la guerra como el clásico *El hombre en el castillo* (1962) de Philip K. Dick, en *Sepan Qvantos* no queda claro el cambio en el futuro del Perú, ni tampoco en el orden geopolítico mundial, pues la novela termina en un punto similar al de la historia real: Perú consigue su independencia sumido en un caos de políticos oportunistas. No se da ni una utopía ni una distopía, la ucronía no va para mejor ni para peor. Así, se plantea que el Perú estaba atado a su único destino. Sin embargo, en esa ficción, la existencia de las Islas deja lugar a muchas especulaciones sobre un futuro diferente para las repúblicas sudamericanas y el planeta entero.

Ahora, de acuerdo con Price (2018), la ficción histórica debe establecer las bases de su anécdota en los eventos y los personajes sobre los cuales se funda la historia. El pasado debe presentarse de alguna forma reconocible ante el lector para que este a su vez entienda y se enganche con la narración. Así, Price (2018) considera que la ficción histórica plantea un universo que se hace más comprensible para el lector a partir de la humanidad de los personajes. Por ende, concluimos que es relevante lo que le ocurre a los personajes para representar una ucronía.

Ordiz (2019) recuerda que la ucronía tiene un mayor anclaje en la realidad histórica, pues «[l]a realidad paralela o alternativa puede tener por tanto una dimensión individual,

cuando el dilema se centra en las alternativas vitales de un personaje concreto, o colectiva cuando en este proceso se involucra toda una comunidad» (p. 254). Así, en la novela de Güich ocurren ambas posibilidades y puede ofrecer una interpretación perfectamente válida del Perú real a partir de los hechos históricos, pero también de la vida del protagonista. Lo que le ocurre al protector del Perú es también una metáfora del Perú.

Creemos importante analizar la representación del protagonista, clave en la construcción de esta ucronía. Si al inicio Ortiz es un digno representante de la utopía ilustrada que son las Islas, va degradándose en el Perú. Al inicio de la novela el protector aparece como una persona racional, mesurada, igualitaria, de vocación científica y respetuoso de las libertades individuales y colectivas, pero esto irá cambiando con su estancia en la quinta de Pueblo Libre. Le desagradan los peruanos, a quienes considera hipócritas, supersticiosos y racistas. Solo confía en dos peruanos: Hipólito Unanue y Francisco Luna Pizarro, a quienes les dice: «En ustedes sí puedo confiar, y no en los limeños con ese complejo de casta insoportable» (Güich, 2021, p. 48). Por ello, todo el personal de la quinta son isleños que ha traído él personalmente.

Algunos de los valores de Ortiz y las Islas, como el humanismo, la democracia, la fe en la ciencia y la razón, concuerdan con los valores dominantes entre la intelectualidad real del siglo XIX. Así, es inevitable relacionar los valores de las Islas con los de la independencia peruana. Por ejemplo, Porras Barrenechea (1969) recuerda que el arribo de la Ilustración europea al Perú, a inicios del siglo XIX, fue uno de los motores ideológicos de la gesta independentista. Al igual que el interés de Ortiz por la biología y en general el estudio de la naturaleza, Porras Barrenechea (1969) recuerda que

las expediciones científicas en Sudamérica revaloraron la naturaleza y la idea del valor de los recursos naturales del territorio del virreinato, exaltando la identidad local.

Por otro lado, Acevedo (2009) recuerda que la Ilustración latinoamericana se basó en «la razón como única capacidad para conocer la naturaleza y su convivencia con la fe, el patriotismo, el enciclopedismo, la lucha contra la tradición, la idea del sujeto letrado y moral, y la idea de progreso y de modernidad» (p. 72). Si bien Ortiz trata como a iguales a todas las personas, se siente de alguna manera superior a los peruanos, a quienes ve como atrasados anclados en tradiciones y supersticiones, como irracionales: como premodernos.

Cabría remarcar aquí una diferencia con las ideas de las Islas, pues nos recuerda Acevedo (2009) que la Ilustración latinoamericana era represora del cuerpo y las pasiones, en particular sobre las mujeres, a quienes concebía como madres. Villavicencio (1992) resalta que, pese a que el Estado republicano pensaba en las mujeres, su nueva política «tampoco cuestionó su confinamiento al ámbito privado ni su función dentro de él» (p. 37), pues se veía a la mujer como «un sujeto a medias, alguien sin discernimiento propio, que carece de conciencia del alcance y la dimensión de su rol, y que debe ser moldeado por otros» (p. 40). En cambio, Ortiz no solo respetaba e idolatraba intelectualmente a Dolores, sino que también disfrutaba de una sexualidad libre con ella, sin jerarquías.

Dolores es su anclaje a la realidad, su balance. Ella organiza sus actividades sociales, como en una velada cuando Ortiz intentó compartir sus conocimientos mediante una demostración de *lux aeterna* y retretes higiénicos en la quinta de Pueblo Libre, pero los asistentes confundieron estos avances con magia. Poco a poco Ortiz fue alejándose de la

vida social, en gran medida por la enfermedad de Dolores. Cuando ella yace en cama por sus males, el protector usa sus modernas armas y acaba personalmente con un grupo de conspiradores monárquicos que rondaban Pueblo Libre, y cuelga sus cadáveres en árboles cercanos a modo de ejemplo. Ello provoca miedo entre sus propios correligionarios peruanos.

Tras la muerte de Dolores, de quien se descubre que fue envenenada por la espía monárquica Ana Hurtado de Mendoza, Ortiz cambia radicalmente. Trata de revivirla, sin éxito, y le cuesta asumir su fracaso. Es el momento en que toma decisiones muy diferentes y cambia de personalidad ante la ausencia de quien era el equilibrio en su vida. Ortiz interroga a la espía amenazándola con castigos brutales, con un lenguaje soez nunca visto en él, al punto que escandaliza a sus amigos Unanue y Luna Pizarro. Finalmente, la deporta al Reino del Centro del Perú acompañada por sus lanceros, pero todo es una trampa: el coche en que es transportada, como un caballo de Troya, es en realidad una bomba que destruye la capital entera de este reino, asesinando a toda la población, con lo cual termina la guerra de independencia. Ortiz no ha actuado así por cálculo militar sino por venganza personal, traicionando sus ideales de razón y ciencia. Se convierte así en un déspota y encaja en las prácticas de la Ilustración. Al respecto, Acevedo (2009) considera que

[e]l intelectual letrado de la década de 1830 se constituye como el gran Otro de la sociedad debido a que delimita la mirada, la palabra y la sensibilidad de toda la sociedad con respecto a los sujetos ignorantes (no letrados), a los que construye como subalternos. (p. 79)

El protector asegura que cometió este genocidio como algo necesario, con total indiferencia por la vida humana.

De ese modo, si Acevedo (2009) afirma que las autoridades peruanas siguieron los valores ilustrados europeos como idea de modernidad, Ortiz pareciera seguir estas ideas al castigar sin remordimientos a los monárquicos porque los considera un atraso para el país. De esta manera, fracasan los valores humanistas e igualitarios de las Islas, al igual que fracasaron los valores de la Ilustración. En la ucronía de esta novela, el fracaso del caudillo en seguir sus ideales se convierte en el fracaso de un país en seguir los suyos, pues nada ha cambiado en la Lima hipócrita y racista que el protector quería mejorar.

Solo tras esta victoria militar, Ortiz abandona el Perú, pero no se dirige a otro lugar, sino a otro tiempo: busca regresar al pasado para encontrarse con Dolores, en una máquina cuya efectividad no ha sido comprobada. Este detalle es muy relevante para interpretar la trama de la novela.

4. El espacio temporal elíptico que reinterpreta la historia

Para recapitular algo del análisis hecho hasta ahora, *Sepan Quantos* tiene elementos de novela histórica y de ciencia ficción, y se ambienta en un universo donde existe la República de las Islas, lo cual lo convierte en una ucronía con elementos fantásticos donde lo científico es relevante pero no lo central. Así, esta novela de difícil clasificación reinterpreta el periodo en que se ambienta, los primeros años de vida republicana del Perú. A su vez, esta reinterpretación también puede basarse en el desarrollo de la vida personal del protagonista.

Proponemos acercar la mirada a un punto relevante en la trama: en la ficción de la novela, podría inferirse que el

viaje en el tiempo de Bernardo Próspero inventa el universo que conocemos e interpretamos como real. En las páginas finales, la voz que narraba el encierro de Ortiz en esa quinta de Pueblo Libre metafísica, que parece ser Dolores o una versión de Dolores, explica que cuando Ortiz dejó el Perú e intentó regresar en el tiempo, quedó atrapado en un limbo, un espacio con otras leyes de la física:

Para serte más franca todavía, y aunque casi nunca uso palabras, organizaste u organizamos un caos de mierda con la continuidad o «continuum» (alguien la usará, no sé cuándo) y abriste varias puertas simultáneas. Fracturaste todo. Existen —y no existen al mismo tiempo, con extremas o escasas o hasta imperceptibles diferencias entre sí—, innumerables países conocidos como el Perú, la República de las Islas Unidas, la Gran Colombia, la República Transoceánica Argentina, el Alto Perú, los Estados Unidos Mexicanos, el Imperio del Brasil. ¿Sabes, tontito, que solo puedo comunicarme contigo cuando duermes, en estos sueños que debo también moldear para enlazarnos? No hay otra forma, a menos que tu cabeza fáustica invente algo nuevo. Así será, Bernardito. Salvaste al Perú y no lo salvaste de los monárquicos, ultramontanos y reaccionarios. Liberaste a las Islas y no las liberaste. (Güich, 2021, p. 260)

Esto es, con su viaje en el tiempo Ortiz quebró la continuidad de espacio y tiempo, en una dinámica donde existen universos paralelos o en la cual se inventan universos paralelos. ¿Es este viaje fallido el que construyó universos como el nuestro, donde no existen las Islas y por ende tampoco Ortiz, y donde ocurrieron otros hechos como la captura de La Serna en la Batalla de Ayacucho? No es la primera vez que Güich utiliza este recurso. Como apunta Honores (2021 & 2018), el autor emplea frecuentemente el uso del tiempo elíptico desde su primer libro de cuentos, *Año sabático* (2000).

Por lo que en su narrativa los personajes tienen la posibilidad, virtual o real, «de trasladarse a otro plano y dimensión física de la realidad, a un tiempo otro (pasado o futuro), un mundo alterno, paralelo, distinto del representado al inicio en la ficción; o entrecruzar tiempos en un mismo plano de realidad» (Honores, 2018, p. 186).

Por ejemplo, veamos algunos cuentos de *Año sabático*. En el relato «Oráculo», con una gran ironía, el líder inca Taulichusco alcanza a ver por una especie de portal la decadencia de Lima a fines del siglo XX. Algo similar ocurre en «La puerta y el jardín», cuando el protagonista, que vive en el centro de Lima, ve en su sótano escenas del Imperio romano. Más complejo es el caso de «Los pilotos del templo de piedra», en el cual un grupo de soldados deben repetir todos los días las mismas maniobras, como si se repitiera un mismo día eternamente, mientras sus jefes están al tanto de esto. Concordamos con Honores (2021) en que

Güich explora la representación del tiempo fantástico a partir de la elipsis (su no continuidad lineal), lo que supone la yuxtaposición de temporalidades que convergen en un mismo punto de la línea de tiempo. De otro lado, para Güich, el narrador es un hacedor de mundos alternos que, a partir del hecho de fagocitar recuerdos y memorias ajenas, las impone al mundo como suyas y verdaderas, y que está más allá del bien y del mal, lo que lo aleja de la corrección política y le permite asumir un discurso más libertario dentro del campo de la ficción en el que todo está permitido. (p. 11)

Así, los relatos de Güich brindan interpretaciones posibles más allá de las consideraciones morales de los personajes y habría también que buscar interpretaciones en la construcción de realidades de los personajes. Como apunta Honores (2021), ninguno de estos relatos tiene una explicación

científica o clara, al igual que en muchos detalles de *Sepan Qvantos*, como el viaje en el tiempo de Ortiz. Pero hay un ejemplo más cercano, el cuento «Stafford. Indiana», en el cual el narrador personaje, el fugitivo Kimble, inventa realidades alternas hacia el pasado, mientras revela oscuros secretos. Ortiz también busca el viaje al pasado, y tanto antes de este intento como en el mismo propósito de viajar, persigue la utopía de vivir pacíficamente con Dolores, lejos del Perú. Ortiz no solo no puede retroceder en el tiempo, sino que ante la muerte de su amada cedió a la barbarie para luego desaparecer: desaparecen primero sus ideales, y luego él y su universo. Esta es una mirada crítica a la diferencia que existe entre los ideales, como los de la Ilustración, y las prácticas al momento de organizar repúblicas como la del Perú. La ucronía que presenta *Sepan Qvantos* representa los fracasos de los ideales y las oportunidades desperdiciadas de este país.

Cabría señalar un detalle: Ortiz, como los reales Bolívar y San Martín, fueron libertadores extranjeros, que en la práctica no pudieron defender los valores que proponían en medio del caos político y las ambiciones personales. Se trata de la figura del líder foráneo que propone ideales que no calan entre la población local. Por otro lado, consideramos que, en el contexto del bicentenario de independencia, podemos interpretar que Ortiz queda atrapado en una quinta metafísica sin tiempo, como atrapado ha quedado el Perú en sus constantes problemas: la desunión, el racismo, el machismo, el clasismo y la corrupción.

Finalmente, una novela como *Sepan Qvantos*, y en general una obra literaria como la de Güich, sin duda tienen una mirada política profunda; en ese sentido, producen un extrañamiento y una familiarización particulares. Por lo mismo, se abordan procesos históricos e interpreta al país con una

capacidad de reflexión y cuestionamiento a los cuales solo la literatura fantástica puede acceder.

Bibliografía

- Acevedo, B. (2009). El sujeto ilustrado o el gran Otro en el diario *La Miscelánea* de 1831. En M. Velázquez (comp.). *La república de papel: política e imaginación en la prensa peruana del siglo XIX*. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Beck, H. (2008). Sobre la historia contrafactual. *Letras Libres*, 118, 14-15.
- Freedman, C. (2000) *Critical Theory and Science Fiction*. Wesleyan University Press.
- Güemes, L. (2016). *La narrativa fantástica: característica de género y apropiación propedéutica*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.
- Güich, J. (2021). *Sepan Quantos*. Ediciones Altazor.
- Güich, J. (2020). *El misterio de las piedras secuestradas*. Ediciones Altazor
- Güich, J. (2013). *Control terrestre*. Ediciones Altazor.
- Güich, J. (2013). *El misterio del Barrio Chino*. Ediciones SM.
- Güich, J. (2009). *El misterio de la Loma Amarilla*. Ediciones SM.
- Güich, J. (2000). *Año sabático*. Editorial San Marcos.
- Honores, E. (2021). El tiempo elíptico en *Año sabático* (2000) de José Güich. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3(6), 1-12.
- Honores, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la Ciencia Ficción (1821-1980)*. Polisemia.
- Luque, H. (Comp.) (2021). *Ucrónica – Rutas alternativas a la realidad*. Pandemonium Editorial.

- Murcia, A. (2014). *El sentido de un comienzo: Pensamiento contrafactual, ucronía e imaginación histórica*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III.
- Moreno, F.A. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Ordiz, F. (2019). Memorias de un tiempo posible. Historias alternativas en la novela mexicana contemporánea. *Archivum*, LXIX, 251-275.
- Pelegrín, J. (2010). La historia alternativa como herramienta didáctica: una revisión historiográfica. *Proyecto CLIO*, 36, 1-57.
- Pestarini, L. (2017). Las ucronías en la literatura argentina. *Revista Iberoamericana*, 259-260, 419-428.
- Price, B. (2018). Historias que no fueron: La ucronía, el steampunk y la reinención del Segundo Imperio Mexicano en «La bestia ha muerto» de Bernardo Fernández (Bef). *Alambique*, 5(2).
- Snauwaert, E. (2017). Lo fantástico de percepción, lo fantástico de lenguaje y su efecto subversivo en *Control terrestre* de José Güich. *Brumal*, 5(1), 297-316.
- Suvin, D. (2016). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Peter Lang.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Editions du Seuil.
- Villavicencio, M. (1992). *Del Silencio a la Palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Flora Tristán.

CAPÍTULO II
La zona crepuscular
Homenaje literario
a José Güich Rodríguez

Historia de un vagabundo

Jorge Casilla Lozano

Al maestro
José Güich Rodríguez

¿Cómo era posible tanto atrevimiento?, me pregunté mientras me observaba en el espejo. Cogí la navaja de afeitar y me arreglé el bigote. Una gota de sangre manchó el lavabo. Soporté que copiaran mi identidad, que hicieran películas de ello, que lucraran sin reparar en mis derechos, pero un concurso de imitadores era el colmo. Un cazatalentos de San Francisco lo organizaba, premiaría al mejor doble y, pese a mi indignación, no había forma de evitarlo. El personaje se había vuelto muy popular en poco tiempo y lo imitaban por todo el país.

Sin embargo, debo admitir que mi indignación estaba mezclada con un poco de orgullo. Me molestó en un comienzo, mas luego lo acepté como un homenaje gratuito. Además, ese tipo de eventos demostraba una de mis teorías: el número de copias enfatiza la individualidad del original. Es decir, todo ese grupo de aficionados existe porque yo soy único. Y para reforzar mi autenticidad decidí presentarme al evento. Quería demostrarles a esos aspirantes lo difícil que era poner los pies en mis zapatos.

Me vestí con la única ropa que traía conmigo y me dirigí al teatro. En el trayecto muchas personas me reconocieron y se

rieron conmigo, no de mí. Los hombres me daban la mano o me abrazaban, los niños copiaban mis movimientos y algunas mujeres me besaron en las mejillas. Esto me complació. La simpatía y el calor del público tienen un valor incalculable; y, sin duda, fue un beneficio indirecto.

Sin embargo, hubo ocasiones en que me incomodó la fama. Mi vida privada se había convertido en pública de forma muy precipitada y, a veces, me era imposible pasar desapercibido. Un momento desagradable ocurrió cuando unos desconocidos pusieron en tela de juicio mi singularidad. No los culpo. Después de todo, no es cotidiano ver a un «personaje» de película comprando manzanas en el mercado. A pesar de ello, no las justifico. La duda o la incertidumbre matan al artista, y desdibujan los límites de la realidad y de la actuación.

Cuando llegué al teatro noté que la cola para la inscripción era muy larga. Según los diarios, ese día se presentaron aproximadamente mil chaplinistas y fue todo un espectáculo ver a tantas personas vistiendo igual: zapatos viejos y grandes, pantalón ancho, saco, chaleco, sombrero hongo y bastón. Todos reían y bromeaban con el que estaba delante, con el que estaba detrás, y se veían tan sinceros, tan reales. Era como si el mundo se hubiera vuelto feliz, como si toda la población estuviera conformada por Charlots. Aunque tanta felicidad no era gratuita. Después de todo, sería impensable la victoria de un Charlot deprimido.

La columna avanzó con lentitud. Durante la espera noté que no solo había participantes nacionales, sino también extranjeros. Esto me emocionó. Charlots de diferentes partes del mundo se habían reunido para demostrar su talento. Algunos eran ingleses, otros franceses, incluso uno era peruano. Este último se llamaba José María... He olvidado

su apellido. Llevaba un cuaderno pequeño en el bolsillo y lo sacaba de vez en cuando para realizar apuntes. Parecía un poeta bohemio, tal vez un pintor.

Le pregunté si sabía en qué consistía exactamente el concurso, pero no estaba enterado. La naturaleza del certamen era un misterio y al parecer todos estaban rodeados de la misma incertidumbre. ¿Qué faceta interpretar? Algunos llevaron accesorios. Por ejemplo, uno cargó guantes similares a los que usó Chaplin en la película *The Champion*. Otros llevaron patines. Un exagerado cargaba en la espalda un sujetador de vidrios como el utilizado en la película *The Kid*. Yo tenía solo mi bastón.

Logramos entrar al auditorio antes del mediodía. En la boletería un joven registró nuestros nombres en una lista —di un nombre falso para pasar desapercibido— y nos colocaron un pequeño papel en la espalda. Después nos guiaron hacia un espacio muy abierto detrás de la escena y, una vez reunidos, uno de los organizadores nos explicó en qué consistía la prueba. Teníamos que desfilar por el escenario de lado a lado, caminando como lo hacía Chaplin al final de la película *The Tramp*. Todos nos reímos en silencio. ¡Era demasiado fácil! Para refrescarnos la memoria, proyectaron unas escenas. A Chaplin —o, mejor dicho, a Charlot— se le ve de espaldas. Primero va lento y luego acelera el paso mientras mueve su bastón.

También nos avisaron que las entradas al teatro estaban agotadas y que el show empezaría en dos horas. Muchos aprovecharon el tiempo para practicar. Si bien parecía algo muy sencillo, lo interpretaban mal. Exageraban en la rapidez de las pisadas, en el movimiento del bastón o en el ligero balanceo. Yo no tuve que ensayar, ya que era el original. Por eso me senté en una escalera a esperar mi turno. En unos

escalones más arriba se encontraba un imitador fumando un poco de tabaco. Parecía muy confiado.

—¿No lo va intentar? —le pregunté.

—Los actores de verdad improvisamos en la escena. No repetimos nuestras propias creaciones —respondió sin mirarme.

No entendí bien qué quiso decir. En su espalda estaba pegado un papel con el número ochocientos. Yo era el número mil. Eso me alegró porque primero vería desfilas a todos los competidores y mi acto sería como un broche de oro.

El evento comenzó en un abrir y cerrar de ojos. Cientos de Charlots desfilaron por el escenario y no tardaron en escucharse los aplausos, las carcajadas y las pifias. Tampoco faltaron los tomates o los pasteles. El desfile del peruano fue interesante. Lo hizo bien, pero su rostro era algo melancólico, como dicen que son los peruanos. Luego desfiló el creído del número ochocientos. Su participación me pareció indicada, bonita, elegante, aunque un poco lenta para mi gusto. Le faltaba esa velocidad humorística que brinda el cine. Ni siquiera su tropiezo al final fue gracioso.

Por último, llegó mi turno. Respiré con profundidad, sujeté con fuerza mi bastón y caminé como solo yo sabía hacerlo. Primero me saqué el bombín en señal de saludo; luego caminé lento, como si me sintiera triste por una decepción amorosa; para concluir, caminé rápido como si ya hubiera superado el dolor emocional. Mientras salía escuché la ovación del público y creí que era uno de los más queridos.

El concurso acabó a los pocos minutos y uno de los productores anunció la fase final. De los mil concursantes, el jurado solo seleccionaría a diez. Yo me sentía ganador. Incluso ya tenía a mis favoritos en los que no se encontraba de ninguna manera el número ochocientos.

Lamentablemente, me apena mucho recordarlo, no aparecí en la lista de los mejores, ni tampoco mis seleccionados. Fue una gran decepción. El hombrecito confiado tampoco había logrado pasar a la siguiente ronda. El premio se lo llevó un tal Milton Berle, ¿o fue Billy West? Lo he olvidado.

Una vez afuera me enteré de la presencia del mismísimo Charles Chaplin en el teatro. Me pregunté si tal vez había observado mi actuación desde algún palco o si había participado en la mesa del jurado. Incluso sospeché por un momento que se había presentado al concurso; no obstante, lo creí improbable. Después de todo, Chaplin, un hombre de talento incuestionable, no tenía motivos para presentarse a una función de dobles.

Fue así como terminó esa aventura y volví a la rutina, a mis múltiples trabajos con los que me gano el pan. Y tal vez nunca me habría enterado de la verdad de los acontecimientos si no fuera por usted, señor Chaplin. Hace muchos años contó esta anécdota en una entrevista que se publicó en el periódico Chicago Herald y por fin pude comprender por qué perdí o; mejor dicho, por qué perdimos.

Llegar a estas conclusiones me tomó muchos años. Debido a mi condición social no cuento con tanto tiempo para sentarme a meditar. Le pido disculpas si estoy siendo inoportuno. No obstante, comprenda que es la única persona a la que le podría interesar esta reflexión. Por eso me animé a escribirle este relato desordenado, ya que solo usted podría creerlo y eso para mí es suficiente.

Falló al intentar ser usted. Los imitadores no ambicionan ser ellos, ni siquiera pretenden ser Chaplin, sino que aspiran ser como Charlot, el vagabundo gracioso que ven en el cine. Usted está lejos de ser el personaje que ellos conocen y que admiran.

Pongámoslo de este modo. En el primer nivel se encuentra Charles Spencer Chaplin, el hombre que nació en Inglaterra en un hogar humilde, quien conoció de cerca la pobreza, el hambre y la locura; y hoy es el actor mejor pagado del mundo. En segundo lugar, se ubica el personaje: Charlot, el vagabundo de «caminada graciosísima», de bigote peculiar. En tercer lugar, se sitúa el personaje de cine que todos aman e imitan, al que ven cuando se apagan las luces y encienden el proyector. Y en el cuarto lugar están los cientos de imitadores de Charlot.

Querido amigo, perdió porque intentó ser alguien que no conoce. Actúa de Charlot, pero era un concurso de imitadores, no de actores. El jurado no lo excluyó, usted mismo se descalificó.

En mi caso, perdí porque soy real. Soy el personaje que usted cree que inventó. Me llamo Charlot, nací en un barrio pobre y no tengo trabajo estable. Mi traje no es un disfraz, sino mi ropa habitual. Mi sombrero negro es lo único que me protege del sol o de la lluvia. Mi bastón siempre está a punto de quebrarse y no tengo dinero para cambiarlo. El pantalón ancho no es una moda, más bien una necesidad. Los zapatos grandes los encontré en la calle. Yo también perdí porque no comprendí que los originales no podemos triunfar en un concurso de copias.

Para terminar esta pequeña reflexión, debo concluir con satisfacción que yo me encuentro más cercano al Charlot cinematográfico. Esto se debe a que mientras usted cree que inventó al personaje, yo sé que soy el verdadero y me siento orgulloso de serlo. Aunque a veces, después de trabajar de obrero en la fábrica, reparando ventanas rotas o de mozo en un restaurante fino, me pregunto si soy una persona de carne y hueso o si solo soy un personaje de una película sin fin.

Tal vez la vida no es un camino por recorrer, ni un libro abierto sin terminar, ni un viaje por realizar; sino como el rollo de una película en blanco y negro, una película muda y eterna que podría terminar cuando usted decida interpretar otro tipo de personaje.

Atentamente, Charlot Ch.

La gran fiesta de la cultura

Alejandro Sustí

La dirección del partido —finalmente— parecía haber dado en el clavo. Por los corredores del palacio, los funcionarios y asesores del gobierno se saludaban y congratulaban por el éxito inminente. En el gran patio de entrada, cada mañana al saludar a la bandera, la Guardia de los Húsares lo hacía con renovado patriotismo esgrimiendo sus viriles lanzas ante la atónita mirada de turistas y paseantes. Sin embargo, todo parecía sugerir que solo la decisión y el coraje del presidente de la república habían hecho posible esa formidable Fiesta de la Cultura que se llevaría a cabo en la capital y que sería coronada por la presencia de connotados exponentes de la plástica, la música y la literatura continentales.

Eventos organizados en cada uno de los rincones de la ciudad ayudarían a disipar el magro rostro del fracaso que parecía haber teñido el régimen en los últimos meses. El estruendo de los atentados y los sangrientos titulares de los diarios darían paso a los optimistas mensajes de los congresistas quienes se vanagloriarían, una vez más, de las bondades y los logros de la nueva administración que tan solo un año atrás había asumido las riendas del país. Por último, la Gran Fiesta culminaría apoteósicamente con un concierto de gala a celebrarse en el Teatro Municipal cuya figura central sería

la extraordinaria cantante Greta de los Ríos, intérprete de fama internacional cuya voz y talento serían admirados por un auditorio conformado por las autoridades del Gobierno, los miembros del partido y los artistas, escritores e intelectuales invitados al evento.

Aquella tarde de abril, en el vestíbulo del Grand Hotel que colindaba con la Plaza Mayor, debo confesar que me sentía asombrado ante el paroxismo de la fiesta: en mi calidad de artista nacional, había estrechado las manos de quienes se habían constituido en los iconos de una revolución cultural nunca antes vista en el continente. Una compacta masa de músicos, poetas, intelectuales y pintores que habían presentado sus obras a lo largo de una semana fructífera e intensa se arremolinaba en el vestíbulo del lujoso hotel. De pronto, se oyó la voz de un guía —un miembro del partido por la forma en que pronunciaba aquel fatídico «compañeros» con el que inició su breve perorata— invocándonos a abordar el ómnibus que nos esperaba a la entrada del hotel —un monumental artefacto de dos pisos, cubierto de cristales negros y con apariencia de sarcófago—, presto a conducirnos al teatro que se encontraba a tan solo unas cuadras.

Minutos después, empezamos a subir al vehículo formando una larga e interminable fila. Cuando al fin ascendí por la escalerilla, noté que todos los asientos se encontraban ya ocupados así que me acomodé de pie como pude. Luego, el ómnibus inició su marcha abriéndose paso lentamente por entre las calles del centro, como si se tratara de una carroza fúnebre. Al tratar de doblar la primera esquina, las dimensiones de la máquina hicieron imposible la maniobra al punto de que una larga cola de vehículos empezó a formarse detrás haciendo sonar sus bocinas estrepitosamente —costumbre arraigada entre los choferes del caótico tránsito de la

capital— hecho que, por demás, suscitó más de una broma entre los viajeros. Una vez que pudo completar el giro, el vehículo se adentró por una calle aún más angosta y entonces me pregunté si sería posible que llegase a su destino.

Mis sospechas quedaron confirmadas cuando el armatoste acabó su travesía a tan solo unos metros del teatro, bloqueando el tránsito a la vez que soltando un lastimoso bufido que no hizo más que elevar el volumen de los bocinazos y quejas de decenas de choferes aunadas esta vez a las de los transeúntes. Instantes después, nuestro guía se levantó del asiento en el que había estado cómodamente sentado y, utilizando el mismo ceremonioso tono de voz, nos comunicó que sería necesario apearnos del vehículo para caminar juntos algunos «escasos metros» hasta el edificio. Tras una paciente y ordenada movilización, nos reencontramos bajo la luz de gigantescos candelabros reflejada por los espejos y mármoles del vestíbulo. En eso, a unos pasos, noté una larga fila de sujetos que recogían sus entradas en la boletería y se dirigían inmediatamente hacia las escalinatas que conducían a las galerías y los palcos de los pisos superiores. Fue entonces cuando nuestro guía nos condujo hacia el acceso a la platea en donde, según el protocolo, seríamos acomodados. Allí se encontró con otro sujeto al que le anunció solemnemente la llegada de los «artistas continentales», pero grande fue su sorpresa —y la nuestra, por cierto— cuando escuchó que aquel le respondía casi estentóreamente: *¿«Artistas continentales»? ¡De qué me habla, compañero, si ya la sala está repleta!*

Yo, al percatarme de la situación, me escurrí rápidamente hasta alcanzar las escaleras que conducían a la cazuela dejando atrás aquella escena de comedia. Poco después, conforme iba subiendo por la larga escalinata, escuché la descarga de los aplausos de quienes en la sala presenciaban

el inicio del espectáculo. Una vez en la cima, descorrí la densa y pesada cortina de color púrpura que bloqueaba el paso y, bajo la más completa oscuridad, vi sobre el escenario a nuestro presidente —posesionado de un micrófono e iluminado por una luz cenital— anunciando la presencia de la celebrada invitada, mientras desde afuera del teatro me llegaba a los oídos la catastrófica maraña de bocinazos y maldiciones de la calle, sumada a las temblorosas voces de los «compañeros» y el reclamo airado de los artistas invitados al concierto. Luego, en medio de una ensordecedora ovación, hizo su aparición sobre el escenario la Guardia de los Húsares de palacio llevando en andas la continental figura de la cantante a quien colocaron al lado del mandatario como si se tratara de una enorme muñeca inflable. Segundos después, el público empezó a entonar las notas del himno nacional: la fiesta, pues, había llegado a su apoteosis.

Sangre para los dioses

Daniel Salvo

Teruel maldijo entre dientes al recibir la noticia de una de las secretarías de redacción. Otra vez el director salía de viaje y le había encargado la dirección del diario a su antipático e inepto sobrino, un gordo vulgar que siempre daba preferencia a las noticias más amarillistas y sangrientas de la jornada. Si bien era cierto que el diario se vendía más cuando publicaba titulares tales como «Inmigrante chino mata a su suegra» o «Accidente de carretera deja treinta muertos», Teruel, periodista de la vieja escuela, consideraba que tales noticias marcaban el ocaso del buen periodismo en el Perú. Total, parecía que eso era lo que le gustaba a la gente.

Si por lo menos el director encargado respetara las secciones, a Teruel no le importaría publicar sus reportajes con titulares escandalosos. Pero el Niño Goyito —así lo habían rebautizado las secretarías, indefensas víctimas de sus caprichos— gustaba de hacer cambios en el diario, así fuera por un día. Y parecía que el periodo de la encargatura iba a durar un buen tiempo, semanas o acaso un mes. Teruel rogó a quien pudiera escuchar sus preces que, por lo menos, esta vez no lo destacaran a cubrir las noticias de farándula.

Mientras trataba de terminar su columna del jueves, a ver si le ganaba por puesta de mano al Niño Goyito y se imprimía de todas maneras, una de las secretarías se acercó

a su escritorio y le hizo un gesto inequívoco: el director en funciones requería de su presencia en su despacho. Mientras emitía un bufido, Teruel se acomodó el nudo de la corbata y se dirigió al cubículo que hacía las veces de oficina de dirección del diario. Por lo que sabía, el Niño Goyito también le daba otros usos...

Encontró a su flamante jefe devorando una butifarra. Imposible no pensar en el emperador Nerón en el circo romano, contemplando todo con la avidez propia de un animal sediento de sangre. Sí, el nombre del diario bien podría cambiar a *El Imperio* o *El Circo*, dada la forma en que estaba siendo manejado. Teruel tomó asiento sin esperar a que el otro terminara su emparedado.

—Ah, buenas Teruel, qué grato tenerlo aquí, mi tío... digo, el director, siempre me ha hablado bien de usted, de su redacción exquisita, de las crónicas tuyas que han sido traducidas a otros idiomas... Usted sería un periodista de lujo en los Estados Unidos o en Europa, mi estimado amigo. Es un honor contar con usted en nuestro diario.

A Teruel no se le escapó la manera en la que el Niño Goyito había pronunciado «nuestro». En realidad, el director estaba haciéndose viejo y, por lo que se sabía, ninguno de sus herederos había mostrado mayor interés en hacerse cargo del periódico. No era imposible que la dirección pasara a manos del Niño Goyito, lo cual, en el fondo, era el deseo de más de un colega, debido a sus habilidades para incrementar las ventas merced al amarillismo con el que teñía a *El Centinela*. Teruel deseaba que, de llegar ese momento, él ya estuviese cómoda y seguramente jubilado.

—Pero —continuó el otro, señalando con el índice derecho— lamentablemente no estamos en Estados Unidos ni en Europa, o en Argentina. La gente de este país quiere

sangre, crímenes, chismes. Les daríamos sexo si no fuera porque somos un país hipócrita y cucufato. Y claro, siempre tiene que haber un espacio para la política, el comentario del momento, la economía... Usted me entiende, ¿verdad? Algún día cambiarán las cosas, pero, por ahora, el diario tiene que venderse, sólo así podremos seguirles pagando los sueldos que ganan acá, que, por cierto, son muy superiores a lo que pagan otros diarios...

Teruel ya estaba aburrido del discurso del Niño Goyito. Se lo soltaba a todos los periodistas del diario cada vez que le encargaban el puesto, con la idea de darle un empaque supuestamente modernista al sensacionalismo ramplón que entendía por periodismo. Hizo un gesto de resignación. Ahora venía lo que realmente importaba, su nueva asignación. *Que no sea farándula*, rogó mentalmente Teruel.

—Estoy seguro que un periodista con su talento puede desempeñarse en cualquier área de nuestro diario, darle un giro novedoso a cualquier noticia, crear un mito. Hace tiempo conocí a un periodista de nombre Zavala, Zavallita le decíamos, de buena familia fíjese usted, pero trabajaba en un periódico de cuarta, fíjese. Podía convertir la muerte de una prostituta en toda una intriga política. ¿Recuerda el caso de la Mariposa Nocturna? ¿El ministro que tuvo que renunciar? ¿Ve a lo que me refiero? Toda noticia tiene más de un lado, de repente el menos evidente es el que le interesa al lector.

El director encargado miró con cierta pena los restos de su butifarra, incomibles ya. Era tiempo para pedir otra, pero tenía que deshacerse de Teruel primero, pues le daba cierta vergüenza comer delante de otro sin invitarle y no estaban los tiempos para soltar un cobre para convidar a otro por gusto. Miró hacia la mesita que estaba a su izquierda, donde estaban arrumados los periódicos de la competencia. Ya

verían cuando él fuera nombrado director definitivo y no interino, como ahora... *Tío, tío, ojalá no regreses...* Cogió uno de los periódicos mientras le comentaba a Teruel:

—Vea este titular: «Seis muertos en la carretera». Y la foto, un poco cruda, ¿verdad? Sobre todo el niño llorando junto a los cuerpos de sus padres. Triste noticia, pero es de las que venden. Y sin embargo, estos animales de la competencia desperdician el material. Fíjese en los datos que ellos mismos consignan. Tienen de todo para convertir esto en un notición. Yo le hubiera puesto de titular «Seis víctimas de la Curva Maldita» o «La muerte viaja en autobús». Aunque estos venían en un camión que transportaba zapallos... Pero me entiende usted, ¿verdad?

—La verdad es que no tengo mucha experiencia en cubrir accidentes de tránsito, señor director. Tal vez uno de mis colegas pueda conseguir el tipo de noticia que usted desea.

El director interino asintió, evitando mirar a los ojos a Teruel. Ya antes había tratado con él y sabía que no accedería de buen grado a desempeñarse en accidentes. Si al menos renunciase... Pero ya se había preparado para esa situación. Hizo como que no había oído lo que el periodista le había dicho y, poniéndose de pie, señaló unas hojas de papel, engrapadas en un ángulo.

—Para la edición de mañana, deseo un reportaje sobre cualquiera de esos accidentes. Dos columnas, no más de mil palabras. Puede sugerir una foto, pero es probable que no salga publicada en la edición.

—¡Pero si son las tres de la tarde! Ni siquiera he almorzado y no he dicho que haya aceptado el encargo —protestó Teruel.

—El cargo de director me faculta a decidir la línea del periódico con entera libertad. Y su contrato lo obliga a

seguirla. Y para un periodista tan reputado como usted el horario no debería ser un problema. Yo me voy a almorzar.

Con un apenas disimulado suspiro de alivio, el director encargado abandonó con rapidez la oficina, dejando a Teruel con la palabra en la boca. Haciendo puño con las manos y con un marcado fruncimiento de cejas, el periodista cogió con brusquedad los papeles que el Niño Goyito había dejado sobre el escritorio.

Cuando abandonó las oficinas del diario, el portazo se oyó en todo el edificio.

Mientras mordisequaba un pan con queso en la cafetería que quedaba en los bajos del edificio donde funcionaba el diario, Teruel ojeaba la información que le habían proporcionado. Básicamente, se trataba de fechas y locaciones de accidentes de tránsito, a cual más truculento. De plano, descartó los que habían ocurrido en barrios residenciales (esos salían en «Sociales», o no salían y punto), o en zonas más céntricas (no había nada nuevo que escribir). Quedaban tres accidentes por cubrir, dos colisiones entre vehículos y un atropello que había concluido con la muerte de la víctima, una niña de diez años. Como fuente de los datos, se consignaba el nombre de un oficial de la policía que respondía al sencillo apelativo de capitán Huamán. Si se apuraba, todavía podría encontrarlo en la comisaría del distrito. *Si al menos me hubiesen dado dinero para un taxi*, maldijo Teruel para sus adentros, al tiempo que pagaba la cuenta.

Si algo caracterizaba al clima limeño, era su falta de coherencia. Teruel había dejado el centro de Lima, húmedo y oscuro aún a media tarde, para encontrarse con un sol deslumbrante que calentaba un reseco arenal. Teruel odió su corbata por ahogarlo, lamentando también lo que el polvo le estaba haciendo a sus zapatos y a su traje. Ni modo, era como volver a sus inicios como periodista. Pero ya no era tan joven como en ese entonces, cuando solía compartir los fines de semana con otros colegas y escritores, la mayoría de ellos trompeadores y jaranistas, pero todos ellos muy cultos y leídos, miembros de una bohemia otrora reconocida internacionalmente. *Ah, pero ahora perteneces a otro mundo, Teruel*, se dijo a sí mismo, *eres un dinosaurio*. Contempló su sombra, comprendiendo que por muy larga que fuera desaparecería en cuanto se pusiera el sol. *Igual que mi trayectoria de periodista*, pensó con cierta amargura.

Caminó siguiendo el borde de la carretera. Las referencias de los redactores de policiales habían sido precisas. Ya veía la estrecha callejuela que aparecía como escondida y que llevada directo a la comisaría. El escudo nacional del Perú, que colgaba sobre la entrada, cubierto de polvo y ligeramente ladeado, fue la única bienvenida que recibió.

La entrada a la comisaría bien podría ser la de un colegio fiscal, de construcción reciente, pero aún sin acabados. Las losetas lustradas se intercalaban con zonas de rugoso concreto, y algunas paredes aún mostraban el rojizo ladrillo con las que habían sido edificadas. Los ruidos que podía escuchar parecían más los de un mercado o de una tienda que los de una institución dedicada a velar por el orden y la seguridad ciudadana. Pero tampoco había esperado mucha

solemnidad para el caso. Se dirigió al primer hombre uniformado que encontró.

—Buenas tardes. Quisiera hablar con el capitán Huamán.

—¿De parte de quién?

—Soy periodista —dijo mientras mostraba su credencial—. Estoy buscando información sobre el accidente de ayer.

—Ajá, otro tundeteclas... Pero ya han tomado nosecuantas fotos, maestro. Ya no creo que se pueda poner algo más.

—¿Usted vio el accidente?

—No, pero llegué al ratito nomás, vinieron corriendo unos chiquillos a avisarnos. Fue en la curva, maestro, un camión que venía con fruta, dicen... Parece que se le vaciaron los frenos al chofer y atropelló a la niña... pobre criaturita —el policía se persignó.

—¿Detuvieron al chofer?

—No, el desgraciado ya se había dado a la fuga. Sólo encontramos el cadáver de la niña, tirado en medio de la pista... Ni rastro del camión.

—Mmmm... ¿Podría llevarme al lugar del accidente?

—Pucha, maestro, tengo una comisión urgente en otro lado, mañana tal vez... A menos que...

Teruel sabía lo que se venía. A la actitud displicente del policía, seguiría una apenas disimulada petición de alguna dádiva para, o bien proporcionarle más información, o bien proponerle un encuentro fuera del recinto. Ya se había enfrentado a situaciones como esa, y estaba a punto de increparle su conducta al policía, cuando una voz estentórea se dejó oír desde los interiores del recinto:

—Oficial Antúnez, ¿puede explicarme qué está pasando?

Quien demandaba información era un sujeto fornido, de mediana estatura, ojos saltones y lacios cabellos, con un tenue

bigotillo que en su mofletado rostro producía un efecto mas bien cómico. Pero Teruel no se dejó llevar por las apariencias, pues el oficial emanaba un aire de autoridad e integridad inconfundibles.

—El capitán Huamán, supongo —se acercó a estrecharle la mano—. Mi nombre es Teruel y soy periodista, vengo del diario *El Centinela*. Me gustaría conversar con usted sobre el accidente que ocurrió ayer.

El capitán se puso de pie, evidenciando una calma que contrastaba con el tenso ambiente que se respiraba en la comisaría. Y es que en cualquier momento podía ocurrir algún incidente, como que un detenido se diera a la fuga o cogiera el arma de algún policía, aprovechando cualquier descuido. Teruel había conocido a otros uniformados, militares o policías, en quienes la autoridad sólo podía ser ejercida mediante la crueldad o el sadismo. No pudo menos que admirar el temple del hombre que tenía ante si.

—Mucho gusto, señor Teruel. Sobre el incidente que menciona, tengo entendido que ya se informó a los medios de prensa. No hay nada más que agregar. Y en cuanto a usted, oficial Antúnez, recuerde que debe informarme de la presencia de elementos extraños en la comisaría, siempre.

—Sí, mi capitán. Justamente el señor preguntaba por usted, pero no quería interrumpirlo. Más bien, solicito permiso para ausentarme, mi capitán, mi turno ha concluido.

—Proceda a retirarse, Antúnez. Asegúrese nomás que esté presente su reemplazo.

El oficial hizo una ligera venia al capitán y a Teruel, y se marchó por un pasillo. Se escuchó un intercambio de palabras con alguien más, presumiblemente el oficial que venía a reemplazarlo. Teruel consideró la situación. El capitán parecía renuente a proporcionarle más información, por lo que su

presencia en la comisaría carecía de objeto. Sabía cuándo ceder. Extendió su mano derecha para despedirse, al tiempo que musitaba alguna fórmula protocolar, cuando el capitán lo atajó velozmente, estrechándolo con ambas manos. Ante su asombro, el capitán se introdujo rápidamente en su oficina, cerrando la puerta tras él. Teruel salió de la comisaría con aire tranquilo, que ocultaba un sentimiento de excitación. El capitán Huamán, discretamente, había puesto en su mano una hoja de papel doblada.

Mientras se dirigía hacia algún lugar donde poder encontrar transporte, Teruel pudo notar que el oficial Antúnez, creyéndose oculto en el fondo de una bodega aledaña, lo observaba disimuladamente. En su adusto semblante no quedaba ni un resquicio del jocundo policía con quien había conversado hacía tan poco tiempo.

Teruel tomó el primer taxi que avistó y le indicó al conductor la dirección del diario. Poco después, se encendían las luces de alumbrado público.

Ya en su oficina, y sabiéndose a salvo de miradas curiosas, Teruel desplegó el papel que le había dado el capitán Huamán. El papel ponía: «Cine Metro. Función de noche del miércoles. Última fila derecha».

El olfato periodístico de Teruel se activó. Era la situación más inusual de todas las que le habían ocurrido a lo largo de su carrera. Y no es que esta estuviera libre de eventos insólitos. Brujos, extraterrestres, mundos paralelos. Secretos que no pudo confiarle jamás a nadie, viviendo como vivía en un país en constante crisis, donde un paso en falso, una información sin confirmar, podía significar el descrédito

total de su carrera periodística. Se preguntó cuántos otros periodistas en el mundo se encontrarían en su misma situación, a saber, el haberse encontrado una o varias veces con situaciones y personajes extraordinarios, y no poder revelar semejantes secretos a la humanidad...

Algo había en la actitud del capitán Huamán que denotaba una situación de esas, algo excepcional que sólo un periodista podría entender y aceptar. Y había dado la casualidad de que fuera Teruel, viejo zorro del oficio, quien diera con el hilo de una intrigante madeja. Olvidó sus aprensiones respecto a la conducción del periódico, emprendiendo la tarea encomendada. Se rió para sus adentros. Si bien era una falta ética, ¿qué periodista no había «volteado» alguna vez una noticia difundida en otro medio, para hacerla pasar por suya? Tardó sólo media hora en redactar la columna ordenada por el Niño Goyito, la cual entregó al editor de turno. Cansado, se retiró a su vivienda, pensando en que faltaban sólo unos días para el miércoles.

Matinée, Vermouth y Noche, rezaba un cartel con los horarios del cine Metro. Sus marquesinas anunciaban la película en exhibición, un drama sobre un escritor que tenía que sobrevivir oculto en un país invadido. Como había supuesto, habían pocos espectadores en la taquilla y daba por hecho que habría menos en la sala. Pese a la actividad de los cineclubes, era un hecho que la población limeña no era muy afectada a cierto tipo de películas.

Con el papel que le había dado el capitán Huamán en la mano, Teruel ingresó a la sala. Se dirigió al lugar convenido, el último asiento de la última fila de la derecha y esperó.

Como había previsto, apenas habían unas veinte personas en la sala, distribuidas entre las butacas más céntricas. La privacidad del encuentro estaba asegurada. Las luces se atenuaron, dando inicio a la consabida tanda de avisos publicitarios y avances de futuros estrenos.

Habrían transcurrido unos cinco minutos de iniciado el filme, cuando sintió unos pasos a su derecha. Comprobó que se trataba del capitán Huamán, vestido de paisano, oliendo intensamente a fijador para el cabello. Portaba, además, un objeto que, en la semipenumbra de la sala de cine, pudo distinguir que se trataba de una caja de zapatos. El policía se sentó en la butaca contigua. Tras un breve silencio, empezó a hablar en voz baja:

—Mil perdones por este modo subrepticio de encontrarnos, pero tenía que tomar precauciones. Sí, soy un policía que trabaja en una comisaría de barrio. Pero lo que voy a revelar puede cambiar la historia. Yo sé quién es usted y me parece un milagro que haya venido justo a mi comisaría. De otra manera habría sido imposible contactarlo. Desde hace un tiempo me espían y me siguen, ¿sabe? Aunque no se han manifestado todavía. Pero años de ser policía hacen que uno desarrolle eso que llaman un sexto sentido para detectar cuando algo pasa. Cuando a uno lo siguen y lo vigilan. Quizá en eso me parezco a usted, ¿no? Un periodista también sabe dónde está la noticia.

Teruel no contestó. Ya había tratado con innumerables paranoicos con delirio de persecución, seres aburridos y mediocres que intentaban darle contenido a sus vidas imaginando ser parte de intrigas a cada cual más disparatada. Pero aquel policía parecía alguien honestamente preocupado por algo que, al parecer, había descubierto. Algo que también lo atemorizaba.

—En el tiempo que llevo en la comisaría, he visto todo tipo de casos. Pero, sobre todo, accidentes de tránsito. Muchos de ellos, atropellos de menores que culminan con su muerte. Hace unas semanas, noté algo raro en uno de ellos. Una niña atropellada y muerta en una intersección. Cuando nos apersonamos, vimos que a sólo una cuadra había una procesión, llevando un anda con la imagen de santa no sé qué. Todos los testigos fueron unánimes en su declaración: un camión había atropellado a la niña y se había dado a la fuga. Pero nadie recordaba más detalles, como el modelo del vehículo o las placas de identificación. ¡Ni siquiera el color! Además, a diferencia de otros atropellos, los parientes de la niña no parecían excesivamente consternados por lo ocurrido. Se mostraban más bien renuentes a iniciar siquiera una demanda, parecía más bien que querían olvidarse del asunto sin más. Y los de la procesión peor, simplemente no habían visto nada, pese a que el cadáver de la niña estaba a unos metros de ellos. Aquí hay algo raro, me dije, y empecé a revisar otros casos similares.

El capitán abrió la caja de zapatos. Sobre una ruma de papeles y recortes de periódicos, había una bolsa medio grisenta, de la cual extrajo un pan con queso a medio comer. Mientras mordisqueaba el bocadillo, continuó con su narración.

—Me sorprendió mucho encontrar coincidencias en las fechas y lugares. He traído para usted recortes de periódicos que publicaron las noticias de esos accidentes, y los pocos papeles que pude sacar de los archivos de la comisaría. Puede llevárselos a su casa, podrá darse cuenta de que no estoy mintiendo.

—Pero usted no me dijo nada, en el fondo, salvo que ha encontrado algunas coincidencias. ¿Coincidencias en qué?

—¡Con festividades religiosas! Es lo que se me ocurrió cuando vi la procesión de la que le hablé, ¿recuerda? Miré en un calendario, de esos que ponen el nombre del santo del día, y encontré que casi todos los atropellos, sobre todo los de menores, ocurren en determinadas fechas, y siguiendo un mismo patrón, un *modus operandi* —sonrió con suficiencia—. Es decir, siempre se trata de un camión, siempre se trata de una intersección, siempre hay cerca una procesión o algún acto religioso y siempre la víctima es una menor de edad. ¿No le parece raro?

Teruel sopesó lo que le había dicho el capitán Huamán. Pensó en citarle estadísticas, estudios efectuados en torno a la pobreza, la cultura del descuido que existía en las clases populares. Pero se contuvo. ¿Cuántas veces sus superiores no habían rechazado sus propias experiencias o descubrimientos? Y no porque sus detractores se amparasen en una posición racionalista o científica, sino por el mero hecho de detentar aunque sea una minúscula fracción de poder en el Perú, un poder que siempre cuidaba de sí mismo y de nadie más. Teruel empezó a recordar a ese rector universitario, a esa autoridad eclesiástica, a ese militar prepotente, a esos políticos y congresistas que decidían quién sí y quién no. Y se vio a sí mismo en el capitán Huamán, un sencillo y honesto policía dotado de agudeza e imaginación, elementos claves para el desarrollo de su labor, pero, ¡ay! tan huérfano de apoyo en un país como el Perú. Y ahora, ese policía estaba recurriendo a él, un periodista cultural en el ocaso de su vida y profesión, la última rueda de un coche que sabía rumbo al precipicio. Cansado como se sentía, decepcionado, instó al policía para que continuara.

—Va a pensar que es una tontería, pero he apuntado dos asesinatos más que están por ocurrir. Fíjese en este calenda-

rio —extrajo una tarjeta arrugada de un bolsillo— acá están marcadas con una equis las fiestas del Cristo de Yawarñahui y esta otra.

—Pero, ¿no le parece que se ha apresurado en sus conclusiones? Admito que hay similitudes, pero, ¿qué pasa si ocurre otro accidente, o crimen según usted, en una fecha distinta? Entonces, ahora podríamos hablar de meras coincidencias.

—Yo también pensé en eso, señor Teruel. Y, de hecho, ocurrieron otros accidentes, siempre con niñas. Claro, eso no es suficiente, me dije. Esos accidentes no ocurrieron en ninguna fecha especial señalada en el calendario. Ya estaba por abandonar este asunto, cuando nos ordenaron efectuar una redada en un sitio donde se ejercía la prostitución clandestina. Fue un trabajo de rutina, sabe, detener por un rato a los parroquianos que se encontraban con las chicas, una amonestación verbal para ellas y un par de palazos a sus cafichos para que no se pongan lisos. Las chicas juran que van a dejar esa vida, pero, ¿en el nombre de quién juran? Pues de Sarita Colonia. Usted sabe quién es, ¿no? La santa del pueblo, una chica que se salvó de ser violada y que, al morir, se convirtió en la patrona a la que se encomiendan casi todos por la zona donde trabajo. Me costó entender eso de la canonización, y que no es reconocida por la iglesia. Pero igual le arman fiestas y jaranas, y la gente le agradece por los milagros que les hace. Y tiene una fecha de celebración, fíjese.

Hizo una pausa, que aprovechó para dar otra mordida a su sencilla merienda.

—Entonces, me puse a pensar que los accidentes que se salían de lo previsto tal vez podrían coincidir con otras festividades, no reconocidas por la iglesia. Empecé a subir a los buses, me fijé en las pintas que hacen los choferes en los camiones de transporte de mercancías, los carteles que

cuelgan los comerciantes en el mercado. Y aparecieron, señor Teruel, los santos y santas que Lima no conoce, patronos no reconocidos de pueblitos perdidos en la sierra, pero que son festejados en su día con todas las de la ley.

—Pero si hablamos de fiestas religiosas populares, ¿qué tienen que ver con Lima? ¿Por qué no se festejan en sus lugares de origen?

—Eso es lo que quiero que usted averigüe, señor Teruel. Por qué antes no ocurrían estas cosas, o no tan seguido —concluyó el policía.

Teruel miró distraídamente al ecran, tratando de poner orden en sus pensamientos. A lo largo de su vida, se había topado con más de un misterio, pero, muy pocas veces, con uno que involucrase la muerte o el asesinato de niños. Ocurrían cosas monstruosas, ciertamente, pero no como estas. Y menos, le parecía que podrían vincularse con algún tipo de conmemoración o ritual. El mismo no había abandonado su agnosticismo, pese a haber atestiguado acontecimientos extraordinarios.

El capitán Huamán se puso de pie y, a modo de despedida, dijo:

—He compartido con usted todo lo que tengo, estos recortes y mis conclusiones. Lo llamaré el fin de semana al diario donde trabaja. Espero pueda ayudarme. Buenas noches, señor Teruel.

Tras la sencilla despedida, el policía abandonó el cine. Teruel permaneció hasta el final del filme. Al salir del local, contempló la Plaza San Martín, otrora muestra de la modernidad y elegancia de la Lima del siglo XX, la cual le parecía ahora un espacio oscuro y tétrico, plagado de amenazas.

El día siguiente transcurrió sin mayor novedad en la redacción del diario. El Niño Goyito estaba contento, pues su idea de incluir noticias amarillistas en la edición había repuntado en las ventas y distribución del periódico. Estaba celebrando en su oficina, con la consabida butifarra regada con gaseosas y otras bebidas, ajeno a lo que ocurría fuera de aquel espacio. Teruel agradeció en silencio a los dioses en los que no creía por esa especie de tregua. El encargo y todo lo demás había pasado a segundo plano. Ojeó la primera página. Junto a un titular que sólo pudo describir como chirriante, destacaba la foto insinuante de una bailarina de moda. *Tu tiempo está por concluir, Pablo Teruel*, pensó con tristeza.

Revisó sus apuntes y su lista de contactos. Dada su trayectoria como periodista cultural, no le faltaban direcciones y teléfonos de historiadores, arqueólogos, antropólogos y otros intelectuales y humanistas. Lamentó constatar que muchos de ellos ya no estaban en activo o habían fallecido, lo que le llevó a augurar un futuro más bien lúgubre para las futuras generaciones peruanas. Pero ahora debía concentrarse en el presente y tratar de ayudar al consternado capitán Huamán.

Al fin, dio con la persona adecuada, un connotado historiador que además era catedrático universitario. Llamó a su secretaria, quien le agendó una cita para esa misma tarde. Satisfecho por el avance, Teruel se dio tiempo para redactar su habitual columna, en la que comentó la película que había espectado la víspera. Si el capitán Huamán estaba en lo cierto, y alguien los estaba vigilando, tendría una coartada perfecta para justificar su presencia en el cine aquella noche.

Teruel acudió puntualmente a la cita. El doctor Maceta lo recibió en su modesta oficina universitaria con la afabilidad de un viejo amigo, aunque el periodista sabía que no había que confiarse con el maduro intelectual, célebre por más de una *boutade* proferida contra algún figurón del ambiente político o intelectual del Perú. Teruel se alegró de contar con la deferencia del investigador.

Tras tomar asiento, Teruel expuso, de manera indirecta y sin mencionar ningún caso en concreto, las interrogantes que el capitán Huamán había suscitado en él, mientras el docente lo escuchaba con expresión abstraída y, por ratos, simplemente aburrida.

Concluida la exposición de Teruel, el profesor Maceta hizo como que abría y cerraba los cajones de su escritorio. La cordialidad original, basada en consultas y entrevistas realizadas años atrás, habían dado paso a una actitud entre displicente y sardónica.

—Vea Teruel, parece que usted está llevando las cosas por el nuevo rumbo que está tomando su periódico, si me permite expresarlo así. Hay noticias serias, temas para un análisis científico y objetivo, acorde con las escuelas historiográficas más progresistas, donde se enfoca las acciones de los sujetos históricos en base a su inclusión en determinada clase social, y el lugar que se plantea el agente histórico como sujeto de cambio. Es el futuro el que nos interesa, el devenir histórico de las masas, urbanas o rurales. Brujerías, rituales, chamanismos son meras construcciones mentales propias de una sociedad desigual, que se irán desvaneciendo conforme evolucione la humanidad hacia una verdad única. Los migrantes que vienen a Lima vienen en búsqueda de

la modernidad, de la radio, de la televisión. Más pronto que tarde dejan atrás sus costumbres originarias, desde su idioma hasta su dieta. Se convierten en ciudadanos, tan iguales como los limeños más criollos. Esas festividades son lo menos interesante de su presencia en Lima, a lo más, las supersticiones de ancianos.

Sonrió con suficiencia. Teruel lamentó su decisión de acudir ante aquel historiador, aunque no pudo dejar de reconocer que lo que este le había expuesto coincidía con sus propias convicciones. Pero no podía dejar de sentir una especie de aguijón que le incomodaba y al mismo tiempo le impelía a no abandonar aquel caso. Ya estaba por despedirse del intelectual, cuando este, como al desgaire, comentó:

—Si lo que quiere, de todas maneras, es realizar algún reportaje sobre cultos secretos y tonterías así, a quien debe acudir es a Luis Enrique Tord. A él le encantan esos temas medio esotéricos, aunque sus hipótesis y conclusiones no resisten el menor análisis serio. En fin, es como la oveja negra de los historiadores peruanos. Por suerte, es inofensivo. ¿Quiere que le proporcione su dirección?

Teruel le agradeció la información, no sin cierta acritud. La entrevista no había resultado ser una pérdida de tiempo, después de todo. Ahora que lo recordaba, también había oído hablar de Luis Enrique Tord, pero muy poco, dado que sus opiniones sobre los eventos históricos peruanos distaban de la ortodoxia imperante. Pidió a Maceta que le prestara su teléfono, desde el cual pudo llamar a la residencia de Tord. No pudo menos que extrañarse cuando, del otro lado de la línea, le contestó el mismísimo Tord, quien muy amablemente le concedió una entrevista para esa misma tarde. Ni bien colgó el tubo del aparato telefónico, Teruel se despidió

apresuradamente de Maceta, para abordar el primer taxi que pudo conseguir.

El estudio en que lo recibió Tord se asemejaba al de Maceta por la profusión de libros, revistas y papeles que, sin orden ni concierto, atestaban estantes y escritorios. Pero hasta ahí llegaban las similitudes. El estudio de Tord estaba decorado por cuadros de arcángeles, vírgenes y santas de inconfundible manufactura virreynal, que desde las paredes parecían observar todo con irónica mirada. Además, aquí y allá habían, apenas acomodados, una serie de instrumentos y artefactos de manufactura exquisita, los cuales habrían hecho las delicias de un anticuario. Astrolabios, esferas armilares, un globo terráqueo, mapas antiguos, una rosa de los vientos, una clepsidra, un quipu enmarcado a la manera de un cuadro. Un ambiente elegante en su desorden, que, sin embargo, invitaba a la lectura y a la reflexión.

El historiador hizo traer una bandeja con sendas tazas de café y unos canapés que Teruel agradeció, pues dada la hora y el trajinar del día, se había despertado en él un hambre voraz. Tras los saludos de rigor, estaba por entablar el diálogo, cuando Tord inició un sorprendente discurso:

—Al fin tengo enfrente nada menos que al gran periodista Pablo Teruel, toda una institución en el mundo periodístico, redactor estrella del diario *El Centinela*. Usted ejerce el periodismo como una espada, un arma noble para tiempos más civilizados.

Sorbió discretamente un poco de café.

—Y como caballero andante que esgrime la pluma en reemplazo de la espada, se ha topado usted con aventuras y enigmas de lo más variopinto, cosas para las que apenas encuentra o cree encontrar una explicación racional. Francamente, no entiendo cómo sigue usted manteniendo esa

postura materialista ante la existencia, tan limitada filosóficamente desde sus mismos inicios. Ah, si realmente abriera usted los ojos ante las realidades que nos rodean, hace tiempo que habría llegado a la solución de muchos misterios y enigmas, como el de las piedras del Cusco, por ejemplo.

Teruel dió un respingo. ¿Cómo sabía Tord de su aventura en el Cusco, y de su acceso a aquella ciencia ancestral que había logrado lo aparentemente imposible? El historiador lo contemplaba con un amago de sonrisa en el rubicundo rostro, que a ratos semejaba la de un niño feliz de haber realizado una travesura, y también la de un ser sin edad pero poseedor de una sabiduría milenaria, como los ancianos taoístas que había conocido en el Barrio Chino.

El historiador continuó:

—Se sorprende usted de que yo esté al tanto de ciertos acontecimientos que sólo creía conocidos por pocas personas. En cierto modo así es, pero no olvide que vivimos en el mismo universo. La ciudad de Cusco es un lugar en el cual convergen muchas tradiciones y conocimientos que las actuales corrientes historiográficas desdeñan por no estar acordes con sus postulados teóricos. Pero no por ello dejan de existir. Ese cuadro de ahí, por ejemplo —señaló a una pintura con una virgen cubierta por un manto en apariencia desproporcionado— es, en efecto, la representación de la Virgen María, pero si observa con atención el manto que la cubre, verá que se trata de una montaña, un apu. Póngase en el lugar y en la mente de quienes contemplaron este cuadro en su posición original, un templo católico erigido sobre los cimientos de un adoratorio prehispánico. Criollos, mestizos e indígenas, también judíos conversos, todos ellos contemplando algo que nuestros ojos del siglo XX no son capaces de ver. Más que un cuadro, es un portal a muchas realidades.

Y si alguna vez visita el templo de Andahuaylillas, verá sus paredes interiores cubiertas de santos y símbolos cristianos, pero en su techo, apenas disimulado, un gigantesco tumi, un objeto que es más que un simple cuchillo ceremonial.

Teruel experimentó algo de incomodidad. A diferencia de tantas otras ocasiones, sentía que, al menos por esta vez, estaba siendo el objeto de investigación y no el investigador. La apasionante alocución de Tord le había sonado, por momentos, más bien como un interrogatorio o un sondeo. Suspiró.

—Señor Tord, evidentemente, es usted una autoridad en la materia. Sí, es cierto, he sido testigo y partícipe de hechos extraordinarios, y me sentiría muy honrado de conversar al respecto con usted, pero en otra ocasión. Hoy me trae, más que un enigma, la urgencia por evitar que se sigan cometiendo crímenes atroces. Verá usted, un oficial de policía ha descubierto lo que puede ser una conexión entre muertes aparentemente accidentales de niñas ocurridas en algunas zonas de la periferia de Lima y la celebración de ciertas festividades.

Tord lo miró con gravedad. Acto seguido, se dirigió a un estante para coger un mapa de Lima, el cual desplegó ante Teruel.

—Usted se refiere a las niñas atropelladas en esta zona —posó con firmeza su índice derecho sobre el mapa, señalando ante un perplejo Teruel los lugares de los que le había hablado el capitán Huamán.

El asombrado periodista apenas atinó a preguntar:

—¿Cómo... cómo lo supo? Hasta el momento, sólo dos personas estábamos al tanto de las muertes y es muy poco probable que alguien más tenga acceso a la información que pertenece a la policía... —súbitamente, recordó la inquietud

que había manifestado el oficial ante la idea de estar siendo seguido u observado por alguien más. ¿Estaría al tanto Tord de la existencia de aquellos misteriosos observadores? ¿O acaso formaría parte de los mismos? No sin cierta aprensión, dirigió la mirada hacia la puerta de la habitación, constatando con alivio que estaba apenas entornada.

Mostrando una expresión indescifrable, Tord trazó una línea imaginaria que partía desde la zona donde habían tenido lugar los asesinatos hasta llegar al complejo arqueológico de Pachacamac.

—El mundo andino, y por andino me refiero a todas las culturas prehispánicas, basó gran parte de su cosmovisión en la dualidad. Esto se puede apreciar en su simbología más evidente, como las manos cruzadas de Kotosh, o las divinidades que son representadas portando dos báculos, ya se trate de poblaciones aimaras o quechuas.

Suspiró, lamentando la estrechez de miras de los historiadores contemporáneos, limitados por teorías inventadas en claustros europeos o norteamericanos, que reducían toda actividad humana a una mera respuesta de índole casi fisiológica —escatológica, masculló entre dientes— ante fenómenos tales como la geografía o el clima, cuando no ante sus pulsiones más instintivas. «Nos quieren rebajar a meros tropismos, como si nuestra inteligencia y humanidad fuera un resultado casual de un entramado de huesos, sangre y músculos», concluyó adoptando una expresión entre triste y melancólica. Más, su rostro se iluminó al continuar explicando sus teorías a Teruel:

—Ahora bien, tenemos este templo abierto, público diríamos hoy, dedicado a Pachacamac, la deidad total y luminosa que ordena el mundo. Ello implicaría que debe existir su complemento, que desde el sesgado punto de vista materia-

lista se consideraría su opuesto, su antítesis que dirían los marxistas. Un ámbito, que no un templo, dedicado a otro tipo de deidades o principios. Un lugar donde se deben efectuar los rituales que no están permitidos en el templo abierto al culto oficial. Pachacamac era una especie de Ciudad del Vaticano, una Roma para los antiguos peruanos, y se creía que su complemento sería el templo del Coricancha en el Cusco, ciudad más dedicada a la administración y al gobierno antes que al culto. Pero eso es un error. El complemento de Pachacamac es otro. Por años, sólo he podido conjeturar la probable ubicación de este otro lugar sagrado, pero me faltaba la prueba definitiva. Y ahora usted y el capitán que menciona han confirmado mis deducciones —concluyó triunfal.

Teruel mantuvo un respetuoso silencio. Recordó, además del caso que estaba investigando, otros sucesos que otrora habían llamado la atención de su aguzado olfato de periodista e investigador, pero a los que acaso no había prestado suficiente atención, o, como empezaba a sospechar, había sido apartado de los mismos por motivos que ya no le parecían meras casualidades o coincidencias. Muy a pesar suyo, se estremeció, pues acababa de comprender que en el mundo en el que vivía se ocultaban fuerzas y voluntades más allá de su comprensión y de su visión racionalista. Acudió a su mente una cita de Shakespeare: «Hay más cosas en el cielo y en la Tierra, Horacio, de las que puede comprender tu filosofía».

—Ya sólo nos queda contrastar estos datos con la historia oficial, en concreto, la denominada extirpación de idolatrías en la cual tomaron parte activa diversas órdenes religiosas, entre ellas, la Compañía de Jesús. Mire esto —cogió otro volumen de un estante—. Es la obra de un sacerdote jesuita, Pablo José de Arriaga, publicada en 1619, la *Extirpación de la idolatría del Pirú*. Viajó por casi todo el virreynato, en com-

pañía de otros misioneros. Describe de manera detallada la «idolatría» y las «supersticiones» de los indios, y cómo fue que descubrió los «ídolos» y las *huacas* que adoraban; pero lo más interesante de todo, los sacrificios y fiestas que se ofrecían en su honor, así como los «ministros» a cargo del culto... Casi he citado los términos que empleó Arriaga, acordes con su época y su cosmovisión. Muy interesante, pero limitados a los cultos y ritos más evidentes. Ahora, vea esto —Tord le mostró a Teruel, ya no un libro, sino unos folios de lo que parecían hojas de pergamino antiquísimo, atadas con un cordel de seda.

La desató con cuidado. Los folios, ajados y quebradizos, estaban surcados por párrafos de apretada caligrafía, propia de la época, que Teruel no se molestó en tratar de leer. Tord sacó unas gafas de algún bolsillo, al tiempo que explicaba:

—Estas notas pertenecen a uno de los compañeros de Arriaga, otro misionero, que anteriormente había servido a la corona como visitador. Alguien acostumbrado a observar todo, a no perderse el más mínimo detalle. Este rasgo de su personalidad le permitió percibir otros aspectos de las idolatrías que no pudo notar o descubrir el docto Pablo José de Arriaga. En sus propios términos, este misionero nos habla de la dualidad andina, de los santuarios «oficiales» y de sus opuestos. Huacas consagradas a las divinidades no reconocidas, los *supay* bebedores de sangre. Lugares de peregrinación clandestinos, mantenidos en secreto desde tiempos inmemoriales, para la celebración de ritos sangrientos, aborrecidos, pero tolerados por los incas. Ritos que son celebrados incluso en la actualidad —agitó los folios ante los ojos del periodista—. No tiene ni idea de lo que tuve que arriesgar para conseguirlos. Y ahora, usted también está al tanto de su contenido, por lo que deberá tomar una decisión.

Pero solo le compete a usted. Yo he sido tan solo un mensajero, y creo que ya cumplí con mi parte, señor Pablo Teruel —pronunció «Teruel» de manera extraña, acaso arcaica.

Teruel reaccionó con sorpresa. ¿A qué se refería el erudito historiador? Tenía ya su historia completa, la cual, por supuesto, no sería creída por nadie que se considerase cuerdo. Tendría que hablar con Huamán para, en aras de la seguridad del policía, convencerlo de que los atropellos y muertes que había registrado como accidentes no eran más que eso, accidentes, resultados casuales de descuidos humanos o de fallas mecánicas. ¿Podía hacer otra cosa? ¿Y a qué se refería Tord al afirmar que el era sólo un mensajero? Como liberado de una pesada carga, Luis Enrique Tord le tendió a Teruel los pergaminos que había consultado. Teruel lo miró intrigado. Tord dijo:

—Estos papeles son para usted. Le pertenecen. O le pertenecen a su familia, puesto que fueron redactados por su antepasado, el otrora visitador Luis de Teruel, el primero de su estirpe en arribar a estas tierras. Su antepasado, quien abrazó el sacerdocio luego de que su esposa muriese tras dar a luz a su hijo, el primer Teruel nacido en América. Este manuscrito escrito de puño y letra por un Teruel vino a mí para que yo pudiera entregárselo a otro Teruel. Y ese Teruel es usted.

El periodista cogió los folios, que el historiador había vuelto a atar con el cordel de seda, y se despidió de manera formulaica, vagamente correspondida por su anfitrión. Quería preguntarle tantas cosas, contarle también tantos sucesos extraordinarios de los que había sido testigo, pero le urgía revisar esos papeles, sacar conclusiones. Salió de la residencia de Luis Enrique Tord casi corriendo.

Ambos hombres jamás volverían a encontrarse.

El día siguiente fue de gran tensión para Teruel. Si bien todo estaba tranquilo en la redacción del diario, el estar a la espera de noticias sobre del capitán Huamán lo tenía en ascuas. Ahora tenía claro que el policía corría un gran peligro, al haber descubierto lo que tal vez era apenas era el aspecto más superficial de un culto secreto en el que confluían las fuerzas más oscuras y subterráneas. Por esas razones, no se arriesgaba a llamarlo. Confiaba en que podría convencer al policía para que abandonara sus investigaciones por su seguridad y la de Teruel. Empero, pese a sus deseos, el teléfono mantuvo un sepulcral silencio.

Al fin, al promediar la tarde, recibió la llamada que tanto esperaba. Para suerte suya, el Niño Goyito seguía celebrando lo que consideraba una exitosa gestión, ya se hablaba incluso de fundar otro diario, acaso una revista, de modo que la presencia o ausencia de Teruel apenas eran notadas en el periódico. Nadie le prestaba, pues, la menor atención; por lo que pudo acercarse al fono y ponerse al habla. Del otro lado de la línea, le llegó la inconfundible voz del capitán Huamán:

—Señor periodista, no tengo mucho tiempo, esta llamada es una despedida y una advertencia —jadeó el policía.

Si bien Teruel tenía ya preparado todo un discurso con el que pretendía disuadir al capitán Huamán para que cesara en sus pesquisas, apenas pudo articular unas palabras de saludo ante lo expresado por el oficial, quien continuó hablando:

—Al fin se pusieron en contacto conmigo, señor periodista —comprendió que Huamán no mencionaba su nombre por seguridad—. Hemos llegado a un acuerdo, y a partir de esta tarde cesarán los accidentes. No puedo decirle nada más, salvo que usted también debe dejar de investigar estos

asuntos. Queme los papeles que le di, cuídese de mencionar nada que se refiera remotamente a lo que hemos conversado. Ha sido muy amable, señor. No nos volveremos a ver. Le deseo la mejor de las suertes —colgó el teléfono de manera intempestiva.

Huaman había hablado en serio. Íntegro como era, el policía había evitado proporcionarle mayores detalles que pudieran poner en peligro la vida del periodista. Pero en su nerviosa alocución, se le había escapado un dato muy importante: la memoria entrenada de Teruel recordaba perfectamente que Huaman le había dicho «a partir de esta tarde cesarán los accidentes». Casi triunfalmente —no podía obviar el hecho de que la vida del policía y la suya propia estaban en peligro—, se puso a leer los papeles y pergaminos que le había dado Tord, cotejándolos con los apuntes del capitán Huamán. No tardó mucho en descubrir a qué divinidades les correspondían los sacrificios del mes, así como los lugares consagrados en los que deberían realizarse los mismos. Miró el calendario para cerciorarse de la fecha. Sí, todo concordaba con lo que le había dicho el policía en su descuido. Y ahora, Teruel no solo sabía que aquel día tendría lugar un sacrificio humano, sino el lugar y la hora del mismo. Contempló el vetusto reloj de pared. Palideció, al comprobar que quedaba muy poco tiempo. Salió del diario sin apenas despedirse de nadie, para tomar el primer taxi disponible, el cual partió raudamente tras indicarle la dirección.

Pese a la pericia del taxista, el caótico tránsito vehicular de Lima le jugó en contra, además de su propio desconocimiento del lugar de destino. Recordaba alguna visita realizada en sus

épocas escolares, cuando las laderas de aquel cerro tan solo estaban cubiertas por alguna rala vegetación, y que ahora albergaba a toda una urbanización compuesta por viviendas construidas bajo los más dispares criterios arquitectónicos, cuyas calles y avenidas configuraban una suerte de laberinto cretense que se expandía hacia lugares imposibles, una Babel vertical y horizontal. ¿Cómo es que habían podido edificar esas viviendas en semejantes condiciones, entre las arenosas y abruptas laderas de aquellos cerros? El taxi apenas podía avanzar en semejante tráfico, el cual era más intenso y tedioso que en el centro de Lima. Teruel consideró en desistirse de la misión, pensando que tal vez había caído víctima de los delirios de un anodino oficial de policía y de sus propias especulaciones, cuando repentinamente avistó el lugar que estaba buscando. Soltó una interjección de temor, no exenta de júbilo, pues ante él estaba la evidencia irrefutable de que los antiguos extirpadores de idolatrías, los inquisidores e historiadores como Luis Enrique Tord siempre habían tenían la razón: existían, incluso en el Perú del siglo XX, cultos secretos cuyos sangrientos rituales continuaban celebrándose nada menos que en Lima, la capital del país, el enclave de la modernidad.

Como surgidos del mismísimo suelo o de las profundidades de los cerros, una multitud de transeúntes, vendedores, triciclos y carretillas rodearon, como sin quererlo, al taxi en el cual se transportaba Teruel, impidiéndole el paso. Los bocinazos e insultos del conductor fueron inútiles, nada podía atravesar esa barrera humana que se había adueñado de vías y veredas. Ante el gesto de circunstancias realizado por el taxista, quien había optado por apagar el motor, Teruel no dudó en pagarle la carrera, al tiempo que salía velozmente del vehículo.

Ahí estaba. Por supuesto, podía tratarse de un efecto óptico, un mero juego de luces y sombras sobre lo que no sería nada más que un afloramiento rocoso de los tantos que podría tener un cerro limeño. Pero, por más que trataba de encontrar una explicación racional, no pudo menos que aceptar la evidencia, refrendada además por testimonios de incontables generaciones de estudiosos, entre ellos su propio antepasado, de que lo que tenía ante sí era la vívida efígie de una cabeza de perro, la cual, imperturbable, parecía vigilar desde su altura tanto la curva de la carretera sobre la cual se hallaba como al resto de la ciudad. Teruel corrió hacia la roca, esperando también encontrar al capitán Huamán.

No tardó en avistarlo. Experimentó una sensación de júbilo. Ahora eran dos y, con suerte, podrían acaso impedir el sacrificio que, como había deducido, tendría lugar en pocos minutos. Era el sacrificio correspondiente al día del perro, animal que en todas las culturas representa al siniestro guardián de la entrada al otro mundo, y que marca el límite entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El perro, escaso, pero no ausente del Perú precolombino, cuya cabeza —¿tallada por hombres o esculpida por la naturaleza?— presidía una explanada natural, que con la expansión de la ciudad había terminado por formar parte de una vía asfaltada.

Teruel se acercaba a lo que parecía ser un paradero de ómnibus, en el cual estaba de pie el valiente policía, casi indistinguible de los demás transeúntes al estar vestido de paisano. Cuando, sorpresivamente, el capitán Huamán abandonó la seguridad del paradero para dirigirse resueltamente hacia el centro de la calzada.

Un silencio aterrador se apoderó de la atmósfera. La carretera, hasta hacía unos momentos ocupada por un tráfico

infernial, ahora se veía totalmente despejada. Ni vehículos, ni peatones, ni siquiera algún perro vagabundo transitaban por la vía en ese momento. Teruel, al tiempo que gritaba y gesticulaba en dirección al policía, reparó en que una inmensa muchedumbre se arremolinaba sobre las veredas que bordeaban la pista, evitando siquiera poner un pie en el asfalto. En el medio, en plena curva, frente a la roca en forma de cabeza de perro, tan solo se encontraba el capitán Huamán. Teruel apuró el paso. El policía, de espaldas, parecía una épica estatua.

De pronto, un camión inmenso, que venía a gran velocidad, surgió del lado oculto de la curva, como si emergiera del mismísimo cerro. Nada diferenciaba a aquel camión de cualquier otro vehículo de carga pesada. ¿Qué esperaba Huamán para apartarse de su camino? Con horror, Teruel comprendió lo que estaba por ocurrir y empezó a correr, adentrándose en la despejada carretera. Fue inútil. Las luces del camión se encendieron, cegándolo a pesar de que aún era de día. Su bocina sonó lúgubre pero intensa, ensordeciéndolo. Con los sentidos alterados, perdió de vista al capitán Huamán, al tiempo que trastabillaba y caía al suelo. El periodista apenas pudo atinar a cubrirse los oídos y a esquivar el inmenso vehículo que ahora se le venía encima. ¿Fue una ilusión, o realmente vio que el conductor del camión, un individuo de crueles ojos de obsidiana, estaba ataviado con ornamentos confeccionados con oro y pedrerías de reminiscencias prehispanicas, además de ostentar una diadema que, recordó en ese momento, estaba reservada tan sólo para los sacerdotes de mayor jerarquía en los antiguos reinos del Perú?

El camión pasó veloz a su lado, ignorándolo. Un oportuno círculo de curiosos surgidos de la nada ya rodeaba al infortunado oficial, quien yacía moribundo sobre el asfalto.

Además de los curiosos, otros vehículos comenzaban ya a dejarse ver y aportar su cuota de caos y confusión a la escena. Adolorido por la caída, Teruel se aproximó lo más rápido que pudo al policía. Se inclinó respetuosamente a lado de Huamán. Era evidente que el capitán, quien aún respiraba, se encontraba más allá de cualquier ayuda. El camión le había causado daños irreversibles. Jadeando, hizo un gesto a Teruel para que acercara su oído y pudiera escuchar las que serían sus últimas palabras.

—Me dijeron que se detendrían... ya no habrá más sacrificios... mi muerte los va a aplacar por mucho tiempo... sepa usted, Teruel, que mi nombre completo es —emitió un sonido ininteligible— Huamán Poma Inga. Mi sangre vale mucho para ellos, me dijeron, es noble, tan antigua como los dioses que adoran. No sacrificarán a nadie más. Pero lo que se viene es mucho peor, Teruel, me lo dijeron... cuando llegue el año 1980, habrá ríos de sangre corriendo por todo Perú, en los Andes, en la selva, en las ciudades... Usted no lo verá, pero si puede, advierta a la gente, alguien le hará caso... dígame a la gente que trate de prevenir... —el policía no pudo continuar.

El capitán Huamán estaba muerto.

Sosteniendo el cuerpo sin vida del valiente oficial, Teruel contempló el ocaso y tuvo la sensación de que, tanto él como el cadáver, terminaban siendo devorados por un monstruo surgido del rojo sangriento del crepúsculo.

CAPÍTULO III
Entrevista a
José Güich Rodríguez

«El rock tiene un espíritu atemporal» Entrevista a José Güich Rodríguez¹

Elton Honores

Elton Honores: Me interesa conocer tu historia musical, la relación entre el rock y la literatura, rastrear cómo el rock ha estado presente en la creación y cómo se ha convertido en un elemento para contar historias...

José Güich: Exacto, se ha convertido también en referencia, ha influido en escrituras, en contenidos, en alusiones. Es, en definitiva, una relación creciente. Mi historial, es decir una genealogía musical, tiene un origen lejanísimo, y se remonta a cuando yo tenía 5 o 6 años. Es decir, desde que alcanzo el uso de razón recuerdo que siempre hubo música en casa. Mi padre tenía una colección de vinilos y aunque en ellos escaseaba el rock, sí había muchos discos de 45 RPM. Él era amigo de una persona vinculada al sello IEMPSA y nos llenábamos de muestras de cortesía; sus gustos, en realidad, eran otros, los de su generación: música clásica, tangos, rancheras, boleros, guarachas y otros géneros. El rock llegaba modestamente, gracias los 45 obsequiados y así lo comencé escuchar

EH: ¿Qué se escuchaba de música peruana?

JG: Recuerdo algunos discos de Los Morochucos, Los Zañartu o de Lucha Reyes; en esencia lo poco que llegaba de

¹ Entrevista realizada vía Google Meet el 07 de agosto de 2020, durante la pandemia.

«moderno a casa», eran rock y pop en español de la época. Te estoy hablando de los años 68 al 70 y más allá. Son mis primeros escauceos en el género; sin embargo, el primer grupo de rock británico que escuché en mi vida fue The Beatles a través de música instrumental. Los conocí por Paul Mauriat y sus orquestaciones. Mi tía, hermana de mi padre, poseía una gran colección de vinilos del registro Mauriat o Frank Pourcel y había en ellos muchas piezas de los Beatles que estaban arregladas por esos franceses. El primer grupo que oí, quizás hablando de una línea fronteriza entre el rock y pop, fue uno argentino: La Joven Guardia, que interpretaba «El extraño de pelo largo», allá por 1969 o 1970; en habla inglesa, Shocking Blue, el grupo holandés. Teníamos dentro de este *background* de 45 —que iba desde música criolla al rock—, a estos holandeses que cantaban en inglés, con esta vocalista de belleza tan particular ya fallecida, Mariska Veres. Luego hay otra experiencia iniciática. No sé cómo llegó a la colección de mi tía Aída —creo que se lo regaló un amigo rockero de la época, porque tampoco ella era seguidora, pese a su edad—, pero ahí estaba esa rareza de rarezas. Es un disco que apareció en el 69: Saint Steven, banda de culto, mezcla de psicodelia y blues eléctrico. Eran de Boston y sonaban colosales, con todo el virtuosismo *avant garde* de ese tiempo. Ese es el primer álbum de rock que recuerdo haber tenido en mis manos y escuchado a los 7 u 8 años. Con el tiempo lo reencontré, pues había estado guardado por años. Después empezaron a llegar poco a poco otras referencias. Sabíamos quiénes eran The Beatles. No tenía mucha conciencia de cuando se separaron, pero sí de su música y después de otras bandas, como The Rolling Stones. Esto corresponde ya a mi adolescencia, cuando ya conozco el rock en su verdadera dimensión y en lo que significa como

una expresión artística de amplio espectro. Esto ocurre entre los 14 y 16. Compró discos, sobre todo anglosajones. Ese es el momento en el que despierto al rock en sentido pleno. Era un conocimiento muy fragmentario, lo reconozco. Por ahí figuraban, nebulosamente, los Beach Boys: los oí no en versión original, sino a partir de una adaptación que hizo Hugo Montenegro para Good Vibrations de 1969, en plena era *hippie*. A mi hermano le regalaron un *extender player* de 33 revoluciones con 3 temas en cada lado e incluía una versión de ese clásico.

EH: Tus hermanos también estaban esa línea...

JG: Sí, sobre todo Gustavo, mi hermano mayor. Él me lleva un año y medio; compartimos muchas cosas, entre ellas, una gran pasión por la música desde que tenemos memoria. Cuando mi padre compró en 1968 o 1969 una radiola Grundig, muy bonita, enorme, nos hicimos más aficionados a la música. Poníamos los discos horas enteras, por las tardes. Tuvimos un amplio registro desde muy pequeños. La música clásica que escuchaba mi padre nos agradaba mucho, pero el rock empezaba a aparecer como algo más atemporal, en el sentido de que se trataba probablemente de algo trascendental que en aquel instante no conocíamos tanto, pero nos deleitaba. Con el tiempo esa atemporalidad se fue convirtiendo en algo más visceral: significó la ruptura con los gustos de la generación anterior, la de mi padre. Ese proceso es muy interesante y tomará su forma cuando ya éramos adolescentes. También mi hermano Mauricio, el menor, a quien llevo trece años, le apasionó y se incorporó pronto al círculo.

EH: En esa época ¿llegaste a escuchar algo de rock peruano?

JG: El único grupo que escuchamos en versión 45 fue Traffic Sound, hacia 1970, que estaban en boga, con el sello MAG, una división de IEMPSA, sello más ligado a la música criolla o con el tropical. «Meshkalina» y «Simple» eran las caras A y B. Y había algunos programas de TV que promovían a bandas juveniles que no eran definitivamente rockeras, pero se acercaban al ideal.

EH: ¿Qué programas eran?

JG: *Ritmo en el 4* por ejemplo. Un programa con muchas chicas que bailaban. Lo recuerdo muy bien; también aparecían cantantes de la nueva ola. Entre el 69 y el 70 creo ya declinaban. Pero si recuerdo haber visto a Los Shain's; a los Saicos creo que no; de ellos sabría después. Pero nadie se acordaba de un detalle que tiene que ver con el rock peruano de ese momento, más allá de Traffic Sound o de Los Shain's. Me refiero a los programas de televisión musicales. Para que el medio difundiera el rock desde el punto de vista más ortodoxo quizás hubo que esperar a Gerardo Manuel en el 79 con *Disco Club*. Estamos hablando de algo que ocurrió hace ya cuarenta años. Hay un periodo que no conozco tanto; por ejemplo, la difusión del rock en la radio. El anglosajón lo recuerdo muy vagamente. A veces sintonizábamos en la Grundig alguna radio en FM —que era la novedad— y por ahí pescábamos un programa de rock, en radio América probablemente y sin saberlo oíamos bandas *glam*. Lo que más recuerdo es ese sonido: a lo mejor Slade o algo de T-REX o Roxy Music, que marcaban los tiempos entre el 70 y el 72. Es muy probable que hayamos pasado buen rato ahí, sin mucha idea —teníamos 8 o 9 años— de lo que ellos significaban, y entraron al inconsciente...

EH: Cuando te refieres a los Saicos los escuchaste mucho después...

JG: Sí, supe de ellos mucho después; eran una leyenda. Yo me enteré cuando tenía 16. Salían unos especiales de rock peruano en los diarios, alguna retrospectiva; había revistas de música también, aunque no dedicadas a lo peruano. Estaba la revista argentina *Pelo*. Quien tiene mucha memoria de esos días y la coleccionaba es nuestro amigo Alejandro Susti; él tiene 4 años más que yo y por lo tanto ingresa más rápido a este universo. Sigue un género y o disfruta disfrutándolo y, como todos, encontrando algo ahí que no sabemos qué es exactamente cuando somos adolescentes y nos atrae, aunque no sepamos por qué. En el rock siempre percibí algo frenético, dionisiaco o artístico que me atrajo. Grito, rebeldía, estridencia, pero también aspiraciones estéticas que fui deshilvanando poco a poco cuando escuché el art rock. En ese sentido soy de amplio registro: me gustan tanto el rock de los 60 como el punk o la música que los punks odiaban tanto: el rock progresivo.

EH: ¿Hacia fines de los 70 se escuchaba algo de punk en Lima?

JG: Es más o menos probable, en especial, la gente a la que le podían traer los discos de afuera o compraba los discos importados que retornaron apenas los militares se fueron, en 1980. A partir de ese año, uno encuentra otra vez, después de quizás más de 10 años, discos hechos en el extranjero, pero eran carísimos. Lo más frecuente era que a los amigos que estaban metidos en esto de escuchar rock —disfrutarlo como aficionados— aprovechaban que viajaba un pariente o un familiar o su padrino y encargaban discos que eran de un sonido envidiable y distinto. Volviendo al punk, debe de haber sido apenas un cenáculo

el que escuchaba, por ejemplo, a los Sex Pistols, que solo tiene un disco, pero marca un punto de inflexión. Luego sobrevienen recopilaciones, pero es increíble que con ese disco logran cambiar la historia. En cuanto a lo que se hacía en Norteamérica, empecé a escuchar a los Ramones y saber quiénes eran a partir de 1979 o 1980. Creo que la influencia ejercida aquí es más la de ellos. Encuentro su marca en los sonidos de la movida subterránea limeña de los 80, una época que sí viví. Los Ramones no eran muy difundidos en las radios, salvo excepciones como Doble Nueve y creo que está todavía por escribirse ampliamente sobre ese periodo. Por ejemplo, aún subiste ese mito de que los *punks* no saben tocar: Eso de cualquiera puede aprender dos acordes y ser músico me parece una exageración. Los Pistols son muy buenos músicos. Y The Ramones también. Hay una leyenda respecto a que Sid Vicious, era un incapaz, que no tocaba. Nada de eso: son buenos talentosos. Y creo que también es necesario tener talento para lo que hicieron aquí después los músicos de rock subterráneo aquí, más influidos, como te comenté, por el sonido de Ramones que por el de los Sex Pistols. Además, The Ramones tiene una producción más sostenida en el tiempo, una carrera prolongada; los Pistols, no. Esa podría haber sido una causa para que la estética del rock peruano subterráneo sea más «ramoniana» que «pistoleana». Hablamos de una época que recuerdo con bastante nostalgia. Hubo bandas representativas. La máxima expresión es Leuzemia, pero también debo evocar a Eructo Maldonado, QEPD Carreño, Zkuela Cerrada, Sociedad de Mierda o «María T-Ta y Empujón Brutal». Ella era una adelantada, una precursora; murió años después en Alemania... Es un momento político fuerte, oscuro, una

época de represión y de búsqueda de una identidad ante esa violencia. El Estado peruano se halla en guerra con Sendero. En esa efervescencia, en esa especie de fin del mundo, se amalgama este movimiento y todo eso tiene un templo: la mítica «Carpa Grau», de la que había que salir rapidísimo al final de los conciertos porque terminaban mal. Los chicheros culminaban a botellazos; los subterráneos, a correazos. Si uno quería salir entero, con los dos ojos en su sitio (risas) tenía que escapar antes. Yo solo iba a escuchar la música. Debo haber estado un par de veces allá por el 85 o el 86. No íbamos a pelear, sino a escuchar a los grupos; podíamos exponernos a regresar a casa con los huesos rotos. Felizmente jamás hubo problemas. Los líos nunca eran ni al comienzo ni a la mitad, sino al final (risas), cuando cerraba Leuzemia, los ídolos.

EH: Tú recibiste la educación formal del velascato...

JG: Exacto. Fui hijo de la revolución...

EH: ...o de la dictadura...

JG: (risas)

EH: A la distancia, ¿cómo vez ese proceso educativo por el que atravesaste? ¿Cuál es tu balance?

JG: Tenía 5 años cuando se produjo el golpe de Octubre del 68. Velasco nos fue revelando el Perú a los muchachos de clase media que vivíamos en una burbuja, muy protegidos. Nos va dando claves de cómo era el Perú realmente. No era nuestro barrio salamanquino, tranquilo, muy bonito, —ahora ya no: está muy agitado y deteriorado. A mí me creó una enorme expectativa que el régimen, hacia el 74, oficializara las lenguas originarias en el Perú. Pensé que me iban a enseñar quechua en el colegio; estaba a la expectativa. Encontré, desde mi perspectiva de un muchacho de 10, 11 años, una contradicción. Esas cuestiones que

se van quedando y quedando en el fuero interno... Los profesores de colegio iban a cada rato a capacitaciones. Esa era otra señal de los nuevos vientos. Presumo que los profesores en el colegio mixto en el que estudié eran velasquistas: estaban en sintonía, se notaba que muchos simpatizaban con el General, aunque no lo anunciaran explícitamente, y hasta las monjitas canadienses ursulinas, fundadoras del plantel, eran «progres». A pesar de su mal carácter tenían una emoción social muy grande. Todo eso me ha ido moldeando como ciudadano crítico y respondón. Gracias a ese gobierno, pese a ser dictatorial, tomé pronto conciencia de que el país era otra cosa. Recuerdo haber visto en el cine un documental hermoso realizado por los soviéticos, una joyita, titulado *Por las tierras de Túpac Amaru*, y a todo color. Ver el Cusco me deslumbró. Descubrir a los campesinos, ya no en figuritas bucólicas, sino como verdaderos campesinos cultivando la tierra, pero también con ese espíritu de cambio en sus rostros. Había un nuevo aire: la Revolución y todos los lemas que uno iba asimilando. «Kausachun Revolución» lo aprendí rápido, porque mi tía abuela Elisa era simpatizante del régimen... Ella iba a los mítines del SINAMOS, cosa que no le gustaba a mi tía Aurora, hermana de mi madre y belaundista de corazón, como mis padres... En mi familia, un sector era favorable a Velasco, pero el sector con el que yo vivía no... Había otros cuadros velasquistas, como mi tío Jorge Bolaños Ramírez, cuñado de Elisa, a quien no traté tanto como habría querido. Fue una gran persona; tuvo gestos muy nobles a lo largo de su vida profesional y cayó en desgracia cuando la Democracia Cristiana se une al gobierno y él ocupa un puesto en *El Comercio*. Cuando toman los diarios en el 74 Jorge Bolaños asume el cargo de

Vice-director y Jorge Cornejo Chávez, el de Director. Eso les granjeó odios y enemistades de todos aquellos que se habían sentido afectados por las Reformas... pero no se quebró el cariño a pesar de su velasquismo. La Democracia Cristiana colaboró quizás de buena fe en los cambios. Que las cosas no salieran bien depende de otros factores. Ese diario fue concedido a las Comunidades Campesinas del Perú, en esa visión corporativa extraña de Velasco —que parecía más mussoliniana—: entregarle darle a cada gremio un periódico. Ellos estuvieron ahí hasta el 75. Cuando cae Velasco y entra Morales Bermúdez, mucha gente que había estado colaborando en los primeros siete años fue retirada; poco a poco van desapareciendo de la escena político. En ese segundo tramo ya nos acercamos al recambio y el retorno a las instituciones supuestamente democráticas que espero se perfeccionen; por ahora están bien deterioradas...

EH: No hubo censura al rock durante el velascato

JG: No necesariamente. Había rock en la radio, en la televisión, por ahí algunos videoclips. El mito de Velasco enemigo del rock nace en el momento en el que no deja tocar a Santana. Era un músico muy identificado en la radio. Curiosamente su música no se prohibió en las emisoras. Velasco no lo dejó entrar en el 71. Después de Woodstock se iba a presentar el 10 de enero, a las 11 am, en el Estadio de San Marcos. El General ni siquiera dejó salir al grupo del aeropuerto; los regresó casi de inmediato. Santana regresaría mucho tiempo después, pero ya muy maduro. Pero lo de 1971 era apoteósico. Dos años después de haber aparecido como un vendaval en el Festival de Woodstock está acá. Lo trajeron los hermanos Koechlin. Ahí nace la leyenda del odio de Velasco por la música rock.

Se justifica en parte por la ideología del régimen anti-imperialista y a pesar de su actitud frente a la banda, creo que no le interesaba prohibir la música. Yo sí escuchaba a Santana y era imposible que no su música no animara una fiesta de los chicos mayores del barrio, los adolescentes de 15 a 17. A veces me iba a curiosear a una cuadra o a la vuelta y ahí sonaban, en su esplendor, «Samba pa ti» o «Mujer de magia negra», temas clásicos. Era una época en que un chico de 8 años podía ir solo sin que le pase nada (risas). Además, era un barrio muy familiar en el que todos nos conocíamos: una especie de familia extendida. Eso ha desaparecido, ya no se practica (risas)

EH: ¿En qué año empiezas a estudiar Literatura?

JG: Existe un periodo en el que pensaba ser abogado y estudié la carrera del 81 al 84 en la Universidad de Lima—; eso lo saben pocas personas. Duré dos años y medio. Lo hice correctamente, con buenas notas, pero en el 84 experimento una especie de desánimo, de desilusión con todo. Quizás tuvo que ver con mis lecturas, mis inquietudes y mi creciente compromiso político respecto del progresismo y la izquierda. Nunca fue radical, ni siquiera cuando me consideré afincado en el socialismo. Al final, todo derivó en una especie de credo social demócrata —que practico ahora—. El 85 me trasladé. Aparte del cambio, del remezón familiar, se produce un suceso triste: fallece mi abuelo paterno, que se llamaba como yo, muy cercano a mí y a mis hermanos. Y la otra cuestión: un hijo que se iba a estudiar literatura a la Católica. Mi meta era postular a San Marcos, pero mi padre me convenció: «Mira, yo no estoy tan de acuerdo, ya sabrás qué haces tú después, pero, con todo respeto, o es el momento para ir a San Marcos ¿Por qué no vas a la Católica?». Yo repliqué, «Pero es más cara, no

te voy a hacer gastar en una carrera en la que no crees». «Ah, no importa ya después verás tú». Entonces seguí estudiando con subvención paterna (risas). Quería trabajar en un periódico —todos los planes que uno se construye— y con eso mantenerme: ir a San Marcos; no dar problemas ni gastos. Tuve la suerte de que —en un periodo muy crítico, como el gobierno de García— mi padre me siguiera apoyando para estudiar una carrera como Literatura, en la que no confiaba. Estuve en la Católica del 85 al 88. Entré por traslado —tenía 120 créditos—; por eso, me enviaron a Facultad; a otros trasladados, los derivaban a Estudios Generales para completar 2 o 3 cursos, porque les faltaban las equivalencias. No fue mi caso...

EH: Entre el 81 y el 84 ¿Qué música oíste?

JG: De todo. Podía disfrutar de grupos más estándar (y grandes) como ELO, Styx o Supertramp, pero también ya estaba muy interesado en el rock progresivo. Y me fascinaban The Beatles. Una mescolanza. Siempre he sido muy heterogéneo o ecléctico en mis apetencias: Kraftwerk, DEVO, OMD, Men at Work, Billy Joel, Bruce Springsteen, Asia, Dire Straits. Y voy empalmando con lo que emerge a mediados de los 80: el indie, el rock alternativo; conozco a REM en Doble 9, una banda que me llama la atención desde el principio. Mi ruta es una mixtura de lo contemporáneo y el legado clásico. Escucho a Pink Floyd, Led Zeppelin, pero también estoy interesado en lo que se hace en ese momento, y no lo he perdido del todo. Aunque ya no estoy tan conectado con las nuevas estrellas. Creo que me he quedado en bandas como Kaiser Chiefs, Franz Ferdinand, Travis, Radiohead, Coldplay, Belle and Sebastian... No llego a sentir la música de Arctic Monkeys —también es una cuestión de sentimiento—, pero ahora que

los atiendo con más calma creo que son buenos (risas). En los 90 fui enlazándome con otros que emergían: Collective Soul, Pearl Jam, Soundgarden, Green Day, Live, Primus, Kula Shaker, Oasis, Blur. Tuve una continuidad de búsquedas; quizás allí se demuestra el espíritu atemporal del rock. Alguien que lo ha escuchado desde tan corta edad lo logra, No faltan los grupos de Manchester que ahora escucho con deleite aunque el movimiento que los vinculó ya es pasado, no tan remoto musicalmente, pero ya es parte del pasado. Cuando escucho a las bandas del estallido *Manchester* siento que nada ha cambiado, que lo que se produce hoy está ahí.

EH: ¿Y en la segunda mitad de los 80?

JG: Ahí empiezo a conectarme con el rock hispanoamericano en serio. Aunque Soda Stereo ya sonaba antes del 85 —si ponemos ese año como un punto de inflexión para mi propia vida porque es el año en que me voy a la Católica—, del 85 al 90 ocurre mi descubrimiento del rock en español. Había una tradición, que conocía muy levemente, como La Joven Guardia o el pop simpático de Los Tíos Queridos (risas) unos argentinos de agradable oír. Argentina ya contaba con una industria y talentos. Estaban Spinetta, Charly García, Nito Mestre. Me impresionó mucho cuando vi por televisión, allá por los 80, el mítico Woodstock argentino *Hasta que se ponga el sol...* Spinetta y su banda Almendra, Sui Generis. Notable. Aparecen unas cantantes folk maravillosas. Lo que me llama siempre a admirarlos es el cuidado por la letra. Vi este documental quizás el año 84 y me quedé petrificado: «¿Esto era el rock argentino a fines de los 60 y comienzos de los 70?». Wow. Pero es mi estancia en ese país, entre el 92 y el 95, lo que me confirma que Argentina era realmente un eje importante

en la historia de la música del rock en español. Ya pasó la dictadura y compruebo lo que se cortó con Videla entre el 76 y el 82; pero que se apagó o silenció resurgió con una potencia demoledora. Conocí a Divididos, retomo a Sumo, el grupo de Luca Prodan, que había oído en Lima entre el 85 y el 90. De ese grupo famoso nace justamente Divididos y la genialidad de Ricardo Mollo, su líder y guitarrista. El otro grupo que se desprende de Sumo, al morir Prodan, es Las Pelotas. Creo que después de Soda Stereo, el grupo más influyente ha sido Sumo por todo lo que significó para la construcción de un circuito, de un lenguaje, de una industria, a la que se van reincorporando grandes talentos como Spinetta. Lo que pasa es que la dictadura fue tan salvaje que quizás muchos artistas tuvieron que regresar a los cuarteles de invierno para esperar. Hay un disco de Charly García con canciones alusivas a la dictadura; me parece que es del 82: *Yendo de la cama al living*. Lo que demuestra Charly es que todo estaba como un volcán, hasta que estalló. Luego de la caída de estos vergonzosos tiranos, miserables y asesinos, cuando entra Alfonsín, todo eso que había estado contenido explota y se habla de una movida de rock argentino que no era necesariamente fruto de ese momento. Existía una tradición musical argentina desde los 60 con Los Gatos, una banda magnífica, la primera en Hispanoamérica que compone y canta en español. Argentina es un territorio de exploración increíble y vivir ahí esos tres años es inolvidable. Confirmé lo que había estado recogiendo por fragmentos durante tantos años, desde mi infancia, desde que escuchaba a La Joven Guardia, cuyo cerebro era el gran Roque Narvaja.

EH: Ya entrados los 90 entre el 92 y 95 ¿qué bandas escuchaste?

JG: Muchas bandas locales. Yo era asiduo de la radio Rock & Pop, y por ella descubrí a Ratonés Paranoicos, Spinetta, Los Brujos, La Renga, Memphis La Blusera, Los Piojos, Ilya Kuriaki and The Valderramas, Los Pericos, Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar (AxNxIxMxAxL). En Argentina han coexistido muy bien varias tendencias. Pero las que estaban marcando los tiempos en esos años era Divididos. Aún tengo su disco *La era de la boludez*, o La Portuaria, a los que puedo ver en vivo en un concierto gratuito, ideal para becarios (risas). Además de los clásicos como Soda Stereo, Charly, Spinetta, Nito, que eran figuras respetadas y queridas. Y Fito Páez al que también he seguido. En cuanto al ámbito anglosajón, que tenía mucho espacio en la emisora, eran los años de gloria The Smashing Pumpkins, Pearl Jam, Collective Soul, REM. Cuando viví allá lanzaron *Automatic for the People*, muy distinto del *Out of Time*, que aprecié aquí, antes de irme o Soundgarden, una banda muy querida. Y Ramones por supuesto que eran y son adorados. Lo justifico. Todas las bandas argentinas, desde Los Violadores, o son ramonianas o stonianas o hendrixianas. Por ejemplo, Divididos es hendrixiana, pero combina ese sonido con motivos de folklore. La Portuaria está más cercana al Talking Heads de los 80. Pero es maravilloso escuchar a tan buenos músicos y tan buenos letristas. Los argentinos siempre se preocuparon porque sus canciones dijeran algo más. No puedo decir lo mismo del rock peruano (risas).

EH: Mencionaste a varias bandas pero me llama la atención que no aparezca Nirvana en tu memoria sonora...

JG: A Nirvana los conozco antes de irme, el álbum *Nevermind*, y me gustaron. Allá me sorprende la noticia, el Sábado de Gloria del 94, de la muerte de Kurt Cobain en su casa. No podía creerlo. No diré que Cobain haya sido uno de mis

grandes ídolos, pero lo admiré mucho porque dije: «Aquí hay alguien que tiene algo que decir y era consecuente». No era ningún posero: era él... traumatizado, que había sufrido, que encontró en la música un canal de expresión. Además, junto a Pearl Jam, o los Pixies, dan nacimiento a lo que luego se denominó como grunge en el circuito de Seattle. Es una figura indispensable.

EH: Desde que regresas a Lima en el 95 e ingresas a trabajar, hasta el día de hoy, ¿hubo algún periodo en el que dejaste de escuchar rock?

JG: No ha habido un solo momento, desde los 15 años, en el que no haya dejado de escuchar rock y en el que no me haya interesado por la actualidad. Ha sido una vinculación constante de tendencias, de estéticas, de sonidos. Ayer escuché a T-REX, el grupo de Marc Bolan, que fue un talento, pero murió muy joven —a los 29 años— en un accidente de autos ocurrido en 1977. Ahora estoy redescubriendo su grandeza y su sensibilidad *glam*. Fue entrañable amigo de David Bowie; retorno una y otra vez al sonido Manchester, que conocí entre el 89 y 90 con entusiasmo; luego aquilaté la exacta la dimensión de bandas como The Stone Roses, James, Inspiral Carpets, Happy Mondays o The Charlatans. Ahora estoy interesado en una banda poco conocida llamada Northside, que solo publicó un enorme disco, *Chicken Rhythms* o «Ritmos de los pollos», de 1991. Hoy, a los 57 años, realizo estos viajes retrospectivos, revisitando cosas que me agradaron en un momento, pero a las que no atendí tanto y que ahora aprecio. Estaré sondeando siempre el rock actual aquí o en Argentina o en cualquier lugar. Cuando se buscan referencias actuales, nos pueden entusiasmar, pero no suenan como aquello que nos apasionó. Pero supongo que alguna de las bandas británicas, por ejemplo, me encandilarán una

vez más, así hayan pasado 10 años de su vigencia (risas). Y lo haré también a los 70 años, escarbando en el pasado, como de costumbre.

EH: ¿Cuáles son las bandas a las que nunca dejaste de escuchar? ¿Cuáles recomendarías?

JG: En el ámbito anglosajón The Beatles, Pink Floyd, Queen, Led Zeppelin, Deep Purple, del periodo clásico. A partir de los años 80 no dejaría de recomendar a Ramones, a Sex Pistols, REM, a la movida *Manchester*. Soy devoto de James, The Stone Roses y de Inspiral Carpets. Y de lo que viene después, Collective Soul. Es muy heterogéneo... Y bandas progresivas. No dejaría de recomendar a Génesis con la formación clásica o una banda que ya nadie escucha y que fue un deslumbramiento para mí, gracias «A Whiter Shade of Pale»: Procol Harum. Fastidio mucho a la gente, exaspero (risas) con mis obsesiones. Y del rock hispanoamericano, Divididos, Soda Stereo, Héroes del Silencio y de ahí, evoco mi nostalgia por La Joven Guardia y Shocking Blue (risas), mi lado más nostálgico y sentimental... el rock ha alimentado mi vida, está presente...y estará.

EH: Si bien has tenido un historial vinculado al rock y a la música, hay pocas referencias directas en tu obra, ¿a qué se debe?

JG: Hay pocas, pero figuran. Quizás tuve una época demasiado concentrada en establecer un lugar literario, y lo encontré, entre lo fantástico, la CF y el policial híbrido y eso no significa que lo musical no me interesara como fuente de inspiración. Se ha sublimado y ahora asoma. Disfruté mucho la escritura de un cuento para *Control terrestre* titulado «La boca de payaso» con un epígrafe de «Simpatía por el diablo», mi canción favorita de los Rolling Stones. No digo que guíe mi vida por «Simpatía por el diablo» (risas) pero ese tema

me parece una cumbre histórica. Los Stones son grandiosos. Pero —esto puede causar un debate— siempre van a estar un paso o dos detrás de The Beatles y los mismos Stones lo reconocieron varias veces. Ahora, como están viejos, dicen estupideces. Keith Richards lo grafica (risas), y queda en ridículo, porque hay testimonios de que han estado de rodillas frente a The Beatles. Ahora dice que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* no vale nada, que es una mierda; ya es cuestión de rockeros viejos que se han metido varias sustancias al cuerpo a lo largo de su vida. Él dice que está limpio. Bien. Es su problema, pero hay que ser consecuente. Si una vez dijiste que adoras a este grupo, que ha influido en ti, que los admiras, ¿por qué en la vejez decir sandeces como que *Sgt. Pepper's* no sirve? A pesar de eso, los Stones para mí son una banda importante. También hay un guiño a la banda *Inspiral Carpets* en «El sol infante»... Han empezado a aparecer en mis historias; quizás termine escribiendo sobre una banda de rock ficticia, en el estilo *This is Spinal Tap*, esa película sobre el ascenso y caída de una banda de heavy metal, una de las mejores de ese género... ahora que tengo más años —no sabiduría, porque eso es relativo— y más experiencia... ahora que me estoy volviendo viejo y sentimental, las referencias al rock resaltarán con más visibilidad...

CAPÍTULO IV

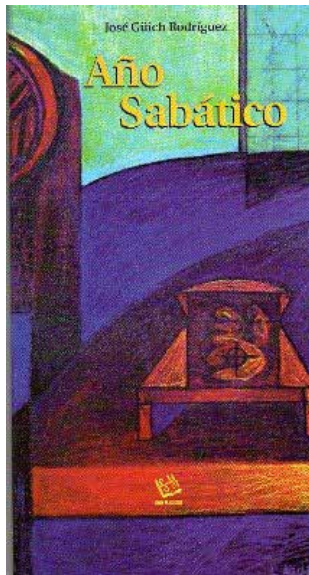
Recorrido bibliográfico

Recorrido bibliográfico de José Güich Rodríguez

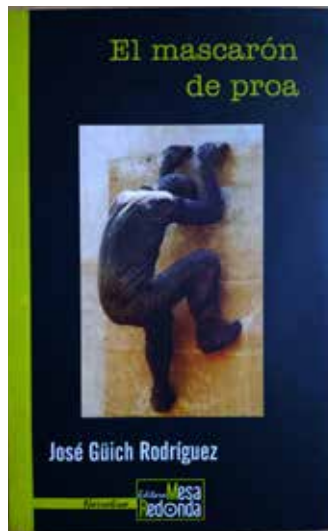
Christian Cachay Luna y
Enrique Toledo Navarro

Relatos

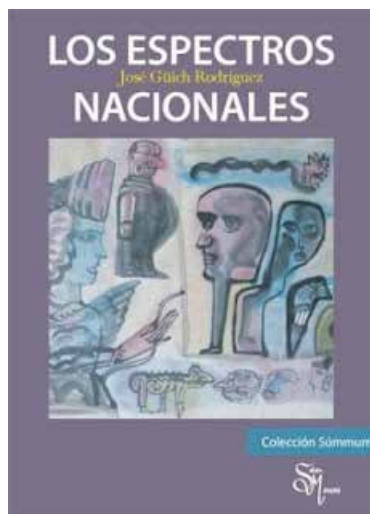
(2000). *Año sabático*. San Marcos.



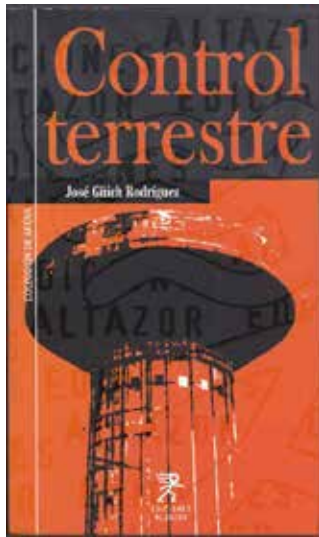
(2006). *El mascarón de proa*. Mesa Redonda.



(2008). *Los espectros nacionales*. San Marcos.



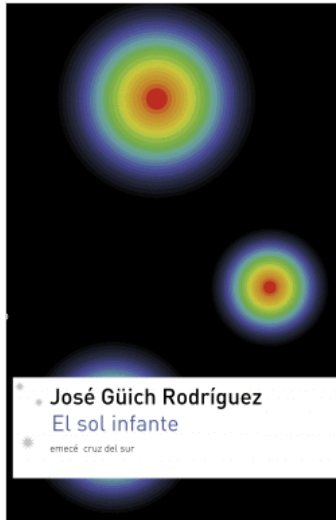
(2013). *Control terrestre*. Altazor.



(2015). *Planeta de sombras*. Arsam.

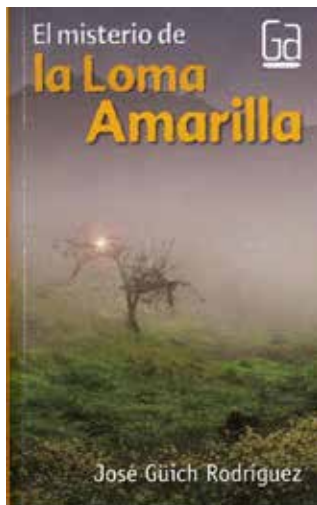


(2018). *El sol infante*. Emecé.



Novelas

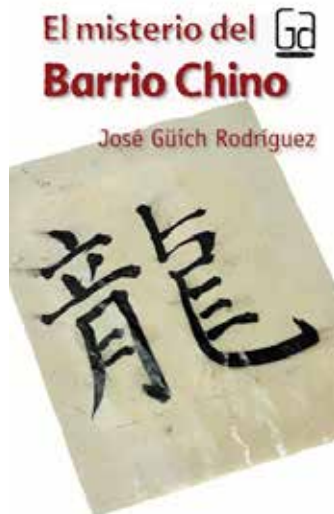
(2009). *El misterio de la loma amarilla*. Ediciones SM.



(2012). *El visitante*. Correo / QG.



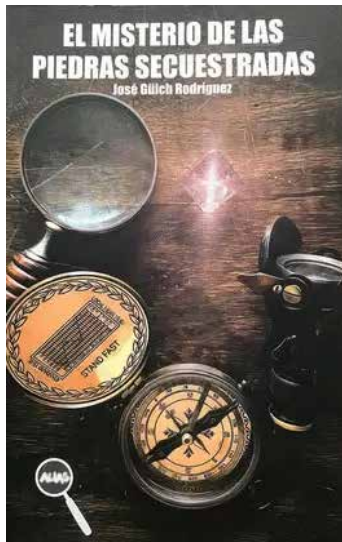
(2013). *El misterio del Barrio Chino*. Ediciones SM.



(2015). *Los caprichos de la razón*. Altazor.



(2020). *El misterio de las piedras secuestradas*. Altazor.



(2021). *Sepan qvantos*. Altazor.



(2023). *El general y la máquina*. Grafos & Maquinaciones.



Poemas

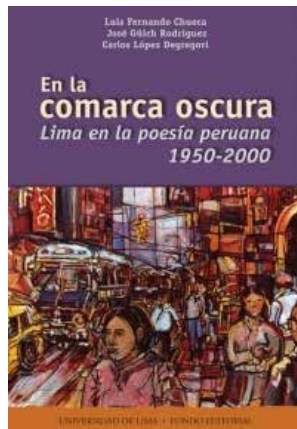
(2022). Poemas cinematógicos. *Lienzo*, (043), 11-22. <https://doi.org/10.26439/lienzo.2022.n043.6034>

Antologías donde participa como editor

Güich Rodríguez, J. (ed.) (2018). *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI*. Universidad de Lima.



Chueca, L.; Güich Rodríguez, J. & Lopez Degregori, C. (eds.) (2006). *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Universidad de Lima.



Güich Rodríguez, J. & Susti, A. (eds.) (2007). *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Universidad de Lima.



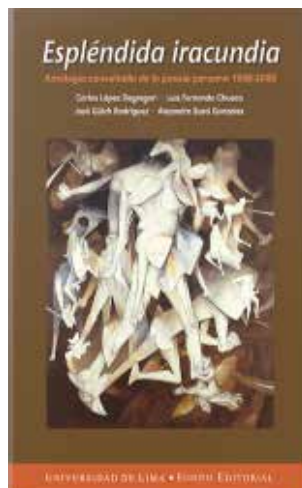
Chueca, L.; Güich Rodríguez, J. & Susti, A. (eds.) (2016). *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana*. Universidad de Lima.



Chueca, L.; Güich Rodríguez, J.; Lopez Degregori, C. & Susti, A. (eds.) (2010). *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Universidad de Lima.



Chueca, L.; Güich Rodríguez, J.; Lopez Degregori, C. & Susti, A. (eds.) (2012). *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008*. Universidad de Lima.



Güich Rodríguez, J.; Lopez Degregori, C. & Susti, A. (eds.) (2018). *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno*. Universidad de Lima.



Güich Rodríguez, J. & Susti, A. (eds.) (2022). *Caso abierto: la novela policial peruana entre los siglos XX y XXI*. Universidad de Lima.

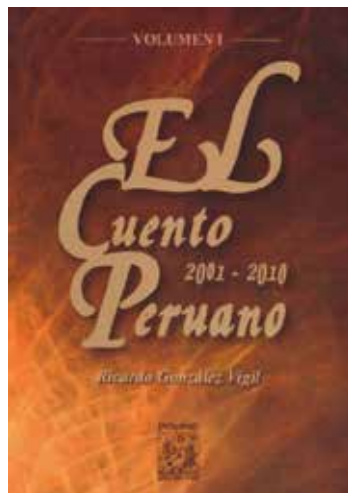


Antologías donde se incluyen sus cuentos

González Vigil, R. (ed.) (2001). *El cuento peruano 1990-2000*.
PetroPerú.



González Vigil, R. (ed.) (2013). *El cuento peruano 2001-2010*.
PetroPerú.



Miklos, D. (ed.) (2005). *Estática doméstica. Tres generaciones de cuentistas peruanos (1951-1981)*. UNAM.



Rimachi, G. (comp.) (2007). *Nacimos para perder: simplemente cuentos*. Casatomada.



Rimachi, G. & Sotomayor, C. (2008). *17 fantásticos cuentos peruanos. Antología del cuento fantástico peruano*. Casatomada.



Eslava, G. (2008). *La mala nota. El colegio en el cuento peruano*. Santillana.



Portals, G. (ed.) (2009). *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. El lamparero alucinado ediciones.



VV.AA. (2012). *Cuentos para sobrevivir al fin del mundo*. Azul.



Rengifo, C. (comp.) (2013). *¡Bienvenido, Armagedón!* Altazor.



Donayre, J. (comp.) (2015). *Se vende marcianos*. Altazor.



Honores, Elton (comp.) (2019). *Noticias del futuro. Antología del cuento de ciencia ficción peruano del siglo XXI*. Altazor.



Tesis de Güich Rodríguez

(1990). *Rasgos trágicos y experiencia religiosa en un cuento de Juan Rulfo (Talpa)* [Tesis de bachillerato]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

(2019). *La poética de la transtextualidad en Control Terrestre* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Artículos, ensayos y reseñas de Güich Rodríguez

(2002). Notas sobre el imaginario urbano en “Los cachorros” de Mario Vargas Llosa. *Plural. Revista del Programa de Estudios Generales*, 6(9), 111-122.

- (2003). Antonio Cisneros: La higuera solitaria. *Lienzo*, (24), 257-274.
- (2007). El zorro de arriba y el zorro de abajo: el desmantelamiento de la utopía. *Intermezzo tropical*, (5), 46-55. <https://es.scribd.com/doc/20577323/Revista-Intermezzo-Tropical-5>
- (2009). Estructura narrativa del cuento *La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXIV(305-306), 877-874. https://doi.org/http://www.lettras.edu.ar/shop2013/product_info.php?manufacturers_id=10&products_id=293
- (2009). Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro. *Lienzo*, (030), 121-133. Recuperado a partir de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1053>
- (2012). Ray Bradbury: “El viajero de la eternidad”. *Libros & artes: Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, (54-55), 30-32.
- (2012). Ray Bradbury: el viajero de la eternidad. *Libros & Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 54-55, pp. 30-32.
- (2012). Hibridez textual en *De los reyes futuros* de Adolfo Bioy Casares. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 77(319-320), 187-196. (2013). Vampiros Marca Perú. *Pasavento*, 1(1), 47-60. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.619>
- (2013). Minimalismo fantástico en *El avaro* de Luis Loayza. *Lienzo*, (33-34), 119-146.
- (2014). Un aporte a la narrativa fantástica. *Hueso Húmero*, 63, pp. 131-134.
- (2014). Claves secretas del Romanticismo en la narrativa de Clemente Palma. *Umbral*, 2(3).

- (2015). Lima en la narrativa peruana. Los escritores y su relación con la ciudad. *Revista Contratexto*. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/417>
- (2015). Los periplos eternos de Carlos Calderón Fajardo. *Desde el Sur*, 7(1). <https://doi.org/10.21142/DES-701-2015-43-62>
- (2015). Los universos hipertextuales en la narrativa de Harry Belevan. En *Escuchando tras la puerta* (pp. 155-183). Animal de invierno.
- (2017). Campos magnéticos. Panorama de la ciencia ficción peruana desde el siglo XIX hasta nuestros días. *Letras*, 88 (188). http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722017000200001
- (2022). El tiempo trícico: intersecciones y coordenadas. *Líneas Generales*, 7(007), 26-35. <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2022.n007.5925>
- (2022). Los agujeros negros: genealogía crítica para una CF peruana. En J. Williams, & J. Martin (Eds.), *Recalibrando los circuitos de la máquina. Ciencia ficción e imaginarios tecnológicos en la narrativa en español del siglo XXI* (pp. 177-186). Albatros Ediciones.
- Güich Rodríguez, J. & Stagnaro, G. (2022). La ciencia ficción peruana (1960-2020). In T. López-Pellisa & S. Kurlat Ares (eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II: Desde la modernidad hasta la posmodernidad* (pp. 423-462). Vervuert Verlagsgesellschaft. <https://doi.org/10.31819/9783968692036-012>
- Güich Rodríguez, J & Honores, E. (2022). La narrativa fantástica peruana. En J. Marcone & J. A. Portugal (coord.), *Historia de las literaturas en el Perú. V. 5. La narrativa contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)*. Pontificia Universidad Católica, Casa de la Literatura y Ministerio de Educación.

Artículos ensayos, entrevistas y reseñas sobre la obra de José Güich Rodríguez

- Belevan, H. (2022). La narrativa de ciencia ficción en el Perú. En *Textos*. t. II. Universidad Ricardo Palma.
- Chávez, T. (6 de agosto de 2018). José Güich: «La ciencia ficción está basada más en grandes preguntas que respuestas». *Diario Correo*. <https://diariocorreo.pe/cultura/jose-guich-la-ciencia-ficcion-esta-basada-mas-en-grandes-preguntas-que-respuestas-834220/>
- Congrains-Martin, E. (2008). El mascarón de proa de José Guich. *Lienzo*, (029), 273-283. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1071>
- Cueva, B. (26 de marzo de 2022). La ciencia le enseña modales a la política en «Sepan qvantos», novela ucrónica de José Güich. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/2022/03/24/la-ciencia-le-ensena-modales-a-la-politica-en-sepan-cuantos-novela-ucronica-de-jose-guich>
- González Vigil, R. (30 de noviembre de 2006). Ricardo González Vigil acerca de *El mascarón de proa* (José Güich). *El Comercio*. <https://editoramesaredonda.blogspot.com/2006/12/ricardo-gonzalez-vigil-acerca-de-el.html>
- González Vigil, R. (22 de octubre de 2013). Resonancias para normales. *El Comercio*.
- González Vigil, R. (28 de enero de 2021). Policial con Borges y Arguedas. *El Comercio*. https://www.ulima.edu.pe/sites/default/files/news/file/jose_guich_analisis_de_su_obra_en_caretas_28_enero_2021.pdf
- Honores, E. (21 de noviembre de 2010). Güich Rodríguez, José. El misterio de la loma amarilla. Lima: SM, 2009. 157 pp. Iluminaciones. <https://eltonhonores.blogspot.com/2010/11/guich-rodriguez-jose-el-misterio-de-la.html>

- Honores, E. (23 de julio de 2013). José Güich. El misterio del Barrio Chino. Lima: SM, 2013. Iluminaciones. https://eltonhonores.blogspot.com/2013/07/jose-guich-el-misterio-del-barrio-chino_23.html
- Honores, E. (29 de setiembre de 2013). José Güich Rodríguez. Control terrestre. Lima: Altazor, 2013. Iluminaciones. <https://eltonhonores.blogspot.com/2013/09/jose-guich-rodriguez-control-terrestre.html>
- Honores, E. (12 de diciembre de 2015). José Güich. Los caprichos de la razón. Lima: Altazor, 2015. 246 p. Iluminaciones. <https://eltonhonores.blogspot.com/2015/12/jose-guich-los-caprichos-de-la-razon.html>
- Honores, E. (11 de agosto de 2018). José Güich. El sol infante. Lima: Editorial Planeta- Emecé, 2018. 152 p. Iluminaciones. <https://eltonhonores.blogspot.com/2018/08/jose-guich-el-sol-infante-lima.html>
- Honores, E. (25 de mayo de 2020). Un hombre en permanente fuga: José Güich y «Año sabático». El Comercio. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/un-hombre-en-permanente-fuga-jose-guich-y-ano-sabatico-noticia/?ref=ecr>
- Honores, E. (25 de julio de 2021). Reflexiones a propósito de un manuscrito. Iluminaciones. <https://eltonhonores.blogspot.com/2021/07/reflexiones-proposito-de-un-manuscrito.html>
- Honores, E. (2021). El tiempo elíptico en *Año sabático* (2000) de José Güich. *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 3(6). <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.84>
- Honores, E. (2 de marzo de 2023). José Güich Rodríguez. El general y la máquina. Lima: Maquinaciones, 2023. 126 p. Iluminaciones. <https://eltonhonores.blogspot.com/2023/03/jose-guich-rodriguez-el-general-y-la.html>

- López Degregori, C. (2001). Dos eslabones para José Güich. *Flecha en el azul*, 14, 62-63.
- Medina Hinojosa, S. (23 de marzo de 2023). José Güich: «la literatura fantástica avanza». *Diario Viral*. <https://diarioviral.pe/personajes/jose-guich-la-literatura-fantastica-avanza-3823>
- Moreno Herrera, R. (28 de agosto de 2020). José Güich: «La literatura no libera de los monstruos de la vida, sino que la hace más llevadera». *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/arte/jose-guich-la-literatura-no-nos-libera-de-los-monstruos-de-la-vida-sino-que-la-hace-mas-llevadera-entrevista-noticia/>
- Paredes, B. (22 de febrero de 2024). Tres novelas: lee nuestras recomendaciones de libros de la semana. *Diario Correo*. <https://diariocorreo.pe/cultura/resena-de-libros-yo-matea-un-perro-en-rumania-el-general-y-la-maquina-mientras-huya-el-cuerpo-noticia/>
- Prado, C. y Garay, E. (6 de mayo de 2023). José Güich Rodríguez: «Me parece más divertido e interesante inventar recuerdos. En El general y la máquina hay mucho recuerdo inventado.». *Cascajo*. <https://cascajo.net.pe/2023/07/21/jose-guich-rodriguez-entrevista/>
- Rabí Do Carmo, A. (19 de mayo de 2023). La máquina de hacer historia(s). *Sudaca*. <https://sudaca.pe/noticia/opinion/alonso-rabi-la-maquina-de-hacer-historias/>
- Rengifo, C. (1 de mayo de 2019). «Los caprichos de la razón», de José Güich Rodríguez. *Círculo de lectores*. <https://circulodelectores.pe/resena-caprichos-razon-jose-guich/>
- Rivera, V. S. (10 de noviembre de 2000). José Güich, prosa sabathica. *Expreso*.
- Saldivar, C. E. (24 de mayo de 2011). El misterio de la Loma Amarilla (José Güich): Ciencia Ficción Perú. <https://cifi>

- peru.blogspot.com/2011/05/el-misterio-de-la-loma-amarilla-jose.html
- Salvo, D. (30 de mayo de 2006). Año sabático. La casa de Jarjacha. <http://jarjacha-wasi.blogspot.com/2006/05/libros-ao-sabtico.html>
- Salvo, D. (5 de agosto de 2009). Reseña: Los espectros nacionales (José Guich Rodríguez). Ciencia Ficción Perú 2002-2008. <https://cifiperu2002.blogspot.com/2009/08/reseña-los-espectros-nacionales-jose.html>
- Salvo, D. (1 de abril de 2010). El misterio de la Loma Amarilla (José Güich). Ciencia Ficción Perú. <https://cifiperu.blogspot.com/2010/03/el-misterio-de-la-loma-amarilla-jose.html>
- Snaauwaert, E. (2017). Lo fantástico de percepción, lo fantástico de lenguaje y su efecto subversivo en *Control terrestre* de José Güich Rodríguez. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 5(1), pp. 297-316. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.280>
- Snaauwaert, E. (2020). Ciencia ficción y mitos incaicos en *Control Terrestre* de José Güich Rodríguez.
- Sotomayor, C. (2001). Año Sabático. *El túnel*, 0, 69-70.
- Sotomayor, C. (13 de enero de 2009). Entrevista a José Güich. Letra Capital. <https://carlosmsotomayor.blogspot.com/2009/01/entrevista-jos-gich.html>
- Sotomayor, C. (8 de agosto de 2018). José Güich: «Al final los libros alcanzan siempre una extraña organicidad». La Mula. <https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2018/08/08/jose-guich-al-final-los-libros-alcanzan-siempre-una-extrana-organicidad/carlossotomayor/>
- Sotomayor, C. (15 de setiembre de 2020). José Güich: «Teruel será siempre alguien interesado en la problemática de su tiempo». La Mula. <https://carlosmsotomayor.lamula>.

- pe/2020/09/15/jose-guich-teruel-sera-siempre-alguien-interesado-en-la-problematika-de-su-tiempo/carlossotomayor/
- Sotomayor, C. (23 de abril de 2023). José Güich: «Con este libro pretendo responderme quién fue Velasco». *La Mula*. <https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2023/04/23/jose-guich-con-este-libro-pretendo-responderme-quien-fue-velasco/carlossotomayor/>
- Tumi, F. (23 de setiembre de 2000). Caminos de la imaginación. Cable Mágico.
- Tumi, F. (2006). Los mundos paralelos de José Güich. *Punto de equilibrio*, 14(91).
- Tumi, F. (6 de mayo de 2014). Los mundos paralelos de José Güich. Iluminaciones. <https://eltonhones.blogspot.com/2014/05/los-mundos-paralelos-de-jose-guich.html>
- Vadillo, J. A. (12 de setiembre de 2021). José Güich: «la literatura puede abrir un espacio de diálogo y debate con los lectores». *El Peruano*. <https://elperuano.pe/noticia/128837-jose-guich-la-literatura-puede-abrir-un-espacio-de-dialogo-y-debate-con-los-lectores?fbclid=IwAR-0hDruBcyS-Vkd0sr-vLQWKmid77joa0NveSAu4Kry-PE-3iNRWXRexJVdg>
- Vega, S. (28 de julio de 2013). El narrador José Güich. Iluminaciones. <https://eltonhones.blogspot.com/2013/07/el-narrador-jose-guich-por-selenco-vega.html>
- Velázquez, M. (2008). Review of *Ciudades ocultas*. Lima en el cuento peruano moderno, by J. Güich & A. Sustí. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34(68), 291–294. <http://www.jstor.org/stable/25479096>

CAPÍTULO V

Iconografía



1975. Pueblo Libre. De pie, a la derecha, con sus abuelos paternos Graciela y José, y sus hermanos Yolanda y Gustavo.



1975. Pueblo Libre, Sentado, a la derecha, con sus abuelos, tía Aída, hermanos y padres, José y Yolanda.



Circa 1982. El Sol de la Molina. A la derecha, junto a sus hermanos Gustavo y Yolanda,



Circa 1986. Cieneguilla. Al centro, junto a sus hermanos Gustavo, Yolanda y Mauricio.



Circa 1991. El Sol de la Molina, sentado al fondo junto a su hermano Gustavo.



Circa 1999. La Molina. A la derecha, junto a sus hermanos Gustavo y Mauricio, su esposa Miryam Falla Guirao, quien sostiene a su sobrina Silvana Herrera Güich.



2003. Huampaní. Segundo, desde la derecha, junto (de derecha a izquierda), a su esposa Miryam, su tía Aurora, su hermano Mauricio, su madre Yolanda y su hermano Gustavo, Abajo, su padre José sostiene a Patricio Güich Falla, hijo del autor.

ICONOGRAFÍA



2022. Quinta de los Libertadores en Lima.



2022. Quinta de los Libertadores en Lima.

El anarquista ilustrado. Tributo a José Güich Rodríguez se terminó de editar en febrero de 2024 por la Editorial Vida Múltiple y el Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los homenajes deben hacerse cuando los autores están vivos. Por eso, el presente tributo al destacado narrador e investigador de literatura peruana, José Güich Rodríguez, sirve como recordatorio de uno de los más prominentes autores de la narrativa fantástica y de ciencia ficción. A través de los diferentes estudios y cuentos que componen el libro, el lector podrá iniciar el camino que ayudó a forjar Güich en tanto divulgador, escritor y estudioso de lo fantástico. Su obra, como los lazos forjados en su legado, perdurará en el tiempo, inspirando a generaciones futuras con su inigualable visión creativa y analítica. Por último, este homenaje resalta la trascendencia duradera de su contribución literaria y académica.

Christian Cachay Luna