



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Facultad de Letras y Ciencias Humanas



**El camino de Santiago: una indagación en torno a la  
naturaleza del libro Camino de Ximena**

Tesis que presenta el bachiller:

**ÁLVARO DOMINGO ACEVEDO ZÁRATE**

Para optar el título de:

**Licenciado en Lingüística y Literatura**

Profesora asesora: Carmela Zanelli Velásquez

LIMA- 2008

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>1. La naturaleza del libro</b>	<b>11</b>
<b>2. Singularidad del texto</b>	<b>22</b>
<b>2.1 ¿Autobiografía o autoficción?</b>	<b>22</b>
<b>2.2 Entre la realidad y la ficción</b>	<b>31</b>
<b>Conclusión</b>	<b>41</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>45</b>

## Introducción

Aunque, generacionalmente, el escritor peruano Santiago del Prado (Lima, 1969) debería estar incluido entre los escritores que publican sus libros más representativos en los años noventa (Oscar Malca, Jaime Bayly, Mario Bellatín, Iván Thays, etc.), no lo está porque su único libro, Camino de Ximena, fue publicado recién el año 2003. A pesar de ello, el libro de Del Prado comparte algunas características con la narrativa que se publica en los años noventa, como la marginalidad que exhibe su protagonista:

El estilista homosexual de Salón de belleza de Mario Bellatín, el Joaquín Camino de No se lo digas a nadie, de Jaime Bayly, el M de Al final de la calle de Oscar Malca, distan de ser conciencias problematizadoras de su entorno. Todos son personajes brotados de la marginalidad: social, sexual, económica; todos están atravesados por una racionalidad cínica que les impide cuestionar el medio en el que viven: se ha producido en ellos la renuncia a la verdad (cualquier verdad, la del progreso, la de su propia realización individual) y soportan pasivamente el peso de una realidad que los mueve como marionetas y parece haber decidido de antemano el rumbo de sus vidas. (Vega 1)

Sin embargo, la marginalidad del protagonista de Camino de Ximena, está muy lejos de ser la de los protagonistas de las novelas mencionadas. La suya es una marginalidad radicalmente distinta que no sólo puede apreciarse en su comportamiento y actitud frente a la vida, sino también en la naturaleza tan

particular del mismo libro, su formato híbrido que lo vuelve prácticamente inclasificable.

Esta es la razón por la que el crítico Ricardo González Vigil, hablando de Del Prado, diga que se trata de “un autor en todo el sentido de la palabra, con un mundo expresivo marcadamente propio”, que escribe su libro “contra los hábitos reinantes en la novela –no sólo peruana- actual, desde el uso de los tamaños de letra y las ilustraciones (en parte afín al juego de la diagramación en la literatura para niños y, mucho más, a los cuadernos de Luis Hernández) hasta la exacerbación del sentimentalismo más distante posible del realismo sucio, el minimalismo y el relato descontextualizado o deconstruido” (“Primer amor” C8).

Por los años en que sus contemporáneos publicaban sus libros, Del Prado no había publicado nunca y seguía intentando, sin éxito, obtener algo de reconocimiento local, presentando sus escritos a distintos concursos literarios. Así, Camino de Ximena es el relato de esos días en que mientras Bayly, Malca o Thays publicaban libros consagratorios, Del Prado, a sus 26 años, decidía “buscar el amor por primera vez” (Del Prado 13).

El libro narra acontecimientos sucedidos entre agosto de 1995 y junio de 1997 y por su carácter experimental ubica a su autor en la corriente que según González Vigil tiene como protagonista al lenguaje:

Es una corriente que dinamita de modo radical los sustentos “tradicionales” del relato. Plasma textos que más parecen anticuentos y antinovelitas en los que el protagonista es el lenguaje, la marea verbal misma, la problematización de lo que se va a narrar pero no llega a narrarse nunca cabalmente, la reflexión sobre el tema en ejecución y la búsqueda de una obra “abierta” (de múltiples lecturas, dirigida a un lector

decisivamente cocreador), muchas veces inconclusa o inconcluyente.

(“Protagonismo del lenguaje”, 183)

Esta corriente tendría su principal antecedente en La casa de cartón de Martín Adán y actualmente contaría con diversos representantes, entre los que se podría incluir a Laura Riesco con El truco de los ojos, Iván Thays con El viaje interior, Luis Hernán Castañeda con Casa de Islandia.

Saliendo del ámbito nacional, Camino de Ximena presenta también características comunes con la literatura del llamado postboom, tal como lo hace notar Lorenzo Helguero:

La singularidad (la historia personal y no la Historia), la no pretensión de representar a nadie (no ser la voz de los “otros”, sino la voz “propia”), el nulo interés por alegorizar la Nación (la problemática de la identidad nacional desaparece casi absolutamente). A estas características –que evidentemente están relacionadas entre sí– se podría añadir otra: el testimonio. (1)

Convendría ampliar un poco más este último punto por su importancia para contextualizar el libro de Del Prado por lo que incluimos dos extensas, pero importantes, citas del artículo “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet” de Begoña Huertas, quien, analizando el postboom, afirma:

En este, el texto, lejos de pretender insinuar una suficiencia en sí mismo, tiende puentes hacia la realidad extra-literaria con la explícita voluntad de enfatizar su inserción en ella como parte de un todo no representado. Así, frente a lo que Ana María Barrenechea llama “crisis del contrato

mimético”, la narrativa actual potencia el referente destruyendo en estas obras toda pretensión de autonomía. La inclusión de elementos extra-literarios (históricos, periodísticos, documentales...) niega la configuración del texto como ente abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que éste surgió, al “obligarle” a mostrarse como parte de una totalidad y no como totalidad misma. Es decir, las obras “postboom” aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual. (3)

Esta “potenciación del referente” es especialmente relevante en el caso del libro de Del Prado pues se trata de un texto recopilatorio, es decir, hecho a base de “documentos” (cartas y diarios) que el autor selecciona para contarnos su historia. Debemos subrayar, además, que el protagonista del libro es el propio autor y eso queda explícitamente dicho en el prólogo del libro: “Lector, este libro trata de mi búsqueda de amor” (13). Dado que desarrollaremos este punto más adelante, veamos otros casos de inclusión de elementos extratextuales en el libro: en la segunda entrada del diario, correspondiente al día miércoles 6 de setiembre 1995, el autor escribe: “Los franceses de mierda detonaron una bomba más en el Pacífico. A todos ellos les metería su Tour Eiffel por el culo” (22). Se trata de una referencia de carácter histórico que inserta al texto en una época determinada y que es fácilmente comprobable, basta con recordar el titular del diario “El Comercio” de ese mismo día: “Pese a protesta mundial Franca explotó bomba nuclear en Mururoa” (EFE A1). Los informes de carácter histórico y periodístico abundan en el libro y el narrador no

sólo hace referencia a ellos sino que, muchas veces, transcribe noticias enteras o fragmentos de ellas que le llaman la atención, como en la entrada del diario del día 16 de diciembre de 1996:

Belo Horizonete (Brazil).- Los marcianos se comunican en un idioma “parecido al español” y tienen órganos sexuales idénticos a los de los humanos, pero las mujeres no tienen senos, según un anciano brasileño que asegura haber viajado a Marte hace una semana en una nave extraterrestre. (169)

Son importantes también las noticias que marcaron a toda su generación, como la que incluye en su diario el día 18 de diciembre, inmediatamente después de la noticia citada líneas arriba:

En la mañana recogí del suelo “El Comercio” y leí:

**TERRORISTAS TOMAN A MÁS DE 200 REHENES**

Comando suicida del MRTA asaltó con armas de grueso calibre residencia del embajador del Japón.

Exigen la liberación de los “emerretistas” detenidos en las cárceles de todo el país. (169)

La toma de rehenes, será la noticia que más impacte al protagonista, y será el trasfondo histórico que conecte su historia “directamente con la realidad”.

Debemos mencionar también las citas literarias que el autor intercala a lo largo de su libro y que, comentadas o no, nos van dando una idea de su trayectoria intelectual, aún cuando no indique la procedencia de algunas de ellas, como esta que incluye en una carta a Ximena:

“Un día Kafka vio a una niña que lloraba en la calle porque había perdido a su muñeca, Kafka le explicó que la muñeca, a quien acababa de conocer apenas unos momentos antes, tuvo que irse pero prometió escribirle. Durante las semanas siguientes, Kafka le envió cartas a la niña en las cuales la muñeca describía sus aventuras de viaje”.  
Sólo podía ser él. (172)

Finalmente, es necesario subrayar, como parte importante de esta “potenciación del referente”, la presencia de fotocopias (de cartas, dibujos, boletos de combi, palitos de fósforos) y fotografías de los sobrinos del autor (y del propio autor) que acompañan algunos apuntes de los diarios y las cartas que se envían a Ximena.

Retomemos ahora el texto de Begoña Huertas con este comentario sobre el papel del autor en el postboom:

En las obras “postboom” se observa una desmitificación del hecho literario que resulta de la negación de la concepción del autor como figura entronizada. Mediante la “ficcionalización” del autor se muestra a éste en su aspecto más “humano”, más “artesano”. El autor del “postboom” fragmenta, recopila, ordena, comenta ante los ojos del lector proponiendo un concepto del quehacer literario más al nivel de la vida ordinaria. De ahí que las referencias al propio texto aludan muy frecuentemente a la dificultad que supone su ejercicio o bien presenten un claro tono de burla, de intencionada desacralización del ejercicio escrito. Son, en todo caso, comentarios cómplices que el autor dirige directamente al lector. (4, mis subrayados)

Esta desmitificación la podemos observar claramente no sólo en la misma naturaleza del libro que, como ya se dijo, es una recopilación, sino también en los desesperados intentos del autor por ganar un concurso literario con su cuento “Salamandras del fósforo” y el esfuerzo que le requiere terminarlo en nueve meses que incluyen no sólo la escritura misma, sino también el trabajo más “artesanal” de quemar palitos de fósforos:

Para el cuento necesitaba que la imagen de un fósforo consumido apareciera tras la muerte de la Salamandrita Pyurasta.

El viernes 17 de mayo, a eso de la seis de la tarde me puse a encender fósforos. Necesitaba que el fósforo quemado casi hasta el final, formara una curva, como una sonrisa ...

Para conseguir que el fósforo ardiendo fuera curvándose sin llegar a romperse, yo debía ir apretándolo levemente contra una vela encendida, operación que pronto me hizo ver la pésima calidad de los fósforos de ahora: todos se partían al instante. (109)

Al final, todo el esfuerzo invertido en su cuento será inútil para conseguir su objetivo, ni siquiera obtendrá una mención honrosa en el concurso literario y llorará desconsolado su fracaso: “Su polo está lleno de mocos. No sé a quiénes amenazaba hace rato. Incoherencias”. (223)

Por todo lo dicho, no cabe duda de que Camino de Ximena presenta características comunes con la literatura reciente, lo que nos permite ubicarla dentro de un determinado contexto literario, pero estas características, asumidas de manera original y aunadas a otras, convierten al libro en una “rara avis de nuestras letras”. Resulta interesante, por ejemplo, el uso de los tópicos literarios de los que se vale el

narrador para presentarnos a Ximena, esta especie de “moderna Beatriz, estudiante de literatura” (Helgero 1) pero que, tal vez, recuerde más a la “Laura” de Petrarca por la forma tan individualista y solipsista con que el protagonista se “relaciona” con ella, “creándose” una mujer que podría llenar su vida, según el psicoanálisis lacaniano: una “mujer con la cual sería posible la relación sexual, la sombra elusiva de una Mujer que no sería sólo otra mujer”, pero que al final resulta ser “sólo una figura fantasmática” (Žižek, 139,140) pues poco tenía que ver con la Ximena “real” que el protagonista conoce casi al final del libro.

Podría resultar interesante, también, leer el libro como una especie de catarsis terapéutica del autor, en el sentido de que el libro le sirve para enfrentarse con sus propios fantasmas o, para usar un término de Rollo May, con su propio “mito”. Recordemos que para May “los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior . . . Son esenciales para el proceso de mantener vivas nuestras almas con el fin de que nos aporten nuevos significados en un mundo difícil y a veces sin sentido” (22). Los mitos, además, “son medios de descubrimiento. Son una revelación estructural progresiva en nuestra relación con la naturaleza y con nuestra propia existencia” (82). Así, al final del libro, cuando el protagonista tiene esta “revelación” y dice “Ojalá encuentre ella a su príncipe. Ojalá encuentres tú a tu marcianita” (276), estaría abriéndose al futuro pues los mitos “al hacer aflorar la realidad interna capacitan a la persona para que experimente una realidad más amplia en el mundo externo . . . Los mitos ayudan a aceptar nuestro pasado y nos abren al futuro (82).

Sin embargo, de todas las características tan particulares que presenta el libro, la que más nos interesa y de la que nos ocuparemos en este trabajo, es el juego

entre la realidad y la ficción, el carácter lúdico que tiene y que hace que el libro sea tan ambiguo. Empezaremos el análisis del libro abordando este punto.

### 1. La naturaleza del libro

No debemos olvidar que, tal como lo ha señalado la crítica, el cuestionamiento de las fronteras entre realidad y ficción se ha manifestado, sobretodo, en el género autobiográfico, pues:

La autobiografía trata de articular mundo, texto y yo, y por esta razón ocupa un lugar privilegiado, ya que en ella tenemos que vérnoslas con los temas más importantes de las humanidades hoy en día: historia, poder, yo, temporalidad, memoria, imaginación, representación, lenguaje y retórica. (Loureiro 33)

En este sentido, el principal problema que enfrenta el lector de Camino de Ximena se presenta al terminar de leer el prólogo. En el penúltimo párrafo el autor nos advierte que su libro: “No es una novela, es el extraño camino que seguí buscando saber, por fin, del amor” (Del Prado 14). Esta declaración intenta predisponer al lector hacia un determinado tipo de lectura. Al afirmar que el libro no es una novela, se sobreentiende que lo que vamos a leer no pertenece al ámbito de la ficción. Entonces, el Santiago del Prado protagonista, que le escribe cartas a la estudiante de literatura de la Universidad Católica de nombre Ximena, que lleva un diario entre agosto de 1995 y junio de 1997, es el mismo Santiago del Prado, autor del libro, que algunos años después se limita a reunir, seleccionar, anotar, prologar y publicar sus diarios y cartas bajo el título de Camino de Ximena.

Un lector, como Alfredo Villar, se pregunta entonces: “¿Se trata de verdad del diario y las cartas de alguien llamado Santiago del Prado? ¿Por qué quiere que leamos un diario tan explícito? ¿Esas cartas han sido realmente enviadas? ¿Es esta una fabulosa mentira literaria o una expiatoria exhibición de intimidad? ¿Es ficción o realidad?” (254).

En el prólogo, para usar una expresión de Phillippe Lejeune, el autor pretende establecer un “pacto autobiográfico” con el lector, una especie de contrato que se realiza entre el lector y el autor, por medio del que se garantiza la identidad entre autor, narrador y personaje. En palabras de Darío Villanueva se trata de:

una manifestación particular del pacto referencial propio de los discursos científicos, históricos, tecnológicos o jurídicos ... en los que se da por supuesto el principio de la sinceridad en el sujeto de la enunciación y el derecho a la verificación por parte de sus destinatarios. (19, mis subrayados)

Como lo hace notar Helguero, al menos la crítica periodística, decidió no aceptar este pacto de lectura propuesto por el autor y recibió el libro como una novela. La pregunta, entonces, es: ¿Qué pudo haber llevado a la crítica a rechazar el pacto propuesto por el autor? Intentemos encontrar la respuesta en lo que nos dice Abelardo Oquendo en la reseña que hace del libro:

¿Acaso no habría una manera de leer esta novela como una parodia de la historia misma que narra y de su protagonista? Quienes caigan en el juego de identificar al narrador y personaje central del libro con su homónimo autor, podrían ceder a la tentación de hacerlo, pues es difícil imaginar en nuestra época a un hombre de 26 años tan virginal y cándido como el

Santiago de la novela de Santiago del Prado ... Hoy importa muy poco si un libro es o no canónicamente una novela. Y con sus dibujos, sus xerox, sus fotografías, sus juegos tipográficos, sus boletos y sus poemitas no hay otra forma de leer Camino de Ximena que como una novela. (26, mis subrayados)

De lo dicho por Oquendo, podemos deducir dos de los principales motivos que llevan al crítico a rechazar el pacto planteado por el autor. En primer lugar lo inverosímil que le resulta el protagonista y, en segundo, lugar la naturaleza tan singular del libro (su condición híbrida, la “poca seriedad” que muestra el narrador y que le resta autoridad a su discurso). ¿Son estas razones suficientes para haber rechazado el pacto?

Sobre la inverosimilitud del protagonista, recordemos lo que nos dice Helguero a propósito de la siguiente cita del libro de Del Prado:

Poniendo un poco de orden en el ropero, encuentro que en el primer borrador de la primera carta a Ximena, de agosto del año pasado escribí: “Joven... guapa... buena escritora... Srta. Ximena, déjeme decirle que es usted un conjunto [SIC] bastante inverosímil”.

[...]

En otro borrador, párrafos después de permitirme decirle “con todo respeto, que es usted una persona bastante inverosímil”, escribí: “Yo nunca he tenido enamorada. A mi edad nunca me he besado con una chica. Más absurdo aún: yo nunca he tenido una amiga. (Es su turno, Srta. Ximena, de mascullar: ‘Srto. Santiago, permítame decirle, con todo respeto, que es usted un ser bastante inverosímil’). (149-150)

Helguero comenta:

El autor es consciente de que la descripción que hace de sí mismo puede no ser creída por el 'otro' ... pero a la vez es consciente de su alteridad, de su condición marginal con respecto al amor. Ambos [Santiago y Ximena] ... pueden ser seres inverosímiles, pero a la vez desgarradoramente 'verdaderos'. (2)

Pero aún si aceptamos que el protagonista del libro pudiera resultar inverosímil y reconocemos en él un tono paródico, prueba de que la ficción estaría presente en el libro, podríamos argüir con Isabel Durán:

La manera tradicional de juzgar una autobiografía basándose en su veracidad histórica o en su carácter ficticio ha sido descartada, gracias a los autobiógrafos del siglo XX, quienes aceptan la proposición de que un constituyente esencial de la verdad de una vida es la ficción. Ellos y ellas ya no creen que una autobiografía puede ofrecer una fiel reconstrucción de un pasado históricamente verificable. Por el contrario, entienden que los materiales del pasado son remodelados por la memoria y la imaginación para cumplir las necesidades de su conciencia actual. (79)

Así, sobre la naturaleza tan singular del libro, creemos que Oquendo lleva razón al sostener que Camino de Ximena no es canónicamente una novela, así como tampoco es canónicamente un diario, un epistolario, un testimonio o una autobiografía. ¿Por qué, entonces, adscribir el libro al único género al que el autor pide explícitamente no hacerlo?

La respuesta podría venir de la tendencia en la literatura contemporánea al cuestionamiento de la validez de las clasificaciones y a la desaparición de las fronteras entre géneros. Dentro de esta tendencia ha sido la novela, que duda cabe, el caballo de batalla elegido para estos cuestionamientos y transgresiones. En su libro Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea, Irene Suárez nos dice: “Creemos que no es exagerado decir que, desde el primer tercio de este siglo, la novela es ya todos los géneros, es decir, un género sin límites” (10). Más adelante, agrega:

Sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto. (11)

A estas reflexiones, convendría agregarles las que hace Manuel Alberca acerca de las llamadas autoficciones o autonovelas (relatos de apariencia autobiográfica, sobre los que volveremos más adelante) y los problemas que se presentan al momento de intentar determinar su género:

En general la denominación elegida es la de “novela”, pero con frecuencia esta indicación queda sin concretar, dando a entender que no se trata de una novela al uso, ni de un texto sometido al compromiso que impone el marbete de “autobiografía”. Las denominaciones que suelen ser a veces causa de preocupación, son de una variedad notable, pues van de “ficción” a secas, “texto autobiográfico” o ausencia de género. (2)

Oquendo, y en general la crítica periodística, parece haber seguido alguno de estos razonamientos (sino todos) al recibir el libro como una novela. Creemos que esta opción puede resultar válida pero que Oquendo exagera al afirmar que “no hay otra manera” de leer el libro que como una novela. Ya que tenemos otras lecturas del libro, como la de Helguero:

Sin ninguna duda, Camino de Ximena presenta dificultades para ser incluido dentro de un género. Es un diario, pero es más que eso. Es un libro epistolar (incluye cartas de él y sus sobrinos a Ximena, la única respuesta de ella a Santiago, otra carta a su amigo traductor ... ), pero también es más que eso. Lo único que parece claro es que el texto narra hechos que efectivamente acontecieron. No hay simulacro: hay vida. (2, mis subrayados)

Consideramos, como Alfredo Villar, que:

Camino de Ximena es algo más que una novela: es una aventura. Excéntrica, inclasificable y desconcertante, llamarla simplemente novela sería simplificar sus complejidades y paradojas. Híbrida, microscópica, fragmentada, su escritura se aleja de cualquier tipo de canon o cercanía a [...] nuestra literatura oficial. (153)

Lorenzo Helguero ha intentado demostrar, en su artículo “Camino de Ximena, testimonio de un marciano enamorado”, que el libro es un testimonio, de ahí que concluya que “no hay simulacro, hay vida”. Discrepamos con él en esta conclusión. Si bien es cierto creemos, como Helguero, que en el libro hay vida, también hay simulacro, pero el segundo subordinado a la primera, por lo que el

registro que prima es el autobiográfico. Así, al confundir los registros entre literatura y vida, Camino de Ximena pretender ser, antes que una novela, un “autorretrato del artista adolescente en el Perú”, esta caracterización la tomamos prestada de Alfredo Villar, que dice en su reseña del libro “[Camino de Ximena] es también el cruel retrato del artista ‘adolescente’ en el Perú. Nada más doloroso que la imposibilidad de vivir de la literatura para alguien que no sabe ni desea hacer otra cosa” (255).

Aunque, en el prólogo, se nos anuncia que el libro que tenemos entre las manos es el extraño camino que siguió el autor buscando saber del amor, es obvio que su búsqueda no es el único tema que se desarrollará en el libro. De hecho, casi al inicio del mismo se ve obligado a aclarar, en nota a pie de página: “Lector, debes de estar pensando: ‘¿Qué diablos hago leyendo este libro sobre cucarachas, mocos y pedos?’ ¡¡Paciencia, lector, paciencia, que ya llega Ximena con todo su poder inspirador!! (31).

Esta otra temática a la que hace referencia el autor, la que no tiene mayor relación con Ximena, cobra sentido y unidad en el libro si se la lee como parte de la construcción que de sí mismo va haciendo el narrador protagonista.

Esta hipótesis permitiría, además, intentar responder a la pregunta de Villar: “¿Por qué quiere [el autor] que leamos algo tan explícito?” (253). Pues porque el autor quiere crearse una identidad, quiere presentarse “como un objeto encantador” (como él mismo reconoce en la entrada del diario del día viernes 27 de setiembre, en la que hace una especie de “evaluación” de su comportamiento y del contenido de sus cartas: “muchas veces te gusta presentarte como un objeto encantador . . . Ello no sería tan malo si no perjudicara lo que en principio esperas de ella: que te escriba” [131]).

Si bien Ximena cumple un papel muy importante en el libro, en las cartas que Santiago le escribe, ella es casi un pretexto para hablar de sí mismo. Recordemos lo que nos dice al inicio, cuando no le llega la tan esperada respuesta de Ximena a su primera carta:

Lunes 9 (5:08 pm.)

Si Ximena, a través de alguien, mandara a decirme que la deje en paz, que deje de enviarme cartas, aún cabría una salida: cada mes escribirle una carta, meterla en un sobre con su nombre y dirección, pegar el sobre y, a lo largo de la vida, ir juntando estas cartas en un cajón del ropero. (25)

Debemos tomar en cuenta que él guarda y relee las cartas que le envía a Ximena (incluso los borradores de las cartas) y subrayamos, además, que la primera carta que le escribe a Ximena, es enviada a un concurso: “Esa carta la incluí en un poemario deprimente que mandé hace pocas semanas a un concurso en España” (62).

Aunque, a lo largo del libro, su actitud hacia Ximena y, por tanto, hacia las cartas que le escribe va cambiando, es obvio que las cartas no son inocentes documentos informativos, están pensadas y escritas para publicarse:

Miércoles 4 de octubre:

Es un hecho, Santiago: ella te va a escribir. De todas maneras ¡Oye, no es para menos, si tú le escribiste a ella una carta alucinante! ¡¡Qué tal carta!! (Desde ya pertenece a la literatura epistolar del siglo XX)

[...]

[Ximena] Constantemente piensa: Qué dichosa que soy... Santiago me ha escogido a mí, a mí, para entrar con él en la inmortalidad... (23, 24)

Como ya hemos señalado antes, Santiago reconoce presentarse como un objeto encantador ante Ximena y al publicar estas cartas (incluyendo las cartas que no llegó a enviarle), acompañándolas de los apuntes de sus diarios, su intención no es otra más que ayudar a las cartas a construirse una identidad, como él advierte, “encantadora”

Tomemos en cuenta lo que nos dice Lejeune sobre la figura del autor en la autobiografía:

Para el lector, que no conoce a la persona real, pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. Tal vez no se es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la cubierta se convierte en el "factor común" de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos. Esto, como veremos, es muy importante para la lectura de las autobiografías: si la autobiografía es un primer libro, su autor es un desconocido, incluso si cuenta su vida en el libro: le falta, a los ojos del lector, ese signo de realidad que es la producción anterior de otros textos (no autobiográficos), indispensable para lo que llamaremos el "espacio autobiográfico". (51)

Camino de Ximena es el primer libro de Santiago del Prado y dado que el autor es un "desconocido", creemos que su libro es un intento de crearse a sí mismo, de ahí que prefiramos “autorretrato” a “retrato” pues el autor quiere construirse, a

través del libro, una identidad artística que lo legitimaría ante los lectores de su texto. Recordemos que paralelamente al fracaso de su intento de conocer el amor, se nos narra el fracaso de su intento de ganar algún premio en distintos concursos literarios (en narrativa como en poesía, tanto nacionales como internacionales). Este premio lo legitimaría no sólo ante los demás sino también ante él mismo, por su dedicación exclusiva a la lectura y a la escritura. En la entrada del día viernes 13 de diciembre, dice: “Es imperdonable lo que ha hecho hace un rato: ha llorado porque no ganó nada en el concurso de cuento” (167). Y más adelante, al fracasar en otro concurso:

Sábado 15 de marzo (9:20 am)

No gané nada en el concurso de cuento. (con mi cuento "Salamandras del fósforo").

Sentí una punzada cuando mi madre me leyó hace un rato el nombre del ganador y me pasó el periódico para que yo leyera.

¿Qué pensará ella? Su hijo se encerró nueve meses a escribir un cuento y no es capaz ni de una mención honrosa.

(Ahora se encerró en su cuarto. ¿No va a tomar su desayuno?). (Del Prado 222)

Ambos tipos de fracasos lo llevarán a comprender su naturaleza marginal.

Así, aunque fracasó en su intento de saber, por fin, del amor y fracasó además en su intento de entrar al canon literario, en el camino Santiago se da cuenta de su singularidad. Camino de Ximena pretende ser el testimonio de esa singularidad tanto para el amor como para el ámbito de la escritura. En otras palabras, pretendemos

leer el libro a la luz de una cita de Goethe que el protagonista incluye en la entrada de su diario del día martes 29 de 1996:

Cuando nos consagramos a algún asunto digno, a una empresa honrosa para la que no estamos capacitados, o bien aspiramos a una meta a la que jamás conseguiremos llegar, la tortura digna de Tántalo y Sísifo que allí se origina le resultará a cada cual tanto más amarga cuanto más honesta haya sido su intención. Y, sin embargo, cuando nos vemos separados para siempre de lo que habíamos proyectado, muy a menudo hemos encontrado ya en nuestro camino otra cosa deseable, algo hecho a nuestra medida y con lo cual debemos contentarnos, pues para eso nacemos realmente. (146, mi subrayado)

En el camino que sigue para llegar a Ximena y ganar algún concurso literario, Santiago se descubre a sí mismo. Sus diarios y las cartas que escribe son el testimonio de su tránsito por ese camino, especie de cuaderno de bitácora, que el autor comparte con sus lectores con el fin de hacer una especie de “ajuste de cuentas” con su pasado y de crearse su propio mito. Parte importante de la singularidad del protagonista es su visión infantil de ahí que, al mantener esta óptica en Camino de Ximena, la estructura misma del libro sea una manifestación de su diferencia radical, como aporta González Vigil:

Santiago del Prado se aferra a la óptica infantil, eligiéndola deliberadamente contra la perspectiva de las personas mayores, envilecedora, deshumanizada. Hasta las numerosas referencias a pedos y defecaciones, traseros y partes pudendas, se nutren de la travesura más pueril, liberadoras de la censura del esfínter que los adultos imponen. Y

por cierto, acusa una matriz infantil el asumir la novela como un juego: ‘no escribes: juegas con las palabras’; un juego culto, de un lector informado en literatura, filosofía e historia, consciente del descabro político durante Fujimori; el propio título rehace el de la novela Ximena de dos Caminos de Laura Riesco. (C8)

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, en las páginas que siguen intentaremos demostrar que las características tan singulares del libro no atentan contra el pacto autobiográfico planteado en el prólogo, pues están subordinadas al propósito central del mismo, que es el de la construcción de la identidad artística del protagonista, protagonista que pretende ser el mismo autor; y esa es la razón por la que el autor afirma que su texto no es una novela.

Comenzaremos la discusión de la singularidad del texto con los problemas que se presentan al momento de intentar adscribirlo a algún género literario, y la importancia del paratexto autorial para sostener la primacía del pacto autobiográfico por sobre el novelesco (o el ambiguo, propuesto por Alberca para las autoficciones). Finalmente intentaremos demostrar de qué manera el juego entre ficción y realidad es un recurso empleado por el autor en la construcción de su identidad artística, y no amenaza la vigencia de dicho pacto.

## **2. Singularidad del texto.**

### **2.1. ¿Autobiografía o autoficción?:**

Hablando de los textos en los que el nombre del protagonista es igual al nombre del autor, Lejeune nos dice: "Este hecho mismo excluye la posibilidad de la ficción. Incluso si la narración es, históricamente, del todo falsa, será del orden de la

mentira (la cual es una categoría autobiográfica) y no de la ficción" (54). El crítico francés parece no contemplar la existencia de las llamadas autoficciones o autonovelas, que Manuel Alberca define así:

la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico. (10)

Antes de discutir la conveniencia, o no, de aplicarle el rótulo de autoficción al libro de Del Prado, veamos otras características de las autoficciones, Alicia Molero nos dice:

Mientras el testimonio personal movido por intereses autobiográficos suele buscar la productividad del texto en criterios de contenido, en el esfuerzo imaginativo que despliega la autoficción prevalece la experimentación con los aspectos estructurales y técnicos, lo que cuando menos someterá la representación del sujeto a un juego de perspectivas, poniendo en entredicho los motivos singularizadores de la autobiografía. (11)

Hasta ahora, todo parece indicar que Camino de Ximena podría ser un relato de autoficción, pero veamos dos puntos sobre los que nos basamos para oponernos a este rótulo: hablando de las autobiografías y sus nuevas formas, Alberca nos dice:

Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor ... el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. (13, mi subrayado)

Más importante aún, es esta reflexión de Molero:

Desde esta concepción, se ve claro que, si bien la organización del discurso autobiográfico en nuestros días se aleja de los cánones clásicos, para buscar un modo distinto y literariamente personal de narrar la propia existencia ... no por eso deja de funcionar el pacto autobiográfico establecido por la autoridad del hablante; algo así sólo ocurre cuando el enunciante declina su responsabilidad discursiva en la autoficción. (12, mis subrayados)

De lo dicho, se deduce que la intención de un autor de autoficción es el juego entre el ser y no ser, introduciendo elementos confusos y contradictorios con el evidente fin de cuestionar las fronteras entre ficción y realidad. A nuestro modo de ver, el libro de Del Prado no presenta esta intención. Si bien el autor juega con los registros de la ficción y la realidad, el autor nunca declina su responsabilidad discursiva, al contrario, la asume de manera explícita en el prólogo del libro.

Importa aquí la vigencia del paratexto autorial. Para abordar este punto empecemos recordando lo que Saïd Sabia nos dice sobre los paratextos:

Los lectores no entramos nunca en contacto con el texto novelesco de modo directo sino de forma mediatizada. Esta mediatización se inscribe en el marco global de la lógica comunicacional y pragmática que subyace a toda obra literaria y se efectúa por medio de una serie de instrumentos y estrategias que se engloban bajo el nombre de "paratexto". Tal término se refiere a un conjunto de producciones, del orden del discurso y de la imagen, que acompañan al texto, lo introducen, lo presentan, lo comentan y condicionan su recepción. (1)

Más específicamente sobre los paratextos autoriales, en oposición a los paratextos editoriales (que dependen de la casa editorial), agrega:

En cambio, el paratexto autorial es responsabilidad del autor en este sentido que es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos de texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales (imagen y sonido) que acompañan a su texto. En esta categoría de paratexto entran, como antes se ha dicho, fundamentalmente, elementos como el título, los subtítulos cuando los hay, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc., funcionalizados todos ellos en una estrategia de inscripción del autor y del lector en una situación interactiva en la que el centro está ocupado por la obra misma, "arropada" por todos estos elementos paratextuales que constituyen esa franja del texto impreso y que, en palabras de Philippe Lejeune, "commande toute la lecture". (1)

Dado que aquí nos interesa, específicamente, el prólogo partamos de la definición dada por Gérard Genette de este tipo de paratexto, que él llama "prefacio": "Llamaré prefacio a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede" (137).

Genette llama "autoral asertivo" al tipo de instancia prefacial elaborada por el mismo autor del texto al que precede, evidentemente este es el caso del prólogo de Camino de Ximena, pues aunque no está firmado, "el autor no tiene necesidad de afirmar lo que es obvio, basta con que hable implícitamente del texto como suyo" (Genette 157). Acerca de las funciones de este tipo de prefacio Genette nos dice: "tiene por función cardinal la de asegurar al texto una buena lectura ... :he aquí cómo y por qué usted debe leer este libro" (168, mi subrayado).

Si, a la luz de lo dicho, volvemos al prólogo que incluye Del Prado en su libro, no hay duda de las intenciones del autor:

Lector:

Este libro trata de mi búsqueda de amor.

En 1995, cuando tenía 26 años, decidí buscar el amor por primera vez. Me había encerrado tanto en mi cuarto a leer y a escribir, que casi me olvidé de que había mujeres; y que había que salir del cuarto para dar con ellas, porque ellas no iban a venir a tocarme la puerta. [...]

Lector:

En 1995, un primo mío, profesor de filosofía, me habló mucho de cierta preciosura que entonces estudiaba literatura en la universidad donde él enseña. Me aseguró que ella escribía muy bien.

Ximena es el bello nombre de la mujer de la que mi primo me hablaba.

[...]

No quiero que te pases la vida leyendo el prólogo.

El libro que tienes en tus manos está compuesto de las cartas que le escribí

a Ximena y una selección de los apuntes que llevé en mi diario.

No es una novela; es el extraño camino que seguí buscando saber, por fin, del amor. (14)

Como dijimos al inicio, el prólogo propone al lector establecer un pacto autobiográfico, que sería distinto del "pacto ambiguo" que, en su artículo citado, Alberca propone para explicar el pacto que rige la lectura de una autoficción. Este pacto se encontraría a medio camino entre el pacto autobiográfico y el novelesco. Para ilustrar este punto, elabora el siguiente cuadro:

<b>PACTO AUTOBIOGRÁFICO</b>	<b>PACTO AMBIGUO</b>	<b>PACTO NOVELESCO</b>
Memorias autobiográficas	Autoficción	Novela, Cuentos
1. A = N = P (identidad) 2. REF. EXTERNO (- Invención)	<b>1. A = N = P (pacto autobiográfico)</b> <b>2. FICCIÓN (pacto novelesco)</b>	1. A # N A # P 2. REF. EXTERNO (+ Invención)

(A Autor, N Narrador, P Personaje, - Menos, + Más)

(Alberca 3)

Aunque la crítica parece haber ubicado a Camino de Ximena al lado derecho o central del cuadro, poniendo en vigencia el pacto novelesco o el ambiguo, creemos que el pacto que debe regir la lectura del libro es, explícitamente, el autobiográfico.

Si bien es cierto Camino de Ximena no puede ser considerada una autobiografía por el período tan limitado (aproximadamente dos años) de la vida del autor que se nos narra, consideramos que es la voluntad del autor que prevalezca el pacto autobiográfico, y esto se ve reflejado no sólo en el prólogo, sino también en la concepción misma del libro, que se acerca mucho a la escritura autobiográfica. Esta hipótesis nos lleva a otra serie de problemas, problemas que discutimos a continuación.

Una de las definiciones más conocidas de autobiografía nos la da Phillippe Lejeune: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 48). Ampliando un poco este concepto, Villanueva nos dice:

Tan solo resulta ser, así, una auténtica autobiografía según Lejeune, aquel discurso que cumpla escrupulosamente todas las condiciones, que son seis, articuladas en esas cuatro categorías a las que se refiere la definición: forma del lenguaje (narración en prosa), tema (vida individual), situación del autor (su identidad en cuanto persona real con el narrador) y posición retrospectiva de este último, identificado asimismo con el personaje principal. Ello permite, en consecuencia, diferenciar con precisión este género de otros que le son muy próximos. (18)

Los críticos que han abordado el problema de la autobiografía, se han preocupado de diferenciarla de géneros afines, como son la novela autobiográfica, las memorias, los diarios, las cartas, etc. Por lo que en un primer acercamiento, parecería errado pretender acercar Camino de Ximena a dicho género. Sin embargo,

creemos que si bien el libro de Del Prado no puede ser considerado, rigurosamente, una autobiografía, cumple con la mayoría de requisitos propuestos por la crítica, incluidos los de Lejeune: se trata de un discurso en prosa, el tema es la vida individual del protagonista y se ha establecido la identidad entre el autor, narrador y protagonista. El problema se presenta con la última condición indicada por Villanueva: el relato retrospectivo y la mirada totalizadora que esta implica. Al tratarse de una recopilación de cartas y una selección de los apuntes que el autor dice haber llevado en su diario, el libro no ha sido escrito de manera retrospectiva, no se trata de un yo que recuerda su vida desde un presente y nos cuenta su pasado. Sin embargo, creemos que es en la selección que realiza el autor (sobre un episodio crucial de su vida, y de su vida como escritor más bien) en donde se manifiesta la escritura, la intención de darle sentido al pasado.

Como se indicó en la introducción el autor reúne, selecciona, anota, prologa y sólo después publica el texto. Otra cita de Villanueva puede aclararnos este punto:

Georges Gusdorf (1956) había apuntado que en este terreno [la autobiografía] se debía abandonar el prejuicio del objetivismo propio de la historia y de la actividad científica en general, pues la autobiografía, como segunda lectura de la experiencia que es, tiene como programa reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo, y peca por ello de excesiva coherencia lógica y racionalización. La narración autobiográfica le da un sentido al acontecimiento vivido, que al acontecer pudo tener otros, o ninguno. (21)

Creemos que del Prado, al seleccionar, anotar y prologar sus diarios y cartas, realiza una labor de escritura, es decir intenta darle unidad y sentido a su pasado. No

debemos olvidar que la labor de selección no está limitada a apuntes del diario, incluso dentro de un mismo texto el autor selecciona pasajes, es el caso de la carta que le escribe a su amigo traductor, en una nota a pie de página nos dice: “Lector: incluyo aquí pasajes de una carta que escribí a un amigo, traductor peruano radicado en España” (162, mis subrayados). Es evidente que el autor selecciona, ordena y da sentido al material con el objeto de construirse una identidad artística desde el presente. Cumpliendo así con otra condición propuesta por Villanueva:

me parece fundamental para el estatuto de la autobiografía la existencia de un *cierre* rotundo, que más allá de su función compositiva trasciende al plano de lo significativo. En definitiva, ese cierre corresponde al momento de la escritura, desde el que se repasa y reconstruye toda una vida. (20)

En Camino de Ximena el cierre al que hace referencia Villanueva, es el momento en el que el protagonista asume su diferencia radical y acepta que nunca podrá estar con Ximena. Las últimas líneas del libro dicen:

Le debes muchísimo. Toda la vida estarás en deuda con ella. Te ha permitido soñar el sueño de vivir por fin el primer amor. El sueño más dulce, los días más dulces que has vivido.

Pero no será la mujer que estás buscando

[...]

Ojalá encuentre ella a su príncipe.

Ojalá encuentres tú a tu marcianita. (276)

Si bien es cierto, podría parecer que este “cierre” no corresponde al momento de la escritura pues Del Prado publica su libro algunos años después de todo lo

acontecido, es evidente que este cierre marca el final de una etapa en la vida del narrador-protagonista, etapa que éste pretende repasar y reconstruir. Es decir que, aunque de una manera más general, la escritura del libro sí correspondería al “cierre” al que hace referencia Villanueva.

El problema que presenta el libro al intentar regir su lectura por el pacto autobiográfico es el del juego entre la realidad y la ficción. Como hemos venido diciendo, consideramos que este juego es un recurso que el autor usa en la construcción de su identidad y está subordinado al registro autobiográfico. Desarrollaremos este punto ahora.

## **2.2 Entre la realidad y la ficción:**

Uno de los principales aportes de la crítica reciente acerca de la autobiografía, ha sido el cuestionamiento a la relación que se establece entre el yo intratextual y el extratextual, es decir a la idea misma de referencia. Con aportes que van del psicoanálisis a la filosofía, la teoría reciente desestabiliza la idea de un yo unitario y la del lenguaje como instrumento “inocente” del escritor. En ese sentido, Vanesa Vilches concluye que: “El sujeto extratextual, el referente, el yo, no existe, es el resultado del proceso de escritura” (33). Esto marca un punto de quiebre en la teoría, pues es bien sabido que lo que diferenciaba la autobiografía tradicional de géneros de ficción como las novelas, era precisamente la supuesta referencialidad que ostentaba la autobiografía: la presuposición de la existencia de un yo extratextual anterior al intratextual.

Este cuestionamiento radical ha llevado a la crítica a hablar ya no de una recreación de la vida pasada, sino de una “construcción de la identidad”. Uno de los

críticos más importantes que se ha ocupado de la autobiografía, Paul de Man, se pregunta:

Autobiography . . . seems to belong to a simpler mode of referentiality . . .  
But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject? . . . We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (cit. en Duran 75)

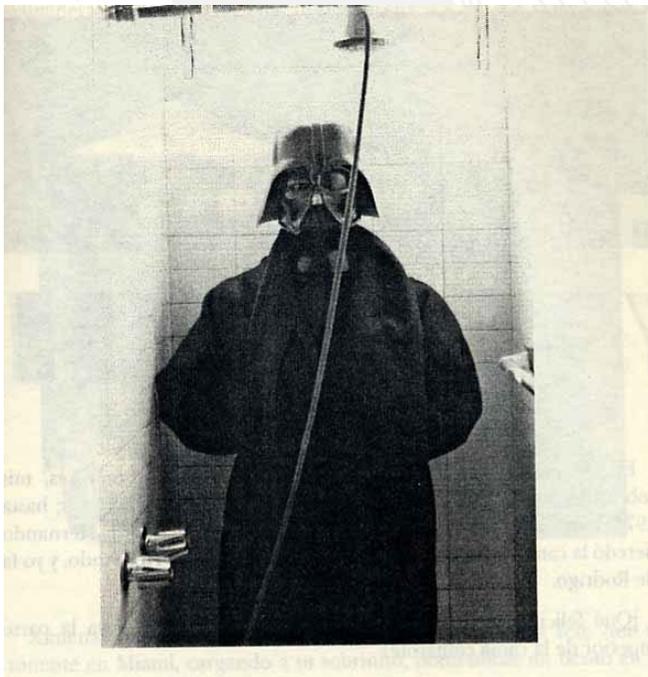
Estos cuestionamientos plantean un problema a la crítica que hasta el momento no ha sabido solucionar satisfactoriamente. Críticos como Villanueva creen que la solución podría estar en la forma en que el texto es recepcionado:

Podemos ya concluir, pues, resumiendo la paradoja de la que estamos tratando en los siguientes términos: la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista. (28)

A una conclusión similar llega Elisabeth Bruss. Ángel Loureiro resume así su posición: “[Para Bruss] la autobiografía adopta formas externas muy diferentes de acuerdo con la época y depende en última instancia de la actitud lectorial el

considerar un texto como autobiografía” (4, mis subrayados). No cabe duda de que esta discusión influencia de manera directa a los escritores de autobiografías. En este sentido, Villanueva comenta, acerca de “los autobiografistas posmodernos”:  
“Hacer hoy autobiografía implica un cierto deje irónico, del que el lector, por su parte, no dejará de participar” (16).

Retomando el libro de Del Prado, encontramos este “deje irónico” en el juego entre ficción y realidad. Juego que llega a su punto máximo con una fotografía del protagonista que este envía a Ximena y que se incluye en el libro. “Are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject?” se preguntaba De Man, Del Prado parece hacerle un guiño incluyendo en su libro (que quiere ser autobiográfico) una fotografía suya. Pero en esta fotografía (incluida en la página 247) Del Prado aparece disfrazado de Dark Vader, personaje de la conocida saga “La guerra de las galaxias”.



Creemos que la fotografía cumple un papel muy importante dentro del libro: es Santiago del Prado, pero usando una máscara que le cubre toda la cara y no le permite al lector adivinar siquiera alguno de sus rasgos. A éste no le queda más que

deducir que se trata, efectivamente, del autor (corresponde al lector otorgarle el “estatuto realista” del que habla Villanueva). Con su disfraz, el autor fotografiado aparece mezclando realidad y ficción al igual que en el resto del libro. Si bien es cierto que toda escritura es una máscara, en el caso de Del Prado esta frase se vuelve literal, el autor se muestra pero, con su máscara, parece escaparse a cualquier intento definitivo de identificarlo plenamente, como si quisiera decirnos que es imposible una identificación plena en cualquier texto autobiográfico.

Como lo hemos venido señalando, el juego entre lo real y lo ficticio no socava la vigencia del pacto autobiográfico, sino que es una manera especial que tiene el autor de continuar esbozando su autorretrato. Recordemos a Lejeune:

En la autobiografía resulta indispensable que el pacto referencial sea establecido y que sea mantenido: pero no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto. El pacto referencial puede no ser mantenido según los criterios del lector, sin que el valor referencial del texto desaparezca. (57)

Para abordar el problema que presenta el libro al borrar las fronteras entre realidad y ficción, nos valdremos de las ideas expuestas por Lubomir Doležel en su artículo “Verdad y autenticidad en la narrativa”. Doležel plantea la necesidad de una “función autenticadora” dentro de los mundos narrativos para poder establecer la verdad y autenticidad de las afirmaciones dentro de dichos mundos<sup>1</sup>. Pero llama la

---

<sup>1</sup> El propósito principal de Doležel es formular un concepto de ficcionalidad y verdad en la literatura dentro del marco de la teoría de los mundos posibles. Según esta teoría hay un mundo empíricamente observable llamado “actual”, mientras que posibles alternativas a este mundo actual son construcciones de la mente humana: los llamados “mundos posibles” que son constantemente construidos por medio del pensamiento humano, la imaginación y la palabra.

Para zanjar el problema de la existencia de objetos y hechos imaginarios dentro de los “mundos posibles” es necesario inspeccionar cómo han sido construidos dichos mundos. Doležel se encarga de dilucidar cuáles son los procedimientos que operan en el sistema semiótico específico llamado “texto narrativo”: éste estaría construido a partir de un conjunto de unidades narrativas elementales llamadas “motivos”, que

atención sobre los mundos narrativos que “toleran o incluso requieren de contradicciones”. Estos mundos son los “mundos sin autenticación”:

La aniquilación de las normas y reglas literarias no es un proceso destructivo, sino constructivo. Al aniquilar las normas existentes, la literatura abre nuevas posibilidades semánticas y amplía su capacidad para producir sentido. La destrucción de viejas normas produce nuevo sentido.

En el caso de la autenticación, la destrucción de la autoridad autenticadora abre nuevas dimensiones de sentido porque hace que el concepto mismo de la existencia ficcional se convierta en problemático.

(117)

Creemos que este es el caso de Camino de Ximena. Doležel señala que el narrador en primera persona estaba forzado a ganarse su autoridad, a diferencia del narrador en tercera persona, al que esta autoridad autenticadora le venía por convención.

Sin embargo, en los “mundos sin autenticación” el narrador, en lugar de ganarse su autoridad, la socava:

---

no son presentadas en el texto de manera uniforme, dado que en el texto entran en funcionamiento diversos actos de habla. Según estos actos de habla, Doležel presenta los siguientes modelos:

1. Modelo binario:

La textura final de este modelo resulta de dos tipos de actos de habla:

a) Los actos de habla de un narrador en tercera persona, que trae consigo la autoridad para autenticar los motivos del texto.

b) Los actos de habla procedentes de los agentes narrativos personalizados.

Los motivos introducidos por el narrador en tercera persona son auténticos en sí mismos, mientras que los motivos de los personajes (agentes narrativos personalizados) no lo son.

2. Modelos no binarios:

Estos modelos tienen diferentes grados de función autenticadora:

a) Narrador en tercera persona subjetivado: el modo narrativo manifiesta los rasgos formales del narrador en tercera persona pero la mirada del personaje.

b) Narrador en primera persona motivado: Su discurso es formal y semánticamente equivalente al discurso de los agentes narrativos pero este discurso tiene una posición privilegiada porque se encarga de construir el mundo narrativo. Este narrador debe ganarse su autoridad autenticadora.

c) Narrador en primera persona no motivado: Se apropia de la autoridad autenticadora convencional asociada al narrador anónimo en tercera persona.

La autenticación se aniquila cuando se priva al narrador de su autoridad autenticadora. Esto se puede hacer de varias maneras, que merecen un estudio meticulado. Permítaseme mencionar aquí dos de ellas: a) el narrador es inconsistente en sus posiciones o afirmaciones y destruye así su “credibilidad” y b) el narrador adopta una actitud irónica hacia su autoridad autenticadora, de tal modo que convierte el acto narrativo en juego inconexo. (Doležel 118)

Es el procedimiento seguido por el narrador de Camino de Ximena que, aparentemente, “viola” continuamente el pacto autobiográfico establecido en el prólogo. Como vimos antes, este pacto le da al lector la seguridad de que todo lo que va a leer ha sucedido realmente. Sin embargo, el diario de Del Prado empieza a mostrar contradicciones. En la entrada del jueves 28 de marzo de 1996 dice:

Puede ser efecto del ajo.

Lo cierto es que desde hace una semana repito el siguiente juego: dejo súbitamente lo que estoy leyendo o escribiendo y voy a mi cama y me aproximo a Ximena mientras ella habla por teléfono. Empiezo a cucharearla con mis besos, con los párpados entornados; pronto casi no la dejo hablar con mi besuqueo incontenible; . . . (41)

Esta entrada del diario, que no tiene ninguna marca en especial que la diferencie del resto, entra en evidente contradicción con todo lo dicho anteriormente. Santiago ni siquiera ha recibido una respuesta de Ximena, ¿cómo, pues, es posible que la encuentre en su cama? Este pasaje no es el único, el libro tiene muchísimos

ejemplos más. En la entrada del día miércoles 4 de septiembre de 1996, Santiago apunta:

Sentado en la cama le hablas a Ximena.

Ella ha vuelto a reprocharte que siempre estés pensando en la muerte.

Porque la miraste muy serio y le dijiste que si la otra vida no la compartes con ella, si no va a estar junto a ti también en el más allá, entonces no deseas otra vida; entonces prefieres entrar en la nada. (116)

¿Cómo explicar estas contradicciones? La respuesta salta a la vista, esto no sucedió jamás, Santiago lo imagina o lo sueña, pero por qué no poner en el diario: “soñé (o imaginé)”, como sí hace en otras ocasiones, por ejemplo, la entrada del día miércoles 16 de abril: “Me pasé la mañana imaginando que invitaba a Ximena a mi casa. Le enseñé la novedad: el panal de abejas, que parece una piña inquieta en lo alto de la higuera” (240). Al no ponerle alguna marca que indique su condición de “sueño” y anotarlo en su diario como si efectivamente hubiese sucedido Santiago va socavando su autoridad, el lector podría preguntarse, con todo derecho, ¿cuántas cosas más no han sucedido realmente sino que sólo han sido soñadas o imaginadas?

Pero si bien esta es la más importante no es la única manera en que el autor socava su autoridad. Veamos lo que nos dice en la entrada del día viernes 24 de mayo de 1996:

Renzo dice que Ximena le dijo que había soñado conmigo; que en el sueño ella trataba de caminar hacia mí y no lo conseguía, y que yo trataba de acercarme a ella y no lo conseguía.

Pero... ¿es cierto? Porque Renzo es un burlón...

¡Si pudiera saber si es cierto!

¿Por qué ella le contaría a Renzo una cosa así, sabiendo que es mi primo?

(45,46)

O en la entrada del día miércoles 20 de noviembre de 1996: “Renzo acaba de decirme que Ximena no tiene ninguna sobrinita (cosa que me dijo una vez), sino un sobrinito, que acaba de nacer. Ximena le dijo que se va a llamar Santiago, pero yo ya no sé si creerle a Renzo” (156). Ya que Santiago no tiene ningún contacto directo con Ximena (el contacto se realizará sólo en la última parte del libro), es el primo Renzo (el agente R) el encargado de llevarle noticias de su “dama”. Doležel, hablando de los narradores en primera persona no motivados dice: “Cuando el motivo no está disponible porque el narrador estuviera ausente de la escena, los informes de los testigos-agentes pueden utilizarse como fuente” (113). Pero la veracidad de los informes que presenta esta única fuente con la que cuenta el protagonista también está puesta en duda. Así, la autoridad autenticadora es doblemente socavada: por un lado el autor destruye su propia autoridad y, por el otro, la de sus fuentes.

Doležel plantea un espacio indeterminado en el que se encontrarían los mundos creados por este tipo de narradores que destruyen su propia autoridad:

En este marco teórico, es posible decir que el narrador construye un mundo narrativo introduciendo una serie de motivos narrativos, pero sin llegar a autenticarlo, porque su autoridad autenticadora está socavada. Se nos presentan unos mundos ficticios cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son ni auténticos ni no-auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia y la no-existencia ficcional. (120, mi subrayado)

Creemos que este “espacio indeterminado” en el que se encuentra el mundo creado por el libro, puede relacionarse con lo dicho por González Vigil en su reseña del libro:

Como en los casos de Novalis y Eguren, y –más cerca de su designio creador- el Pessoa de las cartas de amor a Ofelia (su heterónimo Álvaro de Campos sostuvo que “todas las cartas de amor son ridículas”), el Kafka de diversas páginas y el Saint-Exupéry de El Principito, Santiago del Prado se aferra a la óptica infantil, eligiéndola deliberadamente contra la perspectiva de las personas mayores, envilecedora, deshumanizada. (C8)

Así, este “espacio indeterminado” que se debate entre la existencia y la no existencia, se entiende mejor si se lo ve desde la óptica infantil, y todo lo de lúdico que ésta tiene, en la que las fronteras entre la ficción y la realidad se borran a cada instante. Óptica que explicaría “el uso de los tamaños de letra y las ilustraciones (en parte afín al juego de la diagramación en la literatura para niños y, mucho más, a los cuadernos de Luís Hernández)” (González Vigil C8).

Esta óptica infantil, que deliberadamente elige Del Prado como parte constituyente de su singularidad, es esencial pues nos permite entender las ilustraciones y dibujos que acompañan las entradas del diario y algunas cartas.

Una cita del cuento “Salamandras del fósforo”, escrito por el protagonista e incluido en el libro, podría ilustrarnos mejor este punto. El “tío” (protagonista del cuento) ha pedido a cada uno de sus tres sobrinos que le dibujen algo. Luego de ver el primer dibujo (un avión) el segundo sobrino se acerca con un dibujo que nos recuerda los dibujos que el narrador protagonista de El Principito incluye al inicio de

su relato y que según dice todos confunden con un sombrero, lo que lo lleva a abandonar su carrera de pintor pues: “Las personas grandes nunca comprenden nada por sí solas y es muy aburrido para los niños tener que darles una y otra vez explicaciones” (Saint Exupéry 1, mis subrayados). El personaje del cuento “Salamandras del fósforo”, en cambio, no necesita ninguna explicación:

Luego Manuel interpuso entre el avión de Nicolás y el tío, su criatura:

-“El cocodrilo” –anunció.

-Ajá!... ¿Y a quién se está almorzando?-preguntó el tío.

Y Manuel:

-A Manuel. (Del Prado 88,89)

Aunque este pasaje está incluido en un contexto muy particular, pues es el cuento que Santiago escribe por la misma época en que le escribía cartas a Ximena, es evidente que el protagonista del cuento comparte con el protagonista de la novela muchas características en común, de hecho, Helguero cree que las distintas partes en que está dividido el cuento pueden, perfectamente, pasar como entradas sucesivas del diario del protagonista del libro. Pero aunque no fuera así, la óptica infantil de la que hablamos se manifiesta no sólo en el cuento, también en los apuntes de los diarios o incluso en las cartas que le envía a Ximena (la carta del 29 de diciembre incluye dibujos realizados por los tres sobrinos de Santiago). Es por eso que, cuando se realiza su tan esperado encuentro con Ximena, escribe en su diario: “Me dijo muy risueña que no le gustaban los niños, que sólo podía llegar a sentir cariño por un niño si llegaba a conocerlo mucho. (Yo, recordando todo lo que le he escrito sobre mis sobrinos, pensé: Ésta creo que me está jodiendo...)” (269).

Visto así, Camino de Ximena es un rito de pasaje. Empezamos este trabajo con una cita de Selenco Vega acerca de la narrativa de los noventa, que nos decía entre otras cosas: “se ha producido en ellos [los protagonistas de las novelas escritas en los noventa] la renuncia a la verdad (cualquier verdad, la del progreso, la de su propia realización individual) y soportan pasivamente el peso de una realidad que los mueve como marionetas y parece haber decidido de antemano el rumbo de sus vidas” (1).

El protagonista de la novela parecería destinado a "madurar", a abandonar su actitud tan infantil, tan ingenua, si es que todavía quiere conquistar a Ximena (o a alguien como Ximena). Pero Santiago decide aferrarse a su óptica infantil, a “su verdad” y termina su libro diciendo: “ojalá algún día encuentre a mi marcianita” (276). A diferencia de Joaquín Camino de No se lo digas a nadie, del estilista homosexual de Salón de belleza, de M. de Al final de la calle, Santiago no se deja vencer por esta realidad que querría moverlo como una marioneta, y conserva su singularidad. Así se explica que, algunos años después de los sucesos narrados en sus diarios, cuando el autor decide publicar el libro, lo hace manteniendo su tan característica óptica infantil que nunca abandonó.

### Conclusión

En el prólogo, el autor exige para su libro una lectura regida por el pacto autobiográfico y, tal como lo hemos intentado demostrar, una lectura de este tipo no sólo es posible sino que permite comprender mejor el juego entre la ficción y la realidad, los dibujos, las ilustraciones, todo lo que González Vigil llama “la óptica infantil” a la que se aferra el protagonista.

Ya Alfredo Villar ha señalado que Camino de Ximena es un libro demasiado insólito para tener influencia o un lugar central dentro del canon, consideramos que era eso precisamente lo que buscaba su autor: escribir un libro diferente, radicalmente distinto a cualquier otro publicado por alguien de su generación, porque su intención es presentarse a él mismo como alguien diferente, marginal.

Hemos intentando demostrar, como dijimos al inicio, que la intención del autor es elaborar un autorretrato. Ya hemos señalado que al hablar de textos autobiográficos en la actualidad ya no se está hablando de “recreación” de una vida, sino más bien de “creación”. En ese sentido, Del Prado pretende construirse su propio mito, una identidad artística en la que prima su ingenuidad, pero también esa manera tan particular que tiene el protagonista de vivir “en” la literatura. El juego entre ficción y realidad podría ser, además de lo dicho, una manera que tiene el autor de decirnos a los lectores que aunque nunca ganó un premio que legitime su dedicación exclusiva a la literatura, no importa, porque él vive EN la literatura, vive en un mundo en el que la ficción y realidad parecen convivir sin mayor problema. La literatura lo influencia tremendamente en su manera de ver las cosas, y eso se refleja en las cartas que le escribe a Ximena (idealizándola a partir de ciertos tópicos literarios como los del amor cortés) o incluso en la forma que tiene de comentar hechos de la realidad, como puede ser el rescate de los rehenes de la embajada japonesa, en la que al lado de una fotografía de Alberto Fujimori subiendo las escaleras por sobre los cuerpos de los emerretistas muertos, Del Prado no incluye una reflexión personal, sino un texto de Elías Canetti sobre el poder y la muerte. O incluso cuando acude al escritor alemán Georg Christoph Lichtenberg para “entender” por qué Ximena no le envía la fotocopia de su dedo meñique, tal como él se lo había solicitado en cartas anteriores:

Martes 5 de noviembre

Otra vez revisando los apuntes de Lichtenberg, en la traducción del amigo Juan del Solar: el volumen más querido de mi biblioteca, que Ximena tuvo en sus manos.

Estuve juntando algunos de sus apuntes sobre las mujeres, que me ayuden a entender por qué esta chica no me manda su meñique:

“La joven tenía un par de manos pecaminosamente bellas”.

\*

“La naturaleza ha creado a las mujeres de forma que no pueden actuar según principios, sino en base a sensaciones”. (147-148)

Quizás debamos terminar recordando a Doležel: “Es bien sabido que en el ámbito de la literatura ninguna norma está a salvo. La evolución literaria es un reto constante a las normas literarias, un proceso permanente de modificación de la norma, creación y destrucción” (116). Por esta razón, cuando Del Prado nos dice que su libro no es una novela, y pretende que entre en vigencia el pacto autobiográfico los lectores deberíamos respetar la voluntad del autor y aceptar el reto de leer su libro como una forma personalísima de escribir un texto autobiográfico y de construirse en él.

Finalmente podemos decir que cuando Del Prado nos dice que su libro no es una novela, quiere reafirmar su identidad, pretende decirnos que él sigue siendo el mismo Santiago Del Prado del libro. Que su encuentro con Ximena lo marcó, sí, fue un rito de pasaje, pero un pasaje a una "madurez" que él rechazó. Así, cuando decíamos que Camino de Ximena representa un cierre, ese cierre no es el abandono de la singularidad del protagonista, sino más bien su descubrimiento y afirmación.

En la primera carta que Santiago le escribe a Ximena le dice “no soy un marciano” (20) mucho más adelante, en la entrada del diario del día 6 de noviembre de 1996, Santiago escribe: “En la primera carta que le escribí, el marciano le dijo: ‘No soy un marciano’”(149).

Camino de Ximena es en realidad el camino de Santiago.



## Bibliografía

1. Alberca, Manuel “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. Cuadernos del CILHA. 7/8 (2005-2006). <<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>>
2. Del Prado, Santiago. Camino de Ximena Colombia: Grupo Editorial Norma, 2002.
3. Doležel, Lubomir “Verdad y autenticidad en la narrativa”. Trad. Mariano Baselga. Teorías de la ficción literaria. Antonio Garrido Rodríguez, comp., introd., y bibliografía. Madrid: Arcos/Libros, 1997. 95-122
4. Durán Jiménez-Rico, Isabel. “¿Qué es la autobiografía? Respuesta de la crítica europea y americana”. Estudios ingleses de la Universidad Complutense #1 1993.<<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11330392/articulos/EIUC9393110069A.PDF>>
5. EFE. “Pese a protesta mundial Franca explotó bomba nuclear en Mururoa”. El Comercio, Portada, 26 de junio de 2003. A1.
6. Genette, Gérard. Umbrales. Trad. Susana Lage. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
7. González Vigil, Ricardo: "El sueño del primer amor". Res. de Camino de Ximena por Santiago del Prado. El Comercio, Sección Cultural, 26 de junio de 2003. C8.
8. --- “El protagonismo del lenguaje”. Enciclopedia temática del Perú: Literatura. Rostworowski de Diez Canseco, María, comp. Lima: El Comercio, 2004. Vol. 14.

9. Helguero, Lorenzo “Camino de Ximena: testimonio de un marciano enamorado”  
Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura 12, 2004.  
<<http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/helguero.html>>
10. Huertas Uhagón, Begoña. "El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet"  
Cauce: Revista de filología y su didáctica 17 (1994): 165-176.
11. Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Anthropos* 29, 1991
12. Loureiro, Ángel “Problemas teóricos de la autobiografía”. *Anthropos* 29, 1991.
13. --- “Direcciones en la teoría de la autobiografía”. *Romera* 34-46.
14. May, Rollo La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo. Trad. Luis Botella García. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1992
15. Oquendo, Abelardo: "Camino de Ximena". Res. de Camino de Ximena por Santiago del Prado. *La República, Sección Cultural*, 24 de junio de 2003.
16. Romera Castillo, José. ed. Escritura autobiográfica : actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, Visor 1993.
17. Sabia, Saïd. "Paratexto, títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas" Espéculo: Revista de estudios literarios 31 (2005):  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>>
18. Suárez, Irene. Ed. Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea. Madrid: Verbum, 1998.
19. Vega Jácome, Selenco. “¿Cuál narrativa de los noventa?” Quehacer 122, 1999.  
<<http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh122sv.htm>>

20. Vilches Norat, Vanesa. De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo: (a propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
21. Villanueva, Darío. “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. Romera 15-31.
22. Villar, Alfredo. “El extraño camino del niño espacial”. Res. de Camino de Ximena por Santiago del Prado. Hueso Húmero 42 (2003): 253-257.
23. Žižek, Slavoj Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. Trad. Jorge Piaigorsky. Paidós: Buenos Aires 2000.

