

UNIVERSIDAD FEDERAL DE MINAS GERAIS
Facultad de Letras
Programa de Pos-Graduación en Letras: Estudios Literarios

Juan José Magán Joaquín

De bildungsroman a Qhapaq Ñan
Los caminos de Ernesto, Ximena y Claudio

Belo Horizonte
2022

Juan José Magán Joaquín

De *bildungsroman* a *Qhapaq Ñan*

Los caminos de Ernesto, Ximena y Claudio

Versión final

Disertación presentada al programa de Pos-Graduación en Letras: Estudios Literarios, de la Universidad Federal de Minas Gerais para la obtención del título de Maestro en Teoría Literaria y Literatura comparada.

Área de concentración: Teoría Literaria y Literatura Comparada. Línea de investigación: Literatura, Historia y Memoria.

Orientador: Prof. Dr. Rómulo Monte Alto

Belo Horizonte

2022

M188d Magán Joaquín, Juan José.
De *bildungsroman* a *Qhapaq Ñan* [manuscrito] : los caminos de Ernesto, Ximena y Claudio / Juan José Magán Joaquín. – 2022.

1 recurso online (147 f.) : pdf.

Orientador: Rômulo Monte Alto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 144-147.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ficção peruana – História e crítica – Teses. 2. Arguedas, Jose Maria, 1911-1969. – Ríos profundos – Crítica e interpretação – Tese. 3. Rivera Martínez, Edgardo, 1933- – Pais de Jauja – Crítica e interpretação – Teses. 4. Riesco, Laura. – Ximena de dos caminos – Crítica e interpretação – Teses. 5. Infância na literatura – Teses. 6. Natureza na literatura – Teses. 7. Jogos na literatura – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Pe863.09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *De bildungsroman a Qhapaq Ñan. Los caminos de Ernesto, Ximena y Claudio*, de autoria do Mestrando JUAN JOSE MAGAN JOAQUIN, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Carla Damêane Pereira de Souza - UFBA

Belo Horizonte, 18 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Dameane Pereira de Souza, Usuária Externa**, em 18/08/2022, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 19/08/2022, às 08:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Servidor(a)**, em 19/08/2022, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 20/08/2022, às 06:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_externo=0, informando o código verificador **1633553** e o código CRC **FA0F0A74**.

*Dedico este trabajo a mi familia, a mis amigos
, a las personas que trabajan en las bibliotecas
comunales y rurales de mi país y a Inti Sotelo y
Brian Pintado, quienes vivirán siempre en
nuestra memoria.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco mucho al Profesor Rómulo Monte Alto por haber compartido conmigo todo el cariño y respeto que le tiene a mi país, por sus sugerencias, reflexiones y críticas durante la realización de este trabajo. También a la profesora Silvina Carrizo, gracias a quien conocí a esta bella universidad.

Agradezco a los profesores de la Pos-Lit, en especial a: Georg Otte, Aline Magalhães Pinto, Elisa Amorim, Marcelino Rodrigues, Márcia Arbex, con quienes tuve la alegría de llevar cursos durante la maestría y de quienes aprendí mucho.

Agradezco al profesor Helton Adverse, de la FAFICH, y a mi compañera Natalia, por toda su amabilidad y enseñanzas desde que llegué a Brasil.

Agradezco a mi familia y amigos en Perú, porque en cada despedida me llevo su inagotable amor por mí.

Agradezco a mis colegas de la maestría, en especial a Sérgio, Joyce, Fernanda y Lorena, por sus ánimos, su gentileza y por compartir sus amplias y profundas lecturas conmigo.

Agradezco a mis amigos Jeremy Dioses y Kathia Espinoza, por haber creído en mí; y a los amigos que hice aquí en Brasil: Erick, Claudemy, Ana Clara y Rayan, por su cariño, hospitalidad y por haberme hecho sentir en casa.

El libro más antiguo de todos es la tierra, donde están escritos los movimientos del tiempo y del viento, el canto de los árboles, los decires de las estrellas y del agua. Donde están escritos los caminos de la lluvia y de las semillas, las voces de los pájaros y de los pueblos, las montañas indomables y las tierras cultivadas. Leer la tierra, caminarla, recorrerla y conocerla, es la mejor manera de amarla y de aprender a respetarla.

Alfredo Mires

RESUMEN

El trabajo que presentamos a continuación es un estudio que se puede situar entre la reflexión filosófica y literaria. Nuestro interés es discutir la categoría de *bildungsroman* para las novelas de formación o aprendizaje escritas en nuestra región andina. Nuestra hipótesis es que al ser novelas andinas latinoamericanas, los valores, experiencias y visión de mundo son distintos a los que se propusieron en el contexto en el que nace el término *bildungsroman* y por eso sería apropiado colocarles una nueva denominación. Para ello, analizamos tres novelas peruanas consideradas novelas de formación: *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco. Desde nuestro punto de vista, el camino y experiencias que recorren los personajes principales del libro Ernesto, Ximena y Claudio ponen en cuestión las ideas de formación, aprendizaje, infancia, cultura, presentes en el *bildungsroman* clásico. Ante ello, proponemos referirnos a estas novelas como: *Qhapaq Ñan*, tomando en cuenta las reflexiones sobre el pensamiento andino realizadas por el filósofo arequipeño Javier Lajo. Los aspectos de las novelas en los que enfocaremos nuestro análisis durante el estudio son: la frontera indómita de la infancia, la relación con la naturaleza o ecosofía y el espacio simbólico del juego. Aspectos sobre los que han escrito Antonio Cornejo Polar, Graciela Montes, D.W. Winnicott, Eduardo Subirats, María Zambrano, entre otros.

Palabras clave: *bildungsroman*, *qhapaq ñan*, frontera, ecosofía, juego.

ABSTRACT

The following work is a study that can be placed between philosophical and literary reflection. Our interest is to discuss the category of *bildungsroman* for novels of training or learning written in our Andean region. Our hypothesis is that being Latin American Andean novels, the values, experiences and world view are different from those proposed in the context at the birth of the term *bildungsroman* and therefore it would be appropriate to give them a new name. To do this, we analyze three Peruvian novels considered novels of formation: "Los Ríos Profundos" by José María Arguedas, "País de Jauja" by Edgardo Rivera Martínez and "Ximena de dos caminos" by Laura Riesco. From our point of view, the path and experiences transited by the main characters of the book (Ernesto, Ximena and Claudio) question the ideas of training, learning, childhood, culture, present in the classic *bildungsroman*. Given this, we propose to refer to these novels as: *Qhapaq Ñan*, taking into account the reflections on Andean thought made by the Arequipa philosopher Javier Lajo. The aspects of the novels on which we will focus our analysis during the study are: the indomitable frontier of childhood, the relationship with nature or ecosophy, and the symbolic space of playing. Aspects on which Antonio Cornejo Polar, Graciela Montes, D.W. Winnicott, Eduardo Subirats, Maria Zambrano, among others, have written.

key words: *bildungsroman*, *qhapaq ñan*, frontier, ecosophy, playing.

ÍNDICE

CAPÍTULO I – INTRODUCCIÓN

1.1. El <i>bildungsroman</i> o novela de formación.....	17
a) <i>Bildung</i>	17
b) <i>El bildungsroman</i>	21
1.2. Una novela como el <i>Qhapaq Ñan</i>	27
1.3. Las novelas de Arguedas, Rivera y Riesco.....	32

CAPÍTULO II – LA FRONTERA INDÓMITA

2.1. El espacio poético.....	36
2.2. Ernesto y el muro inca.....	38
2.3. Ximena y el espacio poético del lenguaje.....	48
2.4. Claudio y el logos mítico.....	60

CAPÍTULO III – LA SABIDURÍA DEL COSMOS

3.1. La ecosofía.....	73
3.2. Ernesto y el cosmos sagrado.....	77
3.3. Ximena y el reflejo de las aguas.....	86
3.4. Claudio, la naturaleza y el mito.....	96

CAPÍTULO IV – EL JUEGO

4.1. El juego como espacio simbólico y vínculo social.....	110
4.2. Ernesto y el <i>zumbayllu</i>	110
4.3. Ximena y el juego como espejo.....	120
4.4. Claudio, el juego y la nostalgia.....	132

CAPÍTULO V

5.1. Consideraciones finales.....142

BIBLIOGRAFÍA.....147

CAPÍTULO I
INTRODUCCIÓN

El trabajo que ofrecemos a continuación es un estudio que se puede situar entre la reflexión literaria y filosófica. Nuestro interés es discutir la denominación de *bildungsroman* para las novelas de formación o aprendizaje escritas en nuestra región andina. Llamarlas de ese modo implica no solo una conceptualización dentro de un marco previo sino una serie de características implícitas que considero deben ser (re)pensadas críticamente. Para ello, analizo tres novelas peruanas representativas: *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco. Desde nuestro punto de vista, el camino que recorren los personajes principales del libro, Ernesto, Ximena y Claudio, cuestionan las ideas de formación, aprendizaje, infancia, cultura y naturaleza presentes en el *bildungsroman* clásico. Ante esa limitación, propongo una nueva denominación: *Qhapaq Ñan*, tomando en cuenta las reflexiones sobre el pensamiento andino realizadas por el filósofo arequipeño Javier Lajo. Los aspectos de las novelas en los que enfocaremos nuestro análisis en el desarrollo de esta investigación son: la frontera indómita de la infancia, la relación con la naturaleza o ecosofía y el espacio simbólico del juego.

Leer los libros que aquí han sido estudiados significó para mí, en principio, una exploración en mi propia memoria familiar. Mis abuelos, tanto el padre de mi padre, el padre de mi madre y un abuelo más al que llamaba de tal modo por el cariño que le tengo, sin necesariamente ser mi familia consanguínea, nunca terminaron el colegio ni fueron a la universidad, pero eso jamás los eximió de ser extraordinarios narradores. Recuerdo que los escuchaba por la tarde, después de almuerzo o en nuestras caminatas por la ciudad donde vivían: Trujillo, el valle de Cartavio y Chimbote, ciudades del norte del Perú. El padre de mi madre me contaba historias de la sierra, de sus caminatas nocturnas a la luz de la luna, historias de fantasmas y de encuentros con espíritus; el padre de mi padre me contaba historias que hablaban sobre la construcción de ciudades, de estadios, las historias de los sembríos de caña; mi abuelo adoptivo me contaba que peleaba con tiburones, con pulpos gigantes, con inmensas boas, y me enseñaba sus heridas de guerra: él tuvo un accidente mientras trabajaba y uno de sus dedos de la mano estaba incompleto; pasé años creyendo que había sido durante una batalla incansable con un monstruo marino. Al llegar a *Los ríos profundos*, *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*, esas historias volvieron a mí de diversos modos. No solo como historias, como memorias, sino como un momento en mi vida al que comencé a regresar de forma permanente: mi infancia.

Por mi trabajo como jugador de fútbol, buena parte de mi vida fui un viajero que anduvo por distintas partes del país. Recuerdo que fue en esos viajes que leí estos libros, en distintas épocas de mi vida y en distintas ciudades. Ernesto, de *Los ríos profundos*, viajaba por la sierra,

como un errante junto a su padre; y yo por otros lados, seguía también viajando. Claudio, de *País de Jauja*, acompañaba a los músicos durante los carnavales mientras yo disputaba partidos emocionantes en las fiestas patronales para las que nos contrataban. Ximena, de *Ximena de dos caminos*, fue más como una hermanita, por ser más pequeña y más astuta de lo que yo alguna vez fui. Y así, viajando con ella y ellos, iba recordando mis historias familiares, mis juegos de niño, pero muchos de mis recuerdos eran solamente pequeñas piezas irreconocibles de un rompecabezas mayor al que creo que jamás podré acceder en su totalidad, pues memoria y olvido siempre vienen de la mano.

Luego de unos años, al pensar en este proyecto de investigación, decidí retomar esos libros que significaban tanto en mi vida. Volver a ellos siempre ha sido una nueva experiencia, un nuevo recuerdo que pensaba perdido, una nueva historia con mis abuelos, recordando más ahora, incluso, al padre de mi padre, que ya no nos acompaña en esta vida. Esta vez, al pensar ya no solo como lector entusiasta sino intentando ser un lector más agudo, lo primero fue pensar en el género de los libros. Claramente eran novelas, sin duda, pero había que ser más específicos. Leyendo al profesor Luis Hernán Castañeda (2011, p. 354), en un breve artículo escrito en la edición conmemorativa de *Los ríos profundos*, las situaba en el conocido subgénero llamado *bildungsroman*. Nacido en Europa, a finales del siglo XVIII, con el insigne *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe, publicado en 1796, este subgénero contaba la historia de jóvenes que se hallan en un trance de definirse como adultos y que a la vez intentan situarse en el mundo social. Estas fuerzas individuales, representadas por los conflictos internos del héroe y las sociales, con las de la comunidad de la que formaban parte, eran fundamentales en el subgénero, el cual tenía como objetivo final internalizar, de forma voluntaria y duradera, la norma social por parte del individuo o protagonista. De forma muy curiosa y así como suceden las bellas casualidades de la vida, el profesor Hernán mencionaba, junto a otros ejemplos de *bildungsroman*, a las novelas *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*.

De modo que los libros eran novelas del subgénero *bildungsroman*. ¿Qué había más allá de ese término? O mejor dicho, ¿de dónde venía? Claramente, el término alemán se condecía con un tiempo y un espacio particulares y por ello comencé a pensar si podrían describir libros escritos en sitios distintos, con valores diferentes, con formas de construir comunidad variadas, con ideas sobre la cultura o la formación distantes unas de otras. Podría ser que un término propuesto hace tres siglos en un país de Europa no constituyera el mejor modo de definir libros hechos en nuestra región, podría ser, pero precisamente es ese uno de los motivos de cualquier investigación, la necesidad de intentar aclararnos algunas interrogantes. No se trataba, de todos

modos, de rechazar toda propuesta extranjera por inexacta, ser una especie de fundamentalista cultural, claro que no. La idea era proponer, de colocar en el mismo nivel, por decirlo así, algún término que, si el término alemán fuera limitado, pudiera responder a nuestra visión del mundo, la cual, según lo que nuestra historia y tradición nos ha enseñado, es diferente a la del logos europeo.

Al discutir estos supuestos, intento disputar las narrativas instauradas por los discursos colonizadores. Como bien propone la profesora mexicana Karyna Ochoa, en la construcción de una narrativa europea tendría que pensarse en un recorrido histórico crítico para ver qué hay del otro lado de la modernidad; con la Ilustración, la Razón, no siempre “se evidencia un encubrimiento de la historia, marcada por la violencia, el genocidio y el exterminio de muchos pueblos y civilizaciones”.¹ Este será pues un punto a discutir en esta investigación, puesto que el término *bildungsroman* nace en este contexto llamado Ilustración, en el siglo XVIII.

Mantener y discutir el término *bildungsroman* para denominar novelas de formación en nuestra región, me hizo preguntarme, por supuesto, sobre el lugar de la cultura, de nuestra cultura. ¿Cómo sujetos colonizados, migrantes, mestizos, quechuahablantes, desde su lugar, pueden constituir una literatura que dé inicio a la disputa de esas narrativas mundiales que les permitan un espacio, un lugar? Dice el profesor Homi Bhabha que:

Mientras que antaño la transmisión de las tradiciones nacionales fue el tema mayor de la literatura mundial, quizás hoy podemos sugerir que las historias transnacionales de los migrantes, colonizados, refugiados políticos, todas esas condiciones fronterizas, podrían ser los terrenos propios de la literatura mundial. (BHABHA, 2002, p. 29)

Los tres autores de los que hablaré fueron migrantes. Arguedas fue adoptado muy niño por la cultura quechua y luego migró a la capital donde aprendió español en la adolescencia; Rivera Martínez nació en la sierra y desarrolló su vida también en la capital; Laura Riesco nació en Lima y se mudó a los Estados Unidos donde escribió su obra. No solo esta condición de migrantes la tienen los autores. El mestizaje cultural es el que caracteriza a los personajes de estos libros. Ernesto, Claudio o Ximena viven entre culturas, en las fronteras simbólicas o culturales entre la costa y la sierra. Su universo simbólico está nutrido por ambas culturas: la occidental y la andina.² Este lugar intersticial, lugar del entre, lugar del “más allá” del límite,

¹ Acceso en 18 de noviembre del 2021. Disponible en: <https://www.revistadelainiversidad.mx/articles/824738b6-6d1f-4adc-9b45-47f60e58eb05/disputar-las-narrativas-para-la-liberacion>

² No es nuestra intención discutir los términos mestizo, aculturado o transculturación bastante analizados en obras como estas. Damos solo un alcance de un término que ha sido propuesto para situar, de mejor modo, estos procesos:

como lo llama Bhabha, creemos que hace valiosa la intención de buscar un término más apropiado, más cercano, pero sin dejar de atender a la advertencia de Bhabha, por cierto, porque no se trata de esencializar la cultura ni de acentuarla en una identidad:

La obra fronteriza de la cultura exige un encuentro con “lo nuevo” que no es parte del *continuum* de pasado presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre-medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El “pasado-presente” se vuelve parte de la necesidad, no de la nostalgia, de vivir. (BABHA, 2002, p. 24)

A partir de ello se volvía entonces más coherente proponer un término diferente. Por la vida de los autores y por el camino y la condición de sus personajes. De este modo, podría encontrar una mejor manera de describir su experiencia durante la narración: con distintos intereses al de la Razón, al de la cultura letrada, que eran valores de la Ilustración, que es lo que habría de suponer si las llamáramos *bildungsroman*; y, al contrario, poner en una equivalente importancia la forma en que estos se acercan al mundo e intentan resolver sus conflictos internos y externos: por medio de la palabra, de la naturaleza, del juego, del espacio poético, así como de qué manera estas se han propuesto desde nuestra geografías. Creemos que es preciso, de todos modos, aclarar, que los escritores de las obras pertenecen, de una u otra forma, claro, a la cultura letrada o a la ciudad letrada, como alguna vez la llamó Ángel Rama (1998), pero eso no implica que desde la propuesta narrativa, según nuestra interpretación, ellos puedan evidenciar una manera distinta o sumar nuevas formas de atravesar el camino de estas novelas herederas, influenciadas, si se quiere, del *bildungsroman*.

Según Arango (2009) y López (2013), la novela de formación, llamada también *bildungsroman*, ha sido denominada en su abordaje clásico como novela de educación o novela de desarrollo del hombre; como novela pedagógica, cuando el autor tiene como propósito educar o como novelas sobre educación, cuando su argumento se centra en el proceso educativo. Además, es definida como la novela en la que el protagonista es expuesto a una serie de eventos significativos para su formación personal y en este proceso toma decisiones que en última instancia no son decisiones suyas sino de los que lo rodean. Surgen en ellas conflictos tanto

transculturación, propuesto por Fernando Ortiz: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (ORTIZ en RAMA, 2004, p. 34-35)

internos como externos a los personajes, evidenciando las dinámicas sociales de su entorno. Este camino de formación está asociado a la educación o instrucción que deben llevar los niños o adolescentes hacia un grado superior de existencia que sería el adulto.³

Nos interesa diferenciarnos de la visión hacia la infancia o adolescencia, los valores e ideales y formas de ser y estar con el mundo que se proponen en el *bildungsroman* clásico y por ello deseamos introducir el concepto y metáfora del *Qhapaq Ñan*, el camino inca, para referirnos al recorrido que atraviesan nuestros personajes durante el relato. Para esto nos apoyaremos en el libro titulado *Qhapaq Ñan. La ruta Inka de sabiduría*, del filósofo arequipeño Javier Lajo (2003). Lajo menciona que “el adjetivo «K’apah» o «Kkhápak» estaría relacionado con la idea de cabal o justo” (LAJO, 2003, p. 68). Además, sigue Lajo, esta palabra posee una relación con lo sagrado y que *Qhapaq Ñan* podría traducirse como “Camino de los justos” o “Ruta de la sabiduría”.

El *Qhapaq Ñan*, además, a lo largo de su recorrido, contaba con unas construcciones llamadas Tambos. Estos servían principalmente para conseguir productos como comida y tener hospedaje. O sea, en este camino de la sabiduría los Tambos significaban una fuente de descanso o de alimentación. Podríamos decir que eran lugares donde uno podía acudir para reconstituir sus energías. Deseamos utilizar esta metáfora del Tambo, como espacio de nutrición de prácticas y saberes, para pensarlas como fuentes en nuestros personajes Ernesto, Ximena y Claudio.

Ingresamos esta metáfora para proponerla como una forma alternativa para seguir el recorrido de los personajes. O sea, colocada frente a una visión occidental binaria cartesiana de: saber/no saber, naturaleza/cultura, en el camino del *Qhapaq Ñan* se reconoce que el propio camino de la sabiduría es un proceso y por ello mismo propone una visión distinta a la del *bildungsroman*, donde el personaje del libro (tanto como el lector) “no sabe” debido a su infancia o adolescencia y luego “ya sabrá”, al pasar esta serie de experiencias, o sea cuando sea mayor.

Uno de los aspectos que caracteriza a este recorrido por el camino de la novela, un primer tambo, diríamos, es la construcción del espacio poético o frontera indómita que

³ No es nuestra intención idealizar la visión sobre la infancia o adolescencia. Muchas veces se ha visto a la infancia como un espacio romantizado, idealizado y perfecto, cuando en realidad también mantiene un permanente sentimiento de soledad, incertidumbre y miedo. Ver, por ejemplo: Nussbaum (2010), Montes (2001 y 2017) y Winnicott (1993).

“habitan” nuestros personajes en su recorrido. Según Graciela Montes (2017), la frontera indómita es un espacio independiente que no pertenece al *adentro*, a las puras subjetividades, ni al afuera, el real mundo objetivo. Es un territorio necesario y saludable, el único en el que nos sentimos realmente vivos.

Las reflexiones de Montes entran en diálogo con las del filósofo Giorgio Agamben, cuando dice que “[el niño] al nombrar las cosas en su lenguaje abre ante sí una infinidad de mundos posibles” (AGAMBEN, 2012, p. 29). Este espacio poético, además, se vale, sugerimos, de la razón poética. Para ello, acudimos a la reflexión de María Zambrano quien menciona que cuando se agota el estático logos filosófico que apunta a conseguir una anhelada unidad, es donde el mito poético irrumpe pues la poesía persigue “la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (ZAMBRANO, 1996, p. 19). La razón poética que anima a nuestros personajes no es una búsqueda de una verdad única ni eterna, pues el logos de la poesía no es así, no tiene un método; es intuitivo, singular, versátil. La importancia de este espacio es la capacidad de re-crear constantemente a los espacios, los elementos que nos rodean, a las personas, a la naturaleza, al mundo que los rodea. De este modo, se nos muestran infinitas posibilidades frente a lo estructurado, estancado e inmóvil. Para nuestros personajes este es un espacio fundamental pues su recorrido tiene permanentes conflictos y sin este acceso a las posibilidades sería imposible poder continuar su camino.

Otro de los aspectos fundamentales, el tercero, es el de la sabiduría del cosmos. Su relación con el espacio que los rodea es co-inter-dependiente. Como dice la poeta española Chantal Maillard (2013), desde una propuesta ecosófica, esta nueva sabiduría nos propone recordar la permanente relación con otros seres, que apenas somos una pequeña partícula así como cualquier otro animal que habita entre nosotros. Esta sabiduría nos interpela a decrecer en importancia, a reducir el ego especista, aminorar los valores antropocéntricos. La naturaleza con la que se relaciona nuestros personajes está en permanente movimiento físico o simbólico: el río del Pachachaca, el fuego, la poza al borde del mar, el lago de Janchiscocha, la *sullawayta*. Nuestros personajes proponen una visión distinta al momento de relacionarse con el mundo, una visión andina, propia. Como menciona Subirats, lo que esta experiencia mágica de lo real sí pone en cuestión “es la construcción científico-técnica de la naturaleza como realidad objetivada radicalmente separada de nuestra conciencia y sustancialmente ajena a nuestra existencia” (SUBIRATS, 2012, p. 212). La naturaleza no es más una materia inerte ni sometida a nuestra racionalidad instrumental.

Finalmente tenemos el espacio del juego, el tambor tres, como parte de la construcción de un sí mismo, como un espacio simbólico valioso. En el juego existe una “actividad creadora física y mental, suma de estas experiencias para formar el sentimiento de una persona: el individuo así puede integrarse y actuar como una unidad que sea una expresión del yo soy, estoy vivo, soy yo mismo” (WINNICOTT, 1993, p. 53). Además, uno puede sentirse acompañado al jugar, es un encuentro consigo mismo, como si tuviéramos la posibilidad de vernos a nosotros mismos durante ese espacio–tiempo simbólico pues “al jugar, aparezco ante mí como espectador” (GADAMER, 1993, p. 69). La realidad del juego, para nuestros personajes, tiene la capacidad de recrear una realidad primordial, una relación mágica.⁴ Podemos ver al juego como un espacio simbólico íntimo, interpersonal y como un espacio de relación con el mundo que nos rodea. Una manera diferente de relacionarnos con nosotros mismos, los demás y la naturaleza de la que formamos parte. Son distintas las formas en que nos acercamos a ellos a partir de las relaciones que durante el juego se van entrelazando y construyendo.

A partir de lo mencionado en esta introducción, asumimos que es necesario conocer un poco mejor los términos: *bildung* y *bildungsroman*, para poder caracterizarlo mejor y encontrar sus diferencias con los libros que estudiaremos.

1.1. El *bildungsroman* o novela de formación

a) *Bildung*

Nos resulta fundamental comenzar compartiendo cómo es que nace el término *bildung*, pues las palabras que surgen en nuestro sistema lingüístico responden a intereses como el contexto, como el lugar de enunciación, como la tradición que les antecede, y por ende, son reflejos de todo ello. Siendo así, esta palabra, *bildung*, tiene su propia polémica, su propio contexto de formación, su propio espacio y su tiempo. Es importante profundizar en todo ello porque eso nos permitirá decir por qué consideramos adecuado utilizar una palabra diferente para denominar a las novelas que hemos considerado.

Este término procede de la raíz *bild*, palabra que traduce los significados de *imago* y de *eidōs*. Como comenta el crítico literario español Eduardo Subirats (2012, p. 234), el sustantivo

⁴ “Desde un punto de vista filosófico, la magia es la mediación sagrada entre lo humano y lo existente a través de las palabras y las cosas. Su finalidad es conservar esta unidad entre el individuo y el cosmos, y entre la conciencia y el ser, sin la cual la existencia de una cultura y la supervivencia humana son inconcebibles. El propósito de esa magia no es la dominación sino la comunicación y comunión de los seres” (SUBIRATS, 2012, p. 211)

bild significa imagen en un sentido realista. Así, reúne las formas y las imágenes. Esta imagen es a la vez interior y es a la vez física. Su significado formador y transformador hace referencia al genio humano y a su proceso creador.

El término *bildung*, en alemán, se refiere a la educación y a la cultura. Se acuña durante la Ilustración como concepto pedagógico que designa un saber formal. Está relacionado con la palabra *inbilden*, utilizada por la mística medieval que se refiere a acuñar la imagen del alma: claras referencias a la imagen de Dios y al proceso de transformación divina (SALMERÓN, 2002, p. 16). *Bildung* está relacionada a la cultura como cultivo y como culto y su nacimiento se encuentra en el momento en que una nueva visión del ser humano en la que su esencia ya no vendrá determinada apriorísticamente por la pertenencia, sino que tendrá que ser conquistada. Es ahí donde el papel de la formación y de la autoconstrucción en el devenir temporal adquiere una profunda relevancia. Empieza a surgir un mundo especializado y fragmentado.

Para Hegel, la palabra *bildung*, en ocasiones es sustituida por “formieren” y vertido por el término de “formación cultural” o “cultura” y designa la acción formadora del humano en un sentido amplio que abraza significados espirituales y místicos al lado de connotaciones artísticas, y los integra en el proceso de producción y acumulación capitalistas, “en una vasta arquitectura en la que los valores trascendentes del cristianismo confluyen con la organización racional del estado moderno bajo el ideario secularizado del progreso de la historia de la humanidad” (SUBIRATS, 2012, p. 235). El término evidencia el proceso intelectual de formación, educación y realización de la plenitud humana vinculado al concepto de *Aufklärung*, es decir, al esclarecimiento comprendido como despertar de la conciencia y la construcción de la autonomía humana a través del conocimiento racional.

Profundizando en ello, Kant menciona que el lema de la Ilustración es el de tener valor para servirte de tu propio entendimiento. De este modo universaliza la visión que tendremos a lo largo del siglo XVIII en que la búsqueda activa de la verdad la hace el propio individuo basada en su condición fundamental de posibilidad: la libertad. Con ello, el hombre se plantea el problema fundamental de su libertad, de su emancipación. De este modo, la filosofía moderna comienza cuando la base sobre la que se sostiene la interpretación del mundo deja de ser una deidad cuya huella ya está grabada de antemano en la existencia, y pasa a ser, por el contrario, nuestra propia reflexión sobre nuestra forma de pensar el mundo. Es precisamente este momento, momento de contradicciones y escisiones el que va a marcar el futuro contexto, reflexiones y propuestas literarias.

Según Tzvetan Todorov (2008), a la Ilustración no se le puede reducir a imágenes tradicionales. Menciona que “la Ilustración es racionalista y empirista a la vez, acoge en su seno a los antiguos y a los modernos, se apasiona por la historia y por el futuro, por los detalles y por las abstracciones, por la naturaleza y por el arte, por la libertad y por la igualdad” (TODOROV, 2008, p. 9). Además de ello, podemos mencionar que comprende tres ideas fundamentales: la autonomía, la finalidad humana de nuestros actos y la universalidad.

La autonomía consiste en privilegiar las elecciones y las decisiones personales en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena a nosotros. Se vuelve preciso librarse de la tutela impuesta por los hombres desde afuera y dejarse guiar por las leyes, las normas y las reglas que desean los que deben cumplirlas. Una de las consecuencias directas de ello es la restricción de la autoridad, la cual se pone al mismo nivel de los hombres. Criticando el yugo de la Iglesia y de sus leyes sobrenaturales sobre los seres humanos, criticamos a esta máxima autoridad que se había encargado de llevar las riendas de su destino. En este contexto, ya no hay lugar para la magia o la revelación. Dentro de ella, entonces, la primera autonomía que se conquista es la del conocimiento, o sea, la posibilidad de criticar cualquier poder superior. Con ello, el conocimiento, o sea la razón y la experiencia, se vuelven fundamentales y universales, accesibles para todo el mundo. Los iniciadores de estas ideas desean llevar ese pensamiento a todo el mundo, hacerlo universal, pues se parte de la base de que el conocimiento es liberador. Iniciar este cambio tan radical suponía ver al hombre en su totalidad, en su realidad, no en su idealidad. Con ello, asumirlo como un ser de razón y emoción, de pasiones y de conocimiento, de sensualidad y reflexión, y con ello asumir su complejidad debió de ser fundamental. No solo asumirla, también intentar dar cuenta de ella. Mejor que la literatura erudita, los nuevos géneros comienzan a dar cuenta de esta complejidad y de interés por el individuo, entre ellos, estará la novela. Esta autonomía traerá consigo dos principios más: el de soberanía, que aunque ya antiguo tendrá el nuevo sentido de que todo poder está en el pueblo y que no hay nada superior a ello; y el de libertad respecto a todo poder estatal. El espíritu de la Ilustración no se limita a exigir la autonomía, sino que además trae consigo sus propios medios de regulación y por eso podemos afirmar, junto con Todorov, que el pensamiento de la Ilustración es un humanismo o, si se prefiere, un antropocentrismo.

Otro de los rasgos es la universalidad de los derechos del ser humano, o sea, la inalienabilidad de los mismos. Esta idea de universalidad permite que otros pueblos sean mejor observados y aunque muchas veces medidos desde la regla europea, dará pie también a expandir el concepto de humanidad que se tenía y a tomar en cuenta asuntos que antes no habían sido

relevantes como la pluralidad de las culturas, de los pueblos, y a querer estudiar más profundamente para poder comprenderlos.

Una de las ideas que empieza a gestarse en este periodo es la de progreso. No en todos, pero como menciona Todorov, uno de sus más grandes pensadores ingleses, el poeta Milton, lamenta que la humanidad se doblegue ante lo dictados de la tradición y se quede deliberadamente en la infancia, como un escolar que no se atreve a avanzar sin haber recibido instrucciones de su maestro. Además de ello, asume la esperanza de que gracias a la libertad del ejercicio de la razón, la humanidad, como un todo, llegará a una edad adulta. Varios de los autores de la Ilustración, entre ellos Condorcet, Voltaire, consideran que la humanidad puede llegar, pese a los retrasos y la lentitud, a la mayoría de edad gracias a la difusión de la cultura y del saber.

Es en todo este contexto donde se discute la idea de *bildung*. En las últimas décadas del siglo XVIII alemán se produjo un intenso debate sobre el mismo. Algunas voces como las de Herder, Lessing y Humboldt destacaron dentro de ellas. Esta, por cierto, no es una discusión que sea nueva para esa época. Podemos sintetizar tres líneas históricas anteriores a este concepto: la capacidad auto constructiva del ser humano, el ejercicio como vía para la individualización y la colocación de la temporalidad incluyendo al individuo en el devenir histórico derivada de la reciente secularización. Quienes se preocuparon por la noción del *bildung*, ya para ese tiempo, entonces, debieron de pensarla, además, desde un contexto donde otras ideas como el progreso científico-técnico, especialización y fragmentación, están sumándose en la discusión.

Por ello, *bildung*, al sumarse al ideal ilustrado, combina problemáticamente la integración, es decir, la expansión y universalización del saber, y la distinción, o sea, la formación de élites directoras de un humanismo normativo. Podemos ver el complejo debate que surgía entonces: el equilibrio entre un ideal de hombre que destaque los rasgo comunes de la infinita variedad de individuos concretos o que resalte sus particularidades irreductibles y vinculadas al origen diferenciado de cada comunidad, estos son los dos grandes puntos que guiarán las principales intervenciones en esta polémica.

Lessing,⁵ por ejemplo, vincula el progreso y la educación del individuo con la historia religiosa de la humanidad. Menciona que así como Dios se sitúa como preceptor del género

⁵ Para las referencias de Lessing, Herder y Humboldt estoy usando referencia del profesor Miguel Salmerón en su libro *La novela de formación y peripecia* (2002).

humano a través de sus revelaciones, debe existir también una formación individual que traduzca ese mensaje divino a través de la razón. Este nuevo cristianismo, pues al antiguo suma a la reforma de Lutero, será la unificación de la creciente fragmentación del hombre y de los saberes. Propondrá que logos y espíritu, palabra y vida interior, razón y corazón, en modo alguno deben permitir la escisión de las fuerzas humanas. A ello, incorporará ideas como que la búsqueda de la perfección que anima a todo individuo está impulsada, según él, por la conciencia de una carencia, de una imperfección. Este sentimiento de carencia solo lo despierta el contacto con la diferencia, con el Otro.

Por su parte, Herder sitúa en paralelo la formación del individuo y la historia general de la humanidad, en la que también observa un progreso histórico, aunque, a diferencia de Lessing, cada etapa de ese progreso tiene sus particularidades irreductibles. Herder situará, así, los dos polos que interviene en la formación individual: el desarrollo de las capacidades innatas, por un lado, y la influencia de los condicionantes culturales y ambientales por el otro. Por ello, entonces, la *bildung* herderiana buscará en el individuo la mejor expresión de los rasgos de la comunidad nacional y social a la que pertenece.

Por último, Humboldt establecía que el verdadero fin del hombre –no el que le señala las inclinaciones variables, sino el que le prescribe la eternamente inmutable razón– es la más elevada y proporcionada formación posible de sus fuerzas como un todo. Las condiciones de esto son: la libertad y la variedad de situaciones. El individuo debe buscar el máximo número de relaciones con el mundo exterior para ponerse a prueba a sí mismo y configurarse con mayor rigor: la amistad, por ejemplo, se vuelve una clase para su idea de *bildung*. Para Humboldt, el individuo debe buscar su propia diferencia respecto al resto en un constante proceso de autosuperación conflictiva. Entonces, por un lado, la relación con otros seres humanos combina la necesidad de su presencia y el contraste con su identidad diferente, y, por el otro, la formación debe ajustarse a las aptitudes de cada individuo.

Ya que hemos revisado las referencias a las que alude la palabra *bildung*. Veamos la forma novelesca que toma como base a esta visión del ser humano para erigirse como un modelo literario valioso que permita transmitir estos valores, su estética y su ética.

a) *El bildungsroman*

Antes de ingresar directamente a las referencias del *bildungsroman*, mencionaremos ciertas cuestiones para tener en cuenta sobre la novela. Como cuenta el profesor García Gual (1972, p. 15-35) este género tuvo su aparición en el mundo helénico, en los siglos II o I a.C. Esta época vio agotarse ya a los grandes géneros de la cultura griega y además fueron el epígono de la historia y la filosofía de la Grecia clásica. La desintegración política en la polis fue el eje fundamental para este cambio y con ello podemos ver características como la pérdida del interés en asuntos públicos, descomposición moral y religiosa debido al ingreso de elementos culturales y la inestable condición social y económica. Este periodo inestable es el que da pie a que este género comience a imponerse frente a otros como el drama y la epopeya.

En la sucesión de géneros literarios, la novela ocupa, entonces, el final de la cola. Aparece en una época de decadencia, como ya lo decíamos. A diferencia de los géneros anteriores, en la novela el arte se democratiza más y la narración da lugar a personas medios y a los sentimientos corrientes. La novela se dirige a sus lectores para divertirlos, no como el drama o la epopeya que tenían en estos una función religiosa o de instauración de ideales cohesionadores. Al lector ideal de la novela, aislado y ya no comunitario como en el drama, se le muestra un género cuya característica era el de intentar ser pura ficción.

Por su parte, Mijail Bajtin (*Teoría y estética de la novela*, 1989) realiza una división de la novela en cuatro tipos: novela de vagabundeo, novela de puesta a pruebas, novela biográfica (autobiográfica) y novela de educación. En ellos podemos ver aspectos que se comparten como la heterogeneidad espacial del mundo, las categorías sublimes poco elaboradas y la inmutabilidad del héroe. En la novela de prueba se da uso al tiempo psicológico, pero el mundo no puede hacer cambiar al héroe, sino solo ponerlo a prueba.

Por otro lado, Georg Lukács (*Teoría de la novela*, 2010) nos menciona tres tipos de novelas. La primera que denomina del idealismo abstracto, con héroe muy activo pero con una visión estrecha del mundo; la segunda, a la cual llama psicológica, con un héroe pasivo pero muy soñador; la tercera, una novela de aprendizaje en la que el héroe logra limitarse a sí mismo sin abdicar de su búsqueda de valores. Es la novela de la resignación viril, de la madurez. Tomando como referencia al libro de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), menciona que en este libro se representa la conciliación de la problemática vivencial del individuo con la realidad social concreta. Se equipara, o se intenta equiparar por muy complicado que pueda ser aunque no imposible, con ello, el mundo interior con el exterior, a

diferencia por ejemplo del *Quijote* en que la visión romántica y caballeresca del héroe lo lleva a permanecer en constante desacuerdo con la realidad.

Ya entrando a nuestro tema principal, la novela de formación o su término original *bildungsroman* está ligada al ingreso de la idea del sujeto moderno en nuestra historia. Para el crítico español Eduardo Subirats (2012, p. 236), “el *bildungsroman* fue un proyecto filosófico y entrañaba una concepción humanista de cultura y de humanidad, además de tener una teoría estética”. Además, el género es heredero de los valores estéticos del Renacimiento y de la reflexión racional. Los principios fundamentales en que se cimenta son la educación estética, la soberanía moral y como último objetivo, un ideal armónico de la cultura.

En el *bildungsroman* se configura la construcción de una conciencia autónoma en la confrontación con una sociedad hostil en muchos aspectos; así como la experiencia y el proceso del conocimiento a lo largo de una vida compleja, también las aventuras amorosas, los encuentros amistosos, las afinidades intelectuales, la reflexión y las críticas sociales y la voluntad de dar forma a la conciencia de una edad histórica a través de la forma literaria de la novela; todo ello es parte de los elementos esenciales de esta “formación moral” de la conciencia intuitiva de sí mismo.

El término *bildungsroman*⁶ a veces puede resultar impreciso y problemático. Una característica importante es que proviene de una cultura alemana que se caracteriza por un contexto de afán altamente pedagógico. En su *Ensayo sobre la novela* (1774) Friedrich von Blackenburg fue quien inicia con las primeras referencias, tomando como modelos los libros *Agathon* (1766) de Wieland y *Anton Reiser* (1785) de K.P. Moritz. Este autor veía a la novela fundamentalmente como un entretenimiento, lo que no negaba su influencia en el gusto y las costumbres, así por ello debía de conducir a su público lector a la verdad. Este autor traza una diferencia entre el drama, que muestra caracteres acabados y una unidad de acción, y la novela, en la que se presentan muchos acontecimientos y acciones pero manteniendo siempre la unidad interna histórica del carácter. Otra diferencia, esta vez con respecto a la epopeya, es que mientras el héroe de la epopeya se presenta perfecto, el héroe novelesco busca la perfección durante el desarrollo de la ficción teniendo este objetivo como su punto de llegada. La novela,

⁶ Estas referencias sobre el término, mencionando a Friedrich von Blackenburg y a Johann Carl Simon Morgentein se las debo a la lectura de la tesis de Franco Cavagnaro Farfán, titulada: "Entre el mundo y la imagen del mundo: *Ximena de dos caminos*, el *Bildungsroman* y la novela de formación europea" (2004).

en su camino, debe de mostrar todo este camino de cómo ha llegado a ser lo que es. Su formación se instaura en un principio temático y poético.

Se menciona, como acuñador del término en 1813, al escritor alemán Johann Karl Simon Morgenstern, profesor de la universidad de Dorpat. Este autor propone la tensión que tiene con el *kunstlerroman* o novela del artista, donde se vuelve central también la tensión entre el mundo y el yo. Sirviéndose de un capítulo del libro *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), este intelectual también traza diferencias entre el drama y la novela, pues mientras en el drama aparecen caracteres y caos, en la novela aparecen sentimientos y sucesos, además del tiempo y el espacio del que esta dispone para el desarrollo de sus caracteres. Del mismo modo, diferencia a la epopeya de la novela. La epopeya hace gala de un lenguaje solemne y heroico, en tanto la novela hace uso de lenguaje sereno representando procesos psicológicos. También menciona que en tanto el héroe de la epopeya puede modificar el mundo, en la novela sucede su contraparte: el mundo modifica al héroe. Morgenstern considera a la novela de formación como la más ejemplar del género pues en ella se presenta la formación del héroe hasta su mayor grado de perfección. A diferencia de Blackenburg, su formación es solamente temático y no poético, dándole también incidencia al aspecto del lector y al potencial pedagógico de este género.

Según Subirats (2012, p. 235), otro escritor que llevó el término a profundidad fue Wilhem Dilthey, en su estudio conocido *Das Erlebnis* (1906), mencionó que el *bildungsroman* nace como respuesta a la tendencia de nuestro espíritu durante esta época hacia una cultura interior del hombre. Según Dilthey, estas obras recogen y despliegan uno de los valores más sagrado de la literatura del clasicismo alemán de Lessing a Schiller: la autonomía de la conciencia, la configuración reflexiva de la personalidad única, la realización ética y estética de la individualidad, y la expresión espiritual de los valores racionales constitutivos de esta individualidad. A nivel formal una de sus características primordiales es la omnisciencia del narrador.

La inicial definición desde la que entender el concepto alude, por tanto, a un grupo de novelas escritas a partir de finales del siglo XVIII en las que destaca, como ya lo hemos mencionado y que es referencia de varios de los críticos que hemos mencionado, la conocida *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicada en 1796.

Esta novela narra la historia del joven Wilhelm Meister, quien desea ser actor a pesar de la oposición de su padre comerciante. Está enamorado de Mariana, actriz, y además quiere representar unos textos que ha escrito. Se cree traicionado por Mariana y la abandona, cae en

la desesperación y echa al fuego todos sus poemas. Emprende un viaje de negocios por encargo de su padre y en el camino entra en contacto con una compañía teatral lo que le recuerda su vieja ilusión de ser actor. Se convierte en el protector de la compañía y de una niña, Mignon, abandonada. Mientras vive algunas aventuras, no solo sentimentales, se cruza en su camino con la criada de Mariana que le dice que ésta ha muerto, al tiempo que le entrega un niño, su hijo. Nuevas peripecias teatrales y amorosas conducen al protagonista hacia un final feliz en el que Wilhelm abandona las aventuras para llevar la típica vida burguesa, arrepentido de su pasado, feliz como recién casado.

Una de las singularidades de la novela de Goethe, y que muchas obras posteriores siguieron, es el papel que le da a la búsqueda de sentido a su vida a través del arte, en su caso de la interpretación, lo que le hace rechazar su origen. La estructura dialéctica para la novela y que caracteriza el *bildungsroman* es que el protagonista ha agotado su formación en el terreno artístico y ahora lo abandona para formar una familia y asumir un rol en la sociedad.

Una idea general al momento de conceptualizar el término de *bildungsroman* o novela de formación es mencionar que se trata de un relato donde el tema central gira en torno a las experiencias vitales de un niño o adolescente durante su proceso madurativo (que es eje estructural del relato) y que lo conduce a la integración en la que se encuentra. Se señala que es aquella historia de un personaje a lo largo de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia o primera juventud a la madurez.

Con respecto al momento narrado en la historia, por un lado se menciona que debe abarcar todo el proceso de formación del protagonista-héroe, para otros, bastaría con solo mostrar el proceso de desarrollo durante un periodo de su vida, aquel que lo marcó y cambió (habitualmente la adolescencia o juventud).

Nuevamente con Bajtín (*Estética de la creación verbal*, 1982), quien profundiza en el tema y realiza una clasificación en que deseamos apoyarnos, atendiendo al principio de estructuración de la imagen del héroe, relacionándolo con ciertos argumentos, su concepción del mundo y con una determinada composición de la novela, propone cinco modelos de la novela de educación: del tiempo idílico, o sea del camino desde la infancia y la madurez hacia la vejez en que se muestran cambios internos esenciales; del idealismo juvenil a la madurez práctica, en la cual se representa el mundo y la vida como experiencia y escuela; biográfica o autobiográfica, que se fundamenta por la transformación dentro del tiempo biográfico, pasando etapas irrepetibles e individuales; la didáctico-pedagógica, la cual sostiene alguna idea

pedagógica planteada de forma más o menos abierta; novela de desarrollo, en la cual veamos un desarrollo humano en relación inseparable con el devenir histórico.

El género suele tomar como inicio la falta de sintonía entre el protagonista y la colectividad a la que pertenece y narra el proceso de cambio con el que el protagonista intenta resolver ese conflicto. El profesor Franco Moretti afirma que el género busca crear un hombre cotidiano pero feliz y pleno, aunque busque su lugar en el mundo y que ésta sea razonable, razonablemente feliz. Con ello, sugiere que junto a este carácter pedagógico, también se brinda una educación estética, lo que el profesor considera un intento de unir tradición y modernidad, algo común en muchas novelas de formación.

Sintetizando un poco este pequeño recuento, el ya mencionado profesor Miguel Salmerón (2002) comenta –resaltando lo problemático de una definición tajante– que para la novela de formación, , debemos de recordar cinco rasgos fundamentales: la primera es que la historia de formación del protagonista no solo es tema, también principio poético de la obra, por eso aunque en muchas novelas se cuenta ese proceso, solo aquellas en que ese desarrollo es la razón de ser del relato tienen cabida en el género.; segundo, que la novela de formación es una forma que se busca a sí misma y que intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia; tercero, que el final solo puede ser utópico o fragmentario, ya que la formación integral de ese protagonista es imposible, porque lo es para el ser humano al éste no poder controlar el azar pese a su intento de hacerlo, así el héroe desalentado olvida esa circunstancia mediante la utopía, o lo asume en un final oscuro y fragmentado; cuarto, que junto al protagonista aparecen unas figuras como el mentor, el antagonista, la mujer, el viaje, una institución, etc. La última característica es que la novela de formación no es exclusiva ni originariamente alemana, pero que llega a su forma clásica allí. Desde luego, este último punto nos permite discutir con Salmerón en el sentido de que el ideal de *bildung* del que se desprende la *bildungsroman* es claramente correspondiente a la cultura alemana y aunque su origen no sea completamente alemán, como dice el profesor, podemos estar de acuerdo en que la hegemonía del término fue tomada por esos ideales a los que nos referimos.

En definitiva –luego de haber revisado todo lo antes mencionado–⁷ podemos mencionar que la novela de formación se ocupa de la evolución de un individuo –el protagonista– y su actitud

⁷ El profesor Salmerón (2002) menciona una gran cantidad de referencias conceptualizando el *bildungsroman*. Menciona diversos nombres como: Friedrich Hegel, Karl Rosenkranz, Max Wudt, Clemens Lugowski, Kurt Forstreuter, Robert Petsch, Melitta Gerhard, Hans Borchardt, Fritz Martini, Lothar Köhn, Jürgen Jacobs, Norbert Ratz, Rolf Selbmann, etc. Aquí hemos tomado las que hemos considerado más transcendentales, atendiendo

con respecto al mundo en que le ha tocado vivir. Entre las experiencias vividas por esos héroes son habituales el enfrentamiento con la casa paterna, las aventuras amorosas –reales, deseadas o imaginadas–, la tarea laboral que le sirve al protagonista de contacto con la vida social. También el viaje –se cambia de lugar, sea de ciudad o de país, aunque siendo meno estrictos, puede ser un cambio de lugar interior– es tema principal de su argumento, y clave son la relación entre el narrador y el protagonista, entre éste y el resto de los personajes, así como el uso de la ironía, sin olvidar una estructura siempre muy meditada que sirva de forma idónea para retratar a ese héroe en formación. Otro rasgo característico en el joven protagonista es que, a menudo, no entiende lo que le pasa, lo que pasa a su alrededor; sin embargo, el lector, que es adulto, comprende muy bien, demasiado bien, lo que le ocurre, está todavía asentado en su memoria.

1.2. Una novela como el *Qhapaq Ñan*

Luego de haber colocado en contexto de dónde proviene el término, hemos tenido en consideración que los conceptos, ideas o categorías que se proponen desde un tiempo y espacio son causales del espíritu de ese tiempo y de ese lugar. Insistimos en que de ningún modo tenemos alguna oposición de pensar la literatura dialogando con conceptos de otras regiones, puesto que desde la literatura comparada se hace eso mismo necesaria, solo que la idea es proponer un término que nos ayude a enmarcar mejor nuestra propuesta de “novela de formación” realizada desde un universo mental, cultura y escenarios andinos. Por cierto, no es nuestra intención hacer una dicotomía entre uno y otro. La cultura y sus encuentros culturales se desarrollan en una frontera y en esta frontera es que se nutre su recomposición, su sincretismo, pero sí consideramos importante proponer un término que amplíe la mirada de las novelas de formación en nuestra región y que dependa menos de categorías extranjeras y que las ponga en el mismo sentido de importancia y construcción teórica.

En este apartado, deseamos proponer un término que pueda representar mejor a libros que han sido escritos desde un logos americano o andino, y no desde un logo eurocéntrico. Como hemos mencionado, en el caso del *bildungsroman*, se trata de un camino hacia el descubrimiento, la maduración, la adultez, del héroe. En definitiva, es una especie de camino que el protagonista debe de recorrer para formar, en él, una serie de aptitudes y actitudes frente

también a la importancia que le brinda Salmerón. Por cierto, debemos mencionar que el problema de describir el género es un problema del ejercicio mismo de la teoría puesto que esta es siempre posterior a la obra y por ello una clasificación es difícil que abarque lo que podemos hallar en unas, pero no en otras. Diría que esta flexibilidad del término es la que también nos permite proponer uno nuevo.

a la vida que le permitan insertarse en la sociedad y resolver algunos conflictos que caracterizaban su vivir. Con base en ello, hemos encontrado una propuesta que pueda representar también un camino, pero que no sostiene las propuestas del pensamiento europeo, sino que se sostenga en pilares andinos. Así, con ello, hemos llegado hasta la palabra *Qhapaq Ñan*.

La palabra *Qhapaq*, que tiene relación con “K’apah” o “Kkhápak” se refiere a lo cabal, exacto o justo. El idioma quechua tiene un ancestro, el puquina donde “khapaj” significa: santo, noble. Así, unidas, “Qhapaq Ñan” significaría: el “camino de los justos” o “ruta de la sabiduría” (LAJO, 2005, p. 68), como lo afirma el filósofo arequipeño recientemente fallecido, Javier Lajo (2005), en su libro “Qhapaq Ñan, la ruta inka de sabiduría”—que será nuestra mayor referencia en esta propuesta hacia la novela *Qhapaq Ñan*. Así, proponer un término como este para referirnos a una novela de formación es porque en principio, el *Qhapaq Ñan* fue, no solo simbólicamente, sino también físicamente, un camino, un recorrido. Además también, porque según afirma nuestro filósofo, la importancia de andar este camino es que es en el andar en el que podemos adquirir la sabiduría para andarlo, es un saber en el hacer, en construcción: “es en el seguimiento o andar del camino, en donde sus pasos explican sus misterios, siguiendo esa ruta podemos aprender esa sabiduría y re-conocerla” (LAJO, 2005, p. 69).

Una primera imagen al leer los libros que hemos considerado en este estudio es la del personaje que recorre un camino, que traza una senda, que atraviesa un espacio y un tiempo. No solo, como ya lo dijimos, por la condición de migrantes o viajeros de las personas, sino también porque la propia historia nos traza un recorrido dentro de su diégesis. Así, al proponer este término nos venía a la mente el andar dentro de sus historias y la comprensión, relación, construcción del mundo, pero desde distintos principios que los que son promovidos en el *bildung* alemán, fuertemente influida por los ideales de la Ilustración, como ya lo hemos mencionado. ¿Cuáles podrían ser estos distintos ideales o principios que se diferencien de los propuestos por el *bildung* alemán? Veamos.

En pensamiento andino no parte de la unidad, sino de la paridad a la que también llamamos: *Yanantin*. Al contrario del pensamiento europeo, tanto en la filosofía de Parménides como en el pensamiento platónico como el cristiano, el principio fundador es la unidad. Podemos ver claramente reflejado ello en la idea del mundo de las ideas platónicas, del cual el mundo real es solo una copia o en el mito cristiano de la fundación, donde el que da vida es un ser unitario del que se desprende todo lo demás. En cambio, el pensamiento andino no sostiene

ese mismo sistema, sino que está basado en el par complementario. Podemos ver un claro y conocido ejemplo de ello en la leyenda que suele compartirse en textos escolares variados dentro de nuestra formación básica y en los cuales podemos encontrar las figuras de Manco Qhapaq y Mama Ocllo, quienes salen juntos del río Titicaca.

Otro de los pilares fundamentales del pensamiento andino es el de complementariedad, a la que le decimos *Tinkuy*, o sea, que al ser par, además es proporcional. Eso quiere decir que no hay copia ni desprenderse de lo uno sino que ambos elementos tienen el mismo peso, la misma importancia, son equivalentes aunque no iguales.

Un detalle importante a tomar en cuenta es que, como recalca el filósofo arequipeño, “en el mundo andino existe una vigente aspiración a re-equilibrar el mundo a partir del equilibrio de la sociedad humana y la naturaleza” (LAJO, 2005, p. 103). Esta complementariedad entonces se propone también hacia el encuentro con una naturaleza que en el pensamiento occidental ha sido colocada como objeto de consumo o dominio, como cuando en la Biblia se nos dice que la naturaleza es un elemento a explotarse, a someterse. Del mismo modo, en ninguna de las propuestas de los filósofos de la Ilustración se menciona un particular interés por la armonía con nuestra naturaleza, asunto que es fundamental en la cosmovisión andina. Al contrario, las influencias del pensamiento binario del mundo de las ideas y de las cosas o del bien y del mal hicieron lo propio con la cultura/naturaleza considerándolas como contraparte y no como complementarias. Este hecho es lejano a nuestro pensamiento originario donde aún podemos ver cómo nuestras comunidades o pueblos consideran los elementos naturales como parte de sí mismos y buscan una armonía permanente.

La siguiente historia que cuenta Ailton Krenak (*Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 10) nos brinda también una referencia de lo que significan otros elementos para nuestro pensamiento originario. Krenak cuenta la historia de un investigador estadounidense que llegó a territorio de los Hopi. Ese investigador fue a buscar a una anciana para entrevistarla, pero antes de hablar con él ella se quedó durante un momento mirando a una roca. El investigador preguntó, ante la demora de la anciana, si ella conversaría con él, ante lo cual otro miembro de la aldea dijo que la anciana primero debía de terminar de hablar con su hermana, ante lo cual el investigador respondió que era una piedra, causando sorpresa entre los miembros del pueblo. Este modo de relacionalidad con la naturaleza no había sido comprendido.

Esta complementariedad, paridad y deseo de religarse con la naturaleza, tienen que ver con la superación de una conciencia individual primitiva (megalómana, ególatra y

desequilibrada) y la búsqueda de una conciencia comunitaria superior, medio-ambiental y cósmica. Es claro, por ello, que “en el mundo andino estos asuntos representan la base de los vínculos complementarios y proporcionales entre los seres humanos y la naturaleza” (LAJO, 2005, p. 105). Al pensar de este modo ese pensamiento paritario, la complementariedad, el otro par, alguien que va más allá de mi propia unidad es lo que hace fundamental el camino en la vida y no la propia consideración de que lo que a mí, y solo a mí, compete.

Como dice nuestro filósofo, “la conciencia andina es una conciencia vinculada y preocupada por lo que se hace con las cosas del mundo y de la comunidad, se piensa y se es consciente con ellos” (LAJO, 2005, p. 106); no es una conciencia que mira hacia adentro de sí misma, aislada o revertida hacia adentro, primitiva, individualista, solitaria. Por su parte, muchas veces occidente está convencido que su acceso a eso que llaman su conciencia no depende sino del individuo, del sí mismo de cada uno, por eso su conciencia es un reflejo del Dios individuo o monoteíco.

La reflexión de Lajo profundiza aún más en las diferencias del pensamiento andino con el occidental. Menciona que “el andino es un pensamiento forjado o acostumbrado no en términos de mensurar todas las cosas a la medida de uno, sino de encontrar los pares de las cosas” (LAJO, 2005, p. 127). Es decir, de encontrar su complemento o la razón de su complementación y cómo es que se establecen una complementación entre ambos, es decir, la razón de su equilibrio y por tanto también de su desequilibrio; de cómo los pares complementarios encuentran una proporcionalidad entre sí y cómo y por qué en determinadas circunstancias se desproporcionan.

Un argumento más en el que deseo apoyarme al hacer esta propuesta al referirnos a los libros que deseamos estudiar en esta investigación es que la construcción del conocimiento andino parte no de un logos racional en el sentido estricto de la palabra, o sea, apelando a uno de los valores fundamentales del Renacimiento y la Ilustración europeas, sino de un logos mítico. Comparto, por ello, las consideraciones de Eduardo Subirats al mencionar, primero, la burda división entre logos/mitos y la referencia al logos mítico como tal. Dice Subirats que es:

La burda contraposición de la racionalidad del logos contra la irracionalidad del mito, y de la ciencia y el progreso contra el pensamiento arcaico, o su equivalente de una cruzada civilizada contra la barbarie indígena es un síndrome de repetición subsidiario de aquel trauma colonial y de la resistencia antihermenéutica que el estándar hispanista y latinoamericanista ha heredado del tradicionalismo católico español. (SUBIRATS, 2012, p. 180)

En principio, el problema de contraponer y soslayar el pensamiento andino frente al europeo es claramente legitimado por las empresas civilizadoras que invadieron América y que guiados por este pensamiento universalizante asumieron suya la labor de iluminar a pueblos que encontraban en su camino. Bien como ya lo hemos mencionado, el pensamiento de la Ilustración se asumió como universal y se siguió amparando en ello para someter a otros pueblos.

Como bien menciona el crítico español, mitos y logos son palabras afines y sus significados se confunden. Tanto el mito como el logos están constituidos por palabras, imágenes y símbolos. El mito, como el logos, es un relato. Ambos tienen su fundamento en el habla y el lenguaje. Aunque lo que los distingue, en esencia, es que el mito tiene un vínculo ontológico con la existencia humana, con el orden ético y con todo lo demás existente. “Los mitos configuran nuestra existencia y nuestra conciencia, así como las formas de vida de los pueblos, junto con las categorías e imágenes de la experiencia y la acción humana” (SUBIRATS, 2012, p. 185).

Es por ello que podemos postular este logos mítico distinto al logos racional europeo pues no es su carácter no-lógico lo que los distingue, sino su inmersión y preocupación por un momento originario, su inextricable unión con la realidad y su configuración de un orden comunitario. Así se fundamenta la relación intrínseca del mito con una realidad vivida colectiva y un espacio y un tiempo especiales, un fuera del tiempo y espacio contingentes.

Durante el camino que iremos explorando junto a nuestros protagonistas, veremos mejor esta construcción de un pensamiento andino particular, mítico, lúdico, comunitario, de modo que nos servirán para ir construyendo esta visión en el hacer diario de sus experiencias.

1.3. Las novelas de Arguedas, Rivera y Riesco

José María Arguedas (1911-1969) fue un escritor peruano que nació en la sierra de nuestro país. Es considerado uno de los escritores más importantes de nuestra historia. Particularmente, como lo destaca el profesor Antonio Cornejo Polar, la obra de Arguedas destaca por ser “un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no disfrace la insólita realidad que pretenda presentar y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación intercultural” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 16). Algo que también es destacado por Ángel Rama por ser una experiencia ejemplar, “sobre todo porque es la más difícil que ha

intentado un novelista en América” (RAMA, 1982, p. 173-193), refiriéndose a la lucha entre el bilingüismo cultural de la zona andina.

Luego de una temporada en que la no había publicado y tras pasar una “dolencia psíquica” como él mismo la llama, en 1958 se publica este valioso libro. Muchos años después de haber publicado “Yawar fiesta”, en 1941, –mismo año en que se publicó otro valiosísimo libro para la corriente indigenista en el Perú, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría–, publica este libro que va a ser considerado como el reinicio de su gran obra “y la transición de Arguedas hacia el neoindigenismo” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 89).

Los ríos profundos, publicada en 1958, es una novela dividida en once capítulos y está narrada en primera persona. Cuenta la historia de Ernesto, un niño de catorce años que vive en Abancay, una ciudad de la sierra, donde su padre lo deja para que estudie en un colegio internado de curas mientras él trabaja en un pueblo diferente. Ernesto empieza a tener muchas experiencias entre las que resaltan los conflictos con sus compañeros, el sentimiento de soledad, la cercanía a la naturaleza, la tradición andina y el resentimiento contra los curas. Además, también surgen una serie de conflictos sociales, los cuales van a exigir en Ernesto una serie de formas de enfrentarse a ellos. Este libro pertenece a una segunda etapa en el transcurrir de la obra arguediana. Luego de la oposición o binario indio/blanco en *Agua*, la oposición, el nuevo encuentro, es ahora entre el mundo andino y el mundo costeño. Claramente entendidos como contextos socioeconómicos y culturales ampliamente diferenciados. Cada parte de este encuentro mantiene una identidad propia y opuesta pues frente al individualismo, el capitalismo, los vicios, la ambición personal y el lucro de la costa, se presenta un universo serrano que coloca ideales como la fraternidad humana, la cercanía a la naturaleza, aunque sin dejar de lado los evidentes problemas que este mundo posee,

Edgardo Rivera Martínez (1933-2018) fue un escritor peruano nacido en Jauja, una pequeña ciudad de la sierra central del Perú. Hasta 1982, año en que su cuento “Ángel de Ocangate” gana un premio de la revista *Caretas*, la obra de Edgardo era poco conocida. Más conocido por su trabajo como docente, hizo algunas publicaciones artesanales como *El unicornio* (1960), volumen que reúne cuatro relatos de temática andina y la novela corta *El visitante* (1974); *Azurita*, (1978) con prólogo de Antonio Cornejo Polar, conformado por ocho relatos; y en 1979, *Enunciación*, que incluye dos novelas cortas y un relato. Con la publicación en 1986 de *Ángel de Ocangate y otros cuentos* se consolidó como cuentista.

País de Jauja, fue publicada en 1993, luego de sortear algunos temas logísticos como tener una herramienta para poder hacer un libro de tamaño envergadura. Es una extensa novela que está estructurada de dos modos. Tenemos a un narrador en tercera persona que se va intercalando con la escritura de un diario del propio personaje del que se habla en segunda persona, Claudio, solo que en el diario, lógicamente, el narrador cambia a primera persona, pues es el propio adolescente el que reflexiona sobre sus días. El personaje principal del libro es Claudio Ayala, tiene quince años y vive en la ciudad de Jauja, en la década de los cuarenta del siglo pasado. Sus días pasan entre su familia y un grupo de amigos en medio de una ciudad llena de mitos, música y memoria. Claudio posee una singular forma de ver la realidad, la cual lo hace ser y estar entre distintas culturas: occidental y andina, escuchando a Mozart y huaynos de la sierra central; leyendo *La Iliada* así como las narraciones de su tierra, asumiendo un profundo mestizaje. Las referencias al cosmos andino así como al mundo occidental son habituales y fundamentales en la experiencia de nuestro personaje. Como cuenta la escritora Giovanna Pollarolo, a partir de esa armónica biculturalidad, se construye este fascinante, diverso, complejo, dramático y divertido mundo que es el libro. El universo híbrido y perfectamente armónico que la novela de Rivera Martínez explicita es el de un mundo integrado y grato, en el que viven una al lado de la otra, identidades y tradiciones culturales diversas, fiel cada cual a sus raíces, pero en abierto enriquecimiento espiritual.

Finalmente mencionaremos a la escritora Laura Riesco (1940-2008), nacida en La Oroya, vivió en esa ciudad hasta los seis años de edad. Viajó muy joven, a los dieciocho años, a Estados Unidos y ahí se estableció. Fue profesora en la universidad de Maine. En 1978 publicó su primera novela titulada: “El truco de los ojos”, una novela sobre la formación de una artista y sobre el proceso de creación literaria. También dejó una novela incompleta llamada “La tentación de Miroslava Cupranovich”.

El libro *Ximena de dos caminos*, publicado en 1994, es una novela dividida en siete capítulos que podríamos denominar independientes, pues se abren y cierran en sí mismos, sin referencias posteriores a personajes de uno y otro capítulo. La novela está narrada en tercera persona y cuenta la historia de Ximena, quien pasa sus días en su casa de La Oroya, sierra central del Perú, adonde viajó con su familia por el trabajo de su padre, como ingeniero de una mina. Su madre, nacida en la sierra y de familia acomodada, comparte de un modo este encuentro entre el occidente y el mundo andino. La figura de su Ama Grande, la anciana mujer que la cuida, representará el lazo que una a Ximena con los mitos, leyendas y creencias andinas.

Su curiosidad, debilidad y don para escuchar historias y para narrarlas, la sumergen en un mundo que irá descubriendo poco a poco. Como ha mencionado la escritora Giovanna Pollarolo, su voz y su mirada nos conducen por los muchos caminos que se revelan desde diversas condiciones, identidades, jerarquías que trascienden las dicotomías: sierra y costa / español y quechua / hombre y mujer / privilegiado y marginal / convencional y rebelde / blanco e indígena / oralidad y escritura / tradiciones andinas y cultura occidental. En *Ximena*, estos viejos, pero no por ello menos vigentes estereotipos, oposiciones y dicotomías son puestos en cuestión, nos abisman en la incertidumbre y nos interpelan en la necesidad de complejizar nuestra mirada, de conocer y reflexionar.⁸

Se ha mencionado que este libro rompe con las convencionalidades de la novela realista peruana, las del indigenismo y del neoindigenismo, empezando porque el protagonista no es un niño, sino una niña y porque además de abordar temas familiares, no deja de abordar la problemática social, las injusticias y las inequidades de una fragmentada sociedad peruana. Como comenta el crítico literario peruano Ricardo González Vigil, con esta novela Laura Riesco encarna la maduración artística alcanzada por la novelística femenina hispanoamericana después del Boom de los años 60. Con *Ximena de dos caminos* por fin la novelística femenina peruana cuenta con una obra de extraordinaria factura artística (VIGIL en MANUNTA, 2015, p. 30)

⁸ Acceso en 5 de enero del 2022. Disponible en:
<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/noviembre/ximena-de-dos-caminos-de-laura-riesco>

Capítulo II

La frontera indómita

2.1. El espacio poético

Para este primer apartado, hablaremos del espacio poético que se genera a partir del universo cultural y la forma de relacionarse con los demás y con el mundo por parte de los personajes de nuestra historia. Explicaremos de lo que se trata este espacio poético y cómo se evidencia en nuestros personajes.

Comentamos brevemente que en el caso de Ernesto en *Los ríos profundos* (2011), el espacio poético se construye particularmente cuando se encuentra con las piedras sagradas del antiguo muro Inca. Al encontrarse con ellas, ingresará a una relación de intercambios que le permitirán construir una frontera y ensancharla. En lo que se refiere a Ximena, de *Ximena de do caminos* (2020), veremos que la construcción de la frontera indómita se realiza por medio de la exploración del lenguaje y por medio de las historias orales que le llegan desde el lado andino, representando por su Ama Grande y del lado occidental, representado por su madre y padre. Finalmente, en lo que respecta a Claudio, personaje de *País de Jauja* (2015), este espacio de posibilidades se construye mediante la construcción de un logos mítico, al que relacionaremos con el logos poético, el cual puede cuestionar al logos racional y que le permitirá ir encontrando nuevos detalles y revelando secretos que lo intrigan.

Graciela Montes (1999), tomando a uno de sus pensadores preferidos, Donald Winnicott, hace referencia a un espacio denominado frontera indómita. Según menciona esta autora, las personas, muy en especial las niñas y los niños, pueden empezar a construir un espacio: ella lo llama “frontera indómita” y Winnicott, “tercera zona”, en el cual tenemos la posibilidad de ser algo más de lo que somos en particular y de lo que el mundo nos exige ser. Dice Montes, sobre este espacio, que es “un territorio necesario y saludable, el único en el que nos sentimos realmente vivos” (MONTES, 1999, p. 52). Además, menciona que ese territorio no se hace de una vez y para siempre si no que se conquista permanentemente, es un terreno siempre en elaboración, en permanente hacer. “Por una parte, zona de intercambio entre el adentro y el afuera, entre el individuo y el mundo, pero también algo más: única zona liberada. El lugar del hacer personal” (MONTES, 1999, p. 52). El arte, la literatura, los juegos, la cultura en general se encuentra *en* esa frontera. “Una frontera espesa, que contiene de todo, e independiente: que no pertenece al adentro, a las puras subjetividades, ni al afuera, el real o mundo objetivo” (MONTES, 1999, p. 52). No construir, alimentar, proveer, desarrollar, conquistar permanente este espacio puede ser contraproducente para la vida misma del ser humano, algo en contra de la suma de diversas experiencias y de su desarrollo: “Si el territorio

de frontera se angosta, si no podemos habitarlo, no nos queda más que la pura subjetividad y, por ende, la locura, o la mera acomodación al afuera, que es una forma de muerte” (MONTES, 1999, p. 52).

A favor de ella, de la construcción permanente de esta frontera, se desarrolla una característica fundamental: que se mantenga indómita, que no caiga bajo el dominio propio ni del exterior. Mantener esa frontera, ese espacio intermedio, en estado siempre en resistencia, es fundamental.

Consideramos importante profundizar en la referencia que hace Montes e indagar en las propias ideas de Winnicott (1993) para anotar algunos puntos más. En la introducción al libro de este pedagogo y psicoanalista, se menciona que lo particular de esta “tercera zona” es que no se apropia de ella ni el sí mismo ni el exterior en su totalidad. Justamente eso es lo valioso de su aporte en el ser humano pues “el sí mismo no es el centro; tampoco es lo inaccesible, oculto en algún lugar en los pliegues del ser. Se encuentra en el intervalo entre el afuera y el adentro, entre el yo y el no-yo” (WINNICOTT, 1993, p. 7). Dice además que este espacio es difícil de circunscribir, de especificar, de acorralar.

Esta “tercera zona” se trata de un espacio que se nutre de otros dos. Uno de ellos es el mundo interior, psíquico, del sujeto: propiedad personal de cada individuo, que incluye establecerse como persona unitaria, donde se advierte cierta fijeza que corresponde a la herencia, la personalidad y otros factores ambientales introyectados o proyectados. El otro es la realidad exterior, el contacto que tenemos con el ambiente en relación sujeto-objeto, un espacio en general fijo aunque varíe según la edad, guiado muchas veces por la dotación de instintos y donde somos más o menos libres. A partir de ello, Winnicott se pregunta:

¿Qué hacemos, por ejemplo, cuando escuchamos una sinfonía de Beethoven o realizamos una peregrinación a una galería de arte o leemos *Troilo y Cressida* en la cama, o jugamos al tenis? ¿Qué hace un niño cuando está sentado en el suelo, jugando con juguetes, bajo la vigilancia de su madre? ¿Qué hace un grupo de jóvenes cuando participa en una sesión de música pop? (WINNICOTT, 1993, p. 91)

Intentando responder a su pregunta, menciona que existe entonces una zona que logra formar un “lugar”, una “zona intermedia de experiencia a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior” (Winnicott, 1993, p. 13), relacionada al juego y “que se ensancha en el vivir creador y en toda la vida cultural del hombre” (Winnicott, 1993, p. 90). En esta zona o espacio no se trata de darle la espalda a la realidad, no se trata de huir de ella para ausentarse completamente, ni tampoco se trata de escapar a nuestros afectos más íntimos o conflictos más

profundos; al contrario, ambos espacios alimentan esta tercera zona, la hacen posible también. Es una zona, además, que no tiene exigencias más que la de que exista como “lugar de descanso para un individuo humano dedicado a la perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la exterior” (WINNICOTT, 1993, p. 13).

Construir este espacio poético depende también de las experiencias previas de cada individuo. No es algo que surge, por así decirlo, mágicamente ni tampoco es intrínseco, sino que se nutre de la memoria, la historia, las relaciones interpersonales, las relaciones comunitarias, de cada persona. Como sugiere Winnicott: “Cuando se habla de un hombre, se habla de la acumulación de sus experiencias culturales. El todo constituye una unidad” (WINNICOTT, 1993 p. 86). Al hablar de esta “experiencia cultural”, este pedagogo menciona que se refiere a una experiencia la cual se relaciona con “el acervo común de la humanidad al cual podemos contribuir todos los individuos y los grupo de personas y que todos podemos usar si tenemos algún lugar en que poner lo que encontremos” (WINNICOTT, 1993, p. 87).

¿Cómo se desarrolla esta frontera indómita o espacio poético en nuestros personajes? ¿Qué implica para ellos dentro de la historia? ¿Cómo ese espacio poético es muestra de una forma diferente atravesar el *Qhapaq Ñan* de la novela? Intentaremos responder a esas preguntas en este capítulo.

2.2 Ernesto y el muro inca

La construcción de la frontera indómita en el caso de Ernesto, en *Los ríos profundos* (2011) se realiza, principalmente, cuando se relaciona con el muro incaico, una construcción que le brinda la posibilidad de encontrarse con elementos del pasado, elementos mágicos y revitalizar su cotidianidad. Trataremos de orientar nuestro texto respondiendo a estas preguntas: ¿Qué relación o intercambio se construye entre Ernesto y este muro? ¿Cómo es que el muro incaico permite a Ernesto construir su frontera indómita? ¿Qué mirada ofrece Ernesto al muro para darle este poder a un conjunto pétreo e inerte, en otros términos? ¿Qué implica en el relato esta posibilidad?

El principio de la novela nos habla de la llegada de Ernesto y su padre a la ciudad del Cusco y los sentimientos hacia ella son ambiguos: por un lado con mucha ilusión y por otra con mucho desánimo. Llegan a visitar a un pariente suyo. Un pariente al que llamaban “El Viejo”.

De forma muy pronta podemos ver que este personaje no es del agrado ni del padre ni de Ernesto, quien recuerda las palabras de su padre:

Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndolo a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas y las deja pudrir; cree que valen muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos. ¡Irás al infierno! (ARGUEDAS, 2011 p. 7)

Un sentimiento de rencor y recelo se evidencian frente a este personaje que representa las ansias de poder, de dinero y de opresión frente a los indios que trabajaban para él. Al lado de este personaje, se presenta una ciudad por la cual Ernesto siente cierta desilusión:

La estación del ferrocarril y la ancha avenida por la que avanzamos lentamente, a pie, me sorprendieron. El alumbrado eléctrico era más débil que el de algunos pueblos que conocía. Verjas de madera o de acero defendían jardines y casas modernas. El Cuzco de mi padre, el que me había descrito quizá mil veces, no podía ser ese. (ARGUEDAS, 2011, p. 7)

Al llegar a casa del Viejo, que es el lugar donde se quedarían junto a su padre, se encuentra ya con cierto pesar, cierto desánimo interno y también con un mundo, una realidad, que él había imaginado diferente. Al llegar a casa, la vista de un personaje llamado “el pongo”, un sirviente de la hacienda que le causa mucha pena por su estado, por su sumisión, por su apariencia frágil, no hace más que ahondar este sentimiento de incomodidad, de desaliento o desánimo en él.

A pesar de estos sentimientos encontrados, hay un elemento que le brinda cierto brillo a esa visita: “sentí olor a muladar allí. Pero la imagen del muro incaico y el olor a cedrón seguían animándome” (ARGUEDAS, 2011, p. 10). Aprovechando que su padre le anima a ir a ver el muro mientras va a reclamarle al Viejo por el lugar que les ha destinado para su descanso, sale a su encuentro. El muro al que se refiere Ernesto es el muro de un palacio incaico. Se encontraba formando una esquina y a pesar de que el olor a orines lo incomoda, desde el inicio se convierte en una experiencia enriquecedora para él: “Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme” (ARGUEDAS, 2011, p. 12). Una actitud de duda, de descubrimiento, de particular interés por lo desconocido y sagrado lo atrapan. Luego de estos momentos iniciales, en los cuales se acerca y se aleja del mundo, como un tanto perplejo por lo que veía y sentía, Ernesto se anima a tocar las piedras:

Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado. (ARGUEDAS, 2011, p. 12)

Comentando este momento, el crítico Cornejo Polar escribe: “La intensidad del llamado del muro incaico excede las virtualidades de la contemplación y exige otro modo, más íntimo, de relación, casi de entrega” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 132). Al tocar el muro hecho de piedras, una calle que es oscura y en silencio –lo cual parece cierto reflejo del propio estado anímico del personaje– comienza a reavivarse. Al tocar el muro y convertir esa juntura de los bloques de rocas en ríos, esta propiedad se transfiere a Ernesto pues ahora es la propia juntura de sus manos, sus propias líneas, las que llamean.

Aquí podemos sospechar ciertos trazos del inicio de la construcción de una frontera indómita. Su particular forma de ver el muro, alimentada por su herencia cultural, aviva a un elemento que él reconoce como algo más que un muro inerte y comienza a asemejarlo con los ríos. Entre Ernesto y el muro se va formando una corriente y esta referencia no es casual porque la imagen y forma de los ríos se encuentra en todo el relato. El río como elemento fundamental en la historia se nos presenta desde el título de la obra, por ello podríamos suponer lo importante que se torna otro elemento de la diégesis al ser comparado, relacionado o transformando en río.

¿Cómo es que Ernesto puede construir su frontera indómita con estas piedras? Las piedras no son un elemento como cualquier otro en el pensamiento andino. Son un elemento fundamental en ese mundo. Forman la base sobre la que se levanta la cultura quechua y permiten representar la memoria cultural heredada a lo largo de su historia. Como ha mencionado el profesor Carlos Huamán:

En ella, el tiempo guarda los acontecimientos. Así, la piedra memoriosa habla revivificando el pasado. El *rumi* [piedra] es tiempo, razonamiento, camino que se conserva como referente para abrir el paso al futuro. (HUAMÁN, 2004, p. 203)

Las piedras que conforman el río *ingresan* en ese espacio fronterizo, un espacio que como dice Huamán no habla solo del pasado, sino que se alimenta de él para iluminar el presente y proyectarse al futuro. Estas “eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado” (ARGUEDAS, 2011, p. 12), dice Ernesto. Su experiencia previa imaginándolas resulta contrariada por lo que ahora puede ver y sentir, pero este nuevo sentimiento no aminora la experiencia, al contrario, la potencia: las piedras son más imponentes, pero sin llegar a anular la singularidad de Ernesto. Al contrario: se empiezan a juntar. La palabra “juntura” nos refiere a lo que se hace en conjunto, en colaboración y así como es el espacio que une a las piedras el que se convierte en río, es Ernesto junto a este muro quien comienza a transformarse, también,

desde su espacio fronterizo, en algo más. Ernesto construye un espacio del cual comienza a alimentarse.

A pesar de que ve pasar a un hombre en aparente estado de ebriedad, Ernesto continúa con el examen del muro. El muro le permite también un viaje en su memoria y le permite llamar a una figura indispensable en ella: su padre. Él había sido el mediador inicial entre estas piedras, la ciudad sagrada y sus memorias de la infancia y de lo que ambos vivían: “Mi padre me había hablado de su ciudad nativa, de los palacios y los templos, y de las plazas, durante los viajes que hicimos, cruzando el Perú (...) Yo había crecido en esos viajes” (ARGUEDAS, 2011, p. 12). La ciudad nativa a la que se refiere su padre es por supuesto, el Cuzco. Este recuerdo es una reminiscencia directa a su memoria de la infancia, a lo que pasó con su padre por esos caminos y a lo que esos caminos presenciaron: su crecimiento. Y en esa infancia, la ciudad del Cuzco se vuelve una especie de ciudad soñada, ideal, pues la voz de Ernesto continúa contando que ante los enemigos de su padre o cuando en este estaban por brotar ríos de lágrimas, él meditaba en el Cuzco y este le daba cierta tranquilidad: “Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. “¡Será para un bien eterno!”, exclamó mi padre” (ARGUEDAS; 2011, p. 12). Puede recordar su infancia, “pero un sector de su memoria excede los límites de su propia vida: puede recordar también, de alguna manera, el remoto pasado del mundo que pretende vivir” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 96).

En otro momento, Ernesto le pregunta a su padre: “¿No me decías que llegaríamos al Cuzco para ser eternamente felices?” (ARGUEDAS, 2011, p. 21). La infancia de Ernesto no ha sido sencilla. Los viajes con su padre tampoco. Su memoria se retrotrae a esos momentos y el Cuzco se levanta como una luz de esperanza frente al sufrimiento que representan muchos momentos de ese viaje. Por ejemplo, en otra parte de la historia, recuerda:

Yo tenía catorce años; había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas. El señor de la casa, el padre, tenía ojos de párpados enrojecidos y cejas espesas; le placía hacer sufrir a los que dependían de él, sirvientes, animales. Después, cuando mi padre me rescato y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría. (ARGUEDAS, 2011, p. 24)

La infancia, para Ernesto, es un espacio recordado tristemente hasta la llegada de su padre, quien se convierte casi en un héroe y lo rescata. También vemos que se menciona a una figura que podríamos homologar con la del Viejo del Cuzco. Una figura abusiva que maltrata a sus sirvientes y sus animales. Incluso, a pesar de que nuestro joven personaje encuentra cierto sosiego con la llegada de su padre, es consciente de la propia injusticia social pues se encuentra

con muchas personas que también sufren, por todos lados. Si alguna característica queda bien marcada desde el inicio del relato es que Ernesto “como personaje cruza los límites que dividen a los grupos sociales y carece de una residencia permanente, como emisor intenta viajar hacia su propio pasado en el acto mismo de contarlo. En planos distintos y de modos diferentes, lo caracteriza su movilidad, su naturaleza itinerante (ELMORE en TIERNEY, 2022, p. 51)

Retornando al análisis de lo que sucede entre Ernesto y el muro, luego de este primer encuentro, primer acercamiento, primera sorpresa y perplejidad frente a las piedras, su memoria cultural se encarga de ensanchar la frontera indómita: “Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: *yawar mayu*, río de sangre; *yawar unu*, agua sangrienta; *puk'tik yawar k'ocha*, lago de sangre que hierve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangre” (ARGUEDAS, 2011, p. 13). Los ríos empiezan a poblar la relación entre Ernesto y el muro. Un elemento sólido se torna líquido. Se puede intuir que es la necesidad de volver algo estable y permanente en una realidad más maleable, transformable. Así como Ernesto moldea su camino a partir de estas experiencias, moldea los elementos que lo rodean para acercarlos más a él. Así, esta experiencia con el muro le traen a su mente los ríos, su propia sangre, las lágrimas, todos elementos que habitan en las canciones quechuas, muy presentes en su memoria y su historia de vida. Como lo ha mencionado William Rowe, el *yawar mayu*, el río de sangre, “es el símbolo andino de la metamorfosis, de la ruptura de fronteras tanto individuales como colectivas” (ROWE, 1996, p. 65).

Este recuerdo no se mantiene en lo que su memoria le trae sino que se convierte en un espacio poético de creación, de recreación, al decir: “¿Acaso no podría decirse *yawar rumi*, piedra de sangre, o *puk'tik' yawar rumi*, piedra de sangre hirviente?” (ARGUEDAS, 2011, p. 13). La posibilidad poética de Ernesto transforma lo estático en dinámico, las líneas quietas en corrientes de ríos. Las piedras dan paso a los ríos, los ríos al fuerte caudal, el caudal al sol brillante y a nuestra propia sangre. Finalmente este movimiento le recuerda a las danzas guerreras en el momento en que los bailarines luchan: “[Los indios] También llaman *yawar mayu* al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan” (ARGUEDAS, 2011, p. 13).⁹ Estas semejanzas encuentran un diálogo oportuno pues en la tradición andina, “el *yawar mayu* es el renovador de la vida del hombre y de la naturaleza. Su

⁹ Junto con Antonio Cornejo Polar, deseamos aclarar los dos tipos de memoria en el libro. Una es la de del personaje y otra la del narrador. “La memoria del narrador es la que confiere unidad a la novela, mientras que la memoria del personaje es la que garantiza la identidad de Ernesto. Esta última función es sustantiva. Ernesto, que es un personaje nómada, itinerante, debe enfrentarse fugazmente a realidad siempre distintas”. (CORNEJO, 1997, p. 92)

esencia moja los campos, da de beber a los ganados, despierta la música y la danza, y alimenta al hombre” (HUAMÁN, 2004, p. 211).

Según nuestro parecer, Ernesto realiza el movimiento siguiente: las piedras juntas, el muro, le representan un signo que se convierte en una historia al darle sentido por medio de sus recuerdos, de su tradición. La forma de este muro, de las piedras, se ofrece ante él como una cercanía y una lejanía, al mismo tiempo. La cercanía física con la lejanía que representa un tiempo en su memoria, en su historia y en la historia del lugar que visita, pues sabe que era un antiguo palacio inca. Este movimiento de vaivén entre el presente y el pasado podría estar sugerido también en el momento en que él mismo se aleja y se acerca del muro, como tanteándolo, acostumbrándose a su presencia.

El sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero (2010) se ha referido a este encuentro tan significativo en el libro. Su reflexión lo coloca como el momento de una revelación. Esta experiencia reveladora que atraviesa Ernesto, según Portocarrero, es gracias tanto a “la individualidad de las piedras como la forma de su ensamblaje, de la manera en que hacen un conjunto” (PORTOCARRERO, 2010, p. 114). Eso es fundamental en este muro. Las piedras no han sido talladas o uniformadas previamente, sino que han sido encajadas a medida que el muro fue levantado:

Esto significa que el todo no resulta de la reunión mecánica de partes homogéneas sino de una articulación creativa de elementos disímiles que se van definiendo mutuamente. Al momento de agregar cada piedra, algunas características suyas, o de las piedras anteriores, son modificadas mediante un laborioso proceso de tallado que permite uniones sin argamasa y sin vacíos. Se logra, entonces, con infinita paciencia, un muro compacto en el cual la relación entre la parte y el conjunto es peculiar, pues el logro de la unión ha implicado desarrollar la singularidad de cada una de sus partes. (PORTOCARRERO, 2010, p. 114)

Esta ordenación de irregularidades es la que permite darle un carácter único al muro y que Ernesto pueda construir, habitar, ensanchar, su espacio poético por medio de él. En el muro existe una unión de singularidades, donde cada una de ellas aporta algo fundamental, algo único, que Ernesto puede traer a su frontera y por medio de ella, expandirla. La arquitectura, la forma, la memoria, la historia, es una gran complejidad y todo ello colabora.

Esta misma vitalidad otorgada a los muros incas se las brinda el crítico literario Eduardo Subirats, citando a César Paternosto. Los muros permiten el ingreso y ensanchamiento de la frontera indómita, del espacio poético, porque configuran una forma de grafía:

Estos muros brillan, cantan y se transforman. Configuran una grafía y componen una narración. Pero esta grafía no significa una escritura en el sentido gramatológico de la palabra. No es una escritura privada de voz y de presencia física. No es un signo desmaterializado. No es una entidad semiótica. Es más bien una expresión espiritual indisolublemente unida a su densidad y textura, y a su dureza, su color o su brillo. (PATERNOSTO en SUBIRATS, 2011, p. 201)

Este muro no se mantiene como un elemento inerte sino que su forma y su memoria, lo que representa en Ernesto este encuentro con su pasado, con las memorias de su padre, permite metamorfosear esta materia y darle una expresión emocional y cognitiva, así como una realidad rítmica y cósmica. Es una escritura distinta, no alfabética, y no por ello menos sugerente; no letrada y no por ello menos compleja. No es difícil de entender esta opción por “leer” de esta forma las piedras puesto que nos invita a recordar que además de las piedras, nuestras culturas antiguas en nuestra América tuvieron y siguen teniendo otras formas de contar su memoria y narrar su historia.¹⁰

La forma particular de ver en Ernesto puede ser comparada con la que su propio padre tiene frente al muro. Su padre y Ernesto conversan sobre las personas que viven en el antiguo palacio del Inca Roca, inca del Tahuantinsuyo. Ernesto le dice a su padre que esperen un instante para escuchar lo que cada piedra habla, ante lo cual su padre le menciona: “No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan en tu mente y desde allí te inquietan” (ARGUEDAS, 2011, p. 14). Ernesto insiste en que se están moviendo y el padre hace una serie de aclaraciones sobre las piedras: “dan la impresión de moverse porque son desiguales”, “los incas convertían en barrio la piedra” (ARGUEDAS, 2011, p. 14). Todas estas son explicaciones cercanas a argumentos técnicos que el padre intenta transmitir. La postura que él toma es de su sola subjetividad, el padre no construye la frontera indómita de la que hemos hablado, tampoco la comparte con Ernesto, no ensancha su mirada, su mundo. Ante ello, Ernesto no retrocede e insiste en que las piedras caminan y que se revuelven. Luego, se queja de los habitantes actuales del palacio: “¿Por qué no los devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver” (ARGUEDAS, 2011, p. 15). Este encuentro con las piedras ha significado para Ernesto una renovación del ánimo perdido gracias al mundo que había encontrado y que no había sido el que su padre le había contado, que él había imaginado a partir de esas historias. Además de ello, estas piedras y todo lo que

¹⁰ Un bello y breve texto que nos permite explorar críticamente este encuentro entre la oralidad y la escritura es *El abismo iletrado de unos sonidos* del poeta chileno Pedro Lemebel (2018), publicado en la revista *Nomadías*. Del mismo modo, podemos ver el fundamental libro: *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, de Antonio Cornejo Polar (2011).

han significado para él, lo acompañarán en adelante: “Dondequiera que vaya, las piedras que mandó a formar Inca Roca me acompañarán” (ARGUEDAS, 2011, p. 15). Como mencionamos, esta experiencia vital le sirve para las que vendrán posteriormente.

¿Podría esto ser considerado como una visión exótica, primitiva o arcaica del mundo o de la realidad? Creemos que no. Precisamente es una visión distinta la que propone este personaje sin los prejuicios colocados por el conocimiento técnico y racionalista. Una visión distinta sin integrarla que no debería ser descrita como una visión primitiva por no estar codificada con las formas de la Ilustración europea, sino más bien un modo distinto de ver y sentir los elementos con los que nos relacionamos. Así, podríamos mencionar que es una visión mágica del mundo, en el sentido en que la describe Antonio Cornejo Polar:

Visión que descubre relaciones subterráneas entre seres, cosas, valores del universo. Es este un conglomerado ebullente en el que cada aspecto se relaciona con los demás y con el todo, en el que la propia existencia es el resultado de una sutil pero copiosa correlación entre elementos aparentemente dispares, en el que, por último, nada existe por sí mismo, autárquicamente, sino como factor de síntesis cambiantes, inusuales e imprevisibles. (CORNEJO POLAR, 1997, 93)

De este modo, esta experiencia con el muro va a servir de base fundamental para Ernesto durante el resto de su camino. Recordemos que esta parte de la historia se encuentra en el inicio del libro. Cuzco, además, es un espacio solamente de paso para padre e hijo, pues se quedan muy poco tiempo en esa ciudad. A pesar de esta fugacidad, Ernesto obtiene elementos fundamentales para continuar su camino.

Pero, ¿son acaso las únicas piedras que representan para Ernesto una experiencia fundamental? No son las únicas piedras que llaman la atención a Ernesto, aunque no con la misma potencia poética de las primeras, por cierto. Por ejemplo, su padre menciona la fortaleza de Sacsayhuamán y aunque no puedan verlas, Ernesto pregunta si ellas cantan y su padre responde que es posible, pero, como decíamos, no todas las piedras significan lo mismo para Ernesto. Eso haría que cualquier elemento pétreo pudiera causar en él un ensanchamiento de la frontera indómita y haría de este espacio y tiempo un escenario común, nimio, banal. Cuando llegan al templo de Acllahuasi o al Amaru Cancha, palacio de Huayna Cápac, no sucede lo mismo que con los muros anteriores:

La calle era lúcida, no rígida. Si no hubiera sido tan angosta, las piedras se habrían, quizá, desdibujado. Así estaban cerca; no bullían, no hablaban, no tenían la energía de las que jugaban en el muro del palacio Inca Roca; era el muro quien imponía silencio; y si alguien hubiera cantado con hermosa voz,

allí, las piedras habrían repetido con tono perfecto, idéntico, la música. (ARGUEDAS, 2011, p. 20)

Como vemos, estas piedras no logran la relación, el vínculo, construir la corriente, entre ellas y Ernesto. No “le dicen”, no tendrían propiedad de ser el eco de la música ni imponer silencio. Aunque una palabra nos llama la atención. Una palabra que el narrador no había colocado aún: jugaban. Dice Ernesto que las piedras jugaban en el muro inca de Inca Roca. Es muy significativo encontrar esta palabra ya que, como habíamos mencionado en líneas arriba, este espacio poético, esta frontera indómita, está relacionada también con el arte, a la literatura y al juego y como se ha mencionado, el juego es una práctica fundamental en la construcción de la frontera indómita.

En otro momento, al día siguiente de su visita, cuando caminan con el Viejo por la calla del muro, mientras este habla un poco de él, el narrador nos dice, de nuevo, haciendo alusión al juego:

Las líneas del muro jugaban con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo. Yo lo hubiera hecho; pero el Viejo seguía predicando, con palabras selectas, como tratando de abrumar a mi padre. (ARGUEDAS, 2011, p. 28)

La experiencia interior de Ernesto con el muro el día anterior, ahora se vuelve una intención de exteriorizar todo lo que en la frontera indómita se ha producido, se ha imaginado. “El movimiento implicado es, entonces, doble: el muro se proyecta hacia la intimidad del personaje, se asocia allí a una realidad solo evocada (los ríos) y regresando al mundo poseyendo vida” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 132). La vivacidad, el júbilo, la alegría, llegan a Ernesto y le brindan el ánimo que ni el Viejo ni la ciudad han podido contrarrestar gracias al muro. Ernesto, a pesar de que no es un niño pequeño, mantiene intacto este espacio lúdico y constitutivo en el ser humano. Por ello, su padre reconoce esa potencia en él cuando le dice: “Sí, hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos” (ARGUEDAS, 2011, p. 18).

Pensar en el personaje de Ernesto como un adolescente sin haber perdido esa mirada de la infancia nos permite también subrayar la intención de escribir desde ese sujeto muchas veces subalternizado. Como dice la profesora Mary Beth Tierney-Tello, “la perspectiva de un niño en las narraciones escritas por adultos y para adultos encarna una «liminalidad» que se presta de manera única para desafiar la identidad esencial” (TIERNEY, 2022, p. 19). Así, este lugar liminal logra construir una narración que nos da la capacidad de expandir las posibilidades,

encontrar nuevos sentidos, apoyarnos en la infancia como permanente frontera en construcción permanente.

Finalmente, esta referencia a la mirada de niño no impide que Ernesto, como ya lo hemos mencionado, vea el sufrimiento en el mundo que lo rodea. Al contrario, se percata de asuntos muy específicos que no escapan de su interés. Como dijimos, la memoria de Ernesto no guarda momentos solamente alegres sino, en su mayoría, tristes. Al sufrimiento que pudo ver en los viajes con su padre lo acompaña constantemente el ingreso de un personaje llamado “el pongo”, un peón al servicio del Viejo, en cuya casa cumple la labor de menor importancia. Siempre se muestra como casi un objeto, un ser de apariencia frágil, con ganas de no ser percibido, lo que podemos observar en esta descripción:

La puerta del salón había quedado abierta y pude ver al pongo, vestido de harapos, de espaldas a las verjas del corredor. A la distancia se podía percibir el esfuerzo que hacía para apenas parecer vivo, el invisible peso que oprimía su respiración. (ARGUEDAS, 2011, p. 27)

A este ser sufriente incluso llega a compararlo con otro ser en igual condición que es Jesús, el Jesús crucificado que puede ver en la catedral. “El rostro Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo” (ARGUEDAS, 2011, p. 30). El sufrimiento de Cristo, el del pongo, y el de las personas que vio en su camino parecen sacados del mismo dolor:

Renegrido, padeciendo, el Señor tenía un silencio que no apaciguaba. Hacía sufrir; en la catedral tan vasta, entre las llamas de las velas y el resplandor del día que llegaba tan atenuado, el rostro del Cristo creaba sufrimiento, lo extendía a las paredes, a las bóvedas y columnas. Yo esperaba que de ellas brotaran lágrimas. (ARGUEDAS, 2011, p. 30)

Es de este modo que la construcción del espacio poético o, como hemos llamado, frontera indómita, se vuelve fundamental para Ernesto. El mundo caótico del que viene, el que encuentra, el que vive, es contrarrestado por un espacio donde él puede reconstruir y reformarse, reintegrarse al mundo, rehacerlo y renombrarlo. La frontera indómita funciona como un mundo construido para sostener la propia interioridad del personaje. A él accede por medio de la memoria cultural, de sus memorias de infancia, de la memoria de los ríos y de incluso sufrimientos que va enfrentando, que no deja de intentar sobrepasar. Este espacio se constituye como un lugar para la creación y recreación, para el resurgimiento del ánimo, del júbilo, de la alegría. Un espacio donde Ernesto puede desprenderse de la pesadez del mundo y al mismo tiempo ser algo más, es un espacio de posibilidad. Como dice el propio Winnicott: “Lo que hace que el individuo sienta que la vida vale la pena de vivirse es, más que ninguna otra cosa, la apercepción creadora” (WNNICOTT, 1963, p. 61).

2.3. Ximena y el espacio poético del lenguaje

Vamos a ingresar ahora al análisis de la travesía de Ximena en la narración del libro *Ximena de do caminos* (2020). Antes de ello, podemos destacar que un aspecto formal que se presenta en el libro es que el sujeto de la enunciación es una mujer que dialoga con Ximena y cuya relación se establece a partir de recuerdos. Por momentos, como por ejemplo en algunas páginas del capítulo de “La Costa”, sujeto de enunciación y personaje comparten una misma experiencia, pero en general se presenta siempre la historia como sujetos separados. Con ello, nos sugiere la lejanía e imposibilidad de relacionarse a cabalidad con la memoria y la resistencia para encontrar o resolver aquello que la hostiga de ese tiempo de su vida. Cada uno tiene cierta autonomía y por ello representan “un carácter inconcluso y por lo tanto abierto, no son dimensiones finitas ni objetuales” (ORTIZ, 1999, p. 69).

Ahora bien, para el caso de Ximena, nos parece que la constante referencia al lenguaje es el que permite construir una frontera indómita con la que consigue obtener experiencias que le serán valiosas para otros momentos. ¿Cómo es que el lenguaje le permite a Ximena relacionarse consigo misma, con los demás y con su entorno? ¿Cómo es que se construye una frontera indómita? ¿Qué implica en el personaje este reconocimiento de las palabras en su experiencia de vida?

Desde el inicio de este libro, la relación que tiene la pequeña Ximena con el lenguaje, con las palabras, es particular. Apenas en la primera página se entabla una reflexión sobre los nombres de las plantas. Mientras ve la enciclopedia de su padre, de la cual no comprende el texto pero sí observa atentas las imágenes, la voz narradora menciona: “En otra página, y sin mucho interés, ya ha mirado la figura de un abedul dibujado en blanco y negro, rodeado de las columnas severas que forman las palabras” (RIESCO, 2020, p. 17). Las palabras aquí son columnas severas, parecen enclaustrar la imagen del abedul, cercarlo. Ximena no reconoce lo que ellas dicen. Luego, esta exploración sigue con una jarra de curioso nombre: “Más adelante se detiene frente a la jarra que es más que jarra, porque se llama *aguamanil*. Susurra despacio su nombre para que nadie la oiga” (RIESCO, 2020, p. 17). Ximena ve esta jarra y le llama la atención. La ve dentro de la enciclopedia, pero su lazo con ella se hace más fuerte cuando susurra su nombre. La oralidad es más cercana para Ximena y convierte lo estático que se encuentra en el papel, en vivo, lo enuncia con cierto recelo y como con una especie de precaución. En este caso, el lenguaje es el terreno con el que la infancia construirá una frontera que le permita relacionarse con un mundo que apenas empieza a conocer. Como dice Phyllis

Rodriguez-Peralta: “Para Laura Riesco, el niño está en la posición privilegiada de empezar a adaptarse al lenguaje que lo ha formado y, a través de este lenguaje, a los contornos que lo confinan a un cierto modo de vida o a ciertas circunstancias sociales” (RODRÍGUEZ en TIERNEY, 2022, p. 157).

Estos dos momentos iniciales nos sugieren la importancia que tendrá para Ximena el descubrimiento de la palabra en sus diversas expresiones. La cultura escrita, pues es apenas una niña de seis años, y el universo sonoro, pues el sonido de esta palabra la hace recordar a otra jarra que tiene en su cuarto “de un azul profundo en los bordes y de un azul muy claro, casi blanco, en el centro, con ese color que le da el añil a las camisas de su padre y que ha visto también en los ojos de algunos niños melancólicos” (RIESCO, 2020, p. 18). Este episodio puede ser también muestra de que el lenguaje no será solamente un elemento instrumental, sino que tiene un profundo lazo con la memoria, con el espacio cotidiano que ella comparte con su familia.

La escritora argentina ya mencionada, Graciela Montes (2002), nos ha hablado de la trascendencia de las palabras para la formación del espacio poético. El espacio del lenguaje, el universo que de él se desprenden, también nos ayuda a situar la forma en que vemos el mundo. “Las palabras nombran, y al nombrar, dan forma. Nombran, y al nombrar, inevitablemente arrastran con ellas una carga cultural, un modo de ver, sentir y manejar el mundo” (MONTES, 2001, p. 46). De este modo, podemos comprender que el azul de la jarra le recuerde a las camisas de su padre o al color en los ojos de algunos niños melancólicos. Dentro de su corta memoria, sus recuerdos la llevan precisamente a esos momentos. Este sentido permanente de nombrar, de repetir las palabras por medio de susurros, muchas veces solo audibles para ella, construye en Ximena toda una constelación de sonidos, de palabras, de sensaciones, de memorias. Del mismo modo, dice Montes:

Orientación de balbuceos, grandes festejos por la primera palabra, interpretación de la media lengua, preguntas, respuestas, órdenes, recomendaciones, señalamientos, y poco a poco el mundo infantil, en un comienzo condensadísimo, abigarrado, un *continuum* de sensaciones, de intensidades sin límites definidos –la razón estaría tentada de llamarlo caos–, se va estructurando alrededor de las palabras. (MONTES, 2002, p. 46)

La Razón, el logos, estaría tentado a no reconocer estas operaciones integradoras, pero la infancia en la frontera construye otro tipo de logos. Ximena nunca deja de maravillarse por las palabras, por los signos. Incluso por los que no entiende o no son de su propio idioma, el español. En su exploración por la enciclopedia de su padre, llega a donde se encuentran las

letras árabes y las contempla maravillada, “acaricia los signos pensando que hay quienes pueden leer y cantar esos signos misteriosos” (RIESCO, 2020, p. 19). Esta nueva fascinación por los signos, esta vez muy lejanos a nuestro silabario, sirve también para una nueva exploración de su memoria: “Las letras árabes son ondulantes, le recuerdan peces que nadan bajo el agua, diría que se mueven por sí solos en la página. Le traen, no saben por qué, la memoria del mar” (RIESCO, 2020, p. 19). Nuestra memoria no se construye por medio de un orden estructurado, Ximena salta por ella a su gusto y muchas veces un recuerdo se nos aparece de forma repentina, nos sorprende. El orden del que se aprovecha Ximena es ese. La memoria no se deja asir del todo, no se deja estructurar en un orden temporal, participa de un incesante juego del recuerdo y del olvido. También, la posibilidad de crear desde la infancia le posibilita este ejercicio de colocar diversos significados frente al descubrimiento del mundo, pues “los niños pasan a ocupar un espacio intermedio no definido enteramente por categorías sociales e identidades socioculturales fijas” (TIERNEY, 2022, p. 25).

Si bien es cierto, el descubrimiento y el asombro son parte esencial de Ximena hacia las palabras, su relación con ellas no siempre es placentera, dichosa o positiva en todo sentido. Existe una relación ambigua en este espacio poético que construye Ximena entre ella y el mundo, este espacio y frontera habitado por el lenguaje y las palabras también le traen sobresaltos, perplejidades, incomodidades.

En el capítulo dos, por ejemplo, se cuenta la historia de su prima Casilda, quien ama y está obsesionada con un hombre casado. Casilda sufre esta desventura y la única forma en que se puede comunicar con este hombre es por medio de cartas. Cuando este no contesta, ella se desespera. Ximena le pregunta a su prima si espera las cartas del señor y ante la desesperada afirmación de su prima, le dice que mejor se olvide de ello porque claramente al estar casado, no hay esperanza alguna. Casilda responde furiosa: “¡A mí qué me importa que esté casado! Si no puedo ser su mujer, seré su puta” (RIESCO, 2020, p. 52). Esta palabra es como un agujón para Ximena. Y la voz de la narradora continúa: “La palabra atraviesa el aire aguda y penetrante y hace eco en los oídos de Ximena, quien se resiste a seguir escuchándola. Sin piedad, las dos sílabas le taladran el recuerdo latiéndole rítmicamente en las sienes” (RIESCO, 2020, p. 52). La palabra le ha recordado una frase de su madre de un tiempo anterior cuando un borracho se le acercó en Lima repitiéndola y su madre le dijo que era la palabra más asquerosa del mundo. Ahora, la conversación con Casilda no ha hecho más que conjurar en ella memorias opacas porque ante la reprimenda de su madre, Ximena había guardado muy hondo esa palabra, pero

“ahora Casilda la ha desenterrado y esa palabra llena con su sonido el espacio gris, la colma, la invade a ella misma repercutiendo en cada paso que da” (RIESCO, 2020, p. 53).

Nos parece importante mencionar esta potencia positiva y negativa de las palabras y su relación con la memoria. Lo contrario nos haría romantizar o idealizar los momentos en que Ximena se enfrenta al lenguaje. Justamente, nos parece resaltante que las palabras le traigan no solo momentos gratos sino también poco dichosos, puesto que nos recuerda el conflicto que surge al construir este espacio poético. El espacio poético no es un lugar totalmente claro e idílico, sino es más bien una permanente lucha y construcción, ganancia con resistencia, una especie de conquista interna y externa y no un espacio completamente dado y ofrecido, o mejor dicho construido, con facilidad. Aquí se desprende también una potencia de la construcción de la frontera indómita por parte de Ximena, que en su infancia no todo lo que le sucede es positivo o negativo, sino que ambos momentos son los que van volviéndose experiencias enriquecedoras y que irán formando su experiencia de vida y cultural.

Junto a Graciela Montes, encontramos este contacto entre la infancia y la palabra. Contacto que, en el descubrimiento, es complejo, difícil, poco amable muchas veces. Habitar este espacio simbólico no es siempre placentero, como lo habíamos mencionado:

Los primeros vínculos que se entablan con las palabras son siempre apasionados. Todos recordamos de nuestra infancia palabras amadas a veces por su sonido, palabras salvajes, incomprensibles otras, palabras que no se dejaban atrapar, palabras antipáticas y ridículas. Las palabras estaban vivas, eran bichos sonoros que se parecían de pronto en distintas situaciones de la vida y se teñían de lo que esas situaciones nos significaban. (MONTES, 2002, p. 47)

Incluso las palabras que insultan su físico son propias para afincarse en su espacio más íntimo. Las reflexiona, las desnuda, las convierte y revierte, trata de esquivarlas. Uno de esos momentos es cuando su primo Edmundo, que había ido a visitarla junto a su hermana desde otra ciudad, Lima, le dice: “¡Paltraca flacuchenta, pelusa fea, esqueleto enano!” (RIESCO, 2020, p. 76). La mayoría de esas palabras le son indiferentes, pero una particularmente le hace detenerse: “paltraca”, el sonido de esta le disgusta y le eriza los pelos. Dice Montes que, en ese tiempo de la vida, la infancia, las palabras no solo se hablan sino que se cantan y además de ello se rugen, que multiplican sus sílabas, se concretizan unas con otras, se mezclan con una que otra onomatopeya. “El lenguaje de los primeros años —es fácil atestiguarlo— resulta caprichoso, personal, intenso, cualquier cosa menos un lenguaje oficial. Hay en él un bello, y bellamente inconsciente, desparpajo” (MONTES, 2002, p. 54).

En el capítulo “Alcinoe II o las tejedoras”, Ximena encuentra una nueva palabra que se vincula con su experiencia inmediata. Al ver, a hurtadillas, una película que es la adaptación del libro *Cumbres borrascosas*, escrito por Emily Brontë en el siglo XIX, una palabra resulta sumamente significativa para ella: amargura. Dice la voz narradora: “La palabra *amargura* es nueva, y Ximena insiste en ella porque le entibia los huesos con una caricia vegetal desconocida hasta entonces” (RIESCO, 2020, p. 119). Al decir de Montes, “los recién llegados al lenguaje exploran a fondo las palabras, las violentan, las cargan arbitrariamente con sus propias experiencias vitales” (MONTES, 2002, p. 54). La palabra “ilusa” también revive en Ximena nuevas y recurrentes imágenes, la atesora como una moneda brilla, “le suena a brillo de agua, a hilos de la Virgen que tiemblan prendidos de las hojas en la mañana cuando se la repite a solas antes de quedarse dormida” (RIESCO, 2020, p. 172). Sin duda, una palabra puede mantener una relación muchas veces aparentemente distante con otras, pero que nuestra mente hila, teje de forma, quizá, antojadiza, pero que nos permite expandir la frontera. Según Montes: “Las palabras no tiene un significado único, siempre el mismo, sino que pueden generar un significado en una situación y otro en otra. Incluso tener varias lecturas y evocar más de un significado al mismo tiempo” (MONTES, 2002, p. 55).

Este capítulo y la referencia a las tejedoras tienen sugerencias muy particulares que relacionan al texto con el tejido. Se habla, específicamente de la familia de una mujer que es tejedora quien llega a Ximena llena de misterio. Ximena irá descubriendo, a hurtadillas, que junto a su pareja, Robertson, fueron condenados por el amor que se tienen y la mujer tuvo que dejar a su familia anterior y a los hijos que ya tenía, para venirse con él al pueblo donde estaban.

Sería oportuno anotar que la mitología griega es un tópico recurrente desde las primeras páginas del libro. Hay referencias a Palas Atenea, a Hércules, a Zeus, al rapto de Leda, a Psiquis y Afrodita, a Medusa, entre otras. Estas imágenes las encuentra Ximena en una enciclopedia de mitos universales de su padre. Las imágenes se mezclan con las historias de las propias imágenes que su padre le cuenta. Una frontera entre la realidad y el mito se construye aquí. En el momento en que la pequeña niña le pregunta a su padre si son historias verdaderas, y el padre responde: “son verdaderas para la imaginación, y a Ximena con esto le basta” (RIESCO, 2020, p. 119). Luego, ella misma realiza su propia reconstrucción: “los mitos se le mezclan en la cabeza y toman diversos rumbos”. Vemos que por un lado, Ximena tiene en su mente los mitos y leyendas andinas que le cuenta su Ama Grande y por otro están la mitología griega y la literatura universal de la que se entera por las referencias de su padre y por las conversaciones que mantiene su madre con sus amigas, en casa, de modo que Ximena, tal como también podría

sugerirlo el título, se encuentra en la constante disyuntiva de estas en dos caminos. Dice el propio Rivera Martínez, comentando el libro:

Ximena vive siempre entre dos mundos. El de la servidumbre de su casa, con los recuerdos y leyendas del Ande, y el de los altos empleados de esa compañía extranjera. Entre el universo de la sierra y el de la costa. El de los niños y el de los adultos. El del pasado, tan marcado por la injusticia y la opresión feudal, y el de la modernidad. Es siempre, por eso, una Ximena de dos caminos. (RIVERA en TIERNEY, 2020, p. 155)

¿Dos caminos? Tal vez dos caminos que se encuentran y que se separan constantemente, tal vez un nuevo y permanente espacio en construcción, una frontera que reúne todo lo vivido, escuchado y pensado por Ximena, de donde se alimenta constantemente y con lo que nutre su experiencia diaria. Espacio en el que cual “la infancia se convierte en un espacio utópico en el que lo andino y lo occidental pueden coexistir temporalmente en una relativa igualdad de condiciones” (TIERNEY, 2022, p. 25).

Otra relación con el universo mitológico es al recibir la visita de su tía Alejandra junto a una amiga llamada Gretchen, a quien la niña le encuentra un parecido al dibujo de la lechuza de la diosa Atenea, que vio en su enciclopedia. Estando cerca a Robertson, por quien tiene ciertos sentimientos sensuales debido a su belleza y a al recuerdo que le trae de un personaje de *Cumbres borrascosas*, medio mareada por la presencia de este señor, recuerda una imagen, que también encontró en su enciclopedia, en que se sugiere apenas un acercamiento amoroso entre dos dioses griegos pero que Ximena prácticamente termina juntando en la imaginación haciendo que se den un beso. La relación entre la realidad, el mito y los personajes sigue encajando cuando piensa, ya en la parte final de ese capítulo:

¿Y qué fuera si la mujer de Robertson, como la araña del mito, está condenada no solo a ser nada como ella había creído en un principio, sino más bien a hilar y tejer, a tejer y a hilar toda su vida como penitencia por lo que ha hecho, ese escándalo que ni su propio padre [el de Ximena] quiere perdonar? (RIESCO, 2020, p. 155)

Aludir a la araña del mito sugiere una referencia a la historia de Aracne, quien según la historia de la mitología grecorromana fue una mujer que se ufanaba de ser una gran tejedora, incluso mejor que la diosa Atenea –Minerva en su contraparte romana. Esta la retó para realizar una competencia entre ambas y Aracne superó a la diosa, el tejido que hizo la mujer ofendió a la diosa y por ello fue convertida precisamente en araña. Del mismo modo, el nombre de Alcinoe, que le da título al capítulo, fue, según la mitología griega, hija de Pólipo y esposa de Anfíloco, hijo de Drías, y su historia tiene relación con lo que se cuenta de la tejedora, esposa de Robertson. Alcinoe recibe un castigo de Atenea quien le inspiró una violenta pasión por otro

hombre, Janto, al punto de llegar a abandonar a su marido y a sus hijos, pero atormentada por su accionar, se arrojó al mar. Colocar el nombre de Alcinoe II sugiere también que esta mujer es la segunda parte de la diosa Alcinoe, su historia renovada.

Las constantes referencias mitológicas encuentran una posible relación de esta con el acto de la escritura y nos ayudan a seguir encontrando caminos en la comprensión del libro y en la construcción de la frontera por parte de Ximena. El caso más insigne de esta relación podría ser Penélope, en *La Odisea*, quien teje y desteje, en un incesante vaivén mientras espera a su querido Ulises. Tal cual es el caso de la tejedora que se menciona en el libro: “las agujas son mi castigo, pero me ayudan a vivir” (RIESCO, 2020, p. 141). Este ir y venir es la señal de la condena que parece sufrir este personaje, lo cual se encuentra relacionado directamente con el acto de tejer y destejer. Como dice Gilbert Durand:

Los instrumentos y productos del tejido son universalmente simbólicos del devenir. Hay, por otra parte, una constante contaminación entre el tema de la hilandera y de la tejedora, al repercutir por otra parte en los símbolos del vestido, del velo. Tanto en la mitología japonesa o mexicana como en el Upanishad o en el folclore escandinavo, se encuentra este personaje ambiguo, a la vez atadora y dueña de los lazos. Przulski hace derivar el nombre la Moira. Átropos del radical *altro*, emparentado de cerca con Atar, nombre asiático de la gran diosa. El huso y la rueca con el cual las hilanderas hilan el destino se vuelve atributo de las grandes diosas especialmente de las teogonías lunares. Serían esas diosas selénicas las que hubieran inventado la profesión del tejedor y son famosas en el arte del tejido. (DURAND, 1982, p. 306)

Los hilos, curiosamente, son también la forma en que algunos personajes se entrelazan: “Se imagina los hilos de colores que enredaron a Robertson y a la tejedora y se embrolla en su propia confusión” (RIESCO, 2020, p. 134). Esta referencia a los hilos podría tener una relación con la muy conocida historia de Ariadna y Teseo, quien al ingresar al laberinto del Minotauro recibe la ayuda de esta diosa al brindarle un hilo que le permita salir del laberinto con éxito. Otros hilos del destino son los que utilizan las Moiras y también son un símbolo que podría emparentarse con nuestra historia.

Nos permitimos relacionar mitología con la oralidad, con la voz, pues estas historias llegan a Ximena por lo que le cuenta su padre y escucha de parte de su madre, así como la mitología andina la escucha de la voz de su Ama Grande. Con ello, podríamos decir que relacionando escritura y mitología se unen escritura y voz. Atendiendo a las palabras de Hélène Cixous: “escritura y voz se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura / ritmo de la voz, se *cortan* el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos” (CIXOUS, 1995, p. 54). En Ximena, estos dos

modos de decir se entrelazan y se confunden, donde termina el uno, sigue el otro, de pronto parecen habitar un espacio compartido, una frontera, escritura y oralidad se complementan.

La trascendencia del lenguaje en el espacio poético es tan importante para Ximena que incluso algunos mensajes irrumpen en su presente desde un pasado remoto. Un día en que Ximena se encontraba contrariada por un secreto que ha develado –su tía y su amiga en realidad son pareja y esto sin duda horrorizaría a su madre–, Ximena escucha la lectura en voz alta que hace su madre del diario de su tía, de forma indiscreta, lee la parte en la que se recuerda a la abuela de su tía y de su madre. De pronto, parece que la abuela aparece, poniéndose del lado de su tía, para apoyar su amor secreto, y le dice: “ayúdala, Ximena, tú puedes hacerlo, ayúdala” (RIESCO, 2020, p. 151). Las palabras que Ximena escucha leídas por su propia madre en el diario de su tía, renuevan este vínculo con las historias y las palabras:

Si te cuento estas cosas, es porque sé lo mucho que te gustan las historias y, aunque a mí siempre me gustó más la vida, me gustó en la medida que pudiera parecerse a distintas historias, solo a ciertas, porque ya que se vive de palabras, es necesario escoger hasta donde se pueda qué papel queremos hacer. (RIESCO, 2020, p. 151)

El repentino ingreso de la abuela, por medio de un documento como un diario, ¿qué sentido tiene? Ximena se encuentra observando a su madre mientras esta lee a sin permiso un objeto personal. Ximena sabe el secreto que puede descubrir su madre y eso la inquieta. La abuela, personaje que se presenta como irreverente, desobediente, no adaptado a los cánones de la época al cuestionar los estereotipos de género, le habla a una Ximena que inicia su viaje en el mundo y que aparenta tener una sensibilidad diferente. La abuela adquirió cierta voz y ahora la comparte con la niña, aunque sea desde un vago recuerdo; por otro lado, ahora Ximena está tratando de adquirir una voz y así, el diario que representa la escritura femenina, junto a la madre de Ximena que trata de silenciar sus secretos, y la toma de voz por parte de la abuela, nos recuerdan la dificultad de apropiarse de la palabra y cómo esta encuentra una posibilidad en la escritura:

En cierto modo, la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. (CIXOUS, 1995, p. 55)

Desgarramiento y conquista, para Ximena, quien sigue encontrando nuevas palabras, las piensa, las guarda en su memoria; desgarramiento para su tía, silenciada por su madre; cierta conquista para su abuela, quien desde lo lejano aparece y se muestra como un vuelo raudo e imperceptible para los demás, menos para Ximena.

Lo mencionado nos permite identificar y relacionar lo que sucede en este espacio en construcción denominado frontera indómita. Graciela Montes (1999) menciona la fundamental experiencia de las palabras en su construcción:

Las palabras, ya se sabe, ocupan todos los espacios, puesto que fuimos arrojados a un mundo nombrado. Y sirven para muchas cosas; tienen diversas funciones, como ya dijo en su momento Jakobson (y convirtieron luego en dogma los manuales). Pero algunas, solo algunas –y esto es algo que a veces hace perder la paciencia de los lingüistas–, están instaladas en los márgenes, en la frontera. Una novela, un cuento, una canción, un poema son avanzadas sobre la tercera zona, construcciones pioneras, propias del borde. (MONTES, 1999, p. 52-53)

Pareciera existir una apropiación fundamental de las palabras en Ximena. Recordemos que ella aún no sabe leer pero las palabras que llegan a ella por medio de la voz de su madre o de la señora que la cuida, la Ama Grande, construyen este espacio liminar, esta frontera.

Es el Ama Grande, en todo caso, la que la ha contado más historia que nadie. Historias fantásticas de culebras que se arrastran por la grama, que se enroscan en los troncos, que conocen el pasado y el futuro, porque, en el círculo que forman con el cuerpo, gira, impertérrito, el tiempo. (RIESCO, 2020, p. 21)

Así, su Ama Grande la sumerge en las historias de cóndores y de pumas. El universo sonoro, natural, andino, que construye Ximena gracias a la Ama Grande alimenta, constantemente, su propia frontera indómita:

La voz del Ama Grande es arrulladora como las ramas de los sauces y a Ximena, acurrucada en su falda, le gustaría dormirse en esos relatos que la han mecido desde un tiempo que ya no alcanza a recordar. (RIESCO, 2020, p. 22)

Pero no es solo la niña que escucha las historias, no solo es quien las recibe porque la frontera que construye la anima a también ser ella quien cuente las historias. Acaso la voz de la Ama Grande es el impulso previo que Ximena necesita para habitar el espacio poético y nutrirlo, luego, al hacerse presente en el mundo exterior, aprovecharlo para construir nuevos relatos: “Se acurruca en un rincón de la cocina y, comiendo cancha, les relata a las sirvientas la verdadera historia de Sansón” (RIESCO, 2020, p. 87). Su propia familia reconoce este atributo de Ximena. Un día, su tía le menciona a Robertson que Ximena es igual de narradora que su Ama Grande: “¿Tímida? ¿Esta pigracia? Al contrario, tiene unas ocurrencias únicas, especialmente cuando se da cuerda o le da el complejo de Scherezada y no para de contar unas historias increíbles” (RIESCO, 2020, p. 143). Las imágenes de Scherezada y Penélope, una en el eterno devenir de las historias para impedir su muerte y la otra con el tejer y destejer diario, sugieren una grata relación entre el tejido y la narración.

Si bien es cierto, la oralidad es para Ximena su alimento principal en esta construcción del espacio poético, la cultura escrita no le es indiferente. Tal como refiere Hélène Cixous:

En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptible, profundamente: el *canto*, la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva. (CIXOUS, 1995, p. 56)

Un deseo particular de apropiarse de la palabra, de saber dónde podemos situarnos con ella, surge analizando más a profundidad el momento que comparte con su prima Casilda. Como habíamos referido, Casilda se encuentra escribiéndole cartas a su amante y luego de tener esta discusión con Ximena, esta se queda contemplando a su prima mientras insiste con la escritura de las cartas. La contempla cómo “Absorta en su tarea, se sustrae del entorno. Todo el resto deja de existir” (RIESCO, 2020, p. 55) y la pequeña se pregunta dónde estará de veras su prima en ese momento, en que parece tan distante. Sus ansias se disparan, necesita formar parte de ese espacio donde ahora se encuentra Casilda y usar las palabras transformando el lenguaje y a ella misma:

Ah, ese juego de ausencia y presencias, esos signos garabateados que borran, que hacen aparecer, ¡cómo los presiente Ximena! ¡Cómo los contempla curiosa y atemorizada, acechando el misterio de un acecho, queriendo a su vez, con los latidos que le ensordecen, que llegue y que no llegue el día en que pueda ella también transformarse y transformar con la magia espeluznante de la pluma. (RIESCO, 2020, p. 55)

No solo la posibilidad de apropiarse de la palabra para transformarla, sino también aprehenderla y cazarla, como lectora –los lectores como cazadores, como ha mencionado Michel de Certeau (2000). Así, se menciona, al compás de los pasos de su padre que ella “tendrá que tramar nuevas imágenes tejidas quién sabe con la ayuda de qué sombras y palabras en las letras y las líneas de otros libros cuando alguna vez aprenda a leer” (RIESCO, 2020, p. 157).

Este binomio entre lectura-escritura, como lo mencionamos comentando el capítulo de Alcinoe II, del cual es ingrediente principal la palabra, cobra un sentido más profundo en la parte final del libro, en que Ximena se encuentra con una mujer que ha entrado a su casa y que la observa. Una mujer a quien la niña no reconoce bien, pero que sin embargo no le es del todo desconocida. Ximena en ese momento se encuentra intentando escribir una carta para su Ama Grande. Ante la pregunta de la mujer si ya sabe escribir, Ximena responde: “Un poco, y solo las mayúsculas en imprenta” (RIESCO, 2020, p. 260). La mujer, curiosamente, “sobre las rodillas apoya un bloc grueso de hojas amarillas. Ximena se fija en que se halla abierto en una página en blanco y que el bloc está por terminarse” (RIESCO, 2020, p. 260). La identidad de la

mujer la podemos comprender conforme avanza la conversación entre ambas, pues esta mujer que aparece conoce muchas cosas de la vida de Ximena, de cómo se sentía, momentos que pasó en su infancia, y la interroga, buscando respuestas. La cuestión del bloc de notas sugeriría la labor de recopilación que hace una escritora en la historia y por ende esta mujer que aparece, que sabe tanto de Ximena, que se presta para escribir, podría ser la propia narradora de la historia. Leamos este diálogo:

- No tengas miedo de mí, Ximena, más bien cuéntame qué te pasó en el campamento de los obreros.
Ximena se sobresalta.
- ¿Cómo sabes que me pasó algo?
- Porque, a pesar de que hay cosas que no puedo recordar de mi mundo imaginado, o que, quizá sin darme cuenta, he querido borrar de mis memorias inventadas, sé muchísimo de ti. Anda, dime tú, a tu manera, qué es lo que te pasó y yo lo escribiré como mejor pueda. (RIESCO, 2020, p. 262)

La sorpresa de Ximena y su pregunta nos sugieren que la mujer tiene acceso a experiencias que la niña desearía ocultar. De todos modos, la mujer necesita apoyarse en Ximena para poder llegar a esos momentos que quizá su memoria ha querido borrar. Vuelve a Ximena para recordar sus momentos que son poco claros, que no logra rememorar del todo y le dice que ha venido para que la niña le cuente lo que quiera. Este encuentro final permite proponer, junta con la profesora Janet Díaz Manunta, que gracias al desarrollo de un diálogo interno y reflexivo en la novela, esta “se convierta en un artefacto que haga que la ficción novelesca se transforme en una búsqueda detectivesca de la misma ficción” (DÍAZ, 2015, p. 115) en la cual es posible replantear la problemática relación entre ficción y realidad.

Terminando con nuestra reflexión sobre la construcción de la frontera, Marta López Castaño, en su texto *El tejido como escritura y el orden femenino* (1994), dice que “narrar es deambular por las huellas de la memoria que borran nuestra identidad y la rehacen. Es, diríase, la forma como accedemos a otro modo de comprendernos y de sentirnos como consecuencia de asomarnos a la ventana del tiempo”.¹¹ Este otro modo de comprendernos es fundamental en el espacio de la frontera, en el espacio poético donde el yo y el no-yo se relacionan, donde se construye, infatigablemente, todo lo nuevo.

Esta escena final nos muestra el indicio de una relación conjunta que se evidencia de encontrar a quien nos ayuda a rememorar, con otra persona con la que también creamos una nueva frontera, con quien la enriquecemos por medio de ciertos intercambios. Así, nos parecen

¹¹ Marta López Castaño. "El tejido como escritura y el orden femenino". *Historia Crítica*, n.º 9 (1994): 96-101.

justas las palabras de la intelectual portorriqueña Iris M. Zavala quien, a partir de sus estudios de la filosofía de Mijail Bajtin, nos dice:

Sugiero que debiéramos comenzar por abordar la noción de frontera desde la hibridez espacial y cultural que el fenómeno presenta, un espacio liminal en el que el mismo y el Otro están en constante fluctuación, en constante interpelación y en constante conflicto.¹²

2.4. Claudio y el logos mítico o poético

Como mencionamos líneas arriba, una particularidad de la frontera indómita es el desarrollo de un tiempo distinto al del tiempo lineal. Un tiempo que termina desembocando en una posibilidad de pensar también de forma distinta, de habitarlos de forma diferente. Esta tercera zona donde habitan nuestras experiencias culturales es también lugar donde se sitúa un “tiempo más denso o más lento o más hondo” (Montes, 2017, p. 62). Siendo así, no es descabellado mencionar que este tiempo más hondo y más lento y más denso es diferente al tiempo que nos impone la modernidad: un tiempo burocrático, maquinal, repetitivo, vaciado de contenido. Poder construir un tiempo distinto al lineal y proponer, al contrario, el ingreso de un tiempo mítico, permiten a Claudio seguir atravesando estas diversas experiencias en su vida. Un tiempo mítico que le permita profundizar, mirar distinto, detenerse, contemplar, comprender, lo que sería imposible con la fugacidad o velocidad del tiempo moderno.

Mencionado esto, podríamos plantear la construcción de un logos mítico, al que relacionamos con el logos poético. Un logos mítico en el que la formas de percibir el mundo sea diferente, donde las prácticas sean también distintas. Una forma de pensar fuera del tiempo y espacio contingentes y al contrario, imaginarlos como espacios poéticos de construcción constante y donde las posibilidades se vean potenciadas.

Cuando Claudio visita a sus tías Ismena y Euristela, a quienes también llaman “tías locas”, atraviesa la experiencia de habitar un tiempo distinto: “El reloj de lata, ahí sobre la mesa, se ha detenido, y no puedes calcular cuánto tiempo llevas en ese extraño diálogo, fascinado y deseoso de que las ancianas hablen más de Antenor o de Agenor, pues deben ser la misma persona” (RIVERA, 2015, p. 93). Del mismo modo, no solo el tiempo es el que cambia, sino el espacio también toma otra apariencia para Claudio: “Hay tanta luz en esta mañana despejada, y, sin embargo, flota en la estancia algo así como un sopor, una penumbra, que se superpone al

¹² Acceso en 5 de diciembre del 2021. Disponible en: <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>

crepúsculo en que viven, ya sin remedio, las dos hermanas” (RIVERA, 2015, p. 94). Por un lado, el tiempo externo se detiene, se prolonga, y su tiempo interior parece perderse, situarse en una frontera temporal; por otro, el espacio se diferencia del clima de fuera de la casa, una especie de bruma que hace de ese espacio un lugar fuera de la ciudad habitada por todos y desde donde se continúa reflexionando, pensando, creando. Sin la posibilidad de habitar este tiempo distinto, el logos mítico sería imposible de desarrollar, imposible de construir.

¿Cómo podemos definir este logos poético? Este es un espacio donde no todo se puede comprender bajo un razonamiento estructurado, metódico. Es el ejercicio del pensamiento el que nutre este espacio y no el del razonamiento. Razonar implica seguir un sentido donde A te lleva a B y luego a C y así sucesivamente; al contrario, el ejercicio del pensamiento se realiza de otra manera. El pensar no teme detenerse, recapitular, recordar, dudar, criticarse. El ejercicio del pensamiento está atravesado por la experiencia, mientras que el del conocimiento está signado por la lógica, por el logos cartesiano. Como dice el filósofo peruano Ciro Alegría Varona: “Las ideas del pensamiento, a diferencia de los conocimientos, generan lo esencial de la experiencia, que no es lo común, sino lo irrepetible, lo singular de ella” (ALEGRÍA, 2019, p. 33). Esta particularidad, esta singularidad de las experiencias que atraviesa nuestro personaje y la forma en que piensa esas experiencias, podría verse permanentemente en cómo luego desarrolla sus actos.

Al igual que nuestros otros dos personajes, Claudio tiene una mirada diferente de la vida, de la realidad, de las personas. Su razonamiento no es el habitual justamente porque al habitar la frontera indómita constantemente lo que hace es nutrirse de ella. Su hermano, Abelardo, reconoce este mirar distinto: “«Y digo también que tienes condiciones por ese curioso modo con que observas a la gente»” (RIVERA, 2015, p. 447). Hay una forma peculiar de ver, de sentir, de pensar, de contemplar todo lo que lo rodea. Y no solo lo nota Abelardo sino también los particulares familiares que tiene, como las tías ya mencionadas en el fragmento anterior y es por eso que Abelardo también le dice: “«Quiero decir que sin duda presintieron que tú serías quien conservaría mejor y más vivo el recuerdo de todo aquello»” (RIVERA, 2015, p. 447). Este recuerdo, en particular, es por un pequeño anillo que le han dejado como herencia a Claudio cuando las tías mueren. Un anillo que tiene relación con hechos trágicos del pasado de las tías.

Al logos poético se ha referido la filósofa española María Zambrano (1996). En su libro “Filosofía y poesía” nos comenta que frente a la inquisición del intelecto y al martirio personal

y el de la vida, aparece el camino del poeta, aquel que toma la multiplicidad en lugar de la unidad del logos, la heterogeneidad menospreciada por la razón. Este logos poético se caracteriza por un pensar que:

Sigue a las cosas a través del laberinto del tiempo, del cambio sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. (ZAMBRANO, 1996, p. 19)

La idea de singularidad, de multiplicidad, guiada por la experiencia única de las cosas, de las criaturas, pervive, se mantiene en el logos poético. Un laberinto que nos brinda variados caminos, diversos destinos. Cada elemento que se aprecia desde este logos no es apresado o visto como desde el lente de la Razón, que lo observa para asimilarlo y quitarle su particularidad, sino que aquí el sujeto se entrega a la experiencia con cierto halo de vulnerabilidad. La relación que se construye es interdependiente.

Claudio comienza a ver a sus tías no como lo hace todo el mundo, se asemeja a ellas y las comprende. Ismena incluso llega a decírselo directamente: “«Tú eres, entonces, como nosotras»” (RIVERA, 2015, p. 90). La sospecha y sorpresa atrapa a los familiares de Claudio. No consiguen ver como él, no logran ingresar a un espacio donde se tejen todas estas nuevas posibilidades. Su madre, por ejemplo, le dice: “«¿No será que te dejas llevar por la imaginación?», [...] «Por lo que crees ver en ellas y que nosotros nos vemos, o no vemos de la misma manera, y a lo que das quizá demasiada importancia»” (RIVERA, 2015, p. 127). Sin duda la frontera también alimenta la imaginación, pero no la imaginación como un ejercicio totalmente alienado de la realidad, sino en espacio de negociación, del entre, ni adentro ni afuera que es lo que estamos llamado frontera indómita. Esta le ha permitido a Claudio tener esa posibilidad de crear a partir de algo o como bien lo dice Abelardo, aprovecharse de una característica particular en su interior: la “imaginación literaria” (RIVERA, 2015, p. 447).

También sería provechoso mencionar que al contrario de una verdad única, al logos poético le interesa otro tipo de verdad: “ama la verdad, más no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo” (ZAMBRANO, 1996, p. 24). El logos poético no se encuentra en un sitio al cual deban acceder los seres humanos de la Ilustración y del esclarecimiento, como se llamó, sino que este logos poético no es excluyente con las personas, así se vuelve más habitual, más personal y “desciende a diario sobre la vida, tan a diario, que a veces se confunde con ella”

(ZAMBRANO, 1996, p. 23) y por ese se vuelve parte de una experiencia de la que nos podemos apropiar.

Esta construcción del espacio poético obtiene más argumentos en una conversación con su madre. Conversan sobre las tías Euristela e Ismena:

Hubo un silencio y tu madre añadió: «Es curioso que hablen de todo eso contigo y no con nosotras, ni con Abelardo». «Yo les dije que toco el piano, y que me gusta la música, y quizá por eso...». «Ellas saben que yo también lo hago». «Bueno, entonces no sé...». Y añadiste, intentando una broma: «¿Será que a mí me reservan la poesía, y a ustedes la prosa?» (RIVERA, 2015, p. 127-128)

Como lo mencionamos antes, toda la experiencia cultural también alimenta nuestra frontera y aquí vemos que nuestro personaje tiene diferentes formas de nutrirla: el piano, la lectura, las historias, y es ello lo que también reconocen las tías y es por eso que para él reservan la poesía y a los demás parientes solo la prosa. Este espacio poético es también el caudal de recuerdos, de memorias del pasado. Claudio reflexiona permanentemente sobre él, busca sus entresijos, intenta comprender todos los momentos que él no ha podido experimentar pero que se conectan con él por sus familiares. Es como un baúl de recuerdos que los acumula y los mezcla:

Piensas en todo ello, y tu mente vaga de imagen, en errático curso. Euristela e Ismena en la cima de Raupi, colocando en una improvisada fosa y en modestísimo ataúd el cuerpo de Antenor. Fox Caro mirando desde un balconcillo hacia el amanecer. Leonor jugando al vóley con sus compañeras de escuela. Zoraida diciéndote, con sedosa mirada: «mi verdadero nombre es Yasmina...». Y tu tía Euristela, otra vez – ¡Oh hermana de las sombras! – alejándose por un paisaje de puna. (RIVERA, 2015, p. 562)

Una gran cantidad de personas, lugares, momentos, incluso algunos que no quedan tan claros (“hermanas de las sombras”) se sitúan en el interior de Claudio y le permiten construir y reconstruir permanentemente este “tercer lugar”. Los personajes que guarda en su interior son muy significativos para él. Las tías, a quienes en algún momento se resistía a visitar, pensando que podrían ser antipáticas, pero resultaron ser fascinantes. También recuerda a Leonor Uscovilca, de quien vive enamorado y por quien anda entonando ciertos yaravíes, le recuerda ciertos olores del junco, de la retama, de la ropa lavada en los puquios y de las flores de puna. Lo mismo con el señor Fox, por quien se veía interesado desde su nombre, con apariencia de otro idioma, y que lo intriga por la pasión con la que predica su filosofía de vida a otras personas. Luego de conversar por un momento con este señor cambia el interés y asombro por algo más: “Tu asombro, en cambio, cedió pronto ante un sentimiento de simpatía, casi de admiración, por

la convicción serena de que Fox Caro había dado curso a sus ideas, y por el poético modo con que las había manifestado” (RIVERA, 2015, p. 68), hasta llegarlo a considerar una especie de maestro. Momentos, historias, palabras, personas que guarda en su interior para la permanente construcción del espacio poético: “...la identidad de Antenor, el drama de Yanasmayo y el amor de Fox, son cosas que solo deben quedar en mí” (RIVERA, 2015, p. 542).

Hemos mencionado reiteradamente que esta frontera indómita se constituye como un lugar donde se rememora, se guarda todas nuestras experiencias culturales y en ella se mezclan. La frontera se sostiene como un espacio indómito, no solo para el mundo externo sino también para el propio ser humano que participa de ella. Es así que el propio Claudio reconoce esa imposibilidad de controlar todo lo que viene recaudando. El caudal de experiencias, pensamientos, memorias, imágenes, sueños, afectos, todo eso se mezcla en su interior. De este modo, en una parte de su diario, escribe:

12 de enero

Soy un desordenado. Llevo estas anotaciones «a capricho», como se dice en música, y leo la Iliada también a saltos, deteniéndome en algunas escenas, y dejando otras para más adelante. Abelardo dice que eso es comprensible a mi edad, y que después de todo el poema no es una novela de Salgari. Y ahora las cosas se complican más, con mis Autores selectos de la Literatura Antigua. Y hay un desorden parecido en la manera en que se cruzan en mis pensamientos las tías de los Heros, Fox Caro, Elena Oyanguren, con los personajes de esas obras. Y así voy de uno a otro, entreverándolos, de manera que de repente voy a tener a tía Euristela hablando con Andrómaca, a Ifigenia quejándose ante Fox Caro, a los amarus de Marcelina combatiendo con el Escamandro, y a Palomeque discutiendo con Eneas. ¿Y si Dick Tracy le da una paliza a Menelao? ¿Si Sandokán se enamora de tía Grimanesa? Eres un desbarajuste, Claudio Ayala Manrique, un amado e incorregible desbarajuste. (RIVERA, 2015, p. 113)

Es este desorden una muestra de la indomabilidad del espacio al que estamos llamando tercera zona o frontera indómita. Claudio es incapaz de entender lo que siente, lo que piensa, lo que imagina, no porque se encuentre trastornado, orate o tengo alguna especie de discapacidad mental, es porque la construcción de la frontera indómita nos permite ello y en cuanto más ancha sea esta, más indomable será. Pero eso no significa que esta profundidad y ensanchamiento perjudique al sujeto, lo aliene de la realidad o evite tener una mirada enajenada de lo que sucede. Al contrario. Lo que causa es que procura una sensibilidad mayor, encontrar algo más en las cosas. El espacio poético produce una serie de nuevas posibilidades a partir de ello. Por ejemplo, en el momento en que Claudio ve un cuadro de su hermana, pues ella es pintora, está buscando algo más detrás de la apariencia plástica de los colores: “«lo que no se ve, pero que está aquí, y que desde lo hondo vigila...»” (RIVERA, 2015, p. 303). El logos

mítico se alimenta, como ha mencionado Subirats (2012), de una realidad vivida de forma colectiva, que se relaciona con el pasado y con las demás personas que comparten ese pasado con nosotros y con ello podemos crear una realidad elemental y primordial dramática, y que nos permite habitar “en un espacio y tiempo especiales, fuera del tiempo y espacio contingentes” (SUBIRATS, 2012, p. 186).

La experiencia cultural de Claudio permanece en este espacio fronterizo, en buena parte también, porque se reconoce como un lector, como un narrador de historias. Además de ello, por ser alguien que escribe. Claudio lleva un diario. La obra nos muestra, al unísono de lo que cuenta el narrador en segunda persona, un diario escrito en primera persona, al que Claudio acude para verter sus dudas, sus deseos, sus sueños, aquello que intenta comprender y aquello que cuestiona su mundo y su vida. Su experiencia como lector lo vuelca a la escritura. Su tía Marisa se lo reconoce cuando le bromea sobre esas libretas que puede ver. En la noche, Claudio confirma esto pues en su diario, en la fecha 19 de diciembre de 1946, por las noches, anota distintos asuntos. Recuerda cuando le dijo a su hermano Abelardo: “No me gusta hablar de ellas, pero si desean saberlo, anoto allí de todo, como en un diario, incluso las historias que se me ocurren y que te mostraré en su momento” (RIVERA, 2015, p. 18). También, al mismo tiempo, son un refugio. En una carta que le escribe a su querida Leonor, le dice: “Se podría decir que, en ese sentido, me refugio en mis libretas, y así me siento menos solo” (RIVERA, 2015, p. 172). También, con las anotaciones y su diario, además de recordar lo que le sucede a diario, este le sirve como un momento placentero. Su hermana le pregunta: “«¿A qué le llamas apuntar?». «A tomar notas para no olvidarme, y también para divertirme»” (RIVERA, 2015, p. 258). Del mismo modo, podemos resaltar que lo que escribe es tanto un puente para dialogar con él mismo, con su ser interior como con las personas que le interesan. En esa misma carta a Leonor, termina diciéndole: “mis palabras yendo hacia ti y hablando en tus oídos. Tus ojos leyendo en sueños lo que digo” (RIVERA, 2015, p. 173). Las palabras se colocan como un puente, en un espacio que no puede alcanzar Claudio pero que al mismo tiempo tiene algo de sí mismo y que desea alcanzar a los demás.

Las palabras y los nombres, lo que de ella vemos aunque las cosas que nos dicen no siempre se encuentren cerca, mantienen curioso a Claudio. Reflexiona permanentemente sobre los orígenes de las palabras, de cómo se llaman las cosas, se vuelven también una oportunidad para el ingreso a sus memorias. Él mismo, al recordar la palabra “catafalco”, recuerda su extraña obsesión por los nombres. De forma más extensa, en una entrada de sus diarios, reflexiona

ampliamente sobre un anillo del que sus tías le habían hablado en el lenguaje particular que tenían, entre brumas, haciéndose eco la una de la otra:

15 de marzo, por la noche:

Lo tengo ahora aquí, sobre mi mesa. El anillo con esa piedra hermosa. Muchas veces pensé que solo existió en la imaginación de mis tías, tan próximas a la locura, si locura es vivir en el pasado. Eso creí, pero hubo pues en verdad un anillo con una amatista, y me lo dejaron como recuerdo. Piedra de mala suerte, dicen algunos, y quizá tienen razón. «Luz violeta», «gota de sangre», decía Euristela. Un color que debería llamarse púrpura, se me ocurre, y no violeta, que hace pensar en una flor tímida, ni «violado», como indica el diccionario, porque no da idea de esa tonalidad oscura. Y menos aun morado, como decimos nosotros, con palabras que hace recordar un dulce de moras. Dice también el diccionario que la palabra viene del latín amethystus, nombre aun misterioso. ¿Y corindón? «Denominación genérica», se dice allí, «de varios tipos de piedras preciosas, y entre ellas la amatista oriental, que es la del matiz propiamente violeta» Amethystus. Corindón, ¿cómo no ha de haber una magia de los nombres? Es doble, por todo eso, el enigma de este anillo. Símbolo de amor, de muerte y de poesía, allá en el hondo del pasado,...”. (RIVERA, 2015, p. 454)

Claudio comienza a explorar el nombre de ese preciado objeto que le han dado sus tías. Busca mejores o peores maneras de describirlo, juzga los más adecuados, buscando la raíz, su origen etimológico. Su interés por el lenguaje podría venir de su papel de poeta, de creador de la palabra. Las consideraciones de Octavio Paz sobre la relación entre poeta y la palabra pueden ayudarnos: “La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra” (PAZ, 2008, p. 44). Claudio activa su pensamiento y su memoria con las palabras que va nombrando. Estos nombres se confunden con sus experiencias más íntimas, más cercanas. Siguiendo con el poeta mexicano: “La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. [...]. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a la realidad desconocida es nombrarla, bautizarla” (PAZ, 2008, p. 30).

Su hermana Laura, quien vive en Lima pues está estudiando, le dice: “Abelardo me cuenta que eres un buen lector y que inventas historias a costa de tus amigos” (RIVERA, 2015, p. 73). Ella no es la única persona de su familia que se percató de este aspecto en Claudio. Su hermano Abelardo, con quien mantiene constantemente diálogos sobre diversos temas y quien además lo alimenta de nuevos libros pues trabaja en la biblioteca de Jauja incluso le dice que su camino podría estar en la literatura. Y esto se va alimentando por los distintos universos culturales que explora Claudio constantemente, pues como dice él mismo: “...leer obras tan diferentes era como cambiar a cada rato de registro, cosa no tan sencilla en tu situación” (RIVERA, 2015, p. 350). Este cambio de registros coloca también a Claudio en una constante

frontera, en un permanente espacio entre el aquí y el allá. Sería, culturalmente hablando, esta hibridez o mestizaje cultural la que le permite cambiar de registro aunque como lo ha reconocido, sea complicado. Hay varios ejemplos en la novela sobre esta forma curiosa de combinar universos culturales y enriquecer la frontera indómita.

Un aspecto valioso de destacar en la narración es que, como hemos visto, la propia familia es la que le brinda a Claudio estas aptitudes, las reconoce, las alienta, bromea con ellas, pero jamás las juzga. En ese sentido, podríamos mencionar que es la mirada del otro quien va trazando cierto camino, que va apoyando el recorrido de nuestro personaje. Un diálogo constante entre Claudio y su familia se manifiesta como una forma permanente de verse complementado en la mirada del otro. En el párrafo anterior podemos evidenciar ello, con los comentarios de Laura y Abelardo, sus hermanos mayores. Abelardo le dice:

«Yo diría que la vida te ofrece otros dos». «¿Qué?», le pregunté. «El de la música, y otro, el de la literatura». «Sí, tal vez, contesté». «Y usando ambos puedes hacer tu vida más rica, más hermosa», dijo, y sonrió pensativo, y yo no supe qué decir” (RIVERA, 2015, p. 427).

La mirada ajena, no la propia de forma exclusiva, es la que va formando su identidad. Esto nos permite relacionar esta importancia colocada en la mirada de las demás personas con el pensamiento de Mijail Bajtin. En principio, el propio Claudio tiene una mirada inconclusa sobre sí mismo. Él mismo duda de lo que debe, quiere o puede hacer sobre su vida durante la narración. En términos de Bajtin:

No se puede vivir ni actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo –así, al menos, en todos los momentos esenciales de la vida–; valorativamente hay que antecederse a sí mismo, no coincidir con lo que uno tiene. (BAJTIN, 2015, p. 24)

Siempre hay una apertura, según Bajtin. Siempre, en todo caso, debemos estar dispuestos a esa apertura, a esa inconclusión. Situándonos en la frontera indómita. Ya que la frontera es un espacio poético, de posibilidades, de intercambios, en ella podemos encontrar la ocasión de complementarnos. La mirada de la familia intenta completar a Claudio: “al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas” (BAJTIN, 2015, p. 25). La mirada del Otro, desde su posición única en el mundo, desde su conocimiento y experiencia particulares. A este lugar, Bajtin lo ha llamado: “exotopia”, el lugar del afuera, “encontrarse fuera”. En este espacio del otro, ya no en la frontera indómita, sino en el lugar ajeno, es posible la contemplación de lo que no llega a nosotros con suficiente claridad y que en nuestra frontera se vuelva una posibilidad. Estos actos contemplativos “no rebasan los límites de dación del

otro, sino que tan solo unifican y ordenan” (BAJTIN, 2015, p. 28). Por eso, el pensamiento que nos une resulta fundamental en este diálogo. El pensamiento nos coloca en un mismo plano:

El pensamiento logra con mucha facilidad colocarme a mí en un mismo plano unitario con todos los demás hombres, porque dentro del pensamiento yo, ante todo, hago abstracción de aquel único lugar que yo –hombre singular– ocupo en el ser y, por consiguiente, hago abstracción también de la singularidad concreta y observable del mundo;... (BAJTIN, 2015, p. 38)

No es, entonces, que el resto conquiste o influencie categóricamente, por decirlo más claro, lo que Claudio podría ser, sino que hay una relación mutua, una reciprocidad, un intercambio y la frontera que Claudio ha construido sirve en ese momento debido a la cantidad de posibilidades que en ella habitan. Es posible entonces decir que ese “yo en cuanto protagonista de mi propia vida, tanto de la real como de la imaginada, me vivo a mí mismo dentro de un plano por principio distinto de aquel en que veo a todos los demás actores de mi vida y de mi ilusión” (BAJTIN, 2015, p. 39). En uno de los diarios Claudio menciona que su tía Marisa le dijo que podría ser notario porque le gusta anotar todo lo que experimenta, pero Claudio, rechazando ello, dice: “¿Notario yo? ¿A dónde se ha visto un notario músico y poeta? Porque no se puede negar que tengo mis ribetes de poeta, aunque no escriba versos sino cuentos. Pero no le falta razón a mi tía, desde su punto de vista” (RIVERA, 2015, p. 18). Como vemos en esta frase, hay cierta apertura, inconclusión, parece que Claudio rechaza en principio el tono de pregunta y luego le da una parte de la razón a su tía e incluso termina de la manera siguiente: “Claudio Alaya Manrique, Notario, pero no público sino secreto, para mayor gloria de Jauja. ¿Por qué no?” (RIVERA, 2015, p. 18). Termina por darle razón a su tía, pero jugando con la idea de que él no sería un notario público, como es habitual, como se les llama comúnmente, sino un notario secreto. Pero esta apertura a lo que vendrá lo caracteriza y reflexiona constantemente sobre ella, sabiendo que luego, tal vez, verá qué pasará. En una carta, le dice a Leonor:

Desde hace dos o tres años pienso que me dedicaría por completo a la música. Ahora ya no sé, pues comencé tarde. Y por eso, y porque me gusta escribir casi tanto como la música, podría ser quizás escritor, y si no periodista, o profesor. No sé. Pero no quiero ser maestro primario como mi papá y mi tía, y menos todavía médico, ingeniero o abogado. No sirvo para eso. En fin, ya veremos. (RIVERA, 2015, p. 172)

En otro diario, del 20 de enero, recordando la imagen del señor Rudelescu, un señor elegante y muy educado que ha llegado desde Rumania para tratarse de su tuberculosis en Jauja, escribe que le gustaría ser como él, distinguido, elegante, pero que eso tampoco coincide con la idea de estudiar en Lima y regresar a Jauja para tener una casita en la laguna de Paca y casarse

con Leonor o de conocer grandes ciudades, “sueños contradictorios, quizás imposibles” (RIVERA, 2015, p. 207)

Muchas dudas llenan la mente de Claudio y aunque también es natural que se deba a su edad, el espacio llamado frontera indómita o espacio poético, las experiencias culturales que en él se depositan, le permiten construir muchas posibilidades y hacerlas llevaderas, sortearlas, ubicarse en ellas y decidir o no por una, juzgarse a sí mismo, verse como desde un lugar privilegiado sin apurar la marcha. El propio narrador acepta que no solo se trata de su edad sino también de ese espacio particular que habita, que se construye tanto a nivel simbólico como físico:

Pensabas en ello de modo intuitivo, y quizá adivinabas que se repetiría muchas veces, a lo largo de tu vida, esa asimétrica dualidad de tu adolescencia, que en buena cuenta era la de tu situación familiar y social, y aún quizá la de tu destino. (RIVERA, 2015, p. 324)

Un aspecto más que debemos resaltar y que nos brinda una posibilidad de ubicar la experiencia de nuestro personaje Claudio en esta frontera es la de su constante ir y venir de universos simbólicos como el griego y el andino. Varias referencias de ello nos brinda el libro.

Con respecto a la música, Claudio menciona que siempre van de un lado musical a otro, como lo hacía su abuelo, antiguo organista de Jauja. Se insiste en que si bien la música propia es la que ellos tienen de forma más próxima, nada impide que puedan también ser apasionados intérpretes de otro tipo de música, como cuando su madre y Claudio conversan, mientras su madre le hace escuchar una sonatina:

«¿Te gusta?». «Sí». «Si te esfuerzas pronto la tocarás como yo, y mejor». Tú preguntaste, luego de un espacio: «Esa pieza, y otras que tocas, son muy diferentes de nuestros huaynos, ¿no?». «Bueno», dijo ella, «se trata de dos clases diferentes de música, pero igualmente bellas, cada una a su manera». Vio que no la entendías y agregó: «Lo nuestro es la música de los huaynos, de los yaravíes, de los pasacalles, pero hay otras formas de música que también pueden ser nuestras». (RIVERA, 2015, p. 57)

Al conversar con Ismena e Euristela, sus tías también reconocen estos dos caminos en los que transita Claudio cuando le dicen que toca a Mozart y a Schubert así como yaravíes y mulizas de su tierra. Como vemos, hay un constante ir y venir entre ambos mundos. La pasión y el amor por lo propio no limitan ni cuestiona lo ajeno, sino que ambos dialogan en constante interrelación, por ello su condición mestiza se constituye como un espacio intermedio entre ambas culturas. “«Somos tan mestizos», solía decir al respecto Abelardo” son algunas palabras de Claudio al recordar estos dos aspectos que alimentan sus pensamientos.

Justamente esta condición de mestizaje puede ser primordial para poder constituir un pensamiento fronterizo. La profesora Gabriela Núñez Murillo, mencionando la propuesta del profesor Walter Mignolo, apunta que precisamente al estar entre dos culturas, “no solo se crea una nueva identidad sino una nueva racionalidad” a la que llama “pensamiento fronterizo” (MIGNOLO en NÚÑEZ, 2018, págs. 60-61). Este concepto permite crear un espacio donde pueda parirse una nueva lógica de conocimiento y de expresión en que lo importante sea comprender las relaciones que uno y otro van tejiendo y lo que en esta frontera se va formando. Es con este apoyo que consideramos importante poder sumar este espacio fronterizo más que se forma por medio de la relación entre ambas culturas: la occidental y la andina. Así, con ella, ambos universos se enriquecen y nutren también la frontera indómita. En el recorrido de la novela, podemos tomar varios momentos en los que esta frontera entre Grecia y Jauja se va consumando. Veamos.

Cuánto hubieras querido tener contigo el ejemplar de La Iliada, para regresar a los porrazos que pegaba Ajax y no aburrirte en esa banca. Sí, Mitrídates tenía rostro de aqueo, y un lejano parecido también, si uno se ponía a pensar, con Fox Caro. Vaya, se habría dicho que al conjuro de tus lecturas Jauja se iba llenando de figuras homéricas, o cuando menos griegas, que sin ningún problema convivían con muchachas danzantes de *huaylijía*, y donde coincidían el eco lejano de los dioses del Egeo con el de las sierpes aladas de los mitos del Valle del Mantaro. (RIVERA, 2015, p. 84)

La lectura de “La Iliada” le permite a Claudio comenzar a poblar y mezclar, incluso confundir, personas de esta historia junto a los que habitan en Jauja. La danza y el mito se confunden y dialogan en la frontera construida por nuestro joven personaje. No es que Claudio intente colocar a los personajes jaujinos en un molde griego, sino que el modo en que los relaciona es par, ambos personajes y mundos tienen algo que ofrecerle. Además, no es solo que sean los personajes griegos los que ingresan al mundo andino sino también el mundo andino ingresa al griego. Escribe en su diario del 1 de marzo:

Por la tarde

Abelardo me dijo que había leído Medea, pieza de Eurípides, y que le habían impresionado mucho los pasajes finales. Y me leyó el desenlace, en que Medea se aparece en su carro mágico jalado por dragones, que no eran otra cosa que serpientes aladas terribles. Me dijo después: «Dos amarus, en los aires de la Grecia mítica, ¿te imaginas?» Me quedé mudo. (RIVERA, 2015, p. 381)

En una conversación con su madre, podemos ver este particular encuentro entre muchos espacios y tiempos, algo que también comparte su hermano Abelardo: “«Tú misma has dicho la otra vez que es como si viviéramos no solo en este país sino en varios, y no en una sola época,

sino también en varias» «Digamos», terció Abelardo, «que son cosas que solo pasan en el país de Jauja»” (RIVERA, 2015, págs. 350-351).

Por las noches, Claudio padece experiencias que lo alteran un poco: “Te acostaste temprano, pero tu descanso se vio alterado por visiones en que te veías extraviado en una floresta de tubos inmensos y plateados. Por momentos, también, creías esperar el ingreso en la iglesia de una Euristela y una Ismena en el esplendor de su juventud, pero no eran ellas, sino Elena que hacía su aparición, pálida, angustiada” (RIVERA, 2015, p. 418). Su familia le otorga cierto sentido de extrañeza a algunas actitudes que muestra nuestro adolescente. Por ejemplo, su tía Marisa lo acusa de andar trastornado, de estar obsesionado con el mito andino y deambular por los dioses y guerreros de la *Ilíada*.

Justamente es este aspecto difícil de entender por un razonamiento adulto, difícil de explicar si no nos posicionamos en la frontera indómita, complicado de sobrellevar si no nos nutrimos constantemente con ella y prohibido si dispensamos de esa imaginación literaria, espacio poético o lugar indomable desde donde nuestro personaje crea, sueña, imagina, piensa, juega, construye y reconstruye, a diario, un sí mismo cada vez más dispuesto en el camino que la historia le propone.

CAPÍTULO III

La sabiduría del cosmos

3.1. La ecosofía

Las propuestas que intentan disputar las narrativas para la descolonización en este trabajo supondrán siempre una nueva forma de ver la experiencia de nuestros personajes en el camino de la novela. Con esa intención, discutiremos ahora sobre la ecosofía. Ya no deseamos hablar de una “ecología” sino de “ecosofía”. Preferimos llamar sabiduría, antes que conocimiento o lógica a la forma en que nuestros personajes se relacionan con el espacio que los rodea, con la vida que los sostiene y con la naturaleza que los sustenta. La primera referencia que deseamos proponer para pensar en la ecosofía es de la poeta y filósofa española Chantal Maillard. A partir de sus estudios de la filosofía árabe y china plantea precisamente este cambio: “ecosophia” en vez de “ecología”, sabiduría en lugar de discurso. La ecosofía nos permite encontrar la posibilidad de compartir, como un elemento más de los ecosistemas, y ya no como el principal, el superior o el más evolucionado.

Esta interdependencia es fundamental en la propuesta ecosófica. La idea es pensarnos a partir de las relaciones que tenemos con lo externo a nosotros: otras personas, la naturaleza que nos provee, el mundo que construimos. El individualismo que se propone en la modernidad, de este modo, es cuestionado. El paradigma antropocéntrico se ve interpelado. Así, se propone situarnos como una especie más, como un ser vivo más dentro del gran ecosistema que habitamos. Decrecer en importancia y situarse en el mismo lugar que le damos a los animales, las plantas, los hábitats naturales. Perder un poco de relevancia como seres humanos, y saber que somos más dependientes de lo que nos han hecho pensar. Considerar a una especie o a algún espacio natural como inferior implicar empezar a tener argumentos para dominarlo o explotarlo.

Podemos afirmar que la forma en que nos relacionamos con la naturaleza le debe mucho a la tradición judeocristiana. Una tradición donde la naturaleza es un recurso “explotable, productivo, inferior y dominable” (MAILLARD, 2018, p. 192). Nuestro afán infinito de asumir a la naturaleza como un espacio inagotable ha permitido que la avaricia, la explotación y la acumulación de bienes no tengan límites en nuestras sociedades. De este modo, todo se vuelve intercambiable o un mero medio de producción o consumo perdiendo valor intrínseco, tal como lo sería el ser humano, considerado como fin y no solo como medio.

Es importante por ende, atender al pensamiento de otras regiones, tal como lo hace Maillard, para poder contraponer otras formas de pensamiento y formas de ver el mundo que nos rodea. El trabajo del profesor Josef Estermann (2013), de origen suizo, encontró en la

ecosofía andina un paradigma alternativo para relacionarnos con los demás seres vivos y con el espacio que habitamos que le parece mucho más adecuado que otros.

Estermann empieza aclarando que “la crisis civilizatoria actual tiene que ver con el agotamiento de los planteamientos de la modernidad y posmodernidad occidental” (ESTERMANN, 2013, p. 3). Es claro al mencionar que los conceptos que se proponen desde es modernidad y posmodernidad occidental se encuentran agotados y es necesario proponer otros. Frente a ello, Estermann propone la filosofía andina, “la cual no está centrada en la sustancialidad de los entes y del universo, sino en la relacionalidad como un dato irreductible de la estructura cósmica englobante” (ESTERMANN, 2013, p. 4).

Del mismo modo, y en diálogo con la propuesta del filósofo peruano Javier Lajo, el pensamiento andino propone la paridad complementaria. No es la unidad la que se sustenta como fundamento, sino la paridad, o sea, la correspondencia entre uno y otro que al mismo tiempo es complemento, el par y no el uno, y por ello nos permite pensar en un permanente intercambio antes que una imposición anuladora de otros seres vivos.

Por medio de esta relacionalidad, podemos afirmar principios como: correspondencia, complementariedad, reciprocidad y ciclicidad. La relacionalidad tiene que ver con la forma en que desarrollamos una economía a partir de la relación con los otros seres vivos, también se preocupa por términos de equilibrio y armonía entre las partes y finalmente es consciente de que cualquier deterioro de las partes significará el deterioro de las demás. En el caso de la correspondencia, hablamos del “aspecto del cuidado y la conservación del equilibrio cósmico y espiritual a nivel del manejo de recursos, el aprovechamiento de los medios de producción (tierra, minerales, aire, agua, mano de obra) y las costumbres de consumo” (ESTERMANN, 2013, p. 7). La complementariedad equivale a decir que “el funcionamiento pleno de la complementariedad «sexuada» es imprescindible para la producción, reproducción y conservación de la vida, con tal de que la unilateralidad o el aislamiento de un elemento sean causas para la interrupción del flujo vital” (ESTERMANN, 2013, p. 7). El principio de reciprocidad, en su forma general, expresa la “justicia” equilibrada en las interacciones y transacciones de conocimiento, saberes, bienes, servicios, dinero y deberes. “La trilogía ética andina –*ama sua, ama llulla, ama quella* (“no seas ladrón, no seas mentiroso/a, no seas flojo/a”) –expresa en forma concentrada este principio al nivel de la ética social” (ESTERMANN, 2013, p. 8). Finalmente, el principio de ciclicidad “sostiene que el pacha (espacio-tiempo) se manifiesta en forma de una espiral, una sucesión periódica de ciclos regidos por los ritmos

astronómicos, meteorológicos, agrícolas y vitales” (ESTERMANN, 2013, p. 8) y con ello, sin duda, cuestiona la ideología del progreso como un avance automático, de inicio a un fin, y la ideología de la Modernidad como superación definitiva de lo que se considera como premoderno, anticuado o pasado de moda. Principios así nos refieren directamente a la afirmación de la vida, no de la productividad o del consumo, como en la variante occidental al pensamiento moderno, sino en la afirmación de la vida y de su vitalidad en esa relación permanente. Dice Estermann que “la vida se define, en los Andes, prácticamente por la relacionalidad, y la muerte –si existiera en forma absoluta– sería la expresión de la más falta de articulación y relación, el aislamiento o solipsismo total” (ESTERMANN, 2013, p. 5) y por tanto así la vida se vuelve “con-vivencia”. Los otros supuestos de la modernidad occidental como el individualismo, la independencia, el enfrentamiento entre naturaleza y humanidad, para el pensamiento andino, son una amenaza a la vida.

En tanto Maillard nos hablaba de sabiduría del *oikos*, este *oikos* tiene su contraparte andina en la palabra *wasi*. *Wasi* es a la vez el centro económico de producción y reproducción, como también un centro ecológico del cuidado físico y ritual del equilibrio entre todos los actores, donde, claro, también ingresan los ancestros, los espíritus tutelares, las futuras generaciones, los antepasados y todos los elementos de la vida. *Wasi* “no es simplemente una vivienda, sino un universo en miniatura” (ESTERMANN, 2013, p. 6).

La profesora Gabriela Núñez (2018) también realiza apuntes que suman a esta visión relacional del ser humano y la naturaleza. Desde el concepto quechua de *kawsay*, nos encontramos ante la consideración que nos indica “que no hay separación entre el ser humano y los elementos del mundo natural; sino que más bien entre ellos hay una especie de interacción comunitaria” (NÚÑEZ, 2018, p. 175). En esta noción, “el espacio no es uniforme, sino que representa fisuras que evidencian un espacio distinto al del mundo occidental” (NÚÑEZ, 2018, p. 175). La referencia al *Yanantin*, también mencionada por Lajo, también recuerda la: “división del mundo en pares complementarios y opuestos” (NÚÑEZ, 2018, p. 175). Sumando a ello, finalmente, Núñez hace una cita de Federico García la cual nos sitúa en un paradigma distinto al de la metafísica occidental:

A diferencia de la metafísica occidental, el hombre no ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y por consiguiente no es el amo y señor del universo. Es únicamente *Pachap churin*, es decir, “Hijo del Cosmos”, y por ello mismo, deudor y tributario de su fuerza. Para la cultura andina, el hombre es una forma más, ni superior ni inferior, que adopta la vida en el concierto de los mundos. Vale tanto como un insecto, por insignificante que parezca, o la piedra que cae de la montaña. (GARCÍA en NÚÑEZ, 2018, p. 176)

Insistimos, por ello, en que la colonización de nuestros imaginarios desde la conquista de América marca un momento inaugural e intenta destruir las formas en que previo a ello nos relacionábamos con los demás seres. Entonces, es necesario recordar, que la concepción cristiana eleva la conciencia del ser humano a un rango divino, pero pagando el precio de desprenderse de su unidad interior y de la exterior, de la existencia y con otros seres. Para que el alma pueda elevarse a una vivencia trascendental necesita a cambio separarse de su ser “degradar la naturaleza y el cuerpo a una realidad negativa subalterna, y de desprenderse de vínculos con la comunidad histórica, y sus memoria culturales” (SUBIRATS, 2012, p. 197). Con ello, es necesario enfatizar que la conversión misionera no solamente oprimió a los cuerpos, con el castigo y la tortura, sino que también intentó mutilar la capacidad de percibir sus dimensiones sagradas y poéticas.

Degradar así a la naturaleza y al cuerpo, así como romper los vínculos con nuestra comunidad de forma histórica y cultural, es un aspecto que intentan también resistir en su experiencia de vida los personajes. También es importante mencionar que este tipo de relaciones con la vida y la naturaleza han sido decretadas como simples creencias y exotismos desde el pensamiento occidental, pero al mencionarlo como un pensamiento, una filosofía, una ecosofía, queremos darles el mismo peso epistemológico pues es a partir de estas ideas que se construyen formas de ser y estar en el mundo. Es, como dice Subirats nuevamente, antes que proponer una vuelta al temor o creencia supersticiosa ante la naturaleza, “establecer una relación reflexiva con un ser al mismo tiempo interior y exterior, ontológicamente real y espiritualmente trascendente” (SUBIRATS, 2021, p. 198).

Justamente por ello, teniendo como tela de fondo la propuesta de *Qhapaq Ñan*, la construcción de una frontera indómita y ahora la ecosofía, estamos intentando proponer otros puntos de apoyo que nos brinden nuevas referencias y visiones del mundo que habitamos. Veamos ahora cómo se muestra todo lo antes mencionado en las experiencias de los personajes de las obras que estamos estudiando.

3.2. Ernesto y el cosmos sagrado

Ernesto, personaje principal de *Los ríos profundos* (2011), desde el inicio del libro nos permite sugerir que no se considera en ningún momento más especial o central dentro de la naturaleza o de los otros seres o elementos que habitan el espacio junto a él. Este cosmos del que forma parte y cada elemento que habita en él le manifiesta una emoción, dialogan con su

memoria, con sus experiencias, con sus anhelos, con sus sentimientos más profundos. Así, la voz del narrador, en este caso el mismo Ernesto, le brinda características sensibles a otros seres que encuentra en su camino. Al encontrar un árbol en la casa del Viejo que ya hemos mencionado en el capítulo anterior, menciona lo siguiente: “Un árbol de cedrón perfumaba el patio, a pesar de que era bajo y de ramas escuálidas. El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños debían de martirizarlo” (ARGUEDAS, 2011, p. 9). El árbol se relaciona con su entorno de forma positiva, pues perfuma el patio, pero las personas, en este caso niños, no saben cómo tratar con él y el árbol sufre por ello. Los trozos blancos de su tallo, en referencia a la corteza arrancada y el martirio que debe sentir, nos sugiere una especie de piel arrancada, especie de heridas y por eso su sufrimiento. Además de ello, Ernesto le brinda un valor sentimental al árbol al punto que antes de irse de la casa del Viejo, necesita ir a despedirse de él. El árbol se vuelve una presencia importante en su vida: “Yo corrí hasta el segundo patio. Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas escuálidas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto...” (ARGUEDAS, 2011, p. 31).

La mirada ecosófica de la naturaleza permite que Ernesto observe todo el entorno, se percate de todo lo que lo rodea y de las formas en las que puede conectarse con él. Recuerda los viajes con su padre, recuerda algunos tipos de árboles y cómo estos podían dar descanso al ser humano:

El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos; y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos y la tierra se confunden. (ARGUEDAS, 2011, p. 35)

Ernesto muestra un gran conocimiento de los tipos de árboles que encuentra en el camino. No solo los llama “árboles”, en general; les llama por el tipo de árboles que son, incluso comenta sobre el tipo de madera y las características de sus hojas. Luego de ello, describe la relación de estos seres con el ser humano. La distancia entre uno y otro y la palabra contemplación nos sugiere el respeto que se le tiene a los árboles. Contemplar no solamente es pasar la vista, es observar con atención, con detenimiento, profundamente, es una relación íntima con lo que se observa. Por eso él contempla los árboles, porque se conecta con ellos y busca en sus profundidades mismas una relación fundamental. Además, luego de relación de cuidado que el árbol nos ofrece, Ernesto le otorga una voz que lo conecta con todo lo demás que lo rodea: los cielos y la tierra, que no solo están ahí sino que son parte de un mismo cosmos y por ello se encuentran, son parte de un todo.

De este tipo de atención con el entorno se caracterizaba el propio José María Arguedas. Pedro Lastra, gran amigo de Arguedas, tiene comentarios que nos pueden dar referencias sobre esta contemplación a la que accedía nuestro escritor peruano a la que llama “vivencia transfiguradora”.

Yo asistí a un par de experiencia de cómo vivía la naturaleza. Un día íbamos bajando de la casa de una amistad y a la bajada había un sauce enorme, había un riachuelo. Uno ve un árbol y sigue ¿verdad?, pero él se detuvo y se quedó mirando y dice: “Este árbol es un Dios”. Fue impresionante porque no era una frase. Yo lo miré y era como si estuviera transfigurado. (LASTRA en NÚÑEZ, 2018, p. 185)

Esta “vivencia transfiguradora” es parte de la visión contemplativa, profunda, íntima, relacional, recíproca de Arguedas y los otros seres de la naturaleza. Lastra termina diciendo: “Su visión del mundo era transformadora, porque para él todas las cosas estaban vivas” (LASTRA en NÚÑEZ, p. 185). Es preciso mencionar la mirada poética de Ernesto, de la que ya hemos podido comentar en el capítulo anterior, que se evidencia también en su mirada al entorno natural. Como hombre criado bajo los principios andinos, su mirada no veía en un árbol o en un río un simple recurso de madera o de agua, sino mucho más. Según el escritor Luis Jaime Cisneros, comentando una carta que Arguedas le escribe a su amigo Moreno Jimeno, la descripción de la naturaleza hecha por José María evidencia una relación íntima y una mirada poética del entorno. Veamos la propia parte de la carta donde podemos observar esta particularidad:

A ti que te gusta levantarte temprano: en los eucaliptos que rodean nuestra casa cantan todas las aves de esta tierra; abrirás la ventana y hablarás con ellas; verás cómo llega el sol a estos eucaliptos. Podemos ser esos días los hombres más felices del mundo. Hay aquí hermosísimas... verdaderas maravillas, en tu alma tiernísima ellas harán el más bello y el más humano poema. A veces, en las tardes, ¡cómo pienso en que tu espíritu se confundirá con la hermosura de esta tierra! (CISNEROS en NÚÑEZ, p. 181).

El ser humano y la naturaleza en una relación co-inter-dependiente. Una relación de complementariedad. Una forma de ser felices en la que ella y nuestra alma puedan formar el más bello poema. Y esta frase nos permite resaltar un elemento más del entorno: las aves.

Esto podemos observarlo en las palabras de Arguedas cuando escribe sobre la mirada del niño indio actual. En el mundo quechua, hombre y naturaleza se proyectan de forma dinámica y en un intercambio permanente, no es posible pensarlos por separado. Lo que dice el propio Arguedas puede brindarnos una mejor referencia:

Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen *encanto*, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios y amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan, sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre su corola. (ARGUEDAS en HUAMÁN, 2004, p. 120)

En una parte del libro, su amigo Antero, apodado el “Markask’a”, le pide que lo acompañe a ver a una niña de quien estaba enamorado y empiezan a caminar por una alameda. De pronto, Ernesto escucha el canto de las calandrias. La descripción que hace de ellas es extensa y la relación que tiene con ellas es profunda. Las calandrias cantan, se posan en las ramas de los árboles de mora. La describe y sigue mencionando los otros árboles en donde ellas se posan: el lúcumo, el palto, el lambra, demostrando nuevamente el conocimiento sobre la diversidad del bosque. Uno de los aspectos que más le llama la atención es su canto, el cambio de tono y dice:

Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡*Tuya, tuya!* Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas. (ARGUEDAS, 2011, p. 214)

Ernesto conoce bien a las calandrias. Sabe el nombre que le dan las personas de la zona a quienes llama “naturales”. Luego de toda esta descripción, comienza la relación más íntima y profunda con el entorno. “Su canto transmite los secretos de los valles profundos”. El ave y el valle se conectan por medio del canto de esta y la intimidad se construye por medio de los secretos que ella transmite. Luego, también se refiere a la relación que tienen los hombres con esta ave, pues componemos música al escucharla. La parte final ya no nos habla de otros seres o de otros seres humanos sino del propio Ernesto. Escuchando su canto, Ernesto asegura que la calandria y él están compuestos por la misma materia. Pero no solo ello, Ernesto se sitúa en un espacio horizontal con este ser a quien otro ser humano tal vez consideraría inferior. Ernesto se siente más de esa región a la que también pertenece la calandria antes que al lugar donde pertenecen los hombres: “la difusa región donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres”, dice, que podría ser representada en ese momento por el propio Abancay. William Rowe, ha mencionado lo siguiente sobre este episodio:

Es importante recordar que debido al efecto onomatopéyico del nombre [*tuya*], sonido y ser se unifican. Así las palabras de Ernesto no son signo de una enajenación, sino indicio de la búsqueda de una manera de ser distinta de

la que se trata de poner en Abancay, búsqueda que se alimenta de las prácticas culturales andinas, sobre todo la música. (ROWE, 1996, p. 68)

Ernesto acude a este ser para encontrar cierto consuelo, para emparentarse con ella, para aliviarse con su canto. Este animal es símbolo amante de algunas canciones de la sierra, cantos de amor apasionados y otros tristes. La *tuya* tiene la facultad de dar serenidad a los hombres y a la naturaleza, de recordar con su brillo amarillo la luz de la vida, de purificar y dulcificar el alma” (HUAMAN, 2004, p. 236). Lo mismo pasa con otra ave: el halcón. Evocándola, imagina una metamorfosis que le haga posible viajar a otros pueblos que recuerda con mayor felicidad. Imagina recorrer ríos, caseríos, ver nuevos árboles y piedras y finalmente subir al cielo y hacer una especie de llamado.

En la historia contada por Pedro Lastra que ya hemos comentado en los párrafos anteriores, este también cuenta una referida a la mirada de Arguedas frente a las aves. Lastra cuenta que un día iban caminando por Chosica, una localidad cercana a Lima, y de pronto ingresaron a un bosquecito repleto de árboles muy grandes ante los cuales Arguedas estaba fascinado. De pronto, escucharon cantar a un pájaro. Lastra no reconoció el canto del pájaro, pero recordando lo que Arguedas le dijo, cuenta: “Ese pájaro, ese canto, es raro aquí porque ese pájaro abunda en otras regiones” (LASTRA en NÚÑEZ, 2018, p. 185).

Como lo cuenta el Padre Gustavo Gutiérrez, en un ensayo llamado también precisamente: “Entre las calandrias” (2014), el tipo de amor con el que Arguedas amó a su país fue como el de la calandria. Gutiérrez, muy querido por el propio Arguedas, comentando una parte del poema que nuestro escritor le dedica a Túpac Amaru, dice que el tipo de amor que se propone en este poema es una marca indeleble en la obra arguediana. “De allí nacen la fuerza y la esperanza” (GUTIÉRREZ, 2014, p. 48). Este amor será necesario para convertir ese mundo injusto en uno más feliz y donde el ser humano no odie y sea limpio “Sin odios que ensucien al ser humano, con amor de calandria, de paloma encantada” (GUTIÉRREZ, 2014, p. 49).

Nos resulta muy interesante que Ernesto se refiera, particularmente, al canto de las calandrias. Ernesto también canta. En una parte del libro, Ernesto cuenta que a veces, por las noches, algunos internos tocaban la armónica en los corredores del primer patio y que muchas de esas veces, tres o cuatro alumnos tocaban huayno, música popular de la sierra, en especies de competencias. Luego de ello, comenta:

A estos tocadores de armónica les gustaba que yo cantara. Unos repetían la melodía; los otros “el acompañamiento”, en las notas más graves; balanceaban

el cuerpo, se agachaban y levantaban con gran entusiasmo, marcando el compás. (ARGUEDAS, 2011, p. 74)

Este momento compartido brinda cierto descanso a Ernesto. Generalmente los alumnos se reunían para juegos violentos o realizaban actos de abuso sexual contra una mujer que vivía en el internado, una mujer que no tenía todo el uso de sus facultades mentales, pero esta vez al menos, tocando armónica y cantando, la pasaban mejor, Ernesto se sentía acogido.

Podemos extendernos aquí e ingresar, por medio de los cantos, a una parte importante de este universo creado en el libro. El universo sonoro por el cual se transmite el canto de la calandria, el de Ernesto y el de otros personajes con los que él tiene una relación; por ejemplo, el zumbayllu, de quien dice: “En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré!” (ARGUEDAS, 2011, p. 212); u otro personaje por el que tiene admiración: el papacha Oblitas. De este modo:

La música representa un modelo de conocimiento que no separa el sujeto del objeto, constituyendo así una alternativa al racionalismo occidental como medio de transmitir verdadero conocimiento que estimula no solo la vista sino el oído. (NÚÑEZ, 2018 p. 177)

Al Papacha Oblitas lo conoció una vez que salió a visitar una chichería (lugar nocturno para beber chicha, trago oriundo del Perú) de la que era dueña doña Felipa, personaje por quien Ernesto tiene un profundo respeto debido a su liderazgo en una manifestación protagonizada por muchas otras mujeres a las que el niño se suma en señal de apoyo y contra la injusticia que se ha cometido contra ellas. Al llegar a la chichería, se siente un poco avergonzado pues por su edad era extraño encontrarlo en tal sitio. Pide un vaso de chicha y la mujer que atendía, le anima a tomársela y él responde bebiéndose todo el contenido. Luego, le avisan de la presencia del Papacha (“Gran padre”, en quechua) y dice: “comprendí que debía ser un músico de experiencia. Habría estado en fiestas de mestizos, señores e indios...” (ARGUEDAS, 2011, p. 242). Al escuchar el canto del Papacha, de letras melancólicas, tristes, le trae muchos recuerdos. Luego, acompañado del sonido del arpa, la voz del Papacha resuena más en Ernesto: “la voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado” (ARGUEDAS, 2011, p. 246). Este vínculo que resulta del canto del Papacha y del sonido del arpa, además de adentrarse en su memoria, se convierte en un vínculo con todos los demás seres que encuentra en la naturaleza. Ernesto se pregunta por qué en estos ríos profundos, rocas y arbustos, las canciones son tan dulces y responde:

Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimas, juegan con el aire, y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde

los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo. (ARGUEDAS, 2011, p. 246)

Veamos todos los vínculos que hace Ernesto luego de escuchar la voz y el arpa. El universo sonoro le permite preguntarse por los ríos, por las rocas, por los arbustos, por el sol y por qué con todo eso mencionado el tono de las canciones era tan dulce a pesar del semblante aterrador del entorno. Esta música y todo el reflejo del cosmos en ella, a pesar de sus tonos tristes y melancólicos, le brindan mucha fuerza, nuevos ánimos de enfrentarse al mundo complicado en el que se encuentra. Esta experiencia y encuentro, lazo con la naturaleza, con todo y sufrimiento, le brindan nueva vida y valor:

Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba ese canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo. (ARGUEDAS, 2011, p. 247)

¿Qué representa la música en la experiencia de Ernesto? La música no es solamente un conjunto de tonadas, es todo un conjunto de memorias, de conexiones con otros seres y es también una alternativa al racionalismo más técnico que nos hereda la Ilustración. William Rowe escribe al respecto que en tanto el racionalismo divide y jerarquiza los sentidos, dándole más valor a lo que ven nuestros ojos, dividiendo la realidad: “la música de Arguedas trasciende esa división, desmantelando la codificación represiva de la existencia. Libera al ser de su colonización” (ROWE, 1996, p. 76).

Ernesto se relaciona profundamente con los seres naturales como los árboles, los ríos, incluso las casas, los campos, las pampas, pero es consciente de que al volver al patio o al espacio escolar el sentimiento de aislamiento frente al mundo volvía.

El valle también le causa cierto temor y desolación, pero esta experiencia es distinta a lo que le pasa en el espacio escolar. En este otro momento, mencionando los días domingos, cuando le permiten salir del internado, afirma: “Por eso, los días domingo, salía precipitadamente del Colegio, a recorrer los campos, a aturdirme con el fuego del valle” (ARGUEDAS, 2011, p. 89). Sale casi desesperado a recorrer los campos, pero no solo le brindan cierto descanso y reparación frente a la violencia de la escuela, sino también lo aturden de algún modo, pero ese aturdimiento no es desolador sino al contrario, es un temblor que reaviva, que recupera y rearma o restituye.

También podemos intuir una contraposición entre los entornos que son construidos por medio de los seres que en ellos habitan y que mejoran los ánimos de Ernesto. El mundo marcado por la violencia, el abuso, las riñas, donde eso es lo que prima:

No teníamos a dónde ir. Las paredes, el suelo, las puertas, nuestros vestidos, el cielo de esa hora, tan raro, sin profundidad, como un duro techo de luz dorada; todo parecía contaminado, perdido, iracundo. Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. (ARGUEDAS, 2011, p. 87)

Un mundo donde, en el colegio, todo parecía desolador. Todo era opresión: las paredes, el suelo, las puertas, la ropa, el cielo mismo, como un duro techo. Y donde Ernesto se sentía contaminado, perdido. De todos modos, Ernesto no se amilana, sigue, intenta, continúa, trata de enfrentar todo lo que ante él se presente: "..., yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas" (ARGUEDAS, 2011, p. 55). Ante este mundo de monstruos y de fuego, al menos puede explorar los valles y escuchar la voz de los grandes ríos.

Lo que siente Ernesto es un sentimiento profundo de orfandad. La palabra quechua que nos describe esto es *huak'cho*. El propio José María Arguedas la define:

La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo, porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales, sino también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un *huak'cho* es aquel que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad... (ARGUEDAS en SUBIRATS, 2012, p. 177)

A Ernesto, su padre lo deja en el internado para irse a otra ciudad a trabajar. De su madre, no se habla en el libro. Ernesto siempre se siente un forastero. Siente un desarraigo fundamental que intenta sostener con sus caminatas por los valles y con su contemplación de los ríos, escuchando el canto de las aves. No es claro el lazo que tiene con los lugares a donde llega a vivir con su padre. En el inicio del libro, dice:

Pero mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria. (ARGUEDAS, 2011, p. 36)

Entendemos entonces por qué este sentimiento de aislamiento de Ernesto y por qué sus constantes incursiones en el espacio natural y alejado del internado. El entorno natural es fundamental en la experiencia de Ernesto. Vemos en la cita anterior que menciona a muchos

espacios naturales, pero a ningún ser humano en particular. Parece que al construir su memoria, Ernesto tenía mayor predilección por esos espacios que lo tranquilizaban antes que en las personas, que en general significaban cierta opresión, una veces más y otras veces menos, pero un sentimiento de opresión al fin.

Frente a este sentimiento, así como el canto y la música, en el canto del *zumbayllu*, el arpa o el Papacha Oblitas lo reaniman, el río, en especial el Pachachaca, un ser de la naturaleza, le brindará también un impulso fundamental para enfrentar este complejo mundo. En uno de los episodios más significativos del libro, Ernesto sale a recorrer los campos. Su tránsito no es para nada sencillo. Como lo habíamos mencionado, la naturaleza así como tiene la capacidad de brindarle reparo es también aceptada como un espacio complejo, hostil. Pero no solo el camino es el que se vuelve agreste, sino que el tiempo que lleva recorrer todo el camino hacia el río es prolongado. A pesar de todo ello, su intención de llegar hasta él era imperiosa. Y así como hizo con los árboles y las aves y demás seres de la naturaleza, al llegar al río y comenzar a contemplarlo, brinda detalles únicos: “Hacia el este, el río baja en corriente tranquila, lenta y temblorosa; las grandes ramas de chachacomo que rozan la superficie de sus aguas se arrastran y vuelven violentamente, al desprender la corriente. Parece un río de acero líquido, azul y sonriente, a pesar de su solemnidad y de su hondura” (ARGUEDAS, 2011, p 90). Además, sobre el río se levanta un puente que es tan poderoso como el río. El río y el puente tienen una relación permanente.

Luego de estas precisas descripciones, Ernesto nos comenta la importancia que tienen ambos elementos en su vida y en su posibilidad de restituir su ser. Ambos se vuelven un elemento reconstituyente de su lazo consigo mismo, con lo profundo de su ser. Leamos esta frase:

Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. (ARGUEDAS, 2011, p. 90)

El río tiene el poder de limpiar su alma y devolverle sus sueños. Le permitía que su mente se tranquilice. Todo ese mundo del internado, las injusticias sociales, los maltratos en el colegio se esfumaban. El río le daba fuerzas, además, para convertirse en un ave, y esta vez ya no en halcón sino en golondrina: “Y tú, ¡río Pachachaca!, dame fuerzas para subir la cuesta como una golondrina” (ARGUEDAS, 2011, p. 220). También el río podría ser un buen lugar donde Ernesto quisiera dejar su cuerpo: “Si no es muerto sería mejor que llevara mi cuerpo al

Pachachaca. Quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos”, “Quizá me llevaría lejos, adentro de la montaña; quizá me convertiría en un pato negro o en un pez que come arena” (ARGUEDAS, 2011, p. 292).

Del mismo modo, el río y el puente le permiten una reconexión con sus memorias de la infancia. Con aquellos seres humanos que recuerda con amor: “Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes” (ARGUEDAS, 2011, p. 91) mientras recordaba a sus amigos lejanos como don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi, quienes lo criaron e hicieron su corazón semejante al de ellos, dice Ernesto. Con toda esta experiencia revitalizadora, nuestro joven personaje no necesariamente dejaba de sentirse un poco aislado, pero sí se sentía más seguro y fuerte al estar en esa condición. Pensarse como un río le da fuerzas: “Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y las montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura” (ARGUEDAS, 2011, p. 91). Veamos cómo en esta nueva forma de enfrentar al mundo todos los elementos del entorno antes mencionados: el río, los bosques, las montañas y las aves, además de las personas mismas, sus semejantes, el pueblo, le ayudan a recuperar su lazo perdido consigo mismo y con los demás. Como comenta William Rowe: “se puede decir que dentro del río o, más precisamente, bajo el manto del sonido del río Pachachaca, el espacio se convierte en sonido, sonido en el que se inscribe toda la realidad” (ROWE, 1994, p. 67). Su vuelta al colegio era distinta, como estaba ahora renovado: “Y podía ir al patio oscuro, dar vueltas en su suelo polvoriento, aproximarme a los tabiques de madera, y volver más altivo y sereno a la luz del patio principal” (ARGUEDAS, 2011, p. 91). Es valiente, su soledad no lo incomoda, ante todo ello que puede debilitarlo o desanimarlo nuevamente.

Con todo ello podríamos sugerir entonces que la mirada que tiene Ernesto sobre la naturaleza le permite conectarse con todo lo que lo rodea, obtener consuelo en varios elementos de la naturaleza y seguir resistiendo el duro espacio que se ha formado en el colegio y que representa la corrupción, la avaricia, el poder y el desorden social. Con ello, Ernesto puede atender mejor los conflictos y no verse completamente derrotado. Así, propone también, como lo dijo Rowe, una mirada alterna frente al racionalismo por medio de la música, del canto y de la relacionalidad con los seres de la naturaleza que dista de una mirada que los vuelve objetos y que, al contrario, les permite formar parte de algo mayor del cual él también forma parte.

3.3. Ximena y el reflejo de las aguas

En el caso de Ximena, quien comienza a descubrir el mundo, el camino a la naturaleza se lo brindan primero las historias que le cuenta su Ama Grande. Antes de que ella misma pueda experimentar estos momentos de relación profunda, de encuentro significativo con el espacio natural, lo que también hace, la naturaleza viene en forma de cuentos que le narra su cuidadora, quien por las noches la maravilla con historias de animales y de seres que habitan la naturaleza. La voz narradora nos dice que algunas son “Historias fantásticas de culebras que se arrastran por la grama, que se enroscan en los troncos, que conocen el pasado y el futuro porque, en el círculo que forman con el cuerpo, gira, impertérrito, el tiempo” (RIESCO, 2020, p. 21). La referencia a esta culebra es conocida en la tradición andina. Son los amarus, amarus con dos cabezas, una que mira hacia el pasado y otra hacia el futuro. Leamos de qué se trata esta historia en palabras de Luis Valcárcel:

Existe una leyenda mítica, que se refiere a dos seres que recorren los tres mundos. Comienzan por el de adentro [Uku Pacha], pasan por el de aquí [Kay Pacha] y siguen hacia el de arriba [Hanan Pacha]. Uno es Yaku Mama y el otro es Sacha Mama. Ambos están representados por dos grandes sierpes o culebras... Sacha Mama no reptaba sino camina verticalmente, con tal lentitud que apenas se percibe su movimiento... Al pasar al mundo de arriba, Yaku Mama se transforma en el rayo y Sacha Mama en el arco iris. El arco iris es una deidad que fecundiza la tierra, que da color a todas las plantas y seres en general. Es el signo de la fertilidad o fecundidad de los seres vivos y de la misma tierra... Los tres mundos se hallan pues, unidos por estas dos sierpes míticas, dioses del agua y de la fecundidad. (VALCARCEL en LAJO, 2005, p. 137)

La referencia a los amarus viene cargada con la idea de la circularidad del tiempo que, como hemos mencionado, es la forma en que se ve al tiempo en el pensamiento andino y no de forma lineal o progresiva, como es en el pensamiento occidental. Curioso asunto, como dice Lajo (2005, p. 125), es que este tiempo es creado por el Dios cristiano, pero no puede ser igual que el tiempo de Él, entonces por ello es un error primordial, un tiempo errante, de donde deviene también la idea de pecado original, un tiempo enajenado de Dios. Así, los Amarus y la circularidad del tiempo no nos brindan esas referencias de error primordial sino de circularidad y reinicio. Con ello, la muerte también es considerada no el final sino el inicio de una nueva vida, transformados, por ello en los entierros en la zona andina se siente la pena, pero siempre van acompañados con música y algarabía para el pariente o amigo que inicia un nuevo camino.

Así como le habla de las culebras y del tiempo, las historias de la Ama Grande la conectan también con los cóndores, “los reyes del espacio, que sufren y aman” (RIESCO, 2020, p. 21). Resaltar los sentimientos de los cóndores es vital porque así comprendemos que son

seres igual que nosotros, que sienten, que aman, que sufren, y que además son reyes del aire, lo que nos coloca no como los seres más importantes, o sea, el antropocentrismo, sino como seres que se relacionan con otros seres igual o incluso más vitales que nosotros. Pero no solo habla de seres orgánicos sino también de “apus”, “montañas sagradas que castigan a quienes hacen daño a las plantas y a los animales indefensos” (RIESCO, 2020, p. 21). Lo que nuevamente nos brinda la idea de interrelacionalidad. Las historias hablan también “de duendes buenos y malos que viven en la espuma de las aguas, en la penumbra de las cuevas o en los huecos húmedos y mullidos de ciertos troncos” (RIESCO, 2020, p. 21). Seres de nuestra mitología andina que se relacionan directamente con el agua o con los troncos.

De pronto, leemos un elemento que evidencia el sincretismo cultural, la posibilidad de Ximena de mezclar en su mente el pensamiento andino, los seres andinos, la naturaleza y la relacionalidad entre los seres con imágenes del cristianismo pues luego de mencionar a todos estos seres de la naturaleza menciona también que “están también los otros, los que guardan tanto parecido entre sí y que tratan acerca de San José, de la Virgen, de Santa Rosa o del Niño Dios” (RIESCO, 2020, p. 22). Como dijimos, Ximena es una niña cuya frontera indómita estaba construida con elementos de la cultura andina y la occidental, ella, por ende, se transforma en una especie de puente entre las culturas, un medio, un comunicador entre ambas historias, ambos tiempos, pero podemos proponer aquí que su lugar de enunciación siempre es primero el andino pues no inicia mencionando a las imágenes cristianas, sino a los seres de la naturaleza hasta llegar a los otros, eso nos invita a mencionar entonces que su punto de partida es el universo andino y no el occidental, a pesar de que mencione a ambos y los mezcle en su interior.

Sugerimos que un vínculo fundamental de Ximena es con el agua. El agua, tanto de los ríos, cuando se encuentra en la sierra como la del mar, cuando está en la costa. Con respecto, por ejemplo, al de la sierra, el agua es un elemento que le da fuerza, que la revitaliza. No solo porque es un elemento vital, sino porque dice conocer a los seres que viven en ella.

Es el agua lo que me da fuerza. Hay duendes que viven en el fondo y que a veces suben para desbaratar los planes que trazan los humanos. Lo hacen jugando y pueden ser malignos, pero a mí ya me conocen, porque me bautizaron en una gruta mágica que aparece y desaparece según lo que ellos sueñen. (RIESCO, 2020, p. 95)

¿Qué sugiere esta relación con estos seres? Ximena es muy buena para inventar historias, parece que Ximena intenta engañar y alardear, como podría hacerlo cualquier niña que compite con otros. Pero esto le permite conectarse más profundamente con un lugar que aprecia. Así como el agua “es la sangre que recorre por las venas de los cerros” (HUAMÁN,

2004, p 208), ella recorre esos lugares sintiéndose parte de ellos. En ese momento del libro, ella le enseña a saltar un riachuelo de lado a lado a dos de sus primos que han llegado de Lima a visitarla. Ella salta y salta, pero por el largo del riachuelo, sus primos se resisten a intentarlo. Ellos le preguntan cómo adquiere esa fuerza y ella le responde que a ella ya la conocen. Intenta sacar ventaja por supuestamente tener más relación con los seres del lugar, y además no es solo que la conozcan sino que cuenta una especie de ritual místico donde ha sido bautizada que se convierte en mágico puesto que el lugar, la gruta, donde la bautizaron aparece y desaparece según lo que estos duendes sueñen. Cuando llega a la costa, los ríos le brindan la misma experiencia aunque esta vez es estética. Saliendo de casa a pasear, llegan a un río junto a su Ama Chica, quien la cuida en lugar de su Ama Grande, que se quedó en la sierra. El Ama Chica se expresa negativamente de este río que ambas observan por los barrotes mientras caminan. Pero la voz narradora inmediatamente aclara que a Ximena le parece hermoso y realiza esta descripción: “La corriente mueve sus aguas rápidamente y, cuando llegan caminando al puente, el río sigue de largo a la derecha y a la izquierda y se pierde a lo lejos, donde ella ya no puede ver...” (RIESCO, 2020, p. 253). La visión e importancia de los ríos no es exclusiva de la sierra, sino que en la costa también encuentra estas experiencias con la naturaleza, la ecosofía.

El culto al agua como elemento fundamental es bastante antiguo. A las lagunas y manantiales se les considera “*pacarinas*” o lugares sagrados. Sitios de “orígenes de ciertos linajes, donde residían los dioses o seres míticos protectores de la vida” (CARRIÓN, 2005, p. 19). Así, en los distintos mitos y leyendas contamos con narraciones que nos brindan especies de códices sobre la luna como diosa femenina, simbolizando las lluvias; el agua que fertiliza la tierra; una especie de deidad terrestre que toma forma de una linda doncella acompañada de un cántaro de chicha que luego se convierte en manantial, así como otras historias, como lo cuenta la profesora Rebeca Carrión (2005) en su libro “El culto al agua en el antiguo Perú”. Ello nos permite comprender mejor este interés de Ximena por este elemento importante en la cosmovisión andina y su relación con los seres que en ella habitan.

Andando por las carreteras de la costa, también aparecen ciertos reflejos que ella puede notar. Esta vez no son las aguas de los ríos de la costa o de la sierra, sino especies de reflejos que se generan en el desierto. Al colocarse en el medio del auto en el que viajan, tiene para ella toda la mira de delante y desde ahí comienza a ver pequeños destellos que relaciona con charcos brillantes. “A ratos se arrima al medio para ver por la ventana delantera y distinguir los charcos brillantes que, de súbito, aparecen en medio de la carretera para desaparecer luego, mágicamente, cuanto más se acercan a ellos” (RIESCO, 2020, p. 163). En nuestra experiencia

viajando por los desiertos del Perú, estos charcos son habituales durante el viaje. Especie de destellos a lo largo de la carretera que parecen escarchar la arena con cristales líquidos que, al acercarnos, comienzan a desaparecer. Ante este fenómeno, el padre de Ximena le explica, intenta explicarle, que son “espejismo de agua”, pero Ximena no comprende bien y prefiere quedarse con su idea de verlos como una súbita y mágica aparición en su camino.

De esta especie de bienvenida, donde desde los desiertos comienza a avizorar una serie de “charcos”, pasa a una experiencia muy profunda, de relación fuertemente significativa, con una charca, un pequeño reducto de agua, que se ha formado en la playa que visita con su familia. Este momento se narra en varias páginas seguidas del libro así que iremos describiéndolo y analizando poco a poco.

La familia, llega a la costa para pasar el verano en la playa. Una jovencita, hija de un empleado de la Compañía donde trabaja su padre llamada Libertad Calderón, acompaña a la familia. La familia apoya a la familia Calderón y por eso traen a la chica con ellos para que pueda, también, dedicarse a estudiar y como ayuda para su madre en los quehaceres del hogar. Libertad Calderón y Ximena duermen juntas en su cuarto y Ximena se siente un poco incómoda con esa presencia, pero finalmente va a terminar aceptando como pueda a su nueva compañera. Con ella y con su madre, a veces también con su padre, van al balneario del pueblo que queda a dos horas de Lima. Desde que llegan al lugar, Ximena se siente plena, comienza a “dialogar” con todo su entorno, a intentar entenderlo, pero no para acomodarlo a su interés sino empieza a aceptarlo y quererlo tal como se le presenta. El recorrido para bajar al malecón tiene papeles grasosos y desperdicios de comida desparramada, pero a Ximena eso no le importa. “El olor especial y penetrante del aire en la playa la envuelve encerrándola en un círculo húmedo de inquietud, y sus sentidos, concentrados en su propio placer, rechazan todo lo que no sea mar” (RIESCO, 2020, p. 167). Sus sentidos comienzan a captar el aire y la humedad, comienzan a separar lo que es mar de lo que no es, como si solo quisiera quedarse con este elemento sabiendo que puede encontrar otros, en el mismo lugar. Luego de bajar, le ruega tanto a su padre para que la lleve por lo menos a la orilla, que este acepta en ir con ella. Su ida es curiosamente una especie de recibimiento entre áspero y abierto. Leamos para luego comentar. Al ir por la orilla, padre e hija:

Tienen que pisar las algas, largas cintas oscuras y doradas que se enroscan como culebras sobre otras plantas acuáticas, helechos desarraigados y aún vivos, gelatinosos, tallos que mecen sus pequeños frutos en óvalo que son quizá las pequeñas tunas marinas de los peces y los duendes o los seres

misteriosos que pueblan los mares como pueblan el fondo de los ríos. (RIESCO, 2020, p. 167)

Parece que ingresaran a un lugar donde empieza cierta inestabilidad o inseguridad. Las algas se enroscan como culebras sobre otras, los helechos desarraigados y gelatinosos -y aquí nuevamente la interrelacionalidad con los distintos seres del cosmos- que están relacionados con seres misteriosos como duendes, así como los que habitan en los ríos de la sierra, que Ximena recuerda bien. Esta inestabilidad se vuelve mayor pues de pronto “es tan intensa la corriente que Ximena se tambalea, se siente arrastrada hacia las olas y se va hundiendo más y más en la arena en su afán de no caer y perderse para siempre” (RIESCO, 2020, p. 168). Este ambiente, el marino, la desestabiliza. No hay una armonía necesariamente entre ambos, pero eso no implica su rechazo y al contrario, ella resiste “con un escalofrío nuevo de agitación, con una mezcla de miedo y de alegría incontenibles, los embates poderosos de la espuma” (RIESCO, 2020, p. 168). Al final del día, ambos tienen los pies rojos y adoloridos, al regresar el auto.

El mar es un elemento desestabilizador en el personaje, pero no por ello, menos llamativo. Al contrario. Ella se relaciona con él de manera respetuosa, distante pero no por eso indiferente. Trayendo nuevamente a nuestro diálogo a la filósofa española María Zambrano, podemos recordar la poderosa imagen del mar en sus reflexiones:

...el mar, en su aparente neutralidad pasiva, desgasta, altera, cambia. Nada más desconcertantemente melancólico que ciertas playas a la hora de la baja mar; criaturas extrañísimas han quedado abandonadas sobre la arena húmeda y un aire de destrucción parece frotar sobre todo. El mar parece ser el agente cósmico de la destrucción, de la aniquilación lenta, cautelosa e inexorable de ese algo macizo, óseo que parece constituir la naturaleza humana. (ZAMBRANO, 1996, p. 49)

A este elemento natural es al que ingresa Ximena y, al igual que sucedía con Ernesto, no es precisamente que el ambiente natural la reciba sin sobresaltos. Es precisamente esta experiencia de miedo y alegría la que enriquece el momento en que personajes y naturaleza se relacionan. Este espacio que ambos construyen tiene del lado del temor y del grato recibimiento. No se trata de que un lado proyecta sobre el otro todo su semblante, es que ambos se relacionan en un intercambio generoso, con sus temores y sus dudas, con sus seres mágicos y sus corrientes de espuma. Si uno anulara la singularidad del otro, quedaría reducido a una conquista, a una posesión y la ecosofía no se trata de ello y tampoco el pensamiento andino: se trata de realizar un intercambio, relacionalidad, proporcionalidad. Pero esta relación con el mar está lejos de terminar. Este es apenas del comienzo de este encuentro.

Aunque antes de volver completamente al espacio marino, podemos dar una vuelta por el espacio rocoso, uno de los cerros que junto a su madre y Libertad Calderón, Ximena explora. Esta caminata por un espacio natural agreste, nos muestra también esta dialéctica entre el gozo y el temor. La voz narradora describe el ascenso como no muy difícil, pero inmediatamente aclara que este cerro tiene algo de diferente de los demás, y aunque el miedo la puede sobrecoger, Ximena haría el paseo muchas veces:

Sin embargo, es en este cerro donde has sentido más miedo que en ninguna otra parte, y ha sido un miedo básico, medular, libre de los arabescos que sueles inventarte para darle más color a tu vida. Y sabiéndolo y encantándote como te encanta la playa, no hay ocasión en que no lo dejarías todo por hacer el mismo recorrido. (RIESCO, 2020, p. 204)

Este miedo medular, profundo, no le impide adentrarse en el recorrido. Incluso, este cerro cuenta con una parte mucho más peligrosa. Una parte, en la cima, en la que el cerro se hace muy peligroso para cruzar. Aquí Ximena sufre mucho más. Su padre debe cargarla, su madre la consuela diciéndole que no hay peligro. Pero Ximena no se anima a pasar esa pequeña parte del camino sola. Tiembla al mirar al precipicio incluso cargada en brazos de su padre. Por las noches, intenta, en sus plegarias, coger fuerza para cruzarlo. Le reza a María Auxiliadora, a San Cristóbal y al Niño para que le den coraje. Pero no son suficientes, poco a poco se esfuman y Ximena se halla en el regazo de su Ama Grande, pidiéndole ayuda en esta tribulación. La pequeña Ximena, interna en el mundo occidental de las imágenes cristianas y en el mundo andino de los seres naturales, le pide a su Ama que le dé una señal, que mande a los espíritus de la sierra para que puedan ayudarla, para que la guíen, pero sabe que nada le asegura que su Ama tenga el poder sobre las fuerzas que se oculta en la costa. ¿Cómo enfrenta este miedo, entonces? Aunque sabe que los espíritus de la sierra tal vez no tengan fuerzas en esta región, es una experiencia con la naturaleza de un espacio natural de esta propia parte, el mar, la que le infunde valentía.

Ximena, una mañana, se anima a cruzar el estrecho que la agobiaba. Luego, se pregunta qué puede haberle dado esa fuerza: las voces alentadoras de tus padres, las plegarias de las noches, la presencia constante y sin misericordia de Libertad Calderón, “¿o fue, sobre todo, el poder que la charca mágica ponía al alcance de tus pies?” (RIESCO, 2020, p. 205). Este “sobre todo” nos anima a proponer que es este lugar que ha nombrado la que es decisivo para pasar el estrecho camino que la aterraba. ¿Pero qué es la “charca mágica”? ¿Qué relación la une a ella? ¿Qué encuentra que la reaviva y la lanza a cruzar? La ecosofía se presenta de nuevo en este pequeño espacio donde ella encuentra una experiencia fundamental para su vida.

La voz narradora cuenta así el camino hacia la charca: “con humildad y con una devoción que nunca has podido sentir en la iglesia, te encaminas a tu charca mágica” (p. 207). Ximena encontró la charca una mañana de marea baja, explorando la falda del cerro. Las olas no llegan ahí, es un lugar más seguro para Ximena y por eso la dejan estar ahí sola. Esta soledad suya es importante puesto que se forma entre ellas un pacto silencioso. Las palabras “mágica” y “misterio” nos brindan desde el inicio el asombro y la extrañeza que causa en Ximena este lugar. Ella explora e intenta desentrañar sus maravillas tocando las piedras tibias del sol, mirando el agua cristalina. Comienza una relación más íntima cuando intenta darle distintos nombres antes lo que seguimos encontrando ese nivel de asombro, misterio y respeto: “sagrado jardín marino”, “sagrado bosque de mar”. Estas referencias se deben a que la charca ejerce un extraño poder sobre la niña.

Líneas arriba veíamos que la comparación que hace al acercarse a la charca es de una mayor devoción que con la que va a la iglesia. Tiene miedo, además, de que sus expresiones puedan profanarla con la voz. Ante todo ello, una mirada distinta a la mirada infantil se presenta en Libertad Calderón, quien solo ve un rebalse de agua salada. De todos modos, Ximena no responde y continúa perfilándose la experiencia sagrada. Dice la voz narradora: “tú sabes, sin comprender bien cómo lo sabes, que hay un espíritu en ese lugar que esperaba que vinieras, que te reclama como suya y con quien compartes una alianza creada en el mismo instante del hallazgo” (RIESCO, 2020, p. 208). La experiencia mágica, mística, devota a la que se entrega Ximena adquiere sentido con esta frase y referencia al espíritu que la esperaba.

Al considerar Ximena esta charca como un lugar sagrado, cada vez que camina hacia ella, le lleva una ofrenda que deja caer en su hondura.

Semillas de lúcuma relucientes, boliches perfectos en su redondez, huairuros con pintas negras, conchas de caracolillos blancos, fragmentos de nácar, cúpulas color violeta de lo que fueron erizos de mar y tus medallas de la Dolorosa y Santa Teresita. (RIESCO, 2020, p. 208)

Es muy llamativo cómo Ximena mezcla el universo andino y el occidental que lleva en su mente, pues así como deja de ofrendas huairuros, también deja estampillas de la Dolorosa y Santa Teresita. Ello no implica que esta particularidad del pensamiento andino y su ecosofía se vea mellada, al contrario, pues Ximena ha podido sintetizar ambos imaginarios y producir uno nuevo. Uno que implica esta relacionalidad y que se distancia del tipo racional ilustrado.

Al contemplar con mirada profunda a su charca, nota aspectos muy particulares en ella. Acaricia el musgo de los bordes sumergidos. Es tanta la relación que adquiere la pequeña con

la charca, que sus experiencias se vuelven hierofánicas, una aparición de lo sagrado, como ya hemos mencionado citando a Eduardo Subirats. La extrema belleza de la charca, su experiencia espiritual y estética, la hacen estremecerse. Distintos elementos naturales se combinan para causarle un momento maravilloso:

Cuando por instantes el sol se refleja desde cierto ángulo en la superficie del agua, rayos veloces de filos luminosos aparecen y desaparecen trastornando, moviendo, alumbrándolo todo, y a ti deslumbrándote los ojos, forzándote a cerrarlos porque ya no puedes con tanta belleza y con tanto milagro. (RIESCO, 2020, p. 209)

Es importante que podamos profundizar en la imagen que se refleja en la charca, ya que la cita anterior nos hace referencia al reflejo del sol, un tipo de reflejo permite a Ximena sentirse aún más parte de esta charca mágica: hablamos de su propio reflejo, que ve en las aguas de la charca. Ximena se siente absorta en su propia imagen. La voz narradora dice: “no puedes dejar de mirar y mirar con sorpresa tu propia imagen espejada en el agua” (RIESCO, 2020, p. 209). Y esta visión interpela profundamente a la pequeña. Una pregunta que nos muestra el inicio de una especie de desdoblamiento, de escisión, sigue la narración: “¿Eres de verdad tú la que tiembla en esa transparencia quieta?” (RIESCO, 2020, p.209). Comienza a dudar, “La niña de la charca tiene tu cerquillo, tu melena corta y lacia, el cuello frágil y los mismos brazos escuálidos” (RIESCO, 2020, p. 209). Verse en ese reflejo desnuda la forma en que Ximena se piensa. Con sus defectos y características que para ella resaltan más como su cuello frágil o sus brazos escuálidos. De pronto, toda esta visualización del reflejo realiza un efecto de desdoblamiento, uno convertido en dos. “Asombradas, ambas se reconocen y se desconocen, se llaman y se niegan, quieren hacerse una, líquida y corpórea a la vez, y son para cada una, irreversiblemente dos” (RIESCO, 2020, p. 209). Al verse en el reflejo, la mirada poética de Ximena se desdobra y se pregunta sobre ese ser que ahí se dibuja. Empieza un momento de cuestionamiento y de dudas, pero finalmente este reflejo, a pesar de no sintetizar en la mente de Ximena una conclusión sobre sus preguntas, es una ventana hacia el mundo que intenta comprender: “Se distancian convencidas de que nunca llegarán a plasmarse en una sola y, en tanto que la otra te mira, tú miras el mundo contenido en esa poza y que en esos momentos la contiene libre y más allá de tu alcance” (RIESCO, 2020, p. 209). Ya no solo es su imagen contenida en esa poza sino una mirada del mundo entero. Mirarse en ella, encontrar todos estos elementos naturales y vincularse tan profundamente con ellos crea un mundo entero contenido en ella, pero nuevamente, así como no intenta conquistar la poza sino abandonar su propio ego en ella, el mundo que ahí se crea está también fuera de su alcance.

El intelectual francés Gastón Bachelard, comentando la poesía de E.A. Poe, menciona que existe, a veces, un absoluto reflejo en el agua y que este es tal porque el “reflejo es más real que lo real porque es más puro” (BACHELARD, 1998, p. 50). Bachelard dice que los objetos reflejados en el agua crean una nueva vida. Al reflejar las cosas, el agua parece duplicar el mundo, duplicar las cosas y nos envuelve en una nueva experiencia onírica. Por eso leemos que la voz narradora habla del mundo creado en esa poza y que Ximena contempla con admiración, devoción, placer y extrañamiento. Bachelard menciona también que esa experiencia, la posibilidad de contemplarse de forma tan profunda en un reflejo, nos brinda la conciencia de entrar en una intimidad única y nos ayuda a profundizar en nosotros mismos, tal como lo hace Ximena. “Una poza contiene el universo. Un instante de sueño contiene un alma entera” (RIESCO, 2020, p. 53). Es una gran y hermosa coincidencia, sin duda, de que tanto la voz narradora como Bachelard estén hablando del mismo espacio donde el agua nos permite reflejarnos: una poza.

¿Y de qué le sirve a Ximena este desdoblamiento? ¿Encontrar una imagen suya que le permita qué? ¿Además de todas las preguntas y experiencias estéticas –valiosas ya en sí mismas– que tiene al verla, hay algo más que sucede en Ximena viendo el reflejo, estando en la charca? Nuestro análisis sugiere que sí. Es una especie de catarsis. Esta imagen que se despliega de ella es la carga de sus culpas, de sus miedos, de sus remordimientos, de sus dudas, y al crear una nueva imagen que puede dejar en ese mundo tan profundo, rodeado de naturaleza, ella puede regresar a su vida más tranquila. Veamos ello.

Luego de hablar sobre el reflejo, la voz narradora dice: “En los ratos que pasas a la orilla de tu charca, las sombras que te persiguen como una nube de mariposas nocturnas se van poco a poco esfumando” (RIESCO, 2020, p. 209). Ximena deja sus culpas, sus mezquindades, en esa charca, diríamos directamente en esa nueva imagen creada a partir de ella misma y que queda en la charca cuando ella se va. Ximena y su comunión sin palabras, esta vez sin palabras pues hemos visto que ella habita y construye su mundo con muchas palabras las cuales atesora, le permiten olvidar el resentimiento por no tener a su Ama Grande con ella, olvidar la hostilidad de Libertad Calderón, olvidar asuntos distintos como las relaciones complejas de algunos huéspedes del hotel, el dolor de la injusticia que cometen contra una pareja de indios que viven en ese mismo lugar, incluso olvidar también el recuerdo de una misteriosa muchacha de ojos claros a quien ve con el torso desnudo en el cual tenía una estrella de mar como tatuaje.

La visita a la charca aliviana los miedos y preocupaciones de Ximena. La sitúan en un tiempo diferente al del tiempo compartido: “No sabes cuánto tiempo pasas absorta junto a tu charca mágica” (RIESCO, 2020, p. 210), dice la voz narradora. Es tanta la compenetración entre este espacio mágico que nuestro personaje asiste a una especie de transfiguración. No solo se desdobra, en el momento ya mencionado, sino que atraviesa una especie de metamorfosis. Ximena se siente “roca, agua y musgo”. Se siente extraña con los humanos con quienes estaba en la playa y se ha convertido en un ser vivo diferente: “por mucho rato no quieres ni puedes integrarte a los demás. Y no concibes cómo es que te miran sin reparar en las alas de escamas que te brotan de los hombros” (RIESCO, 2020, p. 210). Al volver con su familia se siente “transfigurada y todo lo que ves te parece nuevo y diferente” (RIESCO, 2020, p. 211). Volver a su rutina, a sus hábitos, es inevitable, pero regresa con un talante diferente, la charca es como una marca indeleble que la sostiene, o mejor dicho, que es como “un talismán de agua o una medusa que tiembla y te acompaña” (RIESCO, 2020, p. 211).

Las referencias colocadas en el capítulo de exploración teórica en la que mencionamos a Subirats, Núñez, Estermann y Maillard nos han permitido hacer una relación con todo lo mencionado sobre Ximena en este capítulo y por ello podemos sugerir que la mirada ecosófica cumple un rol significativo en las experiencias del personaje, que su mirada de infante las potencia y que se alimenta de estas experiencias para darle sentido a su cotidianidad y para mantener construyendo una relación que, aunque siempre nueva y con asombro, va perfilando una forma particular de ver el mundo.

La descripción de este reflejo en el agua va a ser fundamental en Ximena porque vemos que ella está intentando dejar sus culpas en un lugar que pueda darle tranquilidad. Encontrar un reflejo y un lugar que pueda contener a una persona como ella, que se parece mucho a ella, sugiere que puede alivianarse de lo que la inquieta o la incomoda sobre la realidad que está viviendo y de la que es parte, junto a su familia.

3.4. Claudio, la naturaleza y el mito

En el caso de “País de Jauja”, Claudio mantiene una relación directa con la naturaleza por medio del espacio que lo rodea, la ciudad, la sierra, o sea el espacio físico, pero también mantiene constantes referencias a la naturaleza por medio del espacio mítico. O sea, espacio natural y espacio mítico dialogan constantemente y se enriquecen para devenir uno sobre el

otro. La gran referencia mítico-natural del libro son los Amarus, el amaru blanco y el amaru negro. Esta se relaciona con los lagos, con las plantas y con otros seres naturales que veremos a continuación. Del mismo modo, uno de los personajes de la novela, admirado por Claudio, don Fox, nos brinda toda una filosofía sobre la vida y el planeta en el que vivimos. Su discurso guarda relación con los principios de relacionalidad, complementariedad y otros, que ya han sido mencionados línea arriba. Don Fox también será una importante columna en las reflexiones sobre la naturaleza y la vida. Exploremos entonces el universo natural-mítico de País de Jauja y cómo este nutre a nuestro personaje, pasando primero por breves referencias sobre el mito.

Deseamos apoyarnos en el trabajo del profesor Carlos Huamán López (2005), importante estudioso del mito, la música y la literatura andina, quien nos brinda algunas citas de lo que ha significado el mito para luego brindar una bajo su propio entender. Cita primero a José María Arguedas:

El mito es la explicación del origen de las cosas que existen mediante historia de dioses", quién hizo al ser humano y a los animales, por qué llueve, por qué cae un rayo, por qué brota el agua de las montañas, por qué hay nieve en las grandes alturas, por qué hay enfermedades y muerte... (ARGUEDAS en HUAMÁN, 2005, p. 49)

Esta primera referencia nos brinda el componente de la explicación que trata de hacer el mito. Una explicación del origen del mundo, de los fenómenos que en él suceden y de cómo seres superiores, los dioses, se relacionaban con los humanos y otros seres vivos. Del mismo modo, mencionando a Mircea Eliade, dice:

El mito relata una historia sagrada que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Pero más que relatar una historia equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son humanos, sino dioses o héroes civilizadores. El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo. (ELIADE en HUAMÁN, 2005, p. 49)

Esta segunda referencia apunta también al inicio de los tiempos, al pasado, pero suma el componente de develar algo, un misterio. No solamente explicar lo que pasó sino que al adentrarnos en él, encontrar motivos en el presente que nos permitan entendernos y entender el mundo que nos rodea.

Finalmente queremos compartir la propia definición que propone el profesor Huamán pues creemos que resume bien lo mencionado antes por Arguedas y Eliade, además de sumar el contexto particular, la sierra peruana, siendo un importante estudioso de los waynos:

El mito es un *hatun karu willakuy* que refiere a un acontecimiento real del mundo quechua-andino ubicado en algún punto del tiempo, un hito importante en la configuración de la historia de los pueblos. No es una invención, sino una realidad que orienta y explica el pasado, el presente y el devenir. El mito no es, pues, un impulso irracional, ni menos una representación colectiva carente de importancia, propia de las sociedades arcaicas, tradicionales y ajenas a las sociedades modernas. El mito como historia real es un modelo de las actividades humanas más significativas. (HUAMÁN, 2005, p. 50)

El mito nos refiere a un hecho importante, valioso, en el inicio del tiempo y que ha permitido la configuración de ese pueblo en particular. Nos orienta y nos explica el pasado, el presente y el devenir. Sugerimos que Claudio se dispone a acudir constantemente a este mito para tratar de encontrar respuestas a sus preguntas más profundas, a lo que sucede en Jauja, a cómo las personas se comportan, a las historias que conoce y también, es importante, relacionarlo con elementos naturales que son fundamentales en la explicación del propio mito y de las preguntas que lleva en su mente.

La descripción de los amarus se presenta muy iniciada la narración. La voz de Marcelina, una antigua empleada del hogar que Claudio recuerda con cariño, es quien nos cuenta esta historia que, vale aclarar, a veces puede cambiar de detalles dependiendo de una región a otra. Marcelina lo describe así:

Eran dos serpientes, una negra como la noche, y otra blanca como el día, con alas las dos, y que estaban en el fondo de las aguas que por entonces cubrían el valle. Eran los amarus, y allí se revolvían y peleaban, y una vez subieron en su batalla hasta el cielo, y tanto que, muy molesto, Ticse Wiracocha les lanzó el rayo. Y entonces el amaru negro se escondió en la laguna de Yanamarca, y el otro, el blanco, en una de las siete lagunas de Janchiscocha. Y después se levantó el tulumanyá, o sea el arcoíris, y el mundo se tranquilizó, pero la flor de la lluvia y de la escarcha, la sullawayta, había desaparecido. Y por eso se espaciaron las lluvias, y las plantas se marchitaron y el mundo se volvió triste y callado. Mas algún día regresará, y entonces tornarán a caer los aguaceros como antes, y los amarus podrán recobrar su libertad. Y volverá también la alegría. (RIVERA, 2015, p. 27)

En la leyenda contada en el capítulo anterior, las sierpes no son rivales, sino que andan juntas. Recorren los tres mundos. En este caso, los Amarus se peleaban mucho y por eso un poderoso dios hizo que cada una se fuera a un lugar especial y ahí esperan. También vemos que en la historia de Marcelina aparece la mención a la sullawayta, una flor que nace en las alturas y que Claudio va a tener siempre presente, flor del rocío y de la escarcha. Flor que parece fundamental pues es con ella y con su desaparición que escasean las lluvias y se marchitan las plantas, aunque cuando regrese, los amarus retomarán su libertad y volverá la alegría. ¿Por qué esta flor es tan fundamental? ¿Qué relaciones tiene con otros elementos naturales? Es la propia Marcelina quien se refiere a la flor y la relación que con ella tienen los Amarus:

Y esa flor que llaman *sullawayta* unos dicen que es de la lluvia y de la escarcha, y otros del rocío y de la nieve. La cosa es que se trata de una flor maravillosa, y de ella dependen la lluvia y el ganado y las cosechas. Es fresca y hermosa como la luz de las mañanas, como el agua de los puquios. Y blanca, muy blanca y también muy delicada. Y por esa belleza, y por el poder que tiene, la buscan los amarus. Pero la flor los esquiva, y solo brota en lo más tupido del ichu, disimulada por la lima-lima y la escorzonera. Quien las encuentre será feliz, y hará feliz a su pueblo. (RIVERA, 2015, p. 121-122)

Esta descripción de la *sullawayta* nos ayuda a entender mejor la relación entre mito y naturaleza, así como los amarus, la flor y la estabilidad del mundo. El poder que tiene es que de ella depende la lluvia y el agua de los puquios. Por ende, está relacionada directamente con un elemento vital: el agua. Los amarus viven en el fondo de las lagunas y sin las lluvias pues claramente las lagunas no podrían existir, entonces por eso la buscan. Entre Amarus y flor se forma un juego de escondite pues además, como dice, crece disimulada, los esquiva. El equilibrio del mundo finaliza con la alegría en el corazón de los seres humanos, pues al reordenarse el mundo natural, el mundo humano que también de él depende, se realinea. Es muy importante también hacer notar que la parte que menciona Marcelina “mas algún día regresará” nos hace referencia a la circularidad del tiempo, y no solo a su circularidad, al regreso de que alguna vez fue, sino también al propio fenómeno pues, como ya lo hemos mencionado, el tiempo en la cultura andina se representa con estas sierpes aunque entrelazadas, en ese caso. Del mismo modo, notemos que al reencontrarse los amarus, el tiempo volvería a ser alegre, o sea, en equilibrio, y esto también se explica porque, como ya lo comentamos, las serpientes van de uno a otro mundo, como hilándolo con su cuerpo alargado. Su forma corporal anima al narrador a compararlo también con otro ser natural que carga agua en su “interior”: el río. En su diario del 16 de enero, Claudio, luego de haber estado conversando con su tía Euristela sobre la hacienda Yanasmayo, un lugar que le llama mucho la atención por todos los hechos sucedidos en ella y por lo extraños que a veces se los recuerdan, escribe:

Esa nube de luz, en la noche negra e inmensa de Yanasmayo, ese blanco fuego de que hablaba tía Euristela, ¿qué era? Y aquel otro, diminuto, de un violado rojizo, como de sangre, en ese anillo, ¿por qué obsesiona así a las tías? Anoche me desperté varias veces y volví a pensar en todo eso. Y en ese río de candela oscura, infernal.

Y el amaru blanco, ¿no es también como un río, pero un río de estrellas? (RIVERA, 2015, p. 147)

Primero se refiere a dos luces que empiezan a habitar su recuerdo. La primera, blanco fuego, es el paso del cometa Halley, que encendió la noche de Yanasmayo. La segunda, es la luz brillante de la amatista en un anillo del que siempre hablan sus tías Euristela e Ismena y del que ya hemos comentado. Luego de hablar de esas luces, recuerda inmediatamente al amaru

blanco. Relaciona este cuerpo estelar, el cometa, la luz que él emite, con la blancura, especie de luz, del amaru blanco, y por ello se pregunta si acaso no es un río de estrellas.

Las mismas tías suyas, suelen tener especies de alucinaciones donde aparecen los amarus. Un día, mientras conversaba con Felicitas, empleada que había acompañado a su tía durante muchos años, conversaban sobre las extrañas palabras que a veces sus tías emitían. Palabras que se mezclaban con sus recuerdos, sus memorias. Veamos la conversación que tienen y luego comentaremos.

Hubo una pausa y tocaste otro punto: « ¿Y nunca habló del Amaru?». « ¿El Amaru? », preguntó Felicitas, sorprendida. «Ella sabría lo que cuentan, ¿no? ». «Me acuerdo ahorita que una vez dijo: ‘Allá abajo, en Yanamarca, está el amaru, y dentro de la tierra vigila’». «Antes, mucho antes, Yanasmayo se llamaba Amarucancha». «Así me dijeron». « ¿Y no dijo nada más? ». Felicitas reflexionó y señaló: «Otra vez, me acuerdo, miró el cielo, una noche, y mirando el cometa dijo: ‘¿No ves que es como una serpiente, toda de luz? ¿No es como el amaru blanco?’ ». No supiste qué decir, admirado ante esa imagen de una sierpe blanca que se extendía por el firmamento. (RIVERA, 2015, p. 506-607)

Claudio insiste en saber más sobre el amaru y si las tías lo recordaban. Felicitas es la mejor testigo de sus palabras. Efectivamente, sí habían hablado de ese mítico ser. Yanasmayo, justamente, mucho antes, se llamaba Amarucancha, o sea, el templo del Amaru. Se comprende mejor ahora el profundo interés de Claudio al preguntar constantemente sobre ese lugar y sobre lo que en él pasó. Luego, su tía también realiza una referencia al cielo y específicamente al cometa, comparándolo con esta sierpe blanca. A partir de ello entonces la comparación de Claudio del amaru como un río de estrellas y de su tía como un cometa en el firmamento, se complementan.

Otro personaje con el que relaciona a los amarus es su querida Leonor Uscovilca. Ya hemos leído comparándola con la *sullawayta*, pero también encuentra relación con el amaru, pues ella se encuentra en Janchiscocha, un lugar donde también vive esta sierpe. Escribe Claudio, en uno de sus diarios: “Me contaste que de niña habías vivido en Janchiscocha, ese lugar tan lejano y de mágico nombre. El sitio de las siete lagunas, donde se refugió, según Marcelina, el amaru blanco de las alas llameantes,...” (RIVERA, 2015, p. 36). Es uno de los motivos por los que Claudio siente tanta ilusión por Leonor también. Ella está encerrada en una especie de espacio mítico, su belleza y su relación con la *sullawayta*, con la laguna, la enmarcan dentro del universo que Claudio construye en su mente.

A los amarus también los encuentra cuando conversa con Laurita, su hermana, quien estudia pintura. En sus cuadros, Claudio parece encontrar también la figura del amaru. Un día que ve escribe en sus diarios mientras ella termina un cuadro, escribe:

Más allá de esos cerros, Lauri, y de esa cumbre que se recorta contra el cielo, están las lagunas, y por ahí corre el río Chulec. Y más lejos, entre la neblina, se ve la cumbre del Marayrasu. Y en una de esas lagunas, quizás en la de Tipicocha, dueme un sueño de siglos la serpiente de alas blancas. El gran amaru de la luz y del día, que a veces sale en busca de esa flor rarísima: la *sullawayta*. Y tú, ahora, al pintar esa lejanía, quizá pintas también, sin darte cuenta, a ese ser fabuloso. (RIVERA, 2015, p. 300)

Aunque no todo es armonía o aliento al pensar en los amarus. También hay momentos de temor o miedo. Claudio nos cuenta un sueño que tuvo con el amaru negro. Luego de estar conversando con su hermano sobre un cerro muy alto llamado Raupi en cuyo pie precisamente está la hacienda Yanasmayo, que se llama así porque cerca de ella hay un río “cuyas aguas parecen de un metal oscuro” (RIVERA, 2015, p. 41), como le cuenta su madre, Claudia sueña:

Anoche soñé con un río así, con agua que corrían como un fuego negro, en una noche inmensa. Y en mi sueño yo tenía temor, mucho temor, porque allí donde nacía el río, en una cueva, estaba el amaru negro. Allí en lo oscuro, con las alas plegadas. (RIVERA, 2015 p. 41)

Entonces, los amarus, al menos uno de ellos, no solo ilumina su camino, su imaginación, sino que también los piensa con cierto temor, temor tal vez irradiado justamente porque hay muchas preguntas que aún no puede responder, que no llega a entender del todo. A pesar del miedo, a pesar de esos sueños, de las dudas y de los temores, de algunos asuntos que no llega a comprender bien, Claudio se sumerge en una forma de celebración, de ritual personal para homenajear a los amarus. La celebración y los danzantes de la *huaylijía*, “coro danzante, misterioso, que venía desde el pueblo de Santa Ana, en lo más remoto de la noche” (RIVERA, 2015, p. 31). A Claudio le gusta mucho este coro y se dispone a acompañarles. Llegan cargos de *pincullos* y *tinyas* pero su algarabía no es por celebrar el nacimiento cristiano sino “el despertar, quizá, del amaru blanco y del amaru negro, las sierpes aladas que vuelven de su sueño de siglos y emergen en pos de la flor del rocío y de la nieve, *sullawayta*” ((RIVERA, 2015, p. 35). Frente a toda esta celebración, Claudio se contagia y se suma imaginariamente al grupo, pues solo los mira desde el balcón, pero en espíritu los acompaña: “en tu embriaguez se mezclan alegría, temor, angustia. Tú también festejas la periódica resurrección de los amarus, que algún día se convertirán para siempre en lluvia, en luz, en arco iris” (RIVERA, 2015, p. 36). Seguido de esta danza con las que Claudio, imaginariamente, evidencia todos esos sentimientos, algunos buenos y otros no tanto, ingresan el espacio y el tiempo míticos en toda su potencia:

Sigues ahí, como si te replegaras otra vez en ti mismo, en ese ardor que se expande en ti, muy dentro de ti, como que tiene sus raíces en tus sueños y terrores más antiguos, y, aun más allá, en los orígenes del mundo. En esa hondura del tiempo y de la noche... (RIVERA, 2015, p. 36)

El ya mencionado Eduardo Subirats, habla precisamente de este aspecto arcaico del mito. No “arcaico” como algo caduco o un tiempo estático en el tiempo: tiempo además que ha sido llenado de prejuicios, miradas extranjeras y suposiciones limitadas. Sino como un “no-lugar de los orígenes del ser, en el que hunde sus raíces mitológicas y metafísicas aquella dimensión misteriosa y poética de nuestra existencia que la vida moderna ha eliminado en aras de la abstracción y alienación del ser” (SUBIRATS, 2012, p. 179). Justo, con respecto a ello, este tiempo arcaico distinto al histórico, al del progreso, al lineal, “pone en cuestión la autoridad de la episteme o epistemes que sancionan este mismo logos civilizatorio y colonial” (SUBIRATS, 2012, p. 179). El pensamiento occidental que nos colonizó tiene que ver con la forma en que pensamos en este momento, en esta especie de pensamiento fronterizo, como ya lo hemos llamado, pero en última instancia, este logos andino o mítico, que estamos proponiendo aquí, bebe de las raíces andinas, de cuyos valores distintos al occidental estamos hablando recurrentemente.

Del mismo modo que el espacio mítico, representado por los amarus o la *sullawayta*, tenemos otros mitos, los griegos, que enriquecen la experiencia interior y exterior de Claudio. Nuestro personaje va mezclando ambos universos en Jauja. Su tía le dice: “Debes andar algo trastornado, sobrino, porque de un lado te obsesiona ese mito andino [el de los amarus], y del otro deambulas por entre los dioses y guerreros de la *Iliada*,...” (RIVERA, 2015, p. 133). Jauja, por cierto, es el escenario perfecto para que estos mundos se mezclen. Recordemos que el País de Jauja es parte de una antigua leyenda a la que los personajes hacen referencia. Mientras conversan en familia, durante esa misma charla donde la tía se refiere como “trastornado” a Claudio, su madre dice: “En Jauja todo es posible” (RIVERA, 2015, p. 133), para que inmediatamente mencionen fugazmente la leyenda de “la Isla de Jauja” o “el País de Jauja”.

Junto a este mundo mítico, hay una persona en particular, una especie de maestro, que por medio de su filosofía, sirve como una especie de mediador entre la naturaleza y la humanidad. Estamos hablando de Fox Caro, quien por medio de sus constantes discursos, así como de su propia ética, comparten con Claudio toda una visión de la vida, de la tierra, de la naturaleza y otros aspectos. Veamos, por ello, partes de las conversaciones que mantienen juntos y que sirven a nuestro joven personaje como cierta guía dentro de su eventual conflicto interior.

Don Fox, como es llamado de forma respetuosa, aparece desde las primeras páginas del libro. Las primeras referencias a este personaje son más bien de ligera extrañeza. Claudio le pide a su hermano que le avise cuando va a ir a verlo pues su casa le parece rara, genera otros comentarios curiosos de la familia, como que don Fox es un fabricante de ataúdes, por ejemplo. Aunque sin dejar de subrayar, en palabras del hermano de Claudio que, a pesar de su extraño oficio haciendo ataúdes, predica el amor por la vida.

Fox en realidad son las iniciales de sus nombres. Conversando con su hermano, se entera de ello. Francisco Otoniel Xavier, son sus nombres. Aunque su hermano le aclara que antes de ser Xavier, firmaba como Simónides. El cambio les llama la atención y también la relación entre Fox, sus iniciales, y la palabra inglesa “fox” que en español quiere decir “zorro”. Les sorprende que un hombre bondadoso como él, pueda relacionarse con el zorro, un animal que en la tradición andina es más bien un tanto malévolo, juguetón y medio sensual. Fox es una mezcla de predicador, poeta, músico y si fuera un zorro, en todo caso, sería uno sabio y bondadoso. Este es el perfil con el que se describe a Fox, pero lo más potente de él para Claudio son sus palabras, su filosofía.

Don Fox nos presenta toda una filosofía naturalista, una relación con el espacio vital, lo que hemos llamado aquí: ecosofía. La sabiduría del cosmos. Dice Fox, charlando con Claudio y su madre: “Y es la lluvia, agua bienhechora, agua límpida y bendita, que ha puesto fin a esa vieja existencia. El agua que es nacimiento y fin...” (RIVERA, 2015, p. 68). En otro momento, dice: “¿Y qué puede haber de más feliz y nutricional que la conjunción del agua y de la tierra?” (RIVERA, 2015, p. 68). Al escuchar el discurso de Fox, Abelardo, ya luego de ese momento, lo compara con un filósofo griego: Tales de Mileto, quien en propias palabras de Abelardo sostenía que “el agua es el principio de todas las cosas” (RIVERA, 2015, p. 71). Luego de esta charla, pensativo, Claudio recuerda a don Fox como un cantor de la lluvia y de las purezas.

Fox es también un artesano. Con esta imagen se muestra mejor el papel de maestro frente a Claudio. Este se refiere a él como un artesano, justamente. Los ataúdes que hace son fabricaciones particulares, singulares. Don Fox acepta eso mismo, con suma humildad. Toda la sabiduría que él tiene la tiene de algunos libros que ha leído y de una profunda reflexión. Don Fox le dice a Claudio: “...en realidad no soy más que un artesano, un hombre de pueblo que apenas si acabó la primaria” (RIVERA, 2015, p. 167). Eso no impide, por cierto, que don Fox tenga una profunda reflexión sobre la vida.

Es la actitud contemplativa que hemos venido resaltando constantemente en los personajes de esta sensibilidad particular. Ese detenerse a observar las gotas del sereno. Además, la relacionalidad con los otros seres, pues al mencionar “lo mismo podía suceder con nosotros” no se posiciona en un peldaño superior, sino en el mismo plano, en la misma importancia, en una relación horizontal. Y por ello, acercarse a Dios, aunque sin duda no al cristiano sino al universo total. Luego, en esa misma conversación con Claudio, menciona: “... solo podemos ser felices cuando somos de veras humanos, y cuando tenemos debida nota de que la sencillez, la vida natural y una sincera hermandad con la naturaleza son el camino” (RIVERA, 2015, p. 169). Podemos también destacar aquí el hecho de ser verdaderos humanos, un sentido profundo de humanidad y una hermandad con la naturaleza. En otro momento del libro, dirá: “...todo en la naturaleza es santo y hermoso” (RIVERA, 2015, p. 326).

La filosofía de Fox también se condice con la música y todo el universo sonoro que “oímos” en “País de Jauja”. Una vez, escuchando a un maestro apurimeño con quien también conversa, Claudio encuentra algo de diferente pero también algo similar, algo que uniera, a pesar de las distancias, a la música andina de distintas partes, “era como si hubiese dicho que la música andina era, a pesar de su gran diversidad, una sola, porque uno solo era su espíritu...” (RIVERA, 2015, p. 216). Con ese mismo espíritu y entusiasmo, por la noche, Claudio escribe en su diario lo siguiente:

23 de enero

Una y otra vez he ensayado en el piano mi versión del pasacalle que tocó el apurimeño, y sobre todo de esa música que tocó al final, con su aire tan rudo, pero también tan hermoso. Y no sé realmente cómo expresar lo que siento. Es como si en ella cantaran el ichu y el viento, la nieve y el amanecer, el agua y los cerros. (RIVERA, 2015, p. 218)

Como lo menciona el profesor Huamán, el mito no solo es palabra sino que el mito también puede hallarse en la pintura, en el tejido, y en este caso en la música, pues también “son vías por donde viaja la corriente de nuestra memoria y la cosmovisión” (HUAMÁN, 2005, p. 50). Esta música viene cargada de todos estos elementos naturales, de referencias a todo lo que le rodea. Además, la música, el viento, los mitos refieren también a la tradición oral, sin duda. Las referencias a este encuentro permanente entre la cultura escrita, representada por los libros que lee Claudio, por las cartas que escribe, y la oralidad, tanto en la música como en los mitos, bien la ha resumido el crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar:

Con el destino histórico de dos conciencias que desde su primer encuentro se repelen por la materia lingüística en que se formalizan, lo que presagia la extensión de un campo de enfrentamientos mucho más profundos y

dramáticos, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación transcultural. (CORNEJO POLAR, 2003, p. 23-24)

El universo oral se hace presente permanentemente en la narración. Las historias de los mitos, la música de los yaravíes, de las sonatas, los cantos de los grupos de baile, todo ello se coloca en igual dimensión, en la misma calidad de importancia constitutiva para nuestro personaje. Las jerarquías entre una y otra desaparecen para lograr hacer una síntesis de la cual el personaje goza, se place. Todo este universo sonoro es, como ya lo vimos también, una manifestación también de la naturaleza, del entorno y del diálogo de los personajes con los ríos, los cerros, el viento, etc.

El mismo don Fox es músico, Claudio se refiere a él como un “Orfeo de los andes” en las páginas finales. Durante las reuniones que hace con personas que comulgan con sus ideas sobre la vida y sobre la naturaleza, suelen entonar canciones en español y en quechua, donde don Fox acompaña con su violín. En una de las ocasiones en que Claudio llega a visitar a don Fox, se está realizando una de estas reuniones. Claudio no tiene permitido participar de ellas, pero desde otro lado de la casa, escucha los cánticos y trata de aproximarse lo más posible, pero sin ser visto. Luego de escuchar por un momento y con miedo de ser descubierto, la voz narradora dice que a Claudio le embarga una emoción insostenible. La música es una experiencia estética tan intensa para Claudio como la naturaleza, y cuando ambas se relacionan, esa experiencia es vivificada al máximo, atravesada como una emoción insostenible, única.

Como lo mencionamos en la introducción de nuestras referencias teóricas para este capítulo, el tiempo en el pensamiento andino es visto de forma circular. Por eso las referencias a los amarus y al regreso de ambos, así como la circularidad de su forma como un retorno permanente. Con ello, la muerte es también no el final sino una transformación momentánea y no un paso a un espacio trascendente, como en el pensamiento cristiano, sino a otro espacio inmanente, convertidos en otro ser. Don Fox, como veremos a continuación, también nos brinda referencias de ello dentro de sus mensajes. Conversando con Claudio, don Fox dice:

Y todo puede ser aun más claro si tenemos presente que así como la muerte sigue a la vida, así también hay vida después de la muerte, y en definitiva un constante retorno de la vida a la vida, que es como decir a Dios, el verdadero Dios. (RIVERA, 2015, p. 168)

Recordemos que este Dios al que se refiere don Fox es el universo todo, tal como lo mencionamos líneas arriba. Ante esas palabras, Claudio le cuestiona sobre si se muere o no de verdad, ante lo cual, don Fox responde:

Alguien ha dicho que la muerte es como un río que va a dar en el mar, que es la muerte. Yo digo que no es así, y que más bien es como un río que desemboca siempre en sí mismo, a la manera de un círculo. Un río que nace de la tierra y regresa a la tierra,.. (RIVERA, 2015, p. 327)

Subrayemos los elementos del río, de la tierra, además la circularidad de la vida. Don Fox sigue: “Morir es reanudar un viaje, un larguísimo viaje, y por eso los ataúdes son como botes, como naves, en que las almas se internan por los ríos de la muerte” (RIVERA, p. 440). Esta parte nos recuerda que esta casa, toda la casa habitada, la tierra, en el pensamiento andino es más que un lugar sino que a partir de todo lo que nos rodea se puede crear una sabiduría con el espacio. Recordemos así la palabra *wasi*, que es a la vez el centro económico de producción y reproducción, como también un centro ecológico del cuidado físico y ritual del equilibrio entre todos los actores, donde, claro, también ingresan los ancestros, los espíritus tutelares, las futuras generaciones, los antepasados y todos los elementos de la vida.

Resaltemos aquí la relación mencionada entre la vida, la muerte, la circularidad y los amarus, pues el mismo Fox nos brinda alcances de ello. En esa misma conversación, Claudio le pregunta si esa cadena entre la vida y la muerte no tiene que ver con la leyenda de las dos serpientes aladas, los amarus. Don Fox asegura que sí y además hace una aclaración sobre esta aparente lucha, colocando un nuevo punto de vista sobre la relación entre ambas:

Por cierto que sí, hijo, y a su modo son *una viva imagen* de los principios de que he hablado, pero no debemos entender su lucha al pie de la letra, como quien dice, sino como una alternancia, en que tan pronto predomina uno, y tan pronto el otro. (RIVERA, 2015, p. 169)

Esta aclaración de don Fox nos permite encontrar más sentido para la relación de los amarus, pues dejamos de verlos como seres que luchan entre ellos y empezamos a verlos como seres duales, que intercambian preponderancia. Es sin duda mejor comprenderlo así pues como podemos ver también en el texto ya citado, “Dioses y hombres de Huarochiri” (ARGUEDAS, 1966, p. 27), los zorros, el de arriba y el de abajo, tienen esa misma característica: la dualidad. Esta pareja no es binaria, en el sentido de lucha o conflicto entre ambos, sino es dualidad, lo que se emparenta de manera perfecta con el principio de complementariedad y de reunión de seres del pensamiento andino: la manifestación de don Fox es, en ese sentido, significativa para seguir comprendiendo el pensamiento andino y, en este capítulo en especial, la ecosofía. Por ello, no sorprende leer que las flores, todas las flores de las montañas, de la puna, donde podemos incluir también a la *sullawayta*: “...también son hermosas, de muy diversa manera, las flores de la montaña, con esos colores tan intensos, tan espléndidos. Flores no ya de la pureza y de la alegría, sino de la sensualidad y de la muerte” (RIVERA, p. 441). En las flores se

encuentran entonces elementos igual de duales como en los amarus, la vida y la alegría, la sensualidad y la muerte. Ese es, como ya hemos dicho, la potencia particular de un espacio natural que no es romantizado, sino que es aceptado con todo lo que este nos brinda, positivo y negativo, al final, es complementario.

Es significativo mencionar, para brindar un mayor argumento de la diferencia entre el dios cristiano y la naturaleza o el Todo como dios, que en una parte del libro se refiero a ello específicamente. Ya cerca del final, un cura llamado Wharton tiene una furiosa discusión con quienes profesaban esta otra “religión” y reprobaba con mucha inquina a varias personas, principalmente a don Fox, considerado el líder del grupo. Luego de mencionar a algunos santos como la Señora del Rosario o la Virgen Chapetona, además de Cristo y de la Santa Madre Iglesia le increpa por desafiar su autoridad, por inspirarse en el demonio y por rendirle culto a los seres, al agua, a la pureza, a la Pachamama. La respuesta de don Fox, según lo que ya hemos venido comentando sobre él, es la simple referencia a la naturaleza, a su hermosura, a la simpleza de no natural y lo transparente. “Si algo solicito es que volvamos a la bondad, a la alegría, como nuestros antepasados” (RIVERA, 2015, p. 514). Una comunión con la naturaleza es lo que propone don Fox, una especie de lazo que se ha perdido, que se ha olvidado. Comunión para retomar nuestra propia comunidad con ella y entre los seres humanos, por eso también menciona a la bondad y la alegría, mientras el cura apela a un discurso lleno de insultos y prejuicios. Esta comunión de los seres, de la música, de la naturaleza y del espacio mítico podemos verla en las páginas finales del libro, en una celebración de una misa en la que participa Claudio para darle honra a sus tías Euristela e Ismena, recientemente fallecidas. Claudio se había preparado para tocar en el órgano de la iglesia y empieza a hacerlo, mientras canta en voz baja una canción en quechua. La voz narradora nos muestra toda esa comunión:

Se juntan y transfiguran en ella la música de la *huaylijía* y del pasacalle del arpista apurimeño, y la de los huaynos que cantaba, entre cuento y cuento, Marcelina, y la de los yaravies que recogías con tu madre. Y renacidos son entonces, bajo su conjuro, los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor, mas no para comparecer ante un Dios de majestad implacable, sino para ingresar a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. Y a través de ti cantan el alma de la tierra y de los cerros, el agua de las lagunas y el agua del Yanasmayo, y la lluvia primordial, el viento, el rayo. Y la sangre de los amarus, alzándose de la tierra y de la noche, y la fresca de la *sullawayta*, recobrada para siempre. (RIVERA, 2015, p. 564)

Se une así la música, la naturaleza, la tradición oral, el espacio y tiempo mítico y la memoria familiar, esto no sirve para el “Dios de majestad implacable”, logos del conquistador a pesar de estar en plena iglesia, sino desde la ecosofía, de sabiduría con todo lo que no rodea.

Todo encuentra una comunión, pero en su interior, como ya lo hemos dicho, preserva siempre ese componente dialéctico que es lo que enriquece la experiencia, pues romantizar o idealizar estos elementos y seres sería limitado, luego de haber descrito los conflictos que en ellas se mantienen.

Es importante mencionar que este tipo de relaciones con la vida y la naturaleza han sido decretadas como simples creencias y exotismos desde el pensamiento occidental, pero al mencionarlo como un pensamiento, una filosofía, una ecosofía, queremos darles el mismo peso epistemológico pues es a partir de estas ideas que se construyen formas de ser y estar en el mundo, precisamente. Es, como dice Subirats nuevamente, antes que proponer una vuelta al temor o creencia supersticiosa ante la naturaleza, “establecer una relación reflexiva con un ser al mismo tiempo interior y exterior, ontológicamente real y espiritualmente trascendente” (SUBIRATS, 2021, p. 198).

CAPÍTULO IV

El juego

4.1. El juego como espacio simbólico y vínculo social

El juego, el hacer del juego, construye no solo un espacio físico, que es evidente cuando realizamos alguna estructura o participamos con otras personas en una serie de actividades, sino que también construye un espacio simbólico muy relacionado a la frontera indómita de la que hemos hablado en capítulos anteriores, aunque sin mencionar particularmente al juego pues sabemos que necesitaba de un capítulo propio, debido a su importancia. Las niñas y los niños, en especial, habitan ese espacio del juego pues por medio de ello edifican su mundo interior y comienzan a aprender, descifrar, comprender el mundo exterior.

Recordemos que el fundamento de ver a los niños como sujetos que construyen un propio camino de sabiduría desde otros valores éticos y sociales es aspecto fundamental de nuestro trabajo. Ver al juego, entonces, no como una práctica limitada a la infancia desde una inocencia relacionada a la inmadurez o a la falta de conocimiento e ingenuidad nos permite reflexionar sobre el juego como una práctica que les permite construir y tener propias referencias en su día a día y frente a las vivencias que les brinda el recorrido de su historia.

En el caso de Ernesto, veremos que el principal momento para establecer este espacio es cuando aparece un pequeño trompo que se volverá muy significativo para él. En el caso de Ximena, veremos que el juego es realizado como una experiencia compartida y es una suerte de reflejo o visión especular. Finalmente, Claudio experimenta el juego como *Pukllay*, o sea, como fiesta andina y también a partir de un ejercicio nostálgico.

4.2. Ernesto y el *zumbayllu*

El objeto que creemos representa mejor al espacio simbólico del juego en *Los ríos profundos* (2011) es el *zumbayllu*. *Zumbayllu* es la palabra quechua que se le atribuye a un objeto que en español llamamos trompo, y con el que suelen jugar niñas y niños. Está hecho de madera, generalmente, y tiene una pita o cuerda que se ata a su alrededor con el objetivo de tirar fuertemente de ella y hacerlo bailar por los aires o en el suelo, también en la palma de la mano, hacer algunos trucos o probar su resistencia frente a otros trompos. Recuerdo haber jugado muchísimo con este juguete cuando era niño.

Walter Benjamin ha explorado el espacio simbólico del juego. Desde su interés por la infancia, por los juguetes o por los libros infantiles. Este pensador nos permite percatarnos del

origen mítico de los juegos. Hablando de un instrumento para jugar, la matraca, menciona: "...desde antiguo la matraca fue un instrumento para espantar a los malos espíritus, que hay que dar en la mano precisamente a los que acaban de nacer" (BENJAMIN, 2017, p. 57). En el juego la repetición es fundamental para Benjamin, pues es la que además genera una costumbre. Encontramos con ello, resonancia sobre la construcción personal en el ser humano al momento de jugar. Dice Benjamin: "la gran ley que rige al mundo entero de los juegos por sobre todas las reglas y ritmos particulares: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño, constituye el alma del juego, nada lo hace más feliz que el 'otra vez'" (BENJAMIN, 2017, p. 60). Con ello, al jugar, al repetir una y otra vez, se forma el hábito, el hacer recurrente en la vida: "La esencia del juego no es un 'hacer como si', sino un 'siempre hacer de nuevo', transformando la experiencia más estremecedora en costumbre (BENJAMIN, 2017, p. 60). Estas referencias nos permiten comentar el inicio de la relación entre Ernesto y el trompo.

El trompo llega a Ernesto no por su materialidad, sino, primero, por la palabra cuya terminación le recuerda a objetos misteriosos, mágicos. "¿Qué podía ser el *zumbayllu*? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos?" (ARGUEDAS, 2011, p. 97). Páginas antes de mencionar la llegada del *zumbayllu*, se hacen varias referencias a la terminación *Yllu* e *illa*. *Yllu* está relacionado con un sonido onomatopéyico. *Yllu* tiene relación además con la terminación *illa*, con la cual:

Nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. (...) un peñasco gigante, todo negro y lúcido; (...) los toros míticos que habitan al fondo de los lagos solitarios, (...) Todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa* y morir o alcanzar la resurrección es posible. (ARGUEDAS, 2011, p. 93)

Hay muchas referencias a elementos naturales como la luz, la luna, un peñasco, los animales, pero también al poder que tienen esto al causar el bien o el mal con lo que tenga contacto. Así también, la voz *Yllu* tendrá relación con el *tankayllu*, un "tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores" (ARGUEDAS, 2011, p. 93). Un pequeño insecto del que "los indios creen que tiene en su cuerpo algo más que su sola vida" (ARGUEDAS, 2011, p. 94). La descripción de este pequeño animal no deja claro algunos aspectos de su constitución. Nos deja intrigados cuando la voz de Ernesto pregunta: "¿Por qué lleva miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el *tankayllu*?" (ARGUEDAS, 2011, p. 94). Un curioso elixir brota de este insecto por el que los niños se ven atraídos: "los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida,

como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía” (ARGUEDAS, 2011, p. 94). Realizar todas estas aclaraciones y relaciones parece reforzar el universo sonoro que se está creando incluso antes de mencionar al juguete en sí, además de la relación de un objeto hecho de madera con seres naturales. Esta relación, de cierta forma mágica, nos revela un hecho importante de la obra de Arguedas, como dice Cornejo Polar, “que la actitud mágica no rechaza la realidad, o la tergiversa, sino que, por el contrario, asume un rol revelador. Magia y lucidez no son términos opuestos” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 110).

El *zumbayllu* no solo se relaciona con este extraño animal sino con una manifestación cultural hartamente conocida como la danza de tijeras y de este modo se menciona que “en los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario” (ARGUEDAS, 2011, p. 94). Un danzante que hizo proezas como tragar trozos de acero y atravesarse el cuerpo con agujas y que se llamó “Tankayllu”. *Yllu* no solo tiene relación con un pequeño animalito cuyo zumo nos aleja del rencor y la melancolía, sino también de un poderoso danzante de tijeras que realiza trucos extraordinarios. Esta relación nos permite subrayar la importancia de asociar la danza de tijeras con la danza del *zumbayllu*. La danza de tijeras nos remite al movimiento del *Taki Onqoy* o *taki unqay*, una rebelión mística contra la hibridación misionera de nombres y dioses incas en el sistema teológico y gramatical del cristianismo. La profesora Sara Castro-Claren lo llama “baile de la desesperación” y menciona:

Lucharon por facultar a los dioses locales con la fuerza y el discurso necesarios para competir y, a la larga, derrotar al dios invasor, a los españoles y a la pestilería consiguientes a sus entradas y guerras... Los rebeldes dioses y dinastías locales... tuvieron que refugiarse en una especie de mundo subterráneo para evitar así su absoluta y completa obliteración. (CASTRO en SUBIRATS, 2012, p. 204)

Finalmente, la referencia al arte musical no termina en la danza sino en la relación con un instrumento llamado *Pinkuyllu*, nombre de una quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas. Este instrumento es descrito no como cotidiano sino como épico. El material del que está hecho no es común, sino que está hecho de una “caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava” (ARGUEDAS, 2011, p. 95). En el *pinkuyllu*, además de otro instrumento parecido y relacionado a este que es el *wak’rapuku*, solo se tocan canciones y danzas épicas, danzas guerreras antiguas, en momentos de lucha donde los indios llegan a sangrar y llorar. Pero hay un detalle más sobre este instrumento pues este carácter tan feroz hace que la voz narradora se pregunte si, durante la colonia, prohibirían un instrumento como este para ser tocado en el templo o en procesiones católicas. Esta es una sugerencia del papel reivindicador de este instrumento, de la lucha contra la opresión colonial, del desajuste

de la imposición de una cultura ajena, del aliento hacia la liberación. Por ejemplo, dice que a los jóvenes “los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen” o “abren caminos o extensos túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo” (ARGUEDAS, 2011, p. 96). La música de este instrumento es un impulso vital inigualable de fuerza, voluntad, ímpetu, valor que se infunde en las personas. Se trata de un instrumento que llega hasta lo más profundo de nuestro ser, hasta lo más íntimo de nuestra vida, de nuestra memoria, de nuestro corazón y espíritu.

Al finalizar esta primera parte del capítulo, se acaba con una referencia final que deseamos colocar aquí para terminar de redondear la importancia de la voz relacionada con el *zumbayllu*:

La terminación *Yllu* significa la propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz no solar. *Killa* es la luna, e *illapa* el rayo. *Illariy* nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. *Illa* no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el calor, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante. (ARGUEDAS, 2011, p. 96-97)

Las referencias vuelven a internarnos en la música y en los elementos naturales como la luz solar. También nos anima a recordar la luna, el rayo, el amanecer, el sol. Al mencionar los tipos de luz, se esfuerza en aclarar que no es una luz divina, de alguna forma trascendente a la experiencia humana, sino que es una luz muy cercana a los seres humanos, en especial al hombre peruano antiguo, luz con la que aún tenemos vínculos internos, intensos; una luz que tiene un asidero biológicamente establecido, profundo en nuestra materialidad corporal; si algo valioso para su fisonomía tiene el ser humano es su sangre, sin duda, y es ahí donde se conecta esta luz.¹³

Varias páginas nos adentran en un universo sonoro y natural con el que se relaciona esta voz. Incluso el tipo de narración se vuelve del tipo informativo, ensayístico, brindando información muy exacta. La voz narradora nos describe un extenso motivo en la que se basará la profunda relación entre Ernesto y el *zumbayllu*. Todo lo que sucede luego con este trompo es comprensible porque sabemos el vínculo profundo que tiene con la voz que nombra al pequeño instrumento, pero es solo la base de esta relación. Las formas en las que se relaciona

¹³ Como ha mencionado Antonio Cornejo Polar (1997, p. 106), la relación entre las terminaciones *Yllu* e *Illa* no es del todo cierta, como tenía que saberlo Arguedas. La descripción de ambas voces se hace, por ende, concordando con Cornejo Polar, para solemnizar este objeto y dotarlo de un cosmos mágico.

consigo mismo, con su padre y con sus compañeros del internado así como con el contexto social también serán determinantes y ahora pasaremos a ver ello.

La voz que narra, retomada ya por Ernesto a diferencia de la introducción de la que hemos hablado, en la cual es un narrador omnisciente, nos reafirma lo que esta primera voz ha mencionado previamente. El recuerdo del danzante de tijeras: “Yo recordaba al gran Tankayllu, al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia” (ARGUEDAS, 2011, p. 98). Así como también, reafirma su memoria con respecto al insecto: “Recordaba también el verdadero *tankayllu*, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo” (ARGUEDAS, 2011, p. 98).

La constitución del espacio simbólico del juego en la experiencia cultural nos permite explorar las relaciones entre el arte y el juego. La creación, componente fundamental del arte, como ya lo hemos mencionado, juega un papel importante en este espacio simbólico. El filósofo alemán George Gadamer (1991) destaca, en principio, que el componente lúdico del arte se caracteriza por su repetición continua y que esta repetición no está vinculada a un fin alguno. Este filósofo hace una suma interesante puesto que destaca en el juego no solo un componente de disfrute sino también de razón, de comprensión o interpretación de lo que se hace. Del mismo modo, cuando jugamos, aparecemos como desvinculados de nuestros propios intereses al vernos como espectadores de nuestras propias acciones: “al jugar, aparezco ante mí mismo como un espectador” (GADAMER, 1991, p. 32). Y este movimiento de exteriorizar la conciencia, por decirlo así, al verme a mí mismo jugando, nos permite sumar a ello la posibilidad comunitaria del juego. “El jugar exige siempre jugar-con” (GADAMER, 1991, p. 32).

Ahora bien, es precisamente esa participación o comunicación en el juego que nos permite atravesar también una experiencia estética:

Sólo habrá una recepción real, una experiencia artística real de la obra de arte, para aquel que «juega-con», es decir, para aquel que, con su actividad, realiza un trabajo propio. (GADAMER, 1991, p. 34)

Existe en el juego, más allá de una simple distracción o entretenimiento, un potencial estético durante la propia actividad. Este jugar-con nos permite realizar un trabajo único, propio, singular y verterlo al exterior para atravesar experiencias enriquecedoras que sean capaces de continuar construyendo un espacio simbólico personal. En el juego como experiencia estética, “siempre hay un trabajo de reflexión” (GADAMER, 1991, p. 35) sin el cual sería imposible volverse constitutivo.

Desde el momento de su llegada, el *zumbayllu* tiene un poder particular sobre el contexto, sobre el espacio y la cotidianidad en el internado, pero también en la propia geografía. Ernesto, primero, no logra ver al trompito, pero su canto sigue llegando hacia él y eso lo sorprende: “bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo” (ARGUEDAS, 2011, p. 98). Ya que no puede verlo, el sonido, la voz delgada del trompo, le hace emocionarse al punto de decir su nombre varias veces: *zumbayllu*, *zumbayllu* y esa repetición le causa alegría. Al no poder verlo, pero por lo menos nombrarlo, empieza a conocerlo, a aproximarse a él y con ello “la exposición lingüística crea un ambiente propicio para el ingreso del *zumbayllu*, objeto definitivamente mágico, en la novela” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 107).

Luego describe sus características: la púa y particularmente “cuatro huecos redondos, a manera de ojos” (ARGUEDAS, 2011, p. 99). Al ser lanzado por el aire, puede ver que el trompo se detiene en el aire para luego caer y luego revolverse “lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador” (p. 99). Los ojos de *zumbayllu* siguen siendo de especial interés para Ernesto, aunque por ahora le presta más atención al sonido, a su canto. Sobre ello, escribe: “El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (ARGUEDAS, 2011, p. 99). El canto y la memoria se vinculan por medio de este objeto. Bien lo menciona Cornejo Polar al decir que este elemento “concentra en sí todos los recursos contra el mal y se convierte en un símbolo de la ruptura del enclaustramiento escolar” (CORNEJO POLAR, 1997, p. 105). El trompo parece situarse en un terreno de apoyo similar al que ofrecen a Ernesto los ríos, los caminos, los árboles.

Con esta posibilidad de indagar y profundizar en su memoria por medio del canto y del encuentro con este objeto mágico, Ernesto se comienza a preguntar por lo que le sucede cuando el *zumbayllu* aparece. Como ya lo hemos comentado, el propio ambiente del pueblo y aún más del internado, la violencia, los prejuicios, el maltrato y otros asuntos que suceden en él, alteran la tranquilidad de nuestro personaje, pero tal como lo hizo el río Pachachaca o el puente, o como la calandria consoladora, los árboles y la naturaleza, este elemento comienza a producirle también el mismo efecto de reposo y equilibrio. Aunque en un principio, Ernesto no lo entiende bien: “¿Qué semejanza había, qué corriente entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete móvil, casi proteico, que escarbaba cantando en la arena en la que el sol parecía disuelto?” (ARGUEDAS, 2011, p. 99). Para Ernesto sigue siendo un ser nuevo, una aparición en un mundo hostil, un lazo entre el valle y el colegio. Es un ser, algo que no solo

funciona en el mundo sino que también posee una serie de características que lo hacen *ser* algo más en el mundo en el que vive el adolescente. El trompo es un nuevo puente, reparamos en ello al mencionar la palabra “lazo”. El trompo es un vínculo que lo une al patio odiado y al valle donde su padre lo ha dejado, pues todo lo que sucede en ese lugar le empujan permanentemente a alienarse, a alejarse del mundo, a hundirse en su interior. El sufrimiento por ser un forastero, llegar a un lugar donde se encuentra prácticamente solo, es contrarrestado por sus caminatas, el diálogo con las aves, las memorias de su pueblo, la música que recuerda y ahora por el *zumbayllu*.

La potencia del trompo no radica solamente en el poder paliativo que tiene sobre Ernesto, sino también sobre una cierta posibilidad de descentrar, desestabilizar, alertar a quien juega con él. El *zumbayllu* no es un instrumento que solo aliviana el peso de un mundo quebrado sino que también puede representar cierta perplejidad. Por ejemplo, conversando con Palacios, un compañero del internado, este le dice: “¿Qué te pasa? – me preguntó Palacios—. Pareces como asustado. Los *zumbayllus* te están loqueando”. (ARGUEDAS, 2011, p. 109). ¿Cómo es posible entonces que el *zumbayllu* logre tanto un efecto positivo como negativo en Ernesto? Sugerimos que es posible precisamente porque el objeto no deja de ser comprendido en toda su potencialidad. No es idealizado y así como los ríos pueden ser por momentos muy peligrosos y causar la muerte, el trompo tiene también su parte desestabilizadora, ambas se complementan.

Este lado menos positivo pero aun así valioso para Ernesto lo podemos ver más claramente en el momento del encuentro con un tipo de trompo llamado *layk'a*, que en quechua quiere decir “brujo”. El mismo Ántero, quien le mostró el primer trompo y con quien traba amistad porque Ernesto le escribe una carta para una jovencita que le gusta, es quien le trae ese nuevo trompo. Además de ser *layk'a* es *winku*, o sea, deforme. Los *winkus* cantan distinto, menciona Ántero cuando le habla por primera vez de este tipo de trompo, le cuenta que tienen alma. Luego, llega también la palabra *layk'a*, para darle aún más versatilidad al objeto. Un reto surge inmediatamente al entregarle el *winku layk'a*. Quieren hacerlo bailar encima de unas piedras y el trompo baila, sin problema. Mientras eso, Ernesto entona unas palabras dirigidas a Doña Felipa, lideresa de una revuelta social que va en contra de personas que se han apoderado de un insumo vital, la sal, y quien además osa retar al cura del pueblo, en nombre del grupo que reclama esta injusticia. Este trompo le permite atravesar por casi un ritual. Esta experiencia es vista conjuntamente por un miembro eclesiástico que labora en el internado, el Hermano Miguel. Cuando ve bailar al trompo, exclama: “¡Diablo, muchacho! ¡Qué le has hecho! [...] Parece que el juguete se me ha metido” (ARGUEDAS, 2011, p. 167). Incluso en un personaje

que en teoría tiene la “protección divina” puede tener este efecto. Antero, además, menciona que mientras el trompo baila, vuela por el río, alcanza el recodo del Pachacha y tuerce la montaña y le dice al Hermano: “Hermano, este *zumbayllu* no es para todos los días. Es un ‘maldito’” (ARGUEDAS, 2011, p. 167). Cuando le toca hacerlo bailar a Ernesto, encordela el trompo despacio, lo respeta más que a los otros trompos, le reza. Antero le dice que este trompo es una mezcla de ángel con brujos, lo que nos revela nuevamente su carácter dual, sus lados distintos pero viables, no necesariamente enfrentados uno al otro.

Este encuentro con un nuevo tipo de trompo le permite a Ernesto también hacer de él un vínculo no solo con el mundo que lo rodea sino con las personas que se han debido alejar de él. Una de ellas es su padre. Antero le dice que ese trompo tiene la posibilidad de llegar a muchos lados, que para este trompo no hay distancias. Le indica que le hable a uno de sus ojos, que le diga lo que quiere que sea transmitido y que luego de hacerlo bailar le sople suavemente hacia la dirección que desea. Ernesto así lo hace y el mensaje que le brinda al trompo es: “Dile a mi padre que estoy resistiendo bien; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma” (ARGUEDAS, 2011, p. 170). Otro mensaje que desea transmitir Ernesto es a Doña Felipa, en quien tiene la esperanza de lograr acabar con las injusticias que suceden en el pueblo: “En el canto del *zumbayllu* le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada de banda en banda del río” (ARGUEDAS, 2011, p. 212). Así, el trompo se convierte en un objeto mágico que le permite comunicarse con personas que son importantes para él. A su padre le brinda tranquilidad y a Doña Felipe la anima a la justicia social.

Un momento que parece hacer aún más significativo el encuentro entre Ernesto y el trompo es cuando ambos bailan. Ernesto, como lo hemos mencionado, se encuentra intentando dar orden a su mundo interior pero también a un mundo exterior que profundiza esta preocupación, debido a todas las injusticias que ve a diario. ¿Cómo puede contrarrestar estos momentos de desolación? Luego de una serie de momentos complicados para Ernesto: había pactado un desafío que finalmente no se dio, un nuevo encuentro con Lleras, amigo al que odia, y otros momentos álgidos que sin duda turban a nuestro personaje, al día siguiente de estos sucesos, se levanta muy temprano, se baña en una fuente del patio y se va al patio con su trompo. Ernesto se encuentra solo, en paz, junto a su *zumbayllu* y lo hace bailar.

Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio

el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos. (ARGUEDAS, 2011, p. 125)

Aparece una palabra que ya hemos leído en varias oportunidades en momentos en los que Ernesto encuentra paz en medio de ese caos: contemplar. Mirar lento, mirar profundo, mirada ligera de afectos negativos. Incluso a un objeto que dura solo un momento en realizar su baile, su mirada le brinda un significado fundamental: mantener el vínculo consigo mismo y con la naturaleza. Ernesto se contagia del baile del *zumbayllu*, se pone a bailar junto con él. Ernesto recuerda a los danzantes de tijeras, su mundo parece quedar en equilibrio total, en paz general. La voz narradora dice que se sentía el alumno más feliz al momento de tocar la campanilla para despertar a los internos y se encuentra congraciado hasta con sus enemigos, ya no los considera así: “¡Al diablo el Peluca! –decía–. ¡Al diablo el Lleras, el Valle, el Flaco! ¡Nadie es mi enemigo! ¡Nadie, nadie!” (ARGUEDAS, 2011, p. 126).

Es de este modo que podemos proponer que la infancia, por medio de la construcción del espacio simbólico propone una filosofía propia. Construye una propia mirada. Respecto a ello nos ha hablado el filósofo italiano Giorgio Agamben. Este pensador dice que el infante es capaz de rechazar cualquier destino para quedarse con su propia indeterminación. Es un asunto que ya hemos resaltado en la mirada y las experiencias profundas que atraviesan en las que no realizan lo que las demás personas desean que hagan, sino que construyen un modo particular de ver, ser y actuar en el mundo. Agamben resalta que mientras los maduros, o sea los adultos, obedecen las instrucciones, el infante es capaz de “prestar atención a aquello que no está escrito, de prestar atención a las posibilidades somáticas y no codificadas” (AGAMBEN, 2012, p. 29). Esto se debe a que las niñas y niños, así como los adolescentes, quienes se encuentran en un estado de indecisión y exploración de su identidad, se encuentran en una permanente “escucha del ser y de la posibilidad” (AGAMBEN, 2012, p. 29). Cuando nos referimos a la infancia no solamente nos estamos refiriendo a un tiempo en la vida, no solo a una edad, sino a una forma de ver la vida, de vivir. La infancia, como dice Agamben, se encuentra en “la preminente composición de lo posible y de lo potencial” (AGAMBEN, 2012, p. 29).

Así como Winnicott mencionaba la importancia del juego para la creación de la experiencia cultural, Agamben dice que “los juegos son la autopista a la experiencia infantil” (AGAMBEN, 2012, p. 30). Este filósofo suma algo muy importante a la visión de la infancia al mencionar que la infancia jamás puede ser solo vida natural, sino que siempre vida política, compartida. Lo mismo veremos en nuestros personajes, siempre preocupados por las relaciones

que construyen con otros personajes, con su mundo, con su influencia en la realidad, con los problemas sociales y políticos, en algunos casos.

Para redondear esta imagen de profunda comunión entre Ernesto y las personas que eran sus enemigos, hay un episodio que refuerza la idea de desprendimiento y comprensión por parte de Ernesto. Luego de que este mismo trompo, *winku* y *layk'a* pasara incluso por terreno bendito, pues lo tenía en su bolsillo al entrar a la capilla por una ceremonia, es ahora incluso un instrumento más extraño que era en un inicio. Con todo eso, Ernesto decide obsequiar el trompo a uno de sus enemigos del colegio. Aunque claro está que ya no los considera así, luego de ese momento casi místico que pasa bailando con el trompo. De todos modos, su acto de desprendimiento hacia un instrumento tan valioso para él nos sugiere que Ernesto se encuentra mucho mejor preparado para poder seguir su camino incluso dispensando de él. Veamos las palabras con las que le entrega el trompo al Añuco:

¡Qué *zumbayllu* tienes! –le repetí, entregándole el pequeño trompo—. En su alma hay de todo. Una linda niña, la más linda que existe; la fuerza del Candela; mi recuerdo; lo que era *layk'a*; la bendición de la Virgen de la costa. ¡Y es *winku*! Lo harás bailar a solas. (ARGUEDAS, 2011, p. 190)

Enumerar toda esa cantidad de aspectos que hay en el alma del trompo nos recuerda las diversas experiencias que Ernesto ha atravesado junto a él. Nos sugiere también la curiosa identificación entre Ernesto y el trompo, pues todo lo que menciona Ernesto no son más que momentos que él mismo ha vivido o en todo caso que han vivido juntos. Este propio cruce de culturas y memorias que tiene Ernesto en su interior también las lleva ahora el trompo: la soledad, el cristianismo, la memoria, la amistad, la brujería, la niña a quien recuerda. Incluso la niña está muy relacionada con el trompo pues verla a los ojos le recordaba al propio *zumbayllu* en pleno giro, en un giro veloz, cuando su color se hace más claro, pardo cristalino.

Tal como había sucedido con otros elementos naturales como las plantas, las montañas, los ríos, las aves, etc., la mirada de Ernesto, una mirada particular de infancia, una mirada andina en su lugar de enunciación, diferente en su forma de observar la naturaleza y todo el espacio que lo rodea, permiten que el espacio simbólico del juego le ayuden a resistir y tomar distancia del mundo para volver a él de forma diferente, con más herramientas para interactuar con él.

4.3. Ximena y el juego como espejo

El ya citado D. W. Winnicott (1993, p. 42) coloca al juego en un espacio potencial, o sea, de posibilidades, entre el niño y la madre. Un espacio entre el mundo interior y el mundo exterior. Dice Winnicott que “lo universal es el juego”, que “facilita el crecimiento” y “conduce a relaciones de grupo” por parte del niño o niña en crecimiento. Este psicoanalista refiere que cuando jugamos, extrapolando a más edades que solo la infancia, atravesamos por cierta experiencia de control mágico, o sea, una experiencia de omnipotencia. Esto es verificable muy fácilmente en juegos de niños, jóvenes o adultos, con la posibilidad de acordar nuevas reglas, de recibir o dar castigos por quien ganó el juego, una sensación que sin duda también nos atrae al momento de jugar con otras personas. Aunque esta omnipotencia sea precaria. El juego es estimulante porque “lo que siempre importa es lo precario de la acción recíproca entre la realidad psíquica personal y la experiencia del dominio de objetos reales. Se trata de la precariedad de la magia misma, que surge en la intimidad, en una relación que se percibe como digna de confianza” (WINNICOTT, 1993, p. 47). O sea, el sentimiento de omnipotencia se revela cuando jugamos, pero esta sensación pasa a ser muy superficial o fácilmente intercambiable porque las relaciones que en el juego se ofrecen son recíprocas. No hay juego si todo el tiempo se beneficia solamente una persona. Es más, si sucede eso pues el juego se acaba, no nos dan más ganas de jugar o cambiamos de juego. La fragilidad de la omnipotencia, a partir de una relación digna de confianza, es lo que no llama la atención de jugar. Las relaciones de confianza que se desarrollan durante el juego son una experiencia íntima, valiosa. Desde que jugamos con nuestros padres y madres o nuestros amigos, la confianza, sin duda, factor fundamental al jugar, asume una posición central en las relaciones durante el juego: confianza consigo mismo, con su capacidad creadora y con los demás, para construir este espacio particular. Este sentimiento es también fundamental cuando formamos imágenes de nosotros mismos y de las demás personas, así como del mundo en el que vivimos. Dice Winnicott, citando a otro psicoanalista, Fred Plaut:

La capacidad para formar imágenes y usarla de manera constructiva, por recombinação en nuevas figuras, depende —a diferencia de los sueños y fantasías— de la capacidad del individuo para confiar. (PLAUT en WINNICOTT, 1993, p. 89)

La importancia del juego radica también en la formación de identidad. Al jugar, desarrollamos la identificación con nuestros pares, asumimos diferencias o similitudes con ellos. El encuentro con otras personas es el que empieza a constituirnos como personas singulares, únicas, en el mundo, y jugando, o sea relacionándonos de una manera distinta que en una presentación habitual, podemos construir nuestra propia identidad. Durante el juego

podemos decir: “Yo soy, estoy vivo, soy yo mismo” (WINNICOTT, 1993, p. 53). O sea, reafirmar la constitución de lo que somos, de una reflexión personal, y de afirmar nuestra existencia en el mundo. Incluso en algunos momentos de nuestra propia vida, “el juego es en sí mismo una terapia” (WINNICOTT, 1993, p. 49). La capacidad que tiene el juego en sí mismo de ser una terapia, a partir del encuentro con otras personas, a partir de la creatividad que desarrollamos jugando solos, de movernos dentro de los espacios en que vivimos, hace que el juego pueda ser considerado “una forma básica de vida” (WINNICOTT, 1993, p. 49).

Como experiencia íntima es, entonces, valioso y también como experiencia cultural, pues como ya hemos mencionado, constituye esa base, fundamental en nuestra infancia, desde donde se extienden nuestras demás experiencias culturales a lo largo de nuestra vida.

El jugar y la experiencia cultural son cosas que valoramos de modo especial; vinculan el pasado, el presente y el futuro; ocupan tiempo y espacio. Exigen y obtienen nuestra atención concentrada y deliberada, pero sin exceso del carácter deliberado de esforzarse. (WINNICOTT, 1993, p. 94)

El primer capítulo del libro *Ximena de dos caminos* (2020) tiene el sugerente título de “Los juguetes”. Subraya la importancia temática de los juguetes para Ximena. ¿Podríamos pensar también que todos los elementos que forman parte de las experiencias de Ximena en este capítulo y que tienen un especial interés para ella entrarían en el concepto de un juguete? Por ejemplo, se empieza mencionando las enciclopedias que ella mira con atención. Podrían ser pues estas también son un objeto inmediato al espacio de Ximena. Ella no sabe leer, pero sí se apropia de las imágenes de las láminas y las relaciona con otros objetos o historias que escucha. Ximena empieza a construir un territorio simbólico personal que relacionará con otros universos orales o culturales.

Explícitamente, hay tres juguetes que aparecen en este capítulo y que curiosamente no representan mucho para ella. Le regalan tres peluches: un perro, un oso y una jirafa, y por muy grandes que sean no representan nada importante para ella. “Ximena se fija en la desproporción del cuello con el resto del cuerpo y el detalle la irrita. También le irrita el aire de tonto que tiene el perro, pero procura no hacerlo notar...” (RIESCO, 2020, p. 23). Estos peluches se unen a una gran colección que ella tiene: un carrusel, un juego de porcelana para servir té y varias muñecas con la que nunca juega. Ella, en tanto, prefiere coleccionar piedras mágicas, botones de colores, platinas, figuras de gente hermosa, boliches y una pata de conejo blanca, como para la buena suerte. Esta parte del texto nos sugiere que antes que a Ximena le guste la pomposidad o el lujo de los juguetes, le atraen objetos que pueden ser más pequeños o sencillos, pero que

resultan más significativos por haber sido encontrados en medio de otros juegos o haber sido regalados por alguien importante para ella. De todos modos, a pesar de que estos inmensos juguetes no resultan importantes para ella simbólicamente, sí los usa para realizar un acto del que luego se arrepentiría mucho: ostentarlo frente a otros niños que no los tienen.

Un día, cuando salen con su Ama Grande al mercado, Ximena, a pesar de que ni sus padres ni su Ama están de acuerdo, lleva estos grandes peluches al mercado. Ximena lleva el oso y el perro con ella y la Ama Grande lleva la jirafa. En su camino, aparece un niño a quien ve desde cierta distancia e intuye su intención con los juguetes. La descripción del niño muestra una evidente precariedad económica, condición distinta a la de Ximena, por cierto:

Lleva un sombrero verde como el que usan los niños indios y una chompa marrón de lana tosca. Sus pantalones negros, holgados, demasiado anchos para sus piernas delgadas, están rotos, sin parches. No lleva ojotas y Ximena descubre sus pies cortados y endurecidos por el frío seco de las alturas. (RIESCO, 2020, p. 26)

Ante la intención de acariciar al peluche, Ximena adivina su interés y de prisa le lanza un “¡Es mío!” (RIESCO, 2020, p. 27), negándole la posibilidad de tocar el juguete. Ximena se arrepiente, inmediatamente. Quiere volver atrás, pero teme echarse a llorar y sigue su camino. Luego de ello, agobiada por lo sucedido, Ximena pasa varios días en cama, como enferma. La voz narradora dice: “admite para sí que se merece eso y mucho más” (RIESCO, 2020, p. 27), sufre sueños en los que ve que alguien se ahoga y entre sueños “las páginas de la enciclopedia vuelan como pájaros por su mente rozándole los ojos con una amenaza de cuchillos” (RIESCO, 2020, p. 27). ¿Por qué, de pronto, aparece la enciclopedia en medio de este momento de tensión y culpa? Las páginas posteriores nos brindan más referencias pues el nexo que relaciona los juguetes, al niño y la enciclopedia tiene fundamento porque ella ha visto, en un imagen, en la parte de las láminas del Perú, en el extremo derecho de la página, a ese niño al que ha negado sus juguetes. Dice la voz narradora: “allí está el niño, muy serio, sin sonreír, la expresión adulta y los ojos en almendra que le sostienen con dureza la mirada y que la interrogan con rencor, esperando una respuesta” (RIESCO, 2020, p. 36). Este episodio se condice y podría equiparse con una privación que ella misma sufre, al ver a los hijos de la tejedora jugar con un trompo. A pesar de que su familia tiene más condiciones económicas que otras personas, su condición de género le impiden acercarse como quisiera:

A ella le gustaría acercarse para ver y oír el canto circular y mágico del juguete. Desde su sitio los envidia con algo de rencor. El suyo [el trompo de Ximena] no es de los verdaderos, es importado y apenas del tamaño de una nuez, esmaltado en rojo y tallado en forma de manzana. Carece de clavo y la

punta de madera no logra la música de los más grandes, por toscos que sean. (RIESCO, 2020, p. 141).

Volviendo al inicio del libro, se nos muestran una serie de objetos que van a servir para construir el espacio simbólico del juego de Ximena. Los juguetes son, por un lado, objetos que la acompañan en lo más íntimo de su vivencia, como los que guarda debajo de su cama y son como instrumentos de una pequeña coleccionista; pero también son objetos que usa para relacionarse con el mundo, incluso de manera negativa, que van a hacer surgir en ella momentos de conflicto e intensa pena, pero la infancia también tiene de estos momentos.

Humberto Maturana brinda también una importancia fundamental al juego, esta vez desde su componente biológico vital para el desarrollo del ser humano. Vital tanto en su relación consigo mismo, como con su entorno más cercano y social. Las referencias que nos brinda Maturana radican en el aspecto constructivo del juego desde la relación maternal de la niña y el niño. El juego tiene una relación profunda con una emoción poco valorada como vínculo en el componente social de los seres humanos: el amor. Así, el juego, desde niñas y niños, nos permite construir una aceptación y confianza personales, las cuales son fundamentales para el lazo social con otras personas a lo largo de nuestra vida. Citando a su colega Verden-Zöller, menciona que el juego entre la madre y el niño, en el fluir de su relación, “es fundamental para el desarrollo de la conciencia corporal y manejo del espacio del niño” (MATURANA, 1993, pos 2767). Luego de ello y de esta primera relación esencial, se puede permitir “vivir en la dignidad del respeto por sí mismo en conciencia individual y social” (MATURANA, 1993, pos 2767). Finalmente, al adoptar esta actitud frente a otras actividades en la vida, esta nos permitiría poseer salud psíquica pues lo que se haga se realizará “sin tensión y angustia como un acto que se vive en el placer” (MATURANA, 1993, pos 2772). Lamentablemente, vivimos en una cultura que niega al juego como vínculo social luego de la infancia. Dice Maturana que “el jugar no tiene nada que ver con el futuro, jugar es hacer lo que se hace en su total aceptación, sin consideraciones que nieguen su legitimidad” (MATURANA, 1993, pos 2623).

Ximena no busca una justificación de los juegos que realiza puesto que la construcción de un espacio simbólico no se basa en la aplicación práctica que tenga, sino se basa en una interiorización de la experiencia como un acto de apropiación, lo cual no busca en particular una consecuencia inmediata, sino una forma de ser y estar que se construye como un proceso constante. Así, incluso cuando no juegan directamente, cuando no está con algún tipo de juguete o cuando la voz narradora no menciona directamente que está jugando, puede estar

construyendo un espacio simbólico valioso. El juego no depende de la compañía de un objeto necesariamente sino de un tipo de postura frente a la actividad que realizamos:

El juego en los seres humanos es una actitud fundamental que es fácilmente perdida debido a que requiere inocencia total. De hecho, cualquier actividad humana hecha en inocencia, esto es, cualquier actividad humana hecha en el momento en que es hecha con la atención en ella y no en el resultado, esto es, vivida sin propósito ulterior y sin otra intención que su realización, es juego; cualquier actividad humana que es disfrutada en su realización debido a que la atención del que la vive no va más allá de ella, es juego. (MATURANA, 1993, pos 2637)

La inocencia, que nada tiene que ver con la ingenuidad o la inmadurez con la que a veces se relaciona a las niñas y niños, tiene más relación con la atención que se ponga en ella dejando de lado un propósito ulterior. Ahí radica lo fundamental del juego como construcción simbólica inicial y como vínculo social posterior entre los individuos. Maturana concluye que “perdemos nuestra conciencia social individual en la medida en que dejamos de jugar y transformamos nuestras vidas en una continua justificación de sus consecuencias, en un proceso que nos enceguece acerca de nosotros mismos y los demás” (MATURANA, 1993, pos 2642).

El espacio del juego puede ser también visto desde el punto de vista de un ritual. Lo hemos visto en el caso de Ernesto y también se sugiere en las experiencias de Ximena. Por ejemplo, el capítulo llamado: “Los primos”, nos muestra que Ximena y sus primos, llegados de Lima, Edmundo y Cintia, son ahora sus cómplices en las exploraciones por los alrededores de la casa. Precisamente es en estas pequeñas aventuras que el juego con sus primos se convierte, poco a poco, en una experiencia muy parecida a un ritual, un juego también relacionado con los mitos. Ximena, al conocer la zona y escondites, se destaca entre los tres. A pesar de ello, Edmundo, con un aparente hábito de jerarquía, se declara como el alcalde de la huerta y pide a Ximena que los lleve a un lugar donde no estén a la vista de los peones o de sus familiares. Ese sitio está separado por un muro donde crecen árboles exuberantes y eucaliptos que forman una especie de escondite más que apropiado. La voz narradora dice: “[Ximena] Allí inventa sus aventuras, allí se deja llevar a las nubes, por los cóndores que se convertirán en príncipes, allí hace pactos por igual con los duendes benignos y malignos de los arroyos y de las cuevas, allí se alía al espíritu de los árboles contra la injusticia de los mayores” (RIESCO, 2020, p. 78).

¿Podría surgirnos alguna representación particular el ingreso a esta especie de bosque en el cual se internan los niños? Pedimos que se nos permita relacionar entonces el espacio del juego con el del bosque, como bien lo ha hecho Graciela Montes (2017). Esta escritora recuerda sus épocas de niña en las que jugaba “el bosque y el lobo”, en el que se reunían a cantar

“juguemos en el bosque, mientras el lobo no está” para que ante la salida del lobo, todos corrieran e intentaran escaparse de sus garras. En este espacio en el que “el bosque es no domesticable” (MONTES, 2017, p. 134) aparece la vida de la infancia, pero también, simbólicamente, aparece la muerte, representada por el lobo que desea comerlos. Con esto, dice Montes, aparece en la relación juego-bosque, la duda, la incertidumbre, aquello que no se puede controlar, sobre lo que no tenemos poder, aquello sobre lo que no se tiene certezas, un “juego de explorador” (MONTES, 2017, p. 141) como lo llama exactamente esta escritora. Este espacio del juego relacionado con el bosque se construye, entonces, con un movimiento dialéctico de explorar el espacio y de aventurarnos a él, así como de mantener algo siempre oculto. Aunque, recalca Montes, siempre “hay que ser un poco valiente para permitirse dudar. Para soportar la perplejidad, la maraña, la oscuridad y la inminencia del lobo” (MONTES, 2017, p. 161).

Es en este espacio que Edmundo, Cintia y Ximena construyen también su espacio para el juego. Edmundo, como ya lo habíamos mencionado, asume su posición de alcalde o mandamás dentro de este lugar, llegando incluso a pedirle a las niñas que se bajen los calzones para luego bailar una danza de los pieles rojas. Edmundo planta una vara en el centro y los tres giran alrededor cortando con la palma de la mano los gritos que dan. La voz narradora atiende: “Ximena se equivoca una y otra vez, porque termina acercándose demasiado a su prima, atraída por los rulos que se alzan con el movimiento de la danza y que, al rozarle la frente, le hacen olvidar el juego y la marean distrayéndola. No se ríen, no se hablan, brincan por mucho rato hipnotizados por el pequeño círculo que trazan” (RIESCO, 2020, p. 79).

El cabello de Cintia se ha vuelto una especie de amuleto prohibido para Ximena, pues su prima no deja que nadie lo toque, aunque por algún accidente, Ximena se aprovecha. Cuando en un momento se le enreda una abeja en los cabellos rubios, “Ximena aprovecha para introducir suavemente los dedos y los bucles dorados. Los estruja sin hacer mucha presión, los suelta, los acaricia por dentro, deja que se le enrosquen alrededor de la mano” (RIESCO, 2020, p. 81). Edmundo llega incluso a teatralizar su muerte pues pide que lo entierren. Hay una demora para poder desenterrarlo, pues una de las sirvientas las ha sorprendido, pero ante la exigencia de Ximena, esta se va. Edmundo, algo magullado, “revive” de ese momento y aparenta un regreso triunfal al terreno de los vivos. Antes de enterrarlo, Edmundo había colocado un envoltorio con granos secos de maíz como una especie de ofrenda. Las niñas lo sacan y dibujan una forma de ocho (8). Este dibujo podría indicar la idea de eternidad. Este dibujo podría estar relacionado con el cruce constante de líneas y el símbolo que incluso

narradores como Guimarães Rosa han colocado en su obra, en el final de “Grande Sertão: veredas”, por ejemplo.

Otro motivo más en el que se cruza el juego y el ritual es el sacrificio que hacen de un patito amarillo a quien convierten en algo sagrado y al que solo puede tocar Edmundo. Este parece completar el ritual de transformación, luego de su “muerte” y regreso al ciclo de la vida. La voz narradora cuenta: “Ximena no sabe si, por algún sortilegio secreto, su primo se está convirtiendo en gato o en pájaro de rapiña” (RIESCO, 2020, p. 89). Este episodio turba mucho a Ximena y Cintia, pues Edmundo las obliga a ver la escena en contra de su voluntad. Al sacrificar al patito, Edmundo lo lleva al mismo lugar donde lo enterraron a él y sus primas colocan una piedra cada una. Por la turbación que surge en Ximena y Cintia, la madre de esta culpa a las indias pues piensa que son los cuentos que ellas les cuentan las que las han turbado. Esto marca el final del juego entre los tres, porque luego Edmundo se aleja de ellas y juega solo. Un episodio ritual más entre Ximena y Cintia podría relacionar directamente el espacio del juego con la labor de coleccionista que tiene Ximena.

Cintia se ha quedado impactada con los saltos que Ximena da sobre las acequias y cómo conoce tan bien los lados por donde andan. Ximena le ha contado que es gracias a los duendes y Cintia le pregunta qué hacer para que ella pueda tener también esa cercanía con estos seres. Ximena le ha dicho que debe de cortarse el pelo y su prima lo piensa, evalúa y acepta. Ximena saca de su cuarto una caja donde ha guardado sus piedras mágicas, plumas escogidas por su perfección, conitos de eucalipto, semillas brillantes de lúcuma: tesoros que la pequeña ha ido acumulando en las últimas temporadas en el valle, para colocar en ella este nuevo objeto tanpreciado. A continuación se construye, en el relato, un lugar mágico, en la descripción aparece el canto de jilgueros, la brisa cargada de olores silvestres, el perfume que se mezcla con el de sus vestidos y todo el lugar “se convierte en un espacio que acaba de nacer para ellas” (RIESCO, 2020, p. 99). Luego de este momento cúspide de tensión entre Ximena y Cintia, ella relaciona la nueva apariencia de su prima con la Medusa decapitada que ha visto en la enciclopedia. Juegos y mitos se mezclan en la niña. En este caso, esta especie de juego malévolo.

Para terminar, Ximena coloca los rulos en la caja que había sacado y quiere guardarse uno para ella. Ximena y Cintia saltan, una tras otras, la acequia y se ríen, un poco aturdidas. Ante la reprimenda de los adultos, Cintia y Ximena se acercan más como amigas, por lo menos de parte de Cintia, quien le dice que es su mejor amiga. Aunque algo se ha roto, con todo lo que

ha pasado. Surge un sentimiento parecido a la desilusión que amenaza con romper el halo de imaginación que Ximena construye:

Mirar a Cintia era creer que una de las figuras de los cuentos de hadas se había escapado de las páginas que solían extasiarla. ¡Eran tan fácil contentarse con solo mirarla! ¿Dónde pondrá ahora esta envidia que la empujaba a soñar? Algo se ha roto a su lado y le deja el breve aletear de un sueño en colores que no logrará recobrar. (RIESCO, 2020, p. 106)

Hemos visto distintos modos en los que el juego construye un espacio significativo para Ximena y que podemos ver a lo largo de la historia. A pesar de ello, aún no hemos revisado la parte que le da nombre a nuestro capítulo. El juego como espejo. Las distintas aproximaciones y prácticas que realiza Ximena al juego por medio de los juguetes, de la mostración o privación de ellos o del juego como ritual mítico han sido analizadas y ahora pasaremos a ver al juego en una suerte de función de reflejo de ella misma. Sospechamos que esto nos brindará la posibilidad de comprender mejor el sentimiento de culpa que ella carga y cómo trata de manejarlo, así como de hacer una relación con otra figura que ella ya ha visto, la de la charca.

Nos referimos al capítulo llamado “La costa”. Es el capítulo, además, más extenso del libro. En este capítulo no solo se encuentra con la charca mágica, como ya lo hemos relatado, sino también se encuentra con un personaje al que se le atribuye la condición de ser loca. Es una niña un poco más grande que Ximena y se encuentra al fondo del hotel, tras un portón, en el que ha Ximena ha llegado a hospedarse con su familia. Su apariencia nos brinda una imagen penosa de la niña del árbol: descalza, sus piernas eran apenas oscuros palos largos y la cubría un vestido gris andrajoso. Su constante movimiento era limitado por la soga que la retiene y por eso daba vueltas en el árbol hasta que la soga estuviera muy cerca de este, lo golpeaba y luego volvía a iniciar su carrera en destino contrario y hasta que la soga se estirase hasta su punto máximo. Esta primera imagen irrita a Ximena, le causa “un terror y deseo de seguir inmóvil, borrada, hecha ausencia por el delirio infatigable de la otra” (RIESCO, 2020, p. 177). Este primero momento la golpea tanto que cierra el portón tambaleándose y con miedo de caer, “reprimiendo como podía un deseo inesperado de gritar ella también” (RIESCO, 2020, p. 178). Parece, además, a partir de ello, construirse una relación particular entre ella y la niña del árbol.

Cuando la niña aúlla fuertemente, ni su madre ni Libertad Calderón, la joven que han llevado con la familia para que cuide de Ximena, parecen escucharla. Así, una serie de nuevos encuentros en los que Ximena, poco a poco, se va a acercando más y más a la niña del árbol, irán surgiendo. La primera vez que logra estar más cerca de ella es descrita también como un momento de trance o hechizo.

Ximena se anima a acercarse cada vez más a la niña. Un efecto petrificante las sobrecoge. Leamos este párrafo:

Ninguna de las dos se movió en un principio y Ximena creyó que se iba a ahogar no porque la respiración le fallara, sino porque los latidos le resonaban en la cara. Se miraron así, sin moverse, la una sentada a la sombra del gran árbol y la otra de pie bajo la resolana inclemente de la tarde. Ninguna de las dos pestañeaba, como si de común acuerdo estuvieran jugando a ver quién bajaba primero los párpados. El silencio y la tensión eran inaguantables y a Ximena se le ocurrió que estaban jugando a las estatuas, solo que esta vez, como castigo a su intrepidez, se quedarían así, fijas para siempre. (RIESCO, 2020, p. 180)

Este trance inicial les ayuda a ingresar a un momento que nos ha llamado mucho la atención y que es el que le da el nombre a este apartado. Comienza un juego en que la danza se vuelve una práctica que permite reflejarse la una con la otra. La niña empieza un movimiento con el que le sugiere un pedido: *sígueme*. Una invitación a participar de ese momento junto a ella. La niña del árbol y Ximena pliegan y levantan los brazos, dando saltos, intentando alcanzar cada vez mayor altura. Ambas intentan volar, pero es un juego de imitación al que ingresan. La atmósfera tanto de la niña como del lugar cambia cuando comienza este juego. “El terreno estéril se llenaba de vida, las hojas del viejo ficus reverdecían contra el gris brillante de la tarde, las gallinas no eran solo gallinas, eran notas alegres y bermejas en su pausado movimiento, aun la casucha había cobrado un encanto rústico y sereno” (RIESCO, 2020, p. 181). Cuando llega don Serafino, dueño del hotel, el hechizo se corta repentinamente. La niña del árbol para la danza; Ximena, también, y el señor le dice a Ximena que nunca más debe abrir el portón.

Lo que nos gustaría proponer para este momento de juego y baile es la visión especular que se crea entre ambas. ¿Qué interpretación podría abrírsenos, según nuestro modo de vista, al pensar y hacer esta propuesta de la visión especular? Este primero acercamiento nos indica que la función del espejo se construye a partir de la mirada. Una mirada que Ximena tiene de la niña del árbol primero lejana, sospechosa, y cada vez más cercana, hasta quedar a tal punto de sentirse petrificada. Como dicen Miguel Rivera y Cristina Vidal en su artículo “Mirar es sucumbir”: “Los niños aprenden desde muy pequeños lo que deben mirar y lo que no, y son muchos los cuentos tradicionales que describen el uso de los espejos como ventanas mágicas que permiten ver lo que de otra forma es imposible, pues pertenece a otro tiempo y a otro espacio” (RIVERA Y VIDAL, 2018, p. 259). Esta cita nos permite encontrar la relación de la forma en Ximena se aproxima y lo que podría implicar esta relación del juego con la niña. Podemos intuir que la niña del árbol podría ser una especie de vínculo o lazo para que Ximena pueda seguir pensando o imaginando otros espacios y otros tiempos. Podemos corroborar esto

cuando, más adelante, se menciona que la niña “con solo estar allí, corroboraba la existencia de la forastera de los ojos claros y la estrella de mar en el pecho” (RIESCO, 2020, p. 213). Se refiere a una mujer que vio en ese patio y que dejó impresionada a Ximena por su belleza y actitud. Aunque luego vamos a ver que en efecto, la mujer no existe y fue solo una suerte de proyección de Ximena pues en realidad se trata de una imagen, precisamente es esta poética de la infancia, lo que permite crear este espacio simbólico del juego y que con ello, se mantiene animado, vívido.

Lejos de servirle a Ximena porque puede tener control sobre esa actividad, es precisamente el hecho de que no lo tenga lo que a ella la atrae. Dice la voz narradora: “Nunca había sido Ximena la que determinaba la manera de mirarse o de jugar y, por lo tanto, no era ella la que controlaba la situación” (RIESCO, 2020, p. 213). El ingreso al lugar en el que estaba la niña del árbol siempre es descrito como misterioso, como una región prohibida, un mundo extraño separado del resto del hotel. El miedo surge en Ximena. La falta de palabras, tan importantes para ella como ya lo hemos visto, la pone insegura, pero aun así “todo a su alrededor cambiaba a medida que ella se iba integrando en el baile agitado de la alucinada” (RIESCO, 2020, p. 213). Como dicen los ya mencionados Rivera y Vidal, “el espejo es un agujero negro que atrae y absorbe irremediamente al que lo mira, la fascinación del abismo, el hechizo del lado oscuro de la realidad” (RIVERA Y VIDAL, 2018, p. 260). Es este juego entre lo que se muestra y lo que se esconde, algo que deja perpleja a Ximena, que la atrapa y al mismo tiempo quiere soltar, que le causa tanta intriga. La propia historia de la niña del árbol le quita el sueño. Pero precisamente el encuentro con ella, así como simboliza un espejo, le permite el paso y la transformación de ella misma. Ximena se permite explorar otros lugares de ella misma, y “mirarse al espejo y descender al laberinto son acciones que conducen al conocimiento pleno de uno mismo, y esto es, al conocimiento de esas dos mitades que nos constituyen” (RIVERA y VIDAL, 2018, p. 271). La visión especular nos permite un encuentro más profundo con nuestro yo más hondo, nos aísla momentáneamente del mundo, por eso la especie de trance y hechizo al momento del juego entre Ximena y la niña.

Hay un momento más en el que Ximena y la niña del árbol ingresan en este juego del espejo por medio de la danza. Lo comentaremos porque podría permitírnos hacer una relación con otra experiencia que atraviesa Ximena, la de la charca mágica, momento que también sugiere cierto proceso de visión especular. Antes de su regreso a Lima, decide ir a visitar o despedirse, mejor dicho, de la niña del árbol. Es el final de ese extenso capítulo. Esta visión especular del juego con la niña viene siempre cargada de elementos que la colocan en otro

tiempo y en un espacio distinto. En este caso la voz narradora nos dice que “se había despertado inquieta de un sueño lleno de colibríes y de estatuas” (RIESCO, 2020, p. 240). Un sueño extraño de pájaros –las niñas imitan el movimiento del vuelo– y de estatuas –las niñas se quedan inmóviles en un primero momento– es el que antecede al encuentro. Y aquí vuelve también el recuerdo de la poza mágica, de ese reflejo que ve en el agua. En la noche hay luna llena, además. Un ambiente propicio para seguir obteniendo un halo mágico y místico, lleno de silencio. En este último encuentro, cuando ya están cerca, el diálogo sin palabras, como le llama la voz narradora, comienza del lado de Ximena. Ladea la cabeza y “como un espejo que le devolviera su imagen, la demente la imitó” (RIESCO, 2020, p. 241). Comienza esta danza conjunta y de pronto “la una era la sombra de la otra” (RIESCO, 2020, p. 241). Al cansarse, detienen su danza. Ximena no desea abrazarla al despedirse porque teme que “en el abrazo, su cuerpo desapareciera en el de la alucinada” (RIESCO, 2020, p. 241). La voz narradora dice que muchos de los momentos que pasó en la costa los recordaría siempre y hace una relación “con la imagen de la otra niña que había visto inalcanzable y espejada en su charca mágica” (RIESCO, 2020, p. 242).

Entonces, ¿qué implica para Ximena desarrollar su espacio simbólico por medio del juego? ¿Surge alguna relación entre su reflejo en el agua y la niña con la que juega en el patio trasero del hotel? Vemos que la niña de la charca tiene poder de reconocimiento sobre Ximena. Cuando se cuenta el episodio de la charca, la voz narradora dice que ambas se asombran, ambas se reconocen, ambas se desconocen, pero a pesar de ello se alejan sabiendo que nunca llegaron a ser una sola ¿La niña del árbol puede ser, finalmente, la reparación de ese fallido encuentro? Durante la narración de ese capítulo, así como de otros, hay una constante con respecto a algunos asuntos de los que Ximena se arrepiente o de los que se siente culpable. Haberle negado los juguetes al niño indio, haber apoyado a su prima para cortarse sus bellos bucles, en el capítulo final de “La feria” también veremos que se culpa por tener demasiado, por las injusticias que sufren los campesinos a quienes la compañía para la que trabaja su padre les ha quitado sus terrenos; todo ello la hace sentirse mal, sentimientos entremezclados por ser ella parte, o por tener una familia, que precisamente está del otro lado, aprovechándose, de algún modo, de esa situación. ¿Las experiencias con la niña del árbol pueden solventar mejor el mundo de sus pesares? Queremos sugerir que es lo que logra Ximena al tener tanto la posibilidad de verse reflejada en la charca como en el juego que funge como espejo con la niña del árbol. Verse ella misma en otro ser tiene el efecto tranquilizador. Algo que busca permanentemente durante la historia y que, aunque no resuelve del todo, por lo menos le

permite encontrar cierta tranquilidad. Por cierto que el juego sirve también para ello pues no es solo abandonarse al estado de una especie de hechizo o trance sino que hay siempre un trabajo consciente. El juego, los juguetes, las formas de relacionarse con las personas por medio de él, sin un sentido utilitario, le permiten continuar el camino y sostenerse a pesar de otros momentos menos placenteros o menos dichosos, pero que siempre están presentes en los días de Ximena.

4.4. Claudio, el juego y la nostalgia

Para poder analizar las experiencias que atraviesa Claudio queremos proponer una entrada desde la idea del juego y el sentimiento de nostalgia que podemos leer en algunas partes del libro. Particularmente, nos interesan algunos momentos que se cuentan en los diarios y las referencias que se hacen a las celebraciones o fiestas de Jauja y también al espacio familiar donde Claudio recuerda juegos junto a su hermana. Queremos enfatizar la relación entre la celebración andina y el juego así como el recuerdo nostálgico de los momentos de la niñez, por parte del narrador.

Como ha mencionado Miguel Rubio en su artículo “En busca de la teatralidad andina” (2014), el juego, en el ejercicio del teatro andino, tiene una palabra para su denominación *Pukllay*, podemos ver esta celebración en distintas partes del Perú, particularmente en la zona sierra, y son días de algarabía, baile, canto y desfiles. También se relaciona con las palabras quechuas *Yachachikuy* (ensayar), *llimp'ikuy*, maquillarse y *pampapikuy*, *saynatakuy* (enmascararse). Durante toda la narración de *País de Jauja*, las vacaciones escolares de Claudio tienen varias festividades. Se habla de pasacalles, danzas y de varios personajes que inundan las avenidas para celebrar las festividades de la ciudad. Se señala, por ejemplo, la fiesta de los carnavales, que se celebrarían el 20 de enero de ese año, 1947. Se habla de algunas celebraciones por Navidad y también se comenta variadas celebraciones que se hacen en otros pueblos. A pesar de esta mistura de fiestas, vamos a referirnos principalmente a los waynos y a los carnavales jaujinos.¹⁴

La cita que nos abrirá paso a la reflexión es una en los diarios. Como ya lo hemos comentado, esta novela está construida desde un narrador en segunda persona que narra todo los hechos y que se convierte en primera persona cuando habla en su diario. Ahora, en esta cita

¹⁴ Arguedas también se ha referido a los carnavales. “El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios. Debe tener un lejano origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música de carnaval tiene un genio común” (ARGUEDAS en HUAMÁN, 2015, p. 180)

del diario, el narrador habla de un tiempo pasado, de un tiempo cuando era más pequeño. Se filtran en su memoria recuerdos de otras fiestas, de amigos poco mencionados y lo embarga la nostalgia. Permítasenos la extensa cita, para luego poder analizarla:

21 de enero de 1947

Hoy y no ayer comienzan realmente las fiestas del 20 de enero, y me acuerdo con nostalgia de mi infancia, cuando todo era una misteriosa fiesta de máscaras, de guapidos, de disfraces de un lujo casi fantasmal. Iba con Alfonso, con Chicho, y seguíamos a los bailantes. Les gustaba alzarles el anaco a las huancas, para provocar un recio y varonil «carajo», pues no son mujeres sino hombres disfrazados de mujeres, que hacían matar de risa a mis amigos. Y se metían después por entre los chutos y les quitaban sus muñecos, les jalaban su cuerno de plata a los príncipes, les ponían papelitos por detrás a los músicos. Yo también me divertía con eso, pero solo por momentos, y prefería caminar solo, en silencio, detrás del arpa. Cuánto me asombraban los tucumanos, con sus espuelas y sus lazos, y esa manera tan extraña de decir: ¡Cuidado con las siete puntas! Me hacían pensar en distancias inmensas, desoladas. Se diría que en ellos se juntan las figuras del bandolero, del pishtaco, del condenado, y por eso el asombrado espanto que me inspiraban. Los veía después en mis sueños y me harían despertar temblando a media noche. Y sin embargo, ¡cuánto quería bailar como uno de ellos...! ¡Y aún hoy lo deseo! (RIVERA, 2015, p. 207)

El *Pukllay* se asemeja al juego en nuestra área andina. En la cita anterior, se integra todo este universo festivo: personajes diversos, enmascarados, disfrazados, música, juego, burla, danza. Podríamos indagar más sobre los danzantes, que le llaman especialmente la atención y divierten a Claudio. Apoyándonos nuevamente en Miguel Rubio (2014, p. 248), recordamos que, por ejemplo, en estos danzantes enmascarados podemos encontrar no solamente algunas expresiones de nuestro tiempo que forman parte de teatralidades incorporado a la fiesta, mezcladas con el rito y la representación, sino que también, por medio de esta actualización de formas, podemos descifrar signos antiguos de juego y teatro. Los danzantes, como también comenta Rubio (2014, p. 250), son los animadores principales en estas celebraciones, pues su danza parece articular la vida, a todas las comunidades, y también a los ciclos de la tierra y al calendario de cosechas, de modo que por medio de la música, el canto y la danza, se integran los distintos niveles de representación en estas festividades. La frase escrita por Claudio en su diario, incluso nos transmite el deseo de bailar como uno de ellos. Podemos encontrar en distintas zonas, referencias al uso de máscaras, las evidencias rupestres encontradas en Toquepala, al sur del Perú, donde se pueden ver imágenes de danzantes enmascarados en rituales vinculados a la caza, como menciona Rubio (2014, p. 248).

El francés Roger Caillois, sobre el juego y particularmente, sobre el uso de las máscaras tan recurrentes en las festividades mencionadas por Claudio, nos dice que a ellas se les concede una importancia extrema y religiosa y que “aparecen en la fiesta, interregno de vértigo, de efervescencia, de fluidez, donde todo el orden que hay en el mundo es abolido pasajeramente para surgir revitalizado” (CAILLOIS, 1986, p. 147). Podemos leer en lo que nos cuenta el narrador del libro, y Caillois también hace énfasis en ello, que la acción de usar las máscaras “revigoriza, rejuvenece y resucita a la vez a la naturaleza y a la sociedad” (CAILLOIS, 1986, p. 147) y que por medio de ellas, el ser humano se identifica con potencias que sabe ingobernables, como los dioses.

Esta teatralización como forma de juego la podemos ver incluso en lo que se cuenta en uno de los diarios. Claudio, nuevamente haciendo un ejercicio de memoria, recuerda cuando jugaba, un poco más niño, junto a su hermana:

31 de enero

Pero era buena [Laura, su hermana], y hasta aceptaba jugar cuando tenía yo catorce años y son otras las preocupaciones de las chicas. Mas no siempre lo hacía de mujer, y me acuerdo así, después de ver una película de romanos, Quo Vadis, se empeñó en formar parte de unas cuadrigas, y asumió el papel de guerrera, de modo que no me quedó más remedio que ser su caballo. (RIVERA, 2015, p. 260)

El juego aquí es jugar a ser alguien más. Luego de ver ese clásico del cine, *Quo Vadis*, juegan a ser los personajes de la historia. Esto, por cierto, no es algo fuera de lo común pues es recurrente ver a niñas y niños fingiendo ser un héroe o heroína, un personaje de algún libro o película, habitualmente. Apropiarse de sus poderes, apropiarse de sus habilidades y lanzarse al juego con la mayor confianza de tenerlos.

Volviendo a la primera cita del diario, Claudio, en primera persona, nos habla de sus andanzas. La fiesta, el *Pukllay*, le permite un espacio y un tiempo alternativo de esa cotidianidad, de las preocupaciones más cercanas a sí mismo y se abandona, incluso a momentos de reflexión: “prefería caminar solo, en silencio, detrás del arpa”, nos dice. También, estos sonidos y estos momentos le abren no solo una vía hacia una reflexión íntima sino también alejarse lo más posible, por medio de un cierto devaneo: “Me hacían pensar en distancia inmensas, desoladas”.

El filósofo George Gadamer reflexiona sobre la fiesta. Dice que “la fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa” (GADAMER, 1991, p. 46). Ello podemos verlo en *Pais de Jauja* también. El hecho de que no sea en un recinto nos

presenta la posibilidad de que todas las personas puedan acudir a ella, sin distinción, sin límites de cantidad. Además, estas fiestas también tienen desfiles, podríamos decir que la fiesta va hacia las personas, reuniendo a quienes se suman en el camino, a quienes deciden unirse a ella. La fiesta es una celebración, y esta “es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera encaminando” (GADAMER, 1991, p. 47). O sea, la fiesta se celebra en sí misma, no tiene una finalidad, una meta para realizarse. Las fiestas son en sí mismas el contenido que deseamos experimentar, es todo el proceso el que nos enriquece, así como sucede en el juego, que no tiene justificación final para desarrollarlo. La fiesta, además, posee un tiempo propio, sin cálculo, un tiempo que no implica tener un plan para después de ello y, claro, “las formas fundamentales del tiempo propio son la infancia, la juventud” (GADAMER, 1991, p. 48).

Una parte fundamental de esta celebración es la música. Particularmente, la música que acompaña estas celebraciones son los huaynos. Incluso los amarus, según Marcelina, la mujer de quien Claudio escucha todas las leyendas, dice: “[El amaru negro] siente toda la música que cantan y tocan los hombres y mujeres de Yanamarca, de Jauja, de Chongos. Todo lo oye: el huaynito de una pastora, el silbar de un *chiuche*, el guapido de un bailante y el canto de los pajaritos del viento” (RIVERA, 2015, p. 230-231). Mencionando esto, deseamos hacer una relación entre el huayno y la nostalgia de la voz que se nos ha presentado en la cita del diario, realizada líneas arriba: “me acuerdo con nostalgia de mi infancia”.

El *wayno* –utilizaremos esta palabra quechua pues el autor en el que nos apoyamos también la usa– permite adentrarnos en una memoria individual, colectiva e histórica. El profesor ayacuchano Carlos Huamán (2015) menciona que toda producción artística, cualquiera que sea, encuentra en la memoria una fuente para su razonamiento y para crear ficción. Ante la música:

Su interpretación no sólo traerá remembranzas del contenido temático y/o poético, sino también aquellos impregnados a la configuración rítmica, melódica y sonora de la canción, que van desde recordar su versión más conocida hasta la nueva; su vínculo con la biografía del oyente, entre otros. De esa manera, cada interpretación o audición será igualmente nueva y el movimiento de los significados pondrá en evidencia algunos recuerdos y olvidos. (HUAMAN, 2015, p. 41)

Memoria y *wayno* se relacionan. Por medio de estas referencias, pueden ingresar justamente a nuestra discusión la memoria individual, colectiva e histórica. Siguiendo con Huamán, la primera se refiere a una experiencia individual; la segunda, con recuerdos a largo plazo, permite que el sujeto se ubique como parte y agente de su sociedad y su cultura; y la

tercera, nos coloca frente a datos de la vida social, proyectados al pasado y viceversa. “El huayno no es pues ajeno a la memoria en general. Se mueve entre la memoria individual, histórica y colectiva. De ahí que muchos de ellos lleguen a representar el espíritu de las poblaciones; revela la complejidad de la naturaleza humana” (HUAMAN, 2015, p. 49-50). El *wayno*, entonces, puede ser “un lazo poderoso que puede unir a muchos peruanos y constituir su modo musical andino más representativo” (HUAMÁN, 2004, p. 154).

La referencia a los *waynos* es permanente en el texto. “Supongo, mamá, que tú y yo seguiremos recogiendo y transcribiendo huaynos, para no abandonar lo que comenzamos en las vacaciones de julio, ¿no?” (RIVERA, 2015, p. 13). Se habla de las composiciones de Carlos Valderrama y de otras canciones de otros sitios. Incluso, en el final del libro, vamos a ver que Claudio ha hecho unos arreglos a una música de misa, y ha integrado algunas notas de *wayno* ¿Cómo se unen la nostalgia y la memoria? Podemos explorar un poco de ella, para así intentar proponer algunos puntos que nos permitan entender este sentimiento por parte de la voz y cómo funciona en la historia.

La profesora Svetlana Boym nos cuenta un poco más de esta palabra. Menciona que nostalgia viene de dos raíces griegas, una significa volver a casa y la otra, deseo, ansia. Sugiere: “Yo la definiría como un deseo por un hogar que ya no existe más o que nunca existió” (BOYM, 2017, p. 153-165). Con ello, podemos mencionar que el sentimiento del narrador Claudio, en sus diarios, se condice con lo que explica Boym. Claudio recuerda un lugar al que quisiera volver, un lugar que además no es en el que vive ahora. También recuerda momentos en que visitaba la hacienda de las tías de los Heros. Ese lugar que tanto lo intriga.

Dice Boym, también, que la nostalgia es “el ansia de un tiempo diferente, un tiempo de nuestra infancia, de los ritmos más lentos y de los sueños. Además, que es también una revuelta contra la idea moderna del tiempo, el tiempo del progreso” (BOYM, 2017, p. 153-165). Entonces, el uso de esta palabra por el narrador se explica por las ansias que él tiene. Recordemos que dos personajes que atraen fuertemente a Claudio son a la que llaman “las tías locas” y él reconoce en ambas, permanentemente, las ganas de volver a un pasado seguro, mejor. Una de ellas, Ismena, incluso, “se abre a los recuerdos de infancia, con juegos, un riachuelo, pájaros” (RIVERA, 2015, p. 426). Así, con ella, o en ella, se unen memoria, infancia, juegos, naturaleza. La otra tía, Euristela, le llega a decir que se han perdido en esos recuerdos: “«Era como si poco a poco, sin movernos, nos fuéramos ya para siempre. Y acaso nos fuimos en verdad y no regresamos ya nunca»” (RIVERA, 2015, p. 221).

Las palabras de un libro que Claudio comenta estar leyendo, *La Odisea*, pueden darnos nuevos alcances para pensar la nostalgia. Milan Kundera, en su libro *La ignorancia*, dice lo siguiente con respecto al que él llama: el mayor nostálgico, Ulises:

Partió (no muy complacido) a la guerra de Troya, en la que estuvo diez años. Después se apresuró a regresar a su Ítaca natal, pero las intrigas de los dioses prolongaron su periplo, primero durante tres años llenos de los más fantásticos acontecimientos, y, después, durante siete años más, que pasó en calidad de rehén y amante junto a la ninfa Calipso, quien estaba tan enamorada de él que no le dejaba abandonar la isla. (KUNDERA, 2020, p. 8)

Claudio menciona al héroe griego varias veces. Lo compara, por ejemplo, con Mitrídates, amigo de su hermano: “«pero tengo cada vez la impresión de que fuera un griego de los tiempos antiguos». «Tiene algo de un Odiseo, especialmente en la cara»” (RIVERA, 2015, p. 162). Y así como ese nostálgico personaje, Claudio demuestra la nostalgia y recuerda, en particular, los momentos de juego con su hermana, las celebraciones de Jauja, lo divertido que eran esos momentos. Tiene cierta añoranza por volver, pero, claro, es imposible. Lo que le queda es refugiarse en su diario, en el cual, como ya lo hemos mencionado, busca refugio y consuelo. La nostalgia es el “sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar”, como dice Kundera (2020, p. 7). Claudio comparte con sus tías ese sentimiento. En un momento del libro, le pregunta a su madre: “¿De qué están enfermas?” y ella responde: “Bueno, de vejez, pero supongo también que de nostalgia, de soledad, de melancolía” (RIVERA, 2015, p. 39).

Si a alguien recuerda constantemente Claudio es también a su abuelo. Gracias a quien ha heredado la música, tan fundamental para el *Pukllay*. Era organista y además realizaba ciertos arreglos para él mismo componer algunos huaynos. Son varias páginas en las que el narrador le habla a su abuelo, Baltazar José Manrique, en segunda persona, siguiendo el estilo de la narración. La voz narradora recuerda cuando su abuelo compró la casa donde ahora viven. No tiene fecha, de modo que no es parte de sus diarios. Esta vez esa narración está no en la parte de los diarios sino en la que la voz narradora habla de Claudio. Recuerda el *Laudate* que ha encontrado, una composición que se dispone a tocar en la misa, en el final del libro. Luego la voz “viaja”, de pronto, a Yanasmayo, la hacienda del señor José María de los Heros, que recuerda Claudio constantemente, lugar lleno de secretos, misterios, nombres que no alcanza a reconocer. A este permanente ejercicio incluso podemos darle, junto Cornejo Polar, el verbo “nostalgia”:

[sentir nostalgia] desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y

el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejarán atrás, y que siguen perturbando con rabia o con ternura. (CORNEJO POLAR en TIERNEY, 2022, p. 42)

El psicoanalista peruano Max Hernández, comentando el caso de nuestro Inca Garcilaso de la Vega, menciona que la nostalgia nos brinda ciertas potencialidades de representación, además de una virtualidad polisémica y metaforizante: “ese afecto intermediario entre límite y transición -placentero y displacentero - que se mueve entre los objetos del pasado y los que aporta las nuevas circunstancias” (HERNÁNDEZ, 1993, p. 205). Así, esta función polisémica y metaforizante a la que se llega por medio de la nostalgia le permite a la voz que narra, obtener esta posibilidad de hablar de su abuelo, en un tiempo pasado, tiempo que no ha vivido, pero al que puede llegar pues, como dice Hernández, “cultura y símbolo se transforman en el espacio potencial de la escritura al conjuro de la nostalgia” (HERNÁNDEZ, 1993, p. 208).

Es interesante que podamos anotar también que este sentimiento de nostalgia es reforzado por la mirada de un narrador que en algunas oportunidades nos transmite su conocimiento del porvenir futuro de Claudio. Como hemos comentado, el libro está construido en un narrador en segunda persona y por ello, él va comentando y contando todo lo que sucede en la historia desde esa posición. Tiene conocimiento del pasado y del presente, cuando Claudio ya tiene 15 años. En los diarios, el narrador cambia y es Claudio el que escribe en primera persona. Esto, además de sugerir cierta cercanía con el propio escritor del libro, quien nos habla, claro, desde ya su adultez, y que recuerda todo para poder contarlo, se ve reforzado con momentos en los el narrador parece saber no solo del pasado y del presente de Claudio, sino también del futuro. Podemos ver esto en un par de momentos. Por ejemplo, en la narración de la historia misma, no en las partes que están colocadas como diarios. Claudio, ante el pedido de uno de sus amigos, Felipe, para que le componga una canción para una jovencita que le gusta, comienza a pensar en ello. Pasa un rato con papel y lápiz, no encuentra palabras y decide salir a dar un paseo para ver si se encontraba con la destinataria de la carta para así, digamos, encontrar un poco e inspiración. En el camino, recuerda a sus tías y se arrepiente de no estar yendo a visitarlas a ellas, en lugar de estar en esta campaña amorosa y ante ello, dice: “Mas el sexo tiene razones, como dirías años más tarde, que la razón no entiende, así que seguiste tu objetivo,...” (RIVERA, 2015, p. 225). Ese “como dirías años más tarde” sugiere, a nuestro parecer, que el narrador sabe también cómo pensará Claudio, y su conocimiento de ello es posterior al tiempo que en que se narra la historia.

Podemos ver también, en otro momento, que incluso no solo habla de años después, sino del resto de la vida. Esta vez se trata de la primera vez que va a visitar a sus tías, aquellas mujeres que desde un primero momento fueron una especie de encuentro con el pasado y su memoria: “Así se mantendría la línea de separación por la cual las ancianas te hablaban a ti solo del pasado, como si vieran en ti una aparente incitación a la memoria” (RIVERA, 2015, p. 266). Luego de ir a visitarlas, reflexiona sobre ellas y le cuenta a su madre que le habían parecido dos viejitas muy raras, que hablaban poco, pero que seguro volvería a ver porque le habían parecido muy interesantes. “Y así había de ser, y más aun porque las viejas damas te habrían de parecer personajes cada vez más fascinantes, a los que retornarías en pensamiento a lo largo de toda tu vida” (RIVERA, 2015, p. 127). No es descabellado ubicar la propia escritura del libro en el verbo “nostalgia”.

Hacemos estas referencias porque entonces esta identificación con el propio trabajo de memoria en la voz narradora nos permite evidenciar que el regreso al pasado por medio del sentimiento nostálgico es una constante. Claudio, entonces, accede a momentos felices de su infancia utilizando de herramienta la posibilidad metafórica de la nostalgia y con ello puede construir un espacio que le permite crear y recrear, en sus diarios, comparando con sus vivencias, momentos a los que de otra manera no podría acceder y que solo puede volver a vivir en las letras. De ese modo, el juego y la nostalgia, son aliados, se vuelven herramientas para construir un espacio personal para poder construir el relato de su propia vida y encontrar mecanismos que le permitan seguir andando hacia nuevas experiencias que la historia presenta.

Capítulo V

5.1. Consideraciones finales

Uno de los intereses principales de este trabajo era poder colocar en discusión el término *Bildungsroman* como denominación para novelas que hayan sido escritas en nuestra región andina. Ese interés, por cierto, no era una especie de malentendido etnocentrismo, sino más bien, la intención de disputar, como lo mencioné, las narrativas que nos permitan asumir una voz propia dentro de la construcción de una forma de ser y estar en el mundo. Por ello, recurrimos al análisis de las experiencias que atraviesan los personajes de tres novelas de formación de nuestra región andina, para tomarlas como paradigmas que nos muestran los motivos para intentar proponer una nueva forma de categorizarlas, teniendo en cuenta el lugar de enunciación de las mismas. La frontera indómita, la ecosofía y el espacio simbólico el juego han sido los tambos, fuentes de alimento, para construir este *Qhapaq Ñan*, como lo hemos querido llamar. Luego de haber compartido y analizado las partes de interés, estas palabras finales nos servirán, lo esperamos, para poder avanzar, diríase redondear, un poco más nuestra propuesta, aunque, sin duda, esto no evita que estas aproximaciones iniciales puedan servirnos para seguir profundizando en el tema, en el futuro.

Queremos iniciar apoyándonos en las reflexiones del ya citado Eduardo Subirats (2012), quien realiza una interesante referencia, diciendo que el proyecto de Ilustración realizado en Europa, con la respectiva formación moral, el concepto estético y moral de libertad, así como el interés de formar un autoconciencia, no tienen parangón ni referentes en la historia iberoamericana.

No existe el género ni el concepto de *Bildungsroman* en la literatura en lengua castellana o portuguesa porque sus premisas elementales, la autonomía de la conciencia, la educación estética y un desarrollo social centrado en la reflexión y el conocimiento chocaban fuertemente con el monopolio católico de un sujeto subordinado a la conciencia de la culpa y a una moral de la obediencia. (SUBRATS, 2012, p. 237)

Ahora bien, esto nos ayudó a pensar que si esta categoría era limitada para pensar las “novelas de formación” de nuestra región, ¿cómo podríamos llamarlas? Algunas características que menciona Subirats, como las de la educación estética, la reflexión y el conocimiento, las encontramos en los personajes, particularmente en Claudio y algunos visos en Ximena, ¿eso no significa que a pesar de que no tuvimos esa Ilustración, de todos modos las novelas se ven influenciadas por esos aspectos? ¿Eran los mismos principios o valores del pensamiento andino?

El programa de la Ilustración, como bien lo dicen Adorno y Horkheimer, “pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p. 59). La superioridad asumida por el hombre, el ser humano, gracias a su saber, es una característica marcada en la propuesta ilustrada:

La unión feliz que tiene en mente entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas es patriarcal: el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p. 60)

Para llegar a ese saber, los hombres ilustrados usan el camino de la técnica. Así también, con la naturaleza, la relación del hombre ilustrado es que se relacionan con “ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p. 60). Con el saber como asunto central, con el interés por el dominio de la naturaleza, con la importancia de la técnica, con el intento de la destrucción de los mitos, podríamos decir que los valores, principios y prácticas que realizan nuestros personajes, no muestran estas formas de relacionarse ni con el saber, ni con la naturaleza o con las personas que los rodean.

Este aspecto es, sugerimos, un lado fundamental que nos permite proponer otra denominación para las novelas mencionadas. El pensamiento andino tiene un movimiento distinto. No queremos negar en este pensamiento la confluencia de otros, de todos los que llegaron a nuestra región, pero hay uno que subyace:

Cuando hablamos de lo andino, tendremos en cuenta la manifestación cultural y memoria histórica de los pueblos originarios de la zona, como pilares fundamentales que lo sostienen y proyectan en el tiempo. En tal sentido, lo andino es el resultado de la decantación cultural de todo cuanto fluyó en él teniendo como base su cultura ancestral. (HUAMÁN, 2015, p. 40)

No se trata de negar la conjunción de distintas fuentes que tenemos para construir el pensamiento andino actual, pero eso equivale también a reconocer, como lo hace Huamán, de que tenemos una base en la que apoyarnos y eso nos permite proponer otras formas de relacionarnos, otras formas de pensar con la naturaleza, otra manera de sentirnos frente a otros seres y considerar el saber de distintos modos, no solo el que está en los libros, sino lo que no rodea y nos da vida, tal como lo hacen Ernesto, Ximena y Claudio.

No solo encontramos diferencias con los principios del contexto en el que nace y del que se nutre el *bildungsroman*, sino también en la propia forma de la novela. En el *bildungsroman* los conflictos religiosos, sociales o de otro tipo “se contemplan desde una

aristocrática distancia reflexiva y se resuelven con una incomparable elegancia estética” (SUBIRATS, 2012, p. 239), y es ello precisamente lo que permite el principal aspecto formador del personaje. En el caso de nuestras novelas no notamos necesariamente ese cierre.

En el caso de *Los ríos profundos*, al finalizar el libro, podemos identificar a un narrador que permanece con cierta inestabilidad e ignorancia de lo que ahora puede suceder consigo y con los demás. Vemos que hacia el final, luego de que los oficiales abandonan el lugar, la ciudad está desierta; Antero, uno de sus amigos, se aleja de Claudio y en el internado sigue recibiendo “la expresión de tranquilo menosprecio” (ARGUEDAS, 2011, p. 287) de varios alumnos del internado; entierra a su querido *zumbayllu*; un amigo, el Peluca, le dice que tenga mucho cuidado, porque ahí corre peligro luego de patear al hijo del comandante. La llegada de la peste a la ciudad también es retratada como una noticia terrible resonando en todo su cuerpo y recordando el momento en que vio morir en el pasado a otras personas enfermas en otros pueblos: “En aquellos días sentía terror cuando alguna mosca caminada sobre mi cuerpo” (ARGUEDAS, 2011, p. 295), “el viento no debía llegar con violencia, porque en el polvo decían que venía la muerte” (p. 295), “el sol parecía en eclipse” (ARGUEDAS, 2011, p. 295) y por la noche “la luz de los incendios descendía a lo profundo de nuestro corazón” (ARGUEDAS, 2011, p. 295). Un amigo, Palacios, incluso llega a darle unas monedas de otro que le servirán para “cualquiera de los dos cielos: mi padre o el que espera en la otra vida a los que han sufrido” (ARGUEDAS, 2011, p. 313). El colegio queda vacío y ya en el camino ve que “los colonos subían, verdaderamente como una mancha de carneros, de miles de carneros” (ARGUEDAS, 2011, p. 326) inundando la ciudad y reclamando una misa de bendición. Todos estos detalles del final, entonces, sugieren que no es posible un cierre del conflicto y que Ernesto se encuentra en cierta condición de abandono. Dice Cornejo Polar:

Sólo queda al final el fracaso de un muchacho cuyo porvenir, contradictoriamente, se encuentra en el pasado. Hacia él se dirige, para encontrarse con su niñez perdida, mientras el mundo, irremediamente conflictivo, avanza en la historia. (CORNEJO POLAR, 1997, p. 137)

En *Ximena de dos caminos*, el final también queda sin concluir con el conflicto del personaje. Como bien lo ha comentado la profesora Janet Díaz Manunta, la estructura, resulta ser cíclica, “pues el aparente final nos invita al inicio de la novela” (DÍAZ, 2015, p. 71); también menciona que “la trama del texto es reveladora, puesto que se ha expuesto un pedazo de la historia del personaje que faltaba, pero no se ha resuelto el dilema que nos ha venido presentando el texto” (DÍAZ, 2015, p. 85), con respecto al papel de la autoeducación, fundamental en el *bildungsroman*, podemos ver que el proceso con la palabra, con el lenguaje,

por parte de Ximena es “colocado de manera salteada [...] y que cada capítulo se cierra sobre sí mismo” (DÍAZ, 2015, p. 106). Finalmente, tenemos a un personaje que sufre de cierta herida emocional hasta el final, el cual se resume como la angustia de ser hija de personas acomodadas mientras los demás sufren, de no haberle prestado sus juguetes al niño del mercado entre otros asuntos pendientes.

Finalmente, en *País de Jauja*, las reflexiones del personaje son diversas y en su diario escribe: “ya no eras el adolescente ingenuo que se deja llevar por sus fantasías eróticas, como tus amigos” (RIVERA, 2015, p. 522). Su hermana también le dice que nota algo en él que le hace ver “un poquito más hombre” (RIVERA, 2015, p. 550). Aunque, como decíamos, no sabe bien lo que sucederá luego que termine el colegio, pues sus familiares le dicen que puede ser escritor, abogado pero él tiene una frase que nos sugiere cierta ignorancia sobre lo que le espera: “¿Y después?” (RIVERA, 2015, p. 543). De todos modos, vemos al final en sus diarios que comienza a “ver mejor, también, por dónde se encaminará mi vida” (RIVERA, 2015, p. 559). ¿Encontramos la madurez y formación del *bildungsroman* clásico? Este sería el libro que estaría más cercano a sugerir un proceso en camino de madurez del personaje, aunque, claro, como se ha intentado sostener, a pesar de que Claudio valora la autoformación, la cultura letrada y la cultura europea, sus prácticas equiparan el conocimiento andino con el occidental, incluyendo la particular forma de relacionarse por la naturaleza y el logos mítico que construye.

Si no se construye una idea de formación basada en el *bildung*, ¿otras novelas de nuestra región podrían proponernos una idea de formación distinta? Nuestra propuesta es que pensar desde la metáfora del *Qhapaq Ñan* como camino de sabiduría, podría permitirnos hablar de un camino, de un recorrido, donde también se atraviesan ciertas experiencias que podrían ser tomadas como aprendizajes, pero ya desde otras visiones y otros principios.

Poder indagar la mirada de Ernesto, Claudio y Ximena, y que esta no se mantenga en los ideales defendidos por la Ilustración, dentro de esos valores y códigos, nos permite comparar ambas formas de pensar la palabra formación. La posibilidad de brindar una visión alterna se obtiene porque estos personajes “reivindica[n] el pensamiento no científico de los pueblos pre-industriales, no en sentido peyorativo, con la connotación de algo inferior, sino como pensamiento distinto, tan fundamental y digno como el pensamiento positivista moderno” (SALES, 2009, p. 34).

Creemos que podemos resumir de bueno modo esta intención de brindarle al conocimiento de las culturales andinas, o sea orales, el lugar que merece con esta cita de

William Rowe (1996, p. 72). Según él, el rompimiento con la oralidad en el pensamiento occidental permitió: dejar de lado a la música y a la poesía; dejar de lado los ritmos sensoriales y preferir lo suprasensible simplificado por la geometría y la física; preferir al ojo en lugar del oído como principal órgano de aprehensión, cuando los estudios nos han demostrado que el ojo solo ve la superficialidad, pues la vista solo disecciona la realidad, pero desde la valoración de la filosofía racionalista de Descartes, era lo que se consideraba mejor.

Al contrario de ello, nuestros personajes permiten discutir estos principios y refundarlos. Construyendo fronteras para acercarse a las personas y a la realidad. Formando un pensamiento mítico poético el que los guíe y ya no el lógico racional. Practicando saberes conjuntos al momento de habitar la naturaleza. Teniendo la oportunidad de enfrentarse a experiencias negativas y positivas por medio del juego. Así, las miradas que aún buscan colonizar los imaginarios y prácticas podrían ser resituadas, no por un revanchismo o resentimiento poco provechoso, sino para poder proponer a nuestro pensamiento la vitalidad y profundidad que le fueron negados. Como dijo Oswald de Andrade: “De esta tierra, en esta tierra, hacia esta tierra. Y ya es hora”.¹⁵

¹⁵ Palabras con las que el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro inicia un discurso público al que llamó: “Los involuntarios de la patria”, en la campaña de Abril Indígena. El 20 de abril del año 2016, en Río de Janeiro. Acceso en 21 de febrero del 2022. Disponible en: <https://www.partage-le.com/2018/09/09/los-involuntarios-de-la-patria-eduardo-viveiros-de-castro/>

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2012.
- ARANGO, Selen. La novela de formación y su relación con la pedagogía y los estudios literarios. En: *Folios*. N° 30, pp. 139-146, 2009.
- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Lima: Editorial Estruendo Mudo, 2011.
- ARGUEDAS, José María. *Qepa Wiñaq... Siempre. Literatura y antropología*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- AVILA, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*. Lima: IEP, 2012.
- BACHELARD, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BACHELARD, Gastón. *A agua e os sonhos*. Sao Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BAJTIN, Mijaíl. *Yo también soy*. Buenos Aires: Godot, 2015.
- BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: SIGLO XXI, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *La tarea del crítico*. España: Eterna cadencia, 2017.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Manantial: Buenos Aires, 2002.
- BLUMENBERG, Hans. *El trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAILLOIS, Roger. *Los Juegos y los hombres. La Máscara y el vértigo*. México: FCE, 1986.
- CARRIÓN, Rebeca. *El culto al agua en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2005.
- CASSIRER, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: FCE, 1998.
- CASTILLO, Alonso. Ecosofía andina frente a otras filosofías. En: *Disenso: Crítica y reflexión latinoamericana*. Vol. 3. N° 11, pp. 9-35, 2020.
- CERTEAU, Michael. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

- CORNEJO POLAR, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales (I)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2013.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales (II)*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2013.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *La novela peruana*. Lima: CELACP, Latinoamericana Editores, 2008.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP, 2003.
- CRUZ, Danilo. *El misterio del lenguaje*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.
- DÍAZ, Janet. *Discurso y metaficción en Ximena de dos caminos, de Laura Riesco*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- ELIAS, Norbert. *Sobre el tiempo*. Madrid: FCE, 1989.
- ESTERMANN, Josef. Ecosofía andina. La naturaleza en Occidente y en los Andes. En: *Perifèria. Cristianisme, postmodernitat, globalització*, N° 8, 2021.
- FERREIRA, César; MÁRQUEZ, Ismael. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: PUCP, 1999.
- GADAMER, Hans. *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona: Paidós, 1991.
- GARNICA, Helen. La totalidad en *País de Jauja* (1993): la circularidad del amaru y su imbricación con la naturaleza. En: *Desde el Sur*. Vol. 9, N° 2, Lima; p. 363–379, 2017.
- GARCÍA, Carlos. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- GUERRERO, Pilar; RIQUELME, Antonio (edit.). *Infancia y Literatura. Grifo*, N° 23, Santiago de Chile, 2011.
- GUARDIA, Sara Beatriz. Del silencio a la palabra. En: *Hispanista. Primera revista electrónica de los hispanistas de Brasil*. Vol. 1. N° 4, no incluye paginación, enero-febrero-marzo, 2001.
- GUARDIA, Sara Beatriz. Ximena o la parábola de dos mundos. En: *Texto crítico*. Vol. III, N°10, Veracruz; p. 119–130, 2002.
- GUARDIA, Sara Beatriz. La escritura de Clorinda Matto y Laura Riesco: un siglo de literatura femenina. En: *Letrónica*. Vol. 13, N° 1, p. 1-11, 2020.
- GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. México: Editorial 2.0.1.2, 2012.

- GUTIERREZ, Gustavo. *Entre las calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2014.
- HERNÁNDEZ, Max. *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: IEP, 1993.
- HUAMAN, Carlos. Wayno, mito y símbolo de la cosmovisión quechua-andina. En: *Archipiélago*. N° 49, pp. 49-54, 2005.
- HUAMÁN, Carlos Pachachaka. *Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: Colegio de México, 2004.
- HUAMÁN, Carlos. *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultural popular andina en el wayno*. Lima: Altazor, 2015.
- KOHAN, Walter. *Infancia y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Progreso, 2009
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- KUNDERA, Milan. *La ignorancia*. España: Tusquets, 2000.
- KANT, Immanuel. *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- LECETA, Rossina. La memoria en País de Jauja de Edgardo Rivera Martínez. En: *Cuadernos Literarios*, N° 9, pp. 113-128, 2011.
- LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan, La ruta inka de la sabiduría*. Lima: Editorial CENES, 2005.
- LÉVANO, César. *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2011.
- LOPEZ, Manuel. Bildungsroman. Historias para crecer. En: *Tejuelo*, N° 18, p. 62-75, 2013.
- LUKÁCS, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- MATURANA, Humberto. *Amor y juego*. Chile: Comunicaciones Noreste, 2003.
- MONTE, Rómulo. *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MOREIRA, Jader; VASCONSELOS, Tânia. GEOGRAFIA DA INFÂNCIA: Territorialidades Infantis. En: *Currículo sem fronteiras*, Vol. 6, N° 1, p. 103-127, 2006.
- MELLIS, Antonio. *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de Perú, 2011.
- MILLA, Sadir. *El código de Wira Qocha. Simbolismo milenario andino*. Lima: Escuela Kontiti, 2017.
- MONTES, Graciela. *Buscar indicios, construir sentido*. Colombia: Editorial Babel, 2017.

- MONTES, Graciela. *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MONTES, Graciela. *La frontera indómita*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- NÚÑEZ, Gabriela. *José María Arguedas a través de sus cartas*. Lima: CELACP, 2018.
- ORTIZ, Anna. Geografías de la infancia: descubriendo “nuevas formas” de ver y de entender el mundo. En: *Documents d'anàlisi geogràfica*. N° 49, p. 197-216, 2007.
- ORTIZ, Carolina. *La letra y los cuerpos subyugados*. Quito: Editora Nacional, 1999.
- POLLAROLO, Giovanna La narrativa de Edgardo Rivera Martínez. En: *Boletín de Cultura Peruana*. N° 39, pp. 1-5, 2021.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. *Oído en el silencio*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- RIESCO, Laura. *Ximena de dos caminos*. Lima: Lumen, 2020.
- RIVERA, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: Penguin Random House, 2013.
- ROWE, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: UNMSM, 1996.
- RUBIO, Miguel. En busca de la teatralidad andina. En: *X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*. Acceso en: 12 de enero del 2022. Disponible en: <https://www.infoartes.pe/enbuscadelateatralidadandina/>
- SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo. *Mito y literatura*. México: Editorial Siglo XXI, 2012.
- SUMALLA, Aránzazu. El adolescente como protagonista literario. En: *Temas de psicoanálisis*, N° 5, 2013.
- TIERNEY, Beth. *Reimaginar la niñez: memoria y sujeto nacional en las narrativas de infancia en el Perú*. Lima: PUCP, 2022.
- TODOROV, Tzvetan. *El espíritu de la Ilustración*. Galaxia Gutenberg: Barcelona, 2008.
- WESTPHALEN, Yolanda. Visión social y de género en Ximena de dos caminos. En: *Escritura y pensamiento*. Año II, N° 4, p. 107-116, 1999.
- WINNICOTT, Donald. *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.