



FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA NOVELA DE APRENDIZAJE EN *PAÍS DE JAUJA* DE EDGARDO RIVERA
MARTÍNEZ

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica
que presenta la Bachiller:

ROSSINA ALDA LECETA GOBITZ

Asesor: Dr. RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

Lima, junio de 2014

Resumen

Publicada en 1993, *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez se convirtió en una de las novelas más importantes de la narrativa peruana contemporánea. Esta relata las vivencias de Claudio Alaya Manrique durante un periodo de vacaciones en la ciudad de Jauja. Como relato de un proceso de madurez, *País de Jauja* puede ser catalogada como una novela de aprendizaje o Bildungsroman, subgénero de origen europeo que narra el tránsito a la adultez de un protagonista niño o adolescente. El presente trabajo estudiará la novela de Rivera Martínez dentro del marco de la novela de aprendizaje en la cual tiene sus raíces, a la vez que explorará la singularidad andina de este relato. Para dicho fin se analizará la tradición de la novela de aprendizaje y su asimilación en el contexto peruano. A continuación, se establecerá el vínculo con la narrativa andina y se explorarán los recursos técnicos que despliega la novela. En tercer lugar, se determinará cómo se construye la memoria en el texto, para finalmente sostener que *País de Jauja* elabora una propuesta simbólica de nación.

	1
Índice	
Introducción	2
<i>País de Jauja</i> y la novela de aprendizaje.....	4
Narrativa andina y estructura	18
La construcción de la memoria	31
Identidad y nación	44
Conclusiones	55
Bibliografía	57

Introducción

Desde su publicación en 1993, *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez se convirtió en una de las novelas más importantes de la narrativa peruana contemporánea. Con una línea argumental sencilla, el texto narra el proceso de madurez que atraviesa el adolescente jaujino Claudio Alaya Manrique durante unas vacaciones escolares de 1946-1947. En dicho breve lapso de tiempo el joven protagonista hará una serie de descubrimientos en torno a la familia, la amistad y el amor inmerso en dos vertientes culturales distintas, como son la andina y la occidental. Al final de esta travesía vital, Claudio se habrá forjado una identidad propia en la que su ciudad natal, Jauja, ocupa un lugar central.

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la novela de Rivera Martínez dentro del marco de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, subgénero de la novela de origen europeo que se ocupa de presentar el tránsito a la madurez de un niño o adolescente y su posterior inserción en la sociedad. La novela de aprendizaje gira en torno a un héroe que se debate por encontrar su lugar en el mundo enfrentando una serie peripecias en su camino. Una vez vencidos los obstáculos y superados los conflictos, el héroe cumple con su rito de pasaje a la adultez y se convierte en un personaje que ha completado el ciclo hacia la madurez.

Efectivamente, el héroe de *País de Jauja*, Claudio Alaya Manrique, hace este tránsito para convertirse en un ser maduro. Sin embargo, el contexto eminentemente andino en el que se desenvuelve hará que la naturaleza de sus peripecias sea distinta a las de la tradición europea. Problemas como el conflicto entre la cultura andina y la occidental, el carácter subalterno de la primera frente a la segunda que se devela en muchos pasajes de la novela, el intento de revalorización de la matriz cultural andina, así como la asimilación de diversos elementos de la cultura occidental son puestos en evidencia en el aprendizaje del protagonista.

La novela está inscrita en una tradición de novelas centrada en los Andes. La narrativa andina bebe de las fuentes del indigenismo, aunque ella da cuenta de los cambios ocurridos en las últimas décadas en el Perú. En ese sentido, constituye un término más apropiado que narrativa indigenista o neoindigenista, conforme explicaremos en el

capítulo II. Por otra parte y pese a que a la narrativa andina se le achaca cierta impericia técnica, nuestro estudio pretenderá mostrar que en este texto hay un empleo de recursos técnicos sofisticados, los que naturalmente están al servicio de narrar una historia de aprendizaje. En *País de Jauja* forma y contenido están fuertemente entrelazados.

La construcción de la identidad del protagonista se hace a través de la recuperación de sus recuerdos de un verano de la década de 1940. Claudio se construye creativamente a través de la memoria de sí mismo y de quienes lo rodean. El pasado y el presente están imbricados con una visión andina del tiempo en la que el pasado sobrevive en lo que está por venir. La novela de aprendizaje es también la recuperación del tiempo perdido como se verá en el capítulo III.

En última instancia, una novela de aprendizaje es una forma simbólica. Ella condensa los significados alegóricos de la materia narrada. *País de Jauja*, con su apuesta por la tolerancia y la armonía de lo diverso, es también un símbolo de la nación posible. Amparada en su nombre mítico de tierra de la holganza, Jauja es en la novela el lugar de la convivencia feliz a pesar de los conflictos que puedan existir. Utopía personal que proyecta a lo colectivo: el *País de Jauja* es el espacio donde el proceso de aprendizaje de su héroe se convierte en proyecto de nación.

La novela de Rivera Martínez ha sido elogiada muchas veces y es considerada como la mejor de la década de 1990. Su autor, un profesor universitario y discreto escritor hasta la aparición de esta novela, ha narrado en más de una oportunidad el placer que representó para él la escritura del texto. Este discurre a través de más de quinientas páginas con absoluta fluidez y armonía aunque sus tópicos-la identidad, el entretimiento cultural, el amor, la memoria, la muerte-no sean los más sencillos. Y es en esta conjunción de aparentes contrarios en las que yace el valor de la novela y su promesa de perdurabilidad en el tiempo. Para el lector, también resulta un placer ser partícipe del proceso de aprendizaje de Claudio. Nuestro trabajo consistirá en hacer inteligible dicho proceso en el que se funda la novela.

Capítulo I

País de Jauja y la novela de aprendizaje

1. El Bildungsroman en la teoría de la novela

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar a la novela *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez dentro del marco de la novela de aprendizaje o Bildungsroman y su problemática. Este subgénero de la novela surge en Europa a en la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania, recorre el siglo XIX y llega al siglo XX donde alcanzará diversos desarrollos. El texto que convoca este estudio puede ser clasificado dentro de este esquema y como intentará probar el presente ensayo constituye uno de los ejemplos más logrados del género en las letras peruanas. De acuerdo a Peter Elmore en su artículo “Las edades tempranas” el Bildungsroman, en tanto forma simbólica, ha sido el cauce ficcional y crítico por el cual han discurrido varias de las ficciones que le dan forma y sustancia a la narrativa peruana moderna. (Elmore 2010: 6)

Bildungsroman es un término proveniente del alemán que puede traducirse como “novela de aprendizaje” o “novela de formación”. Franco Moretti en *The way of the World* afirma que esta surge a fines del siglo XVIII con el *Wilhelm Meister* de Goethe y propone un modo inédito y radicalmente innovador de presentar la travesía formativa (Elmore 2010: 6) El Bildungsroman presenta el desarrollo psicológico y moral de un protagonista joven hasta que alcanza la madurez, proceso que no está extento de dificultades. Usualmente, en la novela de aprendizaje se produce un conflicto entre el protagonista y la sociedad que lo rodea, cuyos valores serán gradualmente aceptados por él hasta incorporarse plenamente en dicho entorno. Además del mencionado término existen derivaciones del mismo, tomadas todas de vocablos alemanes y enfocadas en el crecimiento del individuo como el Entwicklungsroman (novela de de desarrollo) que describe meramente el desarrollo del protagonista; el Erziehungsroman (novela de educación) que se circunscribe a su educación formal; y Künstlerroman (novela de artista) que narra el surgimiento de la vocación artística. De acuerdo a lo planteado por Miguel Salmerón en su estudio *La novela de formación y peripecia* en torno al desarrollo de la novela de aprendizaje en Alemania y cuyas ideas se discutirán en este apartado, el Bildungsroman se caracteriza porque en él el personaje se constituye en ocasión de lo contado y se opone a la peripecia, que es su reverso. Esta forma literaria,

afirma el investigador español, lleva en sí misma la propiedad de superar el azar y tiene como final la utopía o un cierre oscuro y fragmentado (Salmerón 2002: 11).

Antes de continuar con la caracterización de la novela de aprendizaje, será preciso situar este género dentro de la teoría de la novela. Mijail Bajtin en *Estética de la creación verbal* hace un intento de clasificación histórica de las variedades de la novela y sitúa al Bildungsroman en esta tipología. La clasificación está realizada según el principio de estructuración de la imagen del héroe y abarca la novela de vagabundeo, la novela de puesta a prueba, la novela biográfica (autobiográfica) y la que él denomina novela de educación, que es la que compete a este estudio. Ninguna de estas variedades históricas se presenta en estado puro, sino que se caracterizan por la predominancia de uno u otro principio de representación del protagonista. Puesto que todos los elementos se determinan mutuamente, el principio de representación del héroe se relaciona con cierto tipo de argumento, con una concepción del mundo, con una determinada composición de la novela. (Bajtin 1985: 200) Dicha novela de educación tiene para Bajtin una importancia capital para el desarrollo de la novela del realismo (Bajtin 1985: 210)

Bajtin en el mismo texto elabora un planteamiento de la novela de educación. No debe perderse de vista que el tema principal de su trabajo es el tiempo-espacio y la imagen del hombre en la novela. En lo más concreto y específico, Bajtin estudia la imagen del hombre en proceso de desarrollo en la novela. (Bajtin 1985: 210)

Para el teórico ruso existe una subespecie del género novelístico que se llama novela de educación, que proviene del término Erziehungsroman y más ampliamente del Bildungsroman. Como ejemplos de esta variedad se consignan por orden cronológico: *Ciropedia* de Jenofonte (Antigüedad clásica), *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelhausen (Renacimiento), *Telémaco* de Fenélon (Neoclacismo), *Emilio* de Rousseau, *Agatón* de Wieland, *Tobías Knaut* de Wetzels, *Biografías en línea ascendente* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe, *El Titán* de Jean Paul Richter (y algunas otras de sus novelas), *El pastor de una parroquia hambrienta* de Raabe, *David Copperfield* de Dickens, *El verde Heinrich* de Gottfried Keller, *El feliz Peer* de Pontoppidan, *Infancia, Adolescencia y Juventud* de Tolstoi, *Una historia ordinaria* y *Oblómov* de Goncharov, *Juan Cristóbal*

de Romain Rolland, *Los Buddenbrook* y *La montaña mágica* de Thomas Mann, etcétera. (Bajtín 1985: 210-211)

Bajtín clasifica la novela de educación en cinco tipos. En el primero se aborda el crecimiento esencial de hombre. La enorme mayoría de las novelas (y de sus variedades) conoce tan solo la imagen preestablecida del héroe. Los acontecimientos truecan su destino, cambian su posición en la vida y en la sociedad, pero el héroe mismo permanece sin cambios, igual a sí mismo (Bajtín 1985: 211)

El teórico ruso afirma que el héroe es una constante en la fórmula de la novela, mientras que todas las demás magnitudes-la ambientación, la posición social, la fortuna, es decir, todos los momentos de la vida y del destino del héroe-pueden ser variables. El contenido mismo de esta constante (que es el héroe preestablecido e invariable) y los indicios de su unicidad, constancia y autoidentidad pueden ser muy variados. Por ejemplo, la identidad del protagonista podría estar vacía (como ocurre en algunas novelas de aventuras) o este podría poseer un carácter complejo, cuyos aspectos aislados se revelan gradualmente, a lo largo de toda la novela. El protagonista viene a ser un punto inamovible y fijo alrededor del cual se lleva a cabo toda clase de movimientos en la novela. La constancia y la inmovilidad interna del protagonista es el punto de partida del movimiento de la novela (Bajtín 1985: 212)

Al lado de este tipo preponderante, aparece otro que ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo. Según Bajtín en oposición a la unidad estática, en este tipo de novela se propone una unidad dinámica de la imagen del protagonista. El héroe mismo y su carácter llegan a ser una variable dentro de la fórmula de la novela. La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado, en un sentido muy general novela del desarrollo del hombre.

La transformación del hombre puede presentarse de una manera muy variada. Todo depende del dominio, de la temporalidad real de la historia y está marcado por un carácter cíclico. Por ejemplo, puede representarse el tránsito del hombre desde la

infancia y madurez hacia la vejez mostrando todos aquellos cambios internos esenciales en el carácter y los puntos de vista que se realizan con la sucesión de las edades. En este tipo de novela de educación, el desarrollo del hombre tiene un carácter cíclico, el repetirse en todas las vidas. Están aquí los representantes del regionalismo y del Heimatkunst del siglo XIX, también la rama humorística de la novela de educación representada por Hippel, Jean Paul y Sterne (Bajtín 1985: 212-213)

Otro tipo de transformación cíclica que conserva su relación con las edades es representado por un cierto camino del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica. Este camino puede complicarse en el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación. Esta novela, en su tipo más puro, se ejemplifica por la clásica novela de educación de la segunda mitad del siglo XVIII, ante todo por Wieland y Wetzell. *El verde Heinrich* es ejemplo más claro, igual que las novelas de Hippel, Jean Paul y Goethe.

El tercer tipo de novela de desarrollo es el biográfico (y autobiográfico). En él ya está ausente el elemento cíclico. La transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales. El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano y, a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre, como ocurre con *Tom Jones* de Fielding y *David Copperfield* de Dickens. (Bajtín 1985: 213)

El cuarto tipo de la novela de desarrollo es la novela didáctico-pedagógica. La fundamenta alguna idea pedagógica planteada de una manera más o menos abierta. Este tipo de novela muestra un proceso educativo en el sentido propio de la palabra. Como ejemplos podemos citar a *Ciropedia* de Jenofonte, *Telémaco* de Fenélon y *Emilio* de Rousseau.

El quinto y último tipo de la novela de desarrollo es el más importante. En él, el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico. La

transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico. En los cuatro tipos arriba mencionados, el desarrollo del hombre transcurría sobre el fondo de un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido. Si en aquel mundo sucedía algún cambio, era un cambio secundario que no afectaba sus fundamentos principales. El hombre se desarrollaba, mientras el mundo permanecía inmóvil y resultaba empobrecedor para quien atravesaba el proceso de aprendizaje. (Bajtín 1985: 214)

Pero en las novelas como *Gargantúa y Pantagruel*, *Simplicissimus* y *Wilhelm Meister*, el desarrollo del hombre tiene un carácter diferente. El desarrollo no viene a ser su asunto particular. El hombre se desarrolla junto con el mundo y refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite de dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre; la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto muy grande (se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado). Se cambian precisamente los fundamentos del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán los problemas de la libertad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora. La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica. Este es el último tipo de la novela de desarrollo, el tipo realista. Los momentos de este desarrollo histórico del hombre están presentes casi en todas las grandes novelas del realismo, o sea existen, por consiguiente, allí donde se introduce el concepto del tiempo histórico real. (Bajtín 1985: 214-215)

En este punto será necesario definir el concepto de formación. Esta, de acuerdo a Miguel Salmerón en su ensayo sobre la novela de formación y peripecia, sirve al hombre para pensarse a sí mismo y para pensar qué quiere hacer de sí mismo y tiene su origen en la cultura alemana que concede gran importancia a la formación espiritual como corporal (Salmerón 2002: 15) El vocablo *Bildungsroman* tiene su origen en el término alemán *Bildung*, que no encuentra equivalente en otro idioma. Este a su vez procede etimológicamente de “Bild” que tiene dos acepciones en alemán, “imagen” y “forma”.

El concepto Bildungsroman tiene un desarrollo histórico que se expondrá en este apartado para dar a conocer sus alcances que constituyen el marco en que se analizará la novela de Rivera Martínez, centro de la discusión de este trabajo. Dicho concepto está enraizado en la cultura alemana y data de principios del siglo XIX, aunque su discusión se inicia antes de que se acuñe el término novela de formación en el libro *Versuch über den Roman* (1774) de Christian Friederich von Blanckenburg. Este texto constituía un intento por paliar la carencia de escritos teóricos sobre la novela, cuyo interés había crecido a finales del siglo XVIII en consonancia con la importancia creciente de la burguesía. En una distinción entre drama y novela, Blanckenburg opone a la tradicional unidad de acción, la unidad de la novela en cuanto a representación de un carácter. Para Blanckenburg la totalidad de elementos que concurren en el proceso de formación de una individualidad recibe el nombre de historia interior y este proceso supone algo más que un tema.

Por su parte Karl Morgenstern es el primero en utilizar el término novela de formación en 1817. Morgenstern establece una diferencia entre epopeya y novela en la representación de procesos psicológicos. Él afirma que a una novela se le puede llamar de formación cuando representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección. Asimismo, Morgenstern hace hincapié en la contribución de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe a esta naciente tradición.

Hacia la época de Hegel, la forma novelesca refleja una relación totalmente diferente en el mundo. En ella, el individuo encuentra como obstáculos a la familia, el Estado y la sociedad burguesa para su realización personal. La lucha entre el yo y el mundo se lleva a cabo en los “años de aprendizaje” del individuo y el proceso culmina con la asimilación del sujeto al mundo. De allí que para Hegel la novela sea “la epopeya moderna y burguesa donde se refleja el conflicto entre la prosa de las relaciones sociales y la poesía del corazón” (Salmerón 2002: 48)

De otro lado, en la óptica de Lukács la novela es el género del desencanto. El héroe novelesco se caracteriza por el extrañamiento del mundo y el tema de la novela es la vida problemática del individuo. Para Lukács, acota Salmerón, el desajuste yo-mundo se supera por una parte en una utópica idealización de la realidad y, por otra parte y al

mismo tiempo, en la aceptación, resignación y renuncia. La conciliación es meramente aparente y consiste en una configuración estética del destino. Según Lukács, la novela es la forma guía de la narrativa moderna.

En los últimos años, de acuerdo a Salmerón, se han producido diferentes teorizaciones en torno a la novela de aprendizaje. Melitta Gerhard diferencia la Entwicklungsroman (novela de proceso), género biográfico centrado en la constitución de la psicología del protagonista principal, y la propiamente llamada novela de formación, que es un subgénero de aquello. Según Gerhard, toda novela de formación es una novela de proceso, pero no toda novela de proceso lo es de formación. Por su parte, Jürgen Jacobs estima que la novela de formación transcurre a modo de curva vital de un solo sentido en la tendencia final hacia la armonía y el equilibrio. Finalmente, Norbert Ratz plantea que la novela de aprendizaje sigue un esquema trifásico. En primer lugar está la confusión de identidad: el conflicto normativo de la adolescencia a la juventud. A este le sigue la reflexión sobre sí mismo, la condición previa para la identidad del yo, instancia mediadora entre los propios planes y la realidad social. Al final viene la síntesis: el intercambio en el mundo externo en el que la identificación se hace necesaria.

2. La novela de aprendizaje y la modernidad

Franco Moretti, en su libro *The way of the World*, hace un estudio del Bildungsroman europeo como una forma simbólica. Si bien el contexto del estudio es el del Viejo Mundo, sus hipótesis son válidas para el análisis de la novela que nos compete. Para Moretti, el Bildungsroman es la forma que hizo posible la Edad de Oro de la novela occidental (Moretti 1987: 3). La juventud es lo que define a los héroes de dichas novelas y es la edad que define el sentido de sus existencias.

De acuerdo a Moretti, Europa le otorga un significado no tanto a la juventud como a la modernidad. Esta “es un proceso hechizante y riesgoso de grandes esperanzas e ilusiones perdidas” (Moretti 1987: 5) La juventud es la esencia de la modernidad y constituye una forma simbólica. Ella tiene que tener un fin y está subordinada a la idea de madurez. La formación termina en un momento determinado, cuando la juventud se torna en madurez, allí se detiene (Moretti 1987: 25), por ello una historia cobra sentido

si induce a una identidad estable y real. La solución que se le da al conflicto en la novela de aprendizaje es el compromiso. (Moretti 1987: 9) Peter Elmore concluye al respecto del libro de Moretti que “el género de la novela de aprendizaje o formación no sólo coincide en Europa con la fase matinal de la modernidad, sino que de un modo casi emblemático la cifra y expresa” (Elmore 2010: 6)

Moretti afirma que el género del Bildungsroman tiene como propósito crear hombres plenos y felices (Moretti 1987: 31), su sujeto es el hombre de lo cotidiano, que constituye la medida de las cosas. El héroe de la clásica novela de aprendizaje quiere encontrar su lugar en el mundo y busca una vida que sea razonable para él. Su brújula es la felicidad personal (Moretti 1987: 35) En este género existe una afinidad entre educación estética y vida cotidiana, por lo que la formación del individuo es esencialmente pedagogía. Hay en ella, además, un intento por unir tradición y modernidad, que es el centro de muchas novelas de este género. (Moretti 1987: 25).

El crecimiento del yo representa la esencia del héroe del Bildungsroman. La juventud se convierte en la edad de los ideales, pero esta debe tarde o temprano terminar. Es la edad de los ideales precisamente, acota Moretti, porque no dura para siempre. La madurez no es una adquisición sino una pérdida (Moretti 1987: 90) El individuo no se transforma en adulto volviéndose adulto, sino dejando de ser joven en un proceso que implica una renuncia. La adolescencia es justamente, el periodo privilegiado en este género, pues la travesía de esta hacia la madurez es el centro de la trama de muchas novelas de aprendizaje, como ocurre en *País de Jauja*. Edgar Z. Friedenberg define este periodo como:

Adolescence is the period during which a young person...differentiates himself from his culture, though on the culture's terms. It is the age at which, by becoming a person in his own right, he becomes capable of deeply felt relationships to the other individuals, perceived clearly as such. It is precisely this sense of individuality which fails to develop, or develops only feebly, in most primitive cultures or among lower-status social groups. A successful initiation leads to group solidarity and a warm sense of belonging; a successful adolescence adds to these a profound sense of self-of one's own personality.

...Adolescence is the conflict (between individual and society) no matter how old the individual is when it occurs. Adolescent conflict is the instrument by which an individual learns the complex, subtle and

precious difference between himself and his environment. (Friedenberg en Moretti 1987: 106-107)

La adolescencia es el periodo durante el cual una persona joven... se diferencia de su cultura en los términos de la misma. Es la edad en la cual al convertirse en una persona por propio derecho, uno se vuelve capaz de sentir profundamente relaciones hacia otros individuos percibidas claramente como tales. Es precisamente este sentido de la individualidad el que se desarrolla en las más primitivas culturas o grupos de menor estatus social. Una iniciación exitosa conduce a la solidaridad grupal y a un cálido sentido de pertenencia, una adolescencia exitosa agrega a ese profundo sentido del yo uno de la propia personalidad.

.... La adolescencia es el conflicto (entre individuo y sociedad) sin importar cuán viejo es el individuo cuando esto ocurre. El conflicto adolescente es el instrumento por el cual el individuo aprende la compleja, sutil y preciosa diferencia entre el mismo y su entorno.

En la novela de aprendizaje se produce un tránsito de la juventud a la madurez, de la imaginación romántica a la observación paciente de la realidad. La juventud es considerada como un campo de posibilidades y aunque es una concepción burguesa de juventud, al final esta pierde su función como la preparación para algo más y se convierte en un valor por sí misma y el más grande deseo del individuo por prolongarla.

3. La novela de aprendizaje en el Perú

Conforme se ha mencionado anteriormente, el tránsito en que se discurre de la inexperiencia a la madurez es la materia del Bildungsroman, subgénero que representa como pocos la modernidad. Por eso, la novela de aprendizaje acompaña la historia del siglo XX peruano con títulos como *Los ríos profundos* (1958), *Crónica de San Gabriel* (1960), *La ciudad y los perros* (1963), *El viejo saurio se retira* (1969), *País de Jauja* (1993) y *Ximena de dos caminos* (1994).

Peter Elmore, en su artículo “Las edades tempranas”, afirma que el héroe adolescente es aquel que vive en carne propia la crisis del crecimiento y se encuentra en un estado de transición. Esta circunstancia revela ejemplarmente los dilemas y problemas de la época moderna en la que la juventud es su edad privilegiada. Siguiendo con su argumentación, Elmore diferencia el orden tradicional, en el cual el sentido de la existencia se sustenta en la repetición de los ciclos y la lealtad a las verdades transmitidas por las generaciones

pasadas con la modernidad que tiene como principio lo nuevo y como sustento el cambio. Su condición, anota el estudioso peruano, “es por eso, versátil y conflictiva; de ahí, en parte que sean múltiples las faces y las fases de un fenómeno que varía según sus teatros”. En el escenario peruano, la modernidad periférica que experimentó el país abarcó desde el apogeo de República Aristocrática hasta la última década del siglo. Por ello, afirma Elmore “las mezclas insólitas y colisiones trágicas precapitalistas e impulsos modernizadores están en la base de las educaciones sentimentales que no pocos relatos peruanos documentan desde *Los ríos profundos* y *Crónica de San Gabriel* hasta *Ximena de dos caminos* y *País de Jauja* (Elmore 2010: 6)

En el mencionado artículo, Elmore esboza unos lineamientos para el estudio de la novela de aprendizaje en el Perú que consideramos útil incluir en esta sección y lo hace contrastando seis novelas. El primer par estudiado está compuesto por *Crónica de San Gabriel* de Julio Ramón Ribeyro y *Los ríos profundos* de José María Arguedas. La primera característica que une ambos relatos es el motivo del viaje, pues este le da sentido a quienes se hallan en busca de su identidad. Por ejemplo, *Crónica de San Gabriel* narra las vivencias de un joven limeño que llega a la serranía de La Libertad en la década de 1940, en un viaje que trastoca la mirada del joven protagonista. Por su parte, *Los ríos profundos* de Arguedas empieza con el viaje del protagonista al Cusco donde este descubre “el centro herido y sagrado del mundo andino” (Elmore 2010: 6) La errancia será el signo de la vida de Ernesto y son estos desplazamientos los que tiemplan la sensibilidad del mismo.

Por otro lado, *Crónica de San Gabriel* y *Los ríos profundos* tienen una estructura difusa, episódica. Esta es una característica propia de las novelas autobiográficas que reflejan la incoherencia de la vida, puesto que como afirma Elmore, “una de las claves de la novela de aprendizaje es, precisamente, la forma en que el yo en formación transforma en experiencia y memoria la incoherencia de la vida”.

En ambas novelas también hay, naturalmente, un tránsito hacia la adultez. Después de la temporada en Abancay, Ernesto no es el mismo; los meses pasados en San Gabriel transforman radicalmente a Lucho. Por ello, al cabo del trayecto, el personaje es ya otro y el mismo. Lo que esto provoca es que el adulto que narra en primera persona no sea igual a su encarnación adolescente, aunque tiene plena autoridad para pronunciarse

sobre su vida. Se sabe que Lucho tiene 15 años y Ernesto 14 y aunque se desconoce la edad de los narradores esto no es importante porque lo central es que el narrador ya alcanzó la madurez y ha definido su vocación (Elmore 2010: 7) y que la diferencia entre el tiempo de la anécdota y la evocación tiene la suficiente consistencia para otorgarle densidad al relato.

En el Bildungsroman no existe un solo modo de narrar, hay novelas dentro de este subgénero que son claramente autobiográficas, pero hay otras en que la identidad del narrador no coincide con la del protagonista o en las que no hay un solo personaje central. Ello ocurre en el segundo par de novelas, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *El viejo saurio se retira* de Miguel Gutiérrez. En la primera, las historias de Alberto, El Esclavo, el Boa y el Jaguar se intercalan en el mundo autoritario y machista que representa la novela. Un tema recurrente es el padre por las conflictivas relaciones que entablan distintos personajes con sus progenitores. Así el Esclavo ve trastocada su existencia con la súbita aparición de su padre y Alberto tiene un progenitor que vive una doble moral. Estos padres son la representación de una sociedad peruana en la que impera un modelo de masculinidad represiva y depredadora.

Según Elmore, *El viejo saurio se retira* comparte la misma dinámica de la novela anterior. La obra fue escrita en los años sesenta, periodo en que las técnicas narrativas estaban al servicio de relatos que eran metáforas de la experiencia social y personal y que exploran los rincones oscuros del individuo. El incesto de esta novela como la zoofilia en la novela de Vargas Llosa sirven como una crítica al statu quo peruano de la época al que tanto Vargas Llosa como Gutiérrez juzgaban como caduco.

Por su parte, *País de Jauja*, novela que nos convoca, y *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco son dos textos que guardan un parentesco más evidente que los anteriores. En primer lugar, ambos fueron escritos por autores que estaban en la mediana edad. En segundo lugar, tanto *País de Jauja* como *Ximena de dos caminos* están ambientadas en pequeñas ciudades serranas en los años cuarenta. En tercer lugar, ambas novelas fueron gestadas en la década de los noventa, durante los años que siguieron a la debacle política y económica que atravesó el país. Finalmente, los protagonistas las novelas de Rivera Martínez y Riesco-un adolescente que descubre el mundo y su vocación y una

niña precoz- van a contracorriente de la sensación de frustración y desaliento que imperaban en aquellos momentos (Elmore 2010: 9)

Ximena de dos caminos es una novela de aliento lírico. Narra en una serie de viñetas el descubrimiento de la palabra y el cuerpo. Al igual que en *Los ríos profundos* y *Crónica de San Gabriel*, el viaje es un motivo de descubrimiento como cuando Ximena y sus padres visitan la Costa y se hacen patentes las profundas divisiones del país. Aunque la pobreza y la injusticia ya se habían evidenciado en otros episodios como cuando Ximena se niega a prestar el animal de peluche al niño del mercado o cuando la protagonista y el niño indígena se narran mitos occidentales y andinos antes del estallido de la rebelión. Al mismo tiempo, en la novela están presentes el goce y el poder liberador de la palabra como ocurre cuando Ximena se enfrenta a su encarnación adulta y ella escribe finalmente su primera palabra.

Otra similitud entre *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos* es que sus protagonistas viven circundados por el afecto de sus familias y se desenvuelven en un entorno amigable. Esta circunstancia los aleja de otros textos de la tradición narrativa peruana donde la diferencia está marcada por el desencuentro y la tragedia. En particular, País de Jauja, como se verá más adelante, rompe con esa tradición y el proceso de madurez de su protagonista es la historia de una apertura intelectual y ética, a la par que una alegoría de las posibilidades del problema peruano (Elmore 2010: 9)

En una entrevista de la revista *Ajos y Zafiros*, Peter Elmore pasa revista al contexto de la literatura peruana en la década de 1990, que él considera un periodo de crisis y transición. Elmore observa que en la década anterior era muy difícil publicar por lo que narradores mayores como Miguel Gutiérrez o Edgardo Rivera Martínez, tras un silencio narrativo, lo hacen en los noventa, publicando textos de mayor envergadura como *La violencia del tiempo* o *País de Jauja* (Elmore 2000: 72)

Una de las observaciones más importantes que hace Elmore en esta revista y que es de interés para la presente investigación es la que refiere que en esta misma década destacan en el panorama literario peruano novelas de aprendizaje como *Ximena de dos caminos* y la novela que nos ocupa, *País de Jauja*. Al respecto, Elmore anota:

Así es. Por ejemplo yo lo que noto es que hay muchas novelas de aprendizaje, utilizando el término en sentido lato, lo que me parece que se encuentra más en la literatura peruana de los noventa son novelas de aprendizaje, con personajes que son niños o adolescentes, y que descubren su lugar en la sociedad y descubren su vocación. Eso me parece que se traslada de una manera u otra a textos que son muy distintos entre sí. Como *Ximena de dos caminos* y *País de Jauja*. (Elmore 2000: 87)

Siguiendo con esta idea, el investigador reflexiona sobre el vínculo entre este género y la tradición literaria peruana

Hay inflexiones distintas, pero lo que me parece que sigue siendo decisivo en la literatura peruana es el argumento del aprendizaje, la experiencia del aprendizaje, y no solamente no se ha perdido sino que continúa, sigue y me parece que va a continuar. (Elmore 2000: 87)

Para Elmore, lo que ocurre es un síntoma de que la experiencia social peruana no concluye y que como nación estamos en un proceso de búsqueda con una relación conflictiva con el pasado. Él opone a Rivera Martínez con Gutiérrez en alusión a sus novelas *País de Jauja* y *La violencia del tiempo* (1991). Mientras que el primero busca una relación armónica con el entorno, en Gutiérrez dicha relación es traumática de por sí y su única terapia es la palabra. Por ello, ambas novelas son la cara y sello de una misma moneda. (Elmore 2000: 87) En ese sentido, *País de Jauja*, como novela de aprendizaje abre un camino a la problemáticas planteadas en la tradición narrativa peruana.

Finalmente, Miguel Gutiérrez, en su ensayo *Los Andes en la novela peruana actual* (referido a la narrativa peruana de los años noventa), aborda ficciones que reproducen una compleja realidad social y humana ambientada en los Andes. (Gutiérrez 1999: 18). Dentro de este conjunto de novelas, *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos* son dos relatos que muestran similitudes, pues transcurren hacia finales de la década del cuarenta y “revelan un mundo andino en que los dramas humanos y las peripecias subjetivas de los protagonistas se sobreponen a los conflictos sociales” (Gutiérrez 1999: 19)

Ximena de dos caminos y *País de Jauja* implican la apertura de novelas de temática andina a nuevas posibilidades de desarrollo y en esto radica su novedad. Si los Andes

representados en otros textos son antagónicos e incommunicados, en los libros de Rivera Martínez y Laura Riesco, “priman las convergencias y la posibilidad de una solución creativa y armoniosa de las contradicciones sociales y culturales” (Gutiérrez 1999: 49)

País de Jauja posee la clásica estructura del Bildungsroman y narra sucesos que ocurren durante unas vacaciones escolares en las que Claudio, el protagonista, vive experiencias decisivas que determinarán su destino de artista. Por ello, *País de Jauja* es un estudio excepcional de la formación de la conciencia estética de un personaje adolescente. (Gutiérrez 1999: 67). En esto Gutiérrez coincide con la apreciación de Marcos Martos en su artículo “El país de Jauja “, donde afirma que la novela de Rivera Martínez es (...) el primer relato en el Perú que alude a la formación del artista” (Martos 1999: 221)

Gutiérrez define con mucho acierto el conflicto central de la novela: este radica en cómo acceder a una educación que sintetice los diversos universos existentes en Jauja donde se mezcla lo aldeano con lo cosmopolita, lo tradicional con lo moderno, lo andino con lo occidental. Lo novedoso de la novela, de acuerdo a Gutiérrez, es que Rivera Martínez, a partir de una experiencia interior y utilizando ciertos aspectos de una ciudad privilegiada por su geografía e historia, ha creado un espacio ideal para la formación de su “héroe” (Gutiérrez 1999: 72-74)

En síntesis, la novela de aprendizaje es un subgénero que condensa el signo de la modernidad a través del tránsito a la madurez que realizan sus jóvenes protagonistas. Su origen y primer desarrollo, conforme se ha anotado en esta sección, tienen lugar en Europa; pero el proceso de modernización periférico que experimentó el Perú en el siglo XX también encuentra su representación en el Bildungsroman. A lo largo de este periodo diversas novelas pueden ser clasificadas como exponentes del mismo dentro de una tradición en la que el conflicto y el desencuentro cultural son sus características más resaltantes. Sin embargo, en las postrimerías del siglo XX dos novelas-*País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*- rompen con esta tradición para dar paso a la búsqueda de la experiencia subjetiva y el intento por armonizar las diversas vertientes culturales que subyacen a la nación peruana. En particular, una de ellas, *País de Jauja*, se erige como la apuesta de una síntesis gozosa de estos universos culturales como se intentará demostrar en los siguientes capítulos.

Capítulo II

Narrativa andina y estructura

País de Jauja y la narrativa andina

En su artículo “Los narradores andinos, herederos de Arguedas”, Luis Nieto Degregori se pregunta si existe la narrativa andina (Nieto Degregori 2005: 119). En este texto, el escritor cuzqueño intenta delimitar los contornos de aquella literatura cuyo eje central es la representación de los Andes. En efecto, este constituye un viejo problema que han abordado tanto las humanidades como las ciencias sociales en el Perú. Los profundos cambios suscitados en el país a lo largo de siglo XX, que han transformado la cultura e identidad de los peruanos, han encontrado un correlato en la producción literaria y sus críticos han preferido emplear el término “andino” para caracterizar las distintas tendencias de nuestra literatura-y dentro de esta, nuestra narrativa- de los últimos años. El término en cuestión sería el nombre apropiado para expresar la especificidad de una literatura que hasta hace pocos años todavía era englobada bajo las etiquetas de “indigenista” o “neindigenista”. En ese sentido, la novela de la que se ocupa este estudio, *País de Jauja*, podría ser catalogada como perteneciente a la narrativa andina.

Sin embargo, antes de adscribir la novela que nos compete a la narrativa andina, resulta necesario dedicar algunas líneas a la literatura centrada en la problemática de los Andes. En su libro de 1994, *La narrativa indigenista*, Tomás G. Escajadillo intenta dar cuenta de la producción de cuentos y novelas que *grosso modo* él califica de indigenistas y neindigenistas. Escajadillo distingue dos momentos fundamentales: el indigenismo ortodoxo y una segunda fase que denomina “neo-indigenismo”. El primero se iniciaría en la década de 1920 con López Albújar y los *Cuentos Andinos* y cerraría su ciclo en 1941 con los aportes de Ciro Alegría y José María Arguedas en *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta*, respectivamente. El indigenismo se caracterizaría por la existencia de una distancia entre el narrador y el mundo representado, mientras que en el neindigenismo dicha distancia se anula y el universo andino se recrea desde dentro. En el tránsito del primer momento al segundo se producen una serie de transformaciones que pueden sintetizarse en las siguientes: a.) utilización de las posibilidades del “realismo mágico” o lo “real maravilloso” para la develación del universo mítico del hombre andino; b.) intensificación del lirismo, al punto que es

aceptable la prosa poemática; c.) la ampliación del tratamiento del problema o tema indígena; y d.) la transformación o complejización de los recursos técnicos empleados por el narrador. Conforme se puede observar, *País de Jauja* engloba muchas de estas características (entre ellas, la referida a la complejización de los recursos técnicos de la que nos ocuparemos en este capítulo), aunque cuestionamos el rótulo de “neoindigenista” que le coloca Escajadillo por las razones que explicaremos a continuación

Como hemos ya adelantado líneas atrás, el Perú experimentó profundos cambios a lo largo del siglo XX. La migraciones, la reforma agraria, la informalidad y el proceso de violencia política cambiaron el rostro al país, en el cual el componente andino se ha enraizado fuertemente en la vida nacional. En ese contexto, una producción literaria que da cuenta de dicho elemento sobrepasaría las etiquetas de literatura indigenista o regionalista con las que se las busca catalogar. “Narrativa andina” engloba mejor la producción de un escritor que se adscribe culturalmente al Ande aunque esté abierto a lo universal o cuyos espacios representados no se ciñan estrictamente a ciertos límites geográficos. Asimismo, el empleo de este término, permite eludir el origen erróneo de la palabra “indio” (del cual se deriva “indigenista” o “neoindigenista”), pues este proviene del gentilicio “natural de la India”, al tiempo que se evita la carga peyorativa que está asociada a la misma. No obstante, la narrativa andina es deudora del indigenismo, pues, conforme sostiene Nieto Degregori, buena parte de la narrativa considerada indigenista constituye, si se es riguroso en el análisis, narrativa andina. El mejor ejemplo de ello sería José María Arguedas, quien no es el último escritor indigenista, sino, desde *Los ríos profundos*, el primer escritor andino. (Nieto Degregori 2005: 123)

Es desde la década de 1990 que escritores de esta filiación y la crítica cercana a ellos empiezan a emplear el término “narrativa andina” para diferenciarla de la denominada criolla¹ (Nieto Degregori 2005: 125) Sin embargo, dicha narrativa aun lucha por desprenderse de un carácter subalterno, que está relacionado con el retroceso de lo andino frente a tendencias globalizadoras u homegeneizadoras de las últimas décadas. La construcción de un retrato de los cambios que ha experimentado el Perú en las

¹ Esta toma de conciencia algo tardía incluye al propio Edgardo Rivera Martínez, quien en un artículo de 1991 adscribe la obra de Arguedas al neoindigenismo. (Rivera Martínez 1991). Posteriormente, el escritor jaujino afirmará que su obra está centrada en el Ande.

últimas décadas requiere de otorgarle centralidad a lo andino en las diferentes manifestaciones artísticas. Para lograrlo en el campo de la literatura se recurre al mito y la historia, la religiosidad popular, la oralidad que deben procurar estar entrelazados con un manejo eficiente de los recursos técnicos de la ficción moderna. Este en particular será el tema que desarrollaremos en los siguientes apartados de este capítulo

Una poética de la ficción

Un aspecto fundamental para el estudio de la novela de Rivera Martínez es el análisis de los recursos técnicos que subyacen a su estructura. En su artículo “Narrativa e ideología en *País de Jauja*”, Blas Puente-Baldoceda plantea que *País de Jauja* transforma y complejiza los recursos técnicos a su disposición proponiendo una serie de experimentaciones y hallazgos en torno del arte de narrar. Puente-Baldoceda sostiene que la novela elabora su propia poética de la ficción, en la cual la realidad ficticia no es un mero reflejo de la realidad.

Para comprender mejor esta propuesta, debemos definir el término “autor implícito”. Este es la voz que desde dentro del discurso novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta metanarrativamente peculiaridades del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico. Por todo ello, tiende a confundirse con el autor empírico, del que, sin embargo, debe ser distinguido radicalmente. (Villanueva 181-201)

Coincidimos con Puente-Baldoceda en afirmar que el autor implícito de *País de Jauja* desarrolla un planteamiento que cuestiona el supuesto realismo de la novela. Ello ocurre porque el autor implícito no es el autor real. Edgardo Rivera Martínez no es el protagonista de *País de Jauja*, pese a las similitudes que podamos encontrar entre ambos. La novela, por lo tanto, no es una autobiografía porque en esta se identifica autor real, narrador y personaje, lo que no ocurre en *País de Jauja*. Eso es lo que define el carácter ficticio de la novela (Puente-Baldoceda 1999: 225) Queda claro que *País de Jauja* no pretende ser un estudio sociológico de la realidad, sino una representación de la misma que transfigura sus elementos mediante la imaginación y el lenguaje.

La aparente sencillez con la que discurren las más de quinientas páginas de la novela, no están reñidas con los juegos de voces y tiempos que la conforman². Ellos están al servicio del relato que narra-no lo olvidemos-la formación de un artista. En este punto es importante remitirnos al epígrafe de la novela. Es importante recordar que este funciona como una guía al lector y desde el primer momento alude al diálogo entre el adulto y el adolescente, entre el pasado y el presente, entre el tú y el yo que marcan toda la novela: “¿Por qué no hacer que el adolescente/dialogue con el adulto que será/ y el adulto con el niño o el adolescente/ que fue? ¿Por qué no reinventar/ una y otra vez la propia vida?” (Rivera Martínez 2001: 9) En la novela se produce un doble movimiento que se desplaza de un yo-adulto hacia un tú adolescente, al tiempo que el de un yo adolescente que se proyecta hacia el adulto. Ambos, sin embargo, son la misma persona desdoblada por la categoría del tiempo. De allí que este sea el relato de un tiempo recobrado.

En la trama existen varias voces narrativas. La más importante de ellas tiene como marca discursiva a la segunda persona gramatical que se dirige al personaje principal, Claudio, y es la que narra la mayor parte de sucesos que conforman el relato.

Ya estabas de vacaciones, en esos meses de lluvia pero también de días claros, en que podrías hacer lo que te viniese en gana. No más profesor Vásquez con sus ecuaciones interminables, ni viejo Calle con sus historias de megaterios, ni las tremebundas clases del cura Wharton, autor del único y vergonzoso 07 de toda tu vida de estudiante. No más, en fin, las soporíferas enseñanzas de Pantacha Camarena, patrono de todos los chancos del Perú. Tres meses de libertad y de proyectos. (Rivera Martínez 2001: 13)

En este fragmento que da inicio a la novela podemos advertir que esta voz de segunda persona posee una jerarquía superior y controla la narración. Ella posee un punto de vista externo al paisaje y a los otros participantes en un registro culto acorde con las convenciones del canon literario y emplea tanto un discurso directo como uno indirecto libre (Puente-Baldoceda 1999: 228) La voz de segunda persona se dirige desde el yo adulto al tú adolescente en un rango temporal que va del presente al pasado. Ella manifiesta un tono claramente reflexivo, acorde con la madurez del narrador adulto que

² Creemos que pese a la limpidez de la prosa de la novela, Rivera Martínez es plenamente consciente de los recursos técnicos que maneja. Tomás Escajadillo acota en su libro *La narrativa indigenista* que el autor de *País de Jauja* dictó por largos años el curso de Teoría de la Novela en San Marcos y estaba al tanto de la arquitectura de la novela contemporánea (Escajadillo 1994: 154)

se dirige a su encarnación juvenil. Recordemos que las peripecias que atravesará el quinceañero protagonista son ya conocidas por el narrador maduro, pero este las expone dosificadamente de modo tal que se hace más patente el proceso de aprendizaje por el que atraviesa.

Como ya se mencionó anteriormente existen otras voces narrativas en la novela que resulta pertinente estudiar. Entre ellas tenemos a la voz de primera persona usada en las libretas de notas y la cartas a Laura, hermana del protagonista, así como la voz narrativa de tercera persona empleada en los relatos de la criada Marcelina y los cuentos que escribe Claudio en torno a amigos, parientes y conocidos. Analizemos a continuación tres ejemplos vinculados a dichas voces narrativas. En el caso de la voz de primera persona, esta se emplea en las “libretas misteriosas”, suerte de diario en el que el Claudio-adolescente registra sus vivencias cotidianas. Su rasgo distintivo, además del uso de la mencionada voz, es el empleo de las cursivas para destacar los fragmentos correspondientes del resto del texto:

“Libretas misteriosas”, dijo tía Marisa. Mi madre finge no verlas y Abelardo no pregunta nada desde la vez en que le dije: “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.” (...) Tía Marisa dijo en cambio, en otra ocasión: “Tú vas a ser notario, Claudio, por esa manía de andar registrándolo todo (...) ¿Notario yo? ¿Adónde 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 Claudio Alaya Manrique, Notario, pero no público sino secreto, para mayor gloria de Jauja. ¿Por qué no? (Rivera Martínez 2001: 20. Las cursivas son del texto)

Esta voz contrasta con la de segunda persona y ofrece una visión de la vivencia inmediata del protagonista, distinta de la versión tamizada por el tiempo y la experiencia de la de segunda persona. El efecto que se consigue es de un contrapunto de voces en que se refuerza la sensación de vivacidad juvenil contrapuesta a la madurez de la voz de segunda persona. El fragmento antes citado además muestra la precoz preocupación del joven Claudio por “registrarlo todo”, por atesorar momentos cuya importancia él puede avizorar y que serán materia del libro que el Claudio adulto escribe. La necesidad de la memoria como elemento constitutivo de la novela queda patente en estos fragmentos.

Las cartas de Laurita, por su parte, muestran una visión exterior a la del protagonista aunque siempre vinculada a los temas centrales para él. Dichas cartas son el vínculo entre los hermanos y muestran la conexión que tiene Laurita con su entorno familiar. En estas misivas, la hermana ausente inquiere en muchas oportunidades por el futuro de Claudio, que posiblemente se desarrolle en Lima, como el suyo mismo. Las cartas de Laurita hacen patente el deseo de los Alaya Manrique por continuar con su formación académica (tan importante para ellos) lejos de su tierra natal, aunque sin desvincularse de ella totalmente.

Barranco, 23 de diciembre de 1946

Querido Claudio,

Me fue imposible ir para Navidad, y tampoco para Año Nuevo. Es algo que no dependía de mí, así que paciencia. Por lo demás mamá ya estaba prevenida y tú también.

Sabes cuánto me gusta la fiesta del 20 de enero, y muchas veces hemos ido contigo a Yauyos. Me acuerdo que cuando eras pequeños te asustabas con los bailantes, y en especial con los “tucumanos” y sus ponchos, sus tremendas espuelas, y la ronca voz con que repetían: ¡Cuidado con las siete puntas...! Te asustabas, pero igual ibas detrás de la orquesta, pegado al arpa, aun si llovía (...)

¿Qué estudiarás cuando acabes secundaria? Me parece estupendo que sigas con el piano, pero no creo que haya mucho futuro por ese lado. Estamos lejos de todo en nuestro Perú, y es tan difícil, según dice tía Eloísa, avanzar realmente en la música. Pero si se trata, como dices, de tocar para ti y para la familia, magnífico...

Abelardo me cuenta que eres buen lector, y que inventas historias a costa de tus amigos, como esa del heliotropo y Palomeque. Tía Marisa sostiene a su vez que te gusta argumentar y argumentar, y opina que podrías ser un buen abogado. Mamá, por su parte, considera que no debes desanimarte, sino insistir con la música, aunque luego le asaltan las dudas, porque no tendrías cómo vivir. Tú, ¿qué piensas? (Rivera Martínez 2001: 71-73. Las cursivas son del texto)

Finalmente, encontramos los relatos de la antigua criada de los Alaya Manrique, Marcelina, que están narrados en la tercera persona del singular. Dichos relatos representan la voz de lo colectivo que subyace en *País de Jauja*, el sustrato andino que está en la base de la novela. Estos fragmentos rescatan el mito, cuya procedencia oral supervive mediante procedimientos léxicos y sintácticos que imitan sus características originales

Marcelina dijo: “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 depende 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 sólo brota en lo más tupido del ichu, disimulada por la lima-lima y la escorzonera. Quien la encuentre será feliz, y hará feliz a su pueblo (Rivera Martínez 2001: 119. Las cursivas son del texto)

Un elemento de interés en la novela de Rivera Martínez es lo que Gérard Genette denomina focalización. La focalización es el fenómeno que supone una restricción del cambio de percepción limitado por la capacidad humana de aprehensión y está constituida por las variaciones de “punto de vista” que se producen a lo largo de un relato. Se pueden distinguir tres categorías: el relato con focalización 0, el relato con focalización externa y el relato con focalización interna.

Un cambio de focalización puede analizarse como una infracción al código que rige su contexto. Genette llama alteraciones a esas infracciones y distingue dos tipos: paralipsis y paralepsis. En el segundo, que es el que nos interesa, hay un exceso de información que puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por focalización externa. En ella puede haber una información incidental sobre los pensamientos de un personaje diferente del personaje focal o sobre un espectáculo que este no puede ver. (Genette 1989: 251) En *País de Jauja*, la paralepsis se produce en algunas escenas con Cristóforo Palomino, conocido como Palomeque, peluquero y latinista de la ciudad durante su encuentro con el fantasma de Calixto Miramontes o el episodio en el cual el peluquero elabora una enjalma en forma de araña. En ambos casos, la información adicional brindada le otorga un matiz cómico a la novela, que se basa en las pretensiones señoriales que muestra el personaje. En el primer ejemplo, el relato nos transmite la entrevista entre Palomeque y el espectral torero Calixto Miramontes

Palomeque mira perplejo y pregunta: “¿Quién está ahí? No recibe contestación, pero no se equivoca, porque sentado ahí en el sillón principal, a la pálida luz de la vela, alguien espera. ¿Cómo puede ser si hace apenas diez minutos entornó la puerta de la peluquería, pues recién habían dado las ocho de la noche en la iglesia? Y no cerró del todo la peluquería porque aún podía venir un cliente, pues mañana es domingo y hay quienes eligen ese día para lucir una testa acicalada. Y nadie llamó, y menos entró. ¿Quién es entonces? ¿Cómo ha ingresado? ¿Qué quiere? Avanza Palomeque unos pasos, desde la puerta del fondo y se queda como helado. ¿Es una pesadilla? Pues se trata nada menos que de Calixto

Miramontes, a quien todos vieron ya finado en la plaza de Huertas, hace más de treinta años. (Rivera Martínez 2001: 322)

El segundo ejemplo corresponde a un fragmento también protagonizado por Palomeque. El peluquero y latinista construye una bella enjalma en forma de araña y mientras realiza esta obra somos testigos de sus pensamientos

Cristóforo Jonás Palomino, hijo de Nicéforo Serapio Palomino, ya finado, y de Hermelinda Osore, naturales de Santa Fe de Jauja, blancos y decentes ambos, peluquero y enjalmador el primero, y señora de su casa la segunda. Soltero porque se arrepintió de casarse con Serafina Morones, por ciertos resabios de alocada que vio en ella. No, de ninguna manera la habría desposado, y no sólo por eso, sino por su condición de caballero, pues tal es la que corresponde a los honrosísimos oficios que ejerce. Y Palomeque sonrío, y contempla embelesado sus manos, alados auxiliares de su genio, que tan pronto hacen bailar las tijeras como la aguja, el dedal, los hilos: su fuerte osatura, los dedos largos, las uñas pulcras (Rivera Martínez 2001: 450)

Retomando el tema de la focalización aludido en líneas anteriores, en la voz de primera persona, la focalización es interna, mientras que en la de tercera persona la focalización es externa. Esta última voz se emplea en los cuentos que elabora Claudio adolescente en torno a amigos, conocidos y parientes. Notemos que dichas precoces incursiones en la literatura son parte del aprendizaje que hace Claudio como escritor, que se cristalizará en la novela. Un ejemplo de interés es el referido al siguiente fragmento:

“No lo quiero”, dijo Grimanesa. “¿Y porqué”, protestó el hombre. “Porque no” Oliverio Planas se rascó la cabeza. A su lado, sobre la vereda, tenía una jaulita, y en la jaulita había un loro. “Pero si es un regalo que te he traído desde muy lejos.” “¿De dónde?” “De Chanchamayo.” “No, no quiero, y además ¿qué me importa a mí que ese loro sea de París o de Chanchamayo?” “Tú me preguntaste, y por eso se lo dije” El loro se rebulló y trató de intervenir: “...Lorito...Lorito...” (Rivera Martínez 2001: 135)

El texto de Rivera Martínez muestra-como hemos adelantado en líneas anteriores- una revalorización de la literatura oral, expresada a través de la ya mencionada recreación de cuentos, mitos y leyendas andinas. El mito de los dos amarus que combaten, así como el de la legendaria flor de la sullawayta están presentes a lo largo del relato y representan la memoria colectiva que se entrelaza con la memoria personal del joven Claudio y crea ese entramado complejo que es *País de Jauja*.

Marcelina dijo: “Cuando los amarus se hundieron, uno en la laguna de Yanamarca, y otro en Janchiscocha, bajaron las aguas que cubrían el valle de Jauja, porque el río Mantaro encontró una salida, allá por Chongos Bajo. Aparecieron entonces los hombres y las mujeres, y Ticse Wiracocha vio que no sabían cómo trabajar la tierra, ni cómo abrigarse. Compadecido, hizo que el rayo prendiera unas fogatas en los cerros, y los humanos recogieron allí brasas con qué encender sus bicharras y cocinar sus comidas. Así aprendieron también a hacer sus ollas, y después su ropa y sus herramientas. Así fue, y por eso brillan todavía por las noches unas candelas en las cumbres de Huajlas, de Lasuntay, del Marayrasu. Y por eso vuelven a caer allí los rayos, en las tardes de tempestad.” (Rivera Martínez 2001: 160. Las cursivas son del texto)

País de Jauja es un texto polifónico y opera a través de diversos registros que van desde lo oral hasta lo culto. Esta polifonía se manifiesta a través del discurso indirecto libre, el discurso directo y el discurso libre que se multiplican en la novela. Asimismo, uno de sus recursos más efectivos es la estilización. Por un lado, hay una estilización de la oralidad presente en los cuentos de Marcelina.

Marcelina dijo: “El amaru negro está en lo hondo de la tierra donde nace un río de aguas oscuras, como candelas también oscuras. Está allí, pero no duerme, sino que escucha. 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 y del viento. Y a veces, cuando es una música muy hermosa sale a ver al que canta y al que toca. Así es. El otro, en cambio, el que vive en las lagunas de Janchiscocha, no piensa en la música sino en la luz y los colores, y en el arco iris, porque es el amaru del día. Y por eso, porque son tan diferentes, no vuelve a chocar ni se repite la batalla del principio. Así son las cosas, pero no para siempre.”. (Rivera Martínez 2001: 224)

La novela es claramente un producto de la cultura letrada, su lenguaje cuidado, terso es una muestra de su filiación a la misma; pero al mismo tiempo que es altamente libresca, no desdeña la veta de la literatura oral. Dicha inclusión mostraría las tensiones subyacentes entre la oralidad y la escritura en el mundo andino, aunque en la novela, por razones que estudiaremos en el último capítulo, ellas estén más bien difuminadas. La cuidadosa recreación del habla de Marcelina es una muestra del aprecio del narrador por la vertiente cultural andina, que es mostrada desde un registro estetizante.

Por otro lado, hay también una estilización de la norma culta en el habla alambicada de Palomeque. Los largos monólogos del peluquero, a pesar de su racismo y clasismo, no dejan de ser hilarantes y distienden lo elegíaco de otros fragmentos. El resultado final es un conjunto de voces que transitan desde el lirismo hasta la comicidad y conforman el universo de la novela.

En ocasiones el texto exhibe cierta ambigüedad deliberada en el empleo de las voces narrativas. Blas Puentes-Baldoceda afirma en su argumentación que veces es difícil saber quién narra: si la voz narrativa que emite la segunda voz heterodiegética o la voz narrativa de Claudio, intradiegética (Puentes-Baldoceda 1999: 230). Ello ocurre durante el episodio en el que se enfrentan Mitrídates y el teniente Delmonte o en el fragmento en que se relata la muerte de Antenor. En ambos casos, hay una suerte de narrador fantasmal que es testigo de los acontecimientos. En el primer caso, dicho narrador se evidencia a través de una serie de interrupciones en la secuencia narrativa de las cuales anotaremos algunas: “Paso a paso, ahí en la sombra sigues el incidente”, “Y tú sonríes también fantasmal, porque detestas a Delmonte”, “Lo observas un rato, y te vas luego, invisible, diciéndote que así fue, que así tuvo que ser”(Rivera Martínez 2001: 224-229)

En el segundo caso tenemos a un narrador que está enterado del drama que suscitó en Yanasmayo a inicios del siglo XX, aunque en la escena solo pueden haber participado Antenor y José María de los Heros. Podría especularse que es el narrador adulto que ha reconstruido los hechos mediante los recursos de la ficción

(...) Y por eso me duele aún más tu fin, enterrado en una tumba perdida, al pie de esas chullpas en las alturas de Yanasmayo. Y quisiera preguntarte asimismo si Ismena te amaba porque a veces he tenido la impresión de que ella también te amaba. Y pedirte que hables del anillo que ahora tengo conmigo, y al que se referían en forma casi obsesiva mis tías. ¿Por qué esa repetida mención de la amatista y de su color tan sombrío? Y quisiera hablarte también de una mujer, Antígona, que en otra edad y en un remoto país amó también a su hermano con un amor no muy diferente al que sintió por ti Euristela, y que a su muerte lo enterró en violación de la ley y de la orden de su padre. La triste Antígona, que sufrió y murió por ello. Mas no sale de mis labios ni una sola palabra, y veo en silencio cómo te recoges en ti, y poco a poco se diluye tu figura. Antenor, tú también hijo de las sombras... (Rivera Martínez 2001: 530)

Lo que se produce en ambos casos es una suerte de secuencia especular pues el narrador que se dirige a Claudio le concede la función de testigo ocular de los hechos narrados y la capacidad de relatarlos, aunque sea materialmente imposible que haya estado presente durante los mismos. Este procedimiento autorreflexivo y metaliterario ha permitido como señala Puente-Baldoceda poner en cuestionamiento una supuesta representación realista que el lector a primera vista estuviera tentado a postular (Puente-Baldoceda 1999: 231) *País de Jauja* tiene una vocación metaliteraria que expondremos en líneas siguientes.

Estructura y metaficción

En *Figuras III* Genette establece una diferencia entre lo que él denomina la prolepsis, que se refiere a toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior, y la analepsis, que constituye toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos (Genette 1989: 95)

Siguiendo su propuesta, Genette denominará analepsis repetitiva a las evocaciones en estado puro que comparan el presente con el pasado. La función de la evocación es la de modificar a posteriori el significado de los acontecimientos, cargando de significación lo que no lo tenía. (Genette 1989: 110-111) Mediante la analepsis se logra la reposición de los episodios de la existencia del protagonista. Se vence la dispersión y de pronto todos los episodios se vuelven significativos por estar vinculados entre sí. En la novela que nos ocupa justamente se produce una analepsis repetitiva en la escena final, en la que todos los personajes se encuentran reunidos en la iglesia durante la misa de honras de las tías de los Heros. Este momento condensa los tiempos clave de la novela. El pasado, el presente y el futuro se aúnan en un instante y todo el relato se carga de significado.

Cuán difícil te es recobrarle, después cuando acaba esa parte y se inicia el Evangelio. Te dices entonces que esa visión no puede aplicarse a las difuntas, y tampoco a Antenor, seguro estás de ello. Acaso ¿no fueron víctimas del destino tanto Euristela como su medio hermano, y su amor no fue puro? Y aun José María de los Heros, ¿pudo acaso prever esa pasión y ese desenlace? Piensas en todo ello, y tu mente vaga de imagen en 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 su balconcillo hacia el amanecer. Leonor jugando al vóley con sus compañeras de escuela. Zoraida diciéndote, con sedosa mirada: “Mi verdadero nombre es Yasmina...” Y tía Euristela, otra vez-¡*Oh hermana de las sombras!*!- alejándose por un paisaje de puna (Rivera Martínez 2001: 543-544)

La importancia del relato “anacrónico” está vinculada al carácter retrospectivamente sintético del relato. El narrador percibe en un éxtasis el significado unificador del mismo. El héroe reconstruye en un instante la red de recuerdos enmarañados en que se ha convertido su vida y que va a llegar a ser el tejido de su obra. (Genette 1989: 131) Esto es lo que ocurre en *País de Jauja* al aproximarse el fin del relato. Parafraseando a Genette al respecto del personaje de Marcel en *En busca del tiempo perdido*, de Proust podríamos afirmar que el libro que Claudio-personaje planea escribir en la historia es el que más adelante será *País de Jauja*. El narrador conduce precisamente la historia de su protagonista hasta el punto en que este se va a convertir en el narrador. (Genette 1989: 282)

Coincidimos en ese sentido con Jeremías Gamboa cuando afirma que *País de Jauja* narra su propio origen como producto literario. La voz del narrador adulto recoge la simiente de ese proyecto que se materializa en la propia redacción de la novela (Gamboa 2006a: 154) El carácter metatextual de *País de Jauja* se hace patente conforme el lector avanza hacia el final de la novela. En este punto, un diálogo del narrador con sus familiares muestra que sus vivencias de ese verano pueden convertirse en material literario al punto que el narrador resulta ser una invención de sí mismo.

“Me acuerdo”, prosiguió ella, “que alguno de nosotros dijo, a propósito de tus inclinaciones literarias, que podrías reinventar todo esto, en una novela que podría llamarse *País de Jauja*” “Lo tengo presente, pero no a todos les gustó esa posibilidad...” “Es que no deseamos que pase lo que a la tía Grimanesa, a Fox, a Palomeque...” Te reíste, pero tu hermana insistió, con dulzura: “Y aun podríamos preguntarnos si no somos ya tus personajes...” “Así resultaría yo también una invención de mí mismo” (Rivera Martínez 2001: 534)

La novela relata la formación de la sensibilidad artística de Claudio al tiempo que el de los mecanismos mediante los cuales se cristalizan las ficciones. Es la conjunción de ambas la que hacen posible el texto que el lector tiene frente a sus ojos. El adolescente Claudio es quien ha filtrado los acontecimientos que él considera más relevantes de la

realidad ficticia para crear el entramado del libro. (Gamboa 2006a: 153-154) Las peripecias que atraviesa Claudio son por una lado, el material que nutre la trama y por otro, el cauce por el que discurre su formación.

El relato de *País de Jauja* se detiene en el momento en que el protagonista encuentra un sentido a sus vivencias del verano de 1946-1947. El tema que subyace a la novela podría resumirse en la frase “Claudio madura y descubre su vocación” y por ello es una novela de formación. La revelación que tiene el protagonista en la misa de honras, expresada en la última frase: “Brilla el sol y el aire es límpido, clarísimo” (Rivera Martínez 2001: 548) es la confirmación de que el rito de pasaje a la adultez ha concluido, dando término a la formación del protagonista y con ello a la materia de la novela. Por ello, el relato se interrumpe antes de que el protagonista se haya reunido con el narrador: ambos no pueden ser el mismo cuando llega la palabra “Fin”. La novela ha cerrado un círculo y en tal sentido, el aprendizaje de Claudio se ha completado en su última página.

Capítulo III La construcción de la memoria

Diversos críticos han visto en la Jauja representada en la novela de Rivera Martínez una propuesta de la nación posible, el espacio de la convivencia armoniosa, el lugar del “entretejimiento cultural”³ donde la tradición andina se incorpora a la modernidad. De allí que Jauja se convierte, conforme afirma Jeremías Gamboa en el centro mismo de una utopía personal (Gamboa 2006a: 144) Esta utopía se erige sobre una base particular: la memoria, pues la novela está construida en torno a los recuerdos de Claudio del verano de 1946-1947. Este será el mecanismo que le permitirá al narrador reelaborar los hechos acontecidos en su vida y en la de quienes lo rodean y dotarles de sentido para construir el texto.

Este capítulo se centrará en estudiar cómo se construye la memoria en diversos sentidos en la novela. En primer lugar, la memoria sirve para seleccionar diversas experiencias de la vida del protagonista para luego convertirlas en parte del entramado del texto. En segundo lugar, ella está al servicio del proceso de aprendizaje en el relato. En tercer lugar, el acto memorialista permite al narrador sumergirse en los recursos de otros personajes de la historia y fundar una memoria y restituir su recuerdo olvidado o negado. Finalmente se planteará que la construcción de la memoria permite la creación de una utopía personal en la novela.

La mecánica de la memoria

Para comprender mejor la mecánica de la memoria en el libro de Rivera Martínez considero necesario recurrir a uno de los epígrafes que abren la novela, al que ya nos hemos referido anteriormente, atribuido a Raúl de Palma, para guiar al lector: “¿Por qué no hacer que el adolescente dialogue con el adulto que será, y el adulto con el niño o adolescente que fue?” “¿Por qué no reinventar una y otra vez la propia vida?” (Rivera Martínez 2001: 9) El diálogo al que alude el epígrafe propone una reelaboración de la

³ Al respecto de su novela Rivera Martínez afirma que “... esos dos mundos, el andino y el occidental y el de la modernidad no se enfrentan, no colisionan, sino que en el caso del protagonista se entreteje progresivamente, no sin algunas preguntas y perplejidades, y se amalgaman, “hasta tal punto elementos de dos o más culturas implicadas, que de ello surge una cultura mixta independiente”, es decir un “entretejimiento” en el que los hilos, para seguir con tal imagen, no pierden su individualidad ni su color, sino que juntos y yuxtapuestos brindan otra coloración, otra textura, otro espíritu”. (Rivera Martínez 2006a: 28)

vida, que implica entonces una selección, reinterpretación y ficcionalización de eventos retrospectivos para construir el texto al que se enfrenta el lector.

Siguiendo las ideas de Joël Candau (Candau 2001: 67), proponemos que el acto de rememoración del narrador en *País de Jauja* tiene como objetivo justificar un proceso vital, seleccionando episodios de un período de vacaciones, para que una vez dispuestos artísticamente otorguen sentido al estado final desde el que se recuerda. Para ello se han reordenado los hechos creando una armonía en medio de lo azaroso e inconexo. La novela, sin embargo, no da cuenta de la totalidad de los mismos. Puestos que la memoria opera por selección, lo que consignan la voces narradoras son aquellos hechos considerados como dignos de ser ficcionalizados, según se verá, y que constituyen la base de la identidad de Claudio. Al recordar su vida, el narrador se plantea la cuestión básica de la identidad, que en su caso está marcada por las matrices culturales andina y occidental. La memoria del protagonista da cuenta de estas experiencias fundantes del yo y está erigida sobre la cotidianeidad de sus vivencias, a través de las cuales se expresan valores positivos pero también las contradicciones que operan al interior de la novela.

Las contradicciones de la utopía

Las primeras experiencias fundamentales del protagonista serán vividas en el seno de su familia, los Alaya Manrique, que está conformada por la madre Laura, la tía Marisa, el hermano Abelardo y la hermana, Laurita. Mención aparte merece el padre, Eduardo, un pedagogo de simpatías socialistas muerto años atrás. Pese a las limitaciones de la vida provinciana, la familia de Claudio no deja de tener aspiraciones artísticas e intelectuales. La madre toca el piano, Abelardo era estudiante de historia en San Marcos, la tía Marisa es maestra y Laurita asiste a Bellas Artes a fin de convertirse en profesora de dibujo. Es en este círculo que Claudio disfruta de las diversas experiencias culturales que marcan su vida. De su madre aprende el amor por la música culta europea, pero también por la popular andina que transcriben juntos. Su hermano lo introduce a la lectura de Homero, pero también de Ciro Alegría, César Vallejo y Jorge Eduardo Eielson. Finalmente, la criada Marcelina lo hechiza con relatos sobre los amarus, las dos sierpes primordiales que habitan en las lagunas. Por tanto, concluye el protagonista: “Nosotros, en cambio, estamos abiertos a todo, y nos gustan los huaynos y Mozart y Marcelina es para mí tan

importante como Homero, y no nos olvidemos de las ideas de papá”. (Rivera Martínez 2001: 535)

Sin embargo, esta experiencia de entretejimiento cultural feliz es frágil. La familia vive en medio de la estrechez económica⁴, de tal modo que la madre, viuda de un comunista vive de su oficio de costurera y el hermano Abelardo ha tenido que dejar sus estudios en San Marcos para ayudar a la economía familiar. El padre, simpatizante de Mariátegui, ha sido considerado un agitador y muere tras ser apresado durante una protesta. Abelardo por su parte es plenamente consciente de las injusticias que se cometen en otras partes de la sierra y se lo hace saber a su hermano menor en numerosas conversaciones. En suma y pese al carácter singular de su familia, Claudio sabe que vive una felicidad amenazada: “Te acuerdas que Abelardo y tía Marisa decían que nuestra familia es muy singular, y tú añadiste que a pesar de todo somos una familia feliz” “Me acuerdo” “Creo que es así, y tengo miedo de que eso pudiera cambiar”. “Toda felicidad, por modesta que sea, es frágil”. (Rivera Martínez 2001: 535). La utopía personal que vive Claudio tiene bases frágiles, lo que lo hace más consciente de la feliz conjunción de circunstancias que han contribuido a su identidad cultural.

El amor va a ser otra experiencia fundamental para Claudio e importante para el rescate de la memoria. Los afectos de Claudio se encuentran repartidos en tres mujeres: Leonor, la muchacha andina que remite al mundo de Janchiscocha y la flor de la Sullawayta; a quien Claudio corteja a escondidas; Elena Oyanguren, la bella joven de la burguesía limeña paciente del sanatorio Olavegoya a la cual Claudio identifica con la Elena homérica; y Zoraida Awapara, la tentadora viuda de origen oriental que excita el deseo del joven protagonista. A través de estas tres mujeres se hacen presentes el mundo andino, occidental y mestizo en la imaginación de Claudio, respectivamente. Pero los amores del joven no están exentos de ciertos conflictos. Así, si bien el protagonista pierde la virginidad con Zoraida Awapara⁵, tiene con ella un vínculo efímero, pues esta le hace explícito que la relación no tendrá futuro y que él no podrá buscarla. Con Elena

⁴ Esta situación económica precaria se evidencia durante la visita de una clienta de la madre de Claudio, Laurencia Guevara quien se comporta de manera arrogante. Cuando Claudio crítica a su madre por la deferencia con que la trata, la madre contesta que “No siempre es posible escoger a los clientes”. (Rivera Martínez 2001: 127)

⁵ Este hecho es significativo pues Zoraida le permite escapar a Claudio de la dicotomía andino-occidental que representaría una elección entre Leonor y Elena. Zoraida representa una “tercera vía”, la de una pequeña burguesía mestiza a la que pertenece el propio Claudio.

Oyanguren la distancia es aún mayor, no solo por la enfermedad de esta, sino porque además la brecha socio-económica entre ambos es muy amplia, de modo que al final se limitará a seguirla en sus paseos. Cabe resaltar también la comparación que establece Claudio entre su admiración por Elena y su cariño por Leonor en términos que develan la dualidad entre lo andino y lo occidental en la que se mueve:

Más te decías también, y lo repetías en el lenguaje de tu adolescencia, que Elena no era en el fondo más que un nombre, una imagen, un halo exótico y un perfume de lujo. Nada más. Te fascinaban su belleza, su sensualidad, su elegancia, y aun la enfermedad de que era víctima, pero sabías que nunca hablarías con ella, aparte quizá de un ocasional saludo, y que jamás sabrías de la absorta admiración que te inspiraba. Algo muy lejano, pues, del amor que sentías por la joven de Yauli, con su rostro y sus gestos aún infantiles, y el aura que le prestaban sus orígenes y su vinculación con las misteriosas lagunas de Janchiscocha. Esa Leonor que irradiaba no una luz suntuosa, sino otra de sembríos y de puna, de huaynos y celajes, y que tenía tu misma raíz y pertenecía al mismo universo que tú, y cuyos intereses eran los que correspondía a los tuyos. Pensabas en ello de modo intuitivo, y quizás adivinabas que se repetiría muchas veces, a lo largo de su vida, esa asimétrica dualidad de tu adolescencia que en buena cuenta era la de tu situación familiar y social, y aun quizá la de tu destino (Rivera Martínez 2001: 314-315)

El caso de Leonor es más revelador de la ambigüedad que mantiene Claudio en sus intereses románticos, pues este mantiene en secreto su relación con ella durante la mayor parte de la novela, ya que sus amigos tienen prejuicios contra las jóvenes campesinas. Igualmente Claudio alberga el temor de que Leonor se convierta en una simple tejedora, se case y se llene de hijos y que él no pueda hacer nada para evitarlo. Por ello es una muestra de su compromiso que Claudio elija a Leonor como pareja al final de la novela. Al respecto, Mary Beth Tierney-Tello propone que la decisión de Claudio de escoger “a Leonor al final de la novela responde a una necesidad ideológica y llega a ser una propuesta no solo personal sino política ya que Leonor representa la mujer más indígena de las tres, a menos favorecida por un sistema social racista y la que los amigos de Claudio jamás esperarían que escogiera”⁶ (Tierney-Tello 2006:192).

La memoria de lo cotidiano de Claudio se entrelaza con la presencia de otros personajes que pueblan la novela, figuras que por cierto complejizan la imagen idílica de la Jauja

⁶ Tierney-Tello consigna que la crítica Martha Cuba, siguiendo las ideas expuestas por Doris Sommer en *Foundational Fictions*, considera que la unión de Claudio y Leonor es una “metáfora de lo que debería ser la familia peruana, la nación peruana” (Tierney-Tello 2006:192)

rememorada por Claudio. Con sus amigos Tito, Felipe y Julepe, Claudio vive los ritos de iniciación de la masculinidad, jugando, fumando, bebiendo unos tragos, cortejando chicas e incluso fisgando a Zoraida Awapara semidesnuda. No obstante, Claudio, dueño de una sensibilidad distinta, se guarda muy bien de comentar su afición al piano y a la literatura o de confiar su romance con Leonor a sus amigos, pues sabe que no será comprendido. Pero no sólo Claudio es víctima de la incompreensión. También Fox Caro, el manso líder de un culto panteísta es atacado por el cura Wharton y las beatas del lugar con el fin de hacerlo abjurar de sus ideas, circunstancia que instala el fantasma de la intolerancia en el espacio de la plácida Jauja representada en la novela. Por otra parte, Cristóforo Palomino, Palomeque, peluquero, enjalmador y latinista se jacta en más de una oportunidad de no ser “tísico, indio ni cholo” en un discurso que pese a estar matizado por el humor no deja de ser abiertamente racista. Las contradicciones de la utopía planteada por el texto se agudizan en el personaje de Mitrídates, quien denuncia las múltiples desigualdades que se viven en la sierra peruana fuera de Jauja durante sus conversaciones con Claudio y Abelardo. El discurso de Mitrídates encierra un germen de violencia que se hace patente en sus vaticinios de un cambio radical en el país: “Así sucederá en el Perú, un día”. “Qué quieres decir” preguntó tu hermano “Quiero decir que un día, quizás no tan distante, se incendiará también el Perú en una gran tormenta, como ésta, por tanta pobreza, tantas injusticia” (Rivera Martínez 2001: 183)

Memoria y aprendizaje

La capacidad fabuladora de Claudio resulta central para la estrategia de la memoria, ya que mediante el uso de su imaginación él transfigurará diversas situaciones y personajes para convertirlas en la materia prima de la ficción. Este proceso está relacionado en primer lugar con el afán que tiene el protagonista por registrar cuanto sucede a su alrededor. Claudio posee una vocación “notarial” que el mismo reconoce en sus “libretas misteriosas” (Rivera Martínez 2001: 20)

El joven jaujino es ciertamente un cronista cuya voluntad de compilar todo, de recoger sus experiencias en palabras se suma a una incipiente vocación de creador, de allí que devenga en sujeto de la memoria y cronista de los hechos narrados al mismo tiempo. El protagonista de *País de Jauja* se recuerda y se construye creativamente a sí mismo.

Su sensibilidad literaria se hace manifiesta en un ímpetu por dotar de una aura especial a quienes lo rodean, un empeño por encontrar el lado singular de estas personas a quienes luego convierte en personajes de historias que él inventa. Acertadamente concluye Blas Puentes-Baldoceda: “La fabulación de Claudio se nutre de la realidad circundante, pero no incurre en un mero documentalismo; al contrario deja correr la imaginación a partir de rasgos peculiares o esenciales de las personas” (Puentes-Baldoceda 1999: 224), de este modo Palomeque acaba protagonizando la historia del heliotropo y la capadera, Oliverio Planas un romance con la tía Grimanesa y María Teresa Ayarbe el melancólico relato de la dama del perrito. A otros personajes los observa desde el tamiz de sus conocimientos librescos y les asigna un halo literario, como ocurre con las tías de los Heros conectadas con Antígona o Elena Oyanguren con la Elena homérica.

Claudio constantemente acomoda situaciones y personajes para incorporarlos a sus historias en una muestra de su vocación fabuladora. Cuando relata los incidentes de la asonada contra Fox Caro hace gala de sus dotes de narrador: “Por cierto que me explayé a mi gusto no sin añadir un toque por aquí y otro por allá y uno más por acullá” (Rivera Martínez 2001: 502). El aprendizaje que hace Claudio como escritor es parte del proceso de búsqueda de su identidad; no en balde *País de Jauja* es un “relato que alude a la formación de artista” abordando “la problemática del joven que da sus primeros pasos literarios” (Martos 1999: 221) Por ello no es extraño que el joven identifique la leyenda del País de Jauja con todas las vivencias acumuladas y planifique convertirlas en una ficción como se lo comenta su hermana: “Me acuerdo” prosiguió ella, “que alguno de nosotros dijo, a propósito de tus inclinaciones literarias, que podrías reinventar todo esto en una novela que podría llamarse *País de Jauja*”. (Rivera Martínez 2001: 534). Al reconocer su pasado, el narrador de la novela reformula su historia y hace una reelaboración literaria de sí mismo: “Así resultaría yo también una invención de mí mismo”. (Rivera Martínez 2001: 534). Al reconstruir su historia Claudio se reapropia del pasado y lo recompone en un texto original. El trabajo de la memoria se convierte en un trabajo de la identidad a través de la narración de sí mismo. Así, el territorio real lleva la marca de lo legendario y es campo propicio para desatar la imaginación. La literatura merma la realidad hasta invadirla por completo.

Pero además de esta capacidad fabuladora, la sensibilidad de Claudio es cincelada por tres personajes masculinos que funcionan como figuras guías, a saber, su hermano

Abelardo, el místico Fox Caro y el cosmopolita Radulescu. Ellos tienden puentes para que el protagonista culmine su aprendizaje. De esta manera, Abelardo es el vínculo con la realidad social circundante, es él quien propicia las primeras lecturas de Claudio, pero también es quien transmite las ideas de justicia social del padre fallecido, de modo tal que el protagonista reflexiona sobre los conflictos que atraviesa el Perú. Abelardo es una suerte de figura paterna sustituta, que no genera los conflictos usuales de la interacción con un padre durante la adolescencia, lo que contribuye al clima armónico de la novela. Por otro lado, Fox Caro introduce a Claudio al panteísmo andino. Su doctrina seduce al joven, más por su poesía que por las convicciones que puede despertar en el adolescente. Este personaje, además, conlleva la lección de la tolerancia a creencias que no son las hegemónicas en el espacio de Jauja. Finalmente, Radulescu representa claramente el vínculo del protagonista con lo más selecto de la tradición cultural occidental. Música y literatura son los temas dilectos del rumano quien intercambia ideas sobre Homero, la *Ilíada* y Elena, la de los blancos brazos con el joven Claudio y no cesa de sorprenderse por este joven sensible y cultivado en una pequeña ciudad de provincia. Claudio, al recordarse años después, no olvidará a estos tres guías en la travesía vital y artística que es *País de Jauja*

La restitución de la memoria

Pero la memoria en *País de Jauja* no solo es individual. La búsqueda memorialista se extiende a otros personajes en cuyos recuerdos se interna el narrador a través de acontecimientos del pasado que son centrales en la construcción de la novela. Uno de estos sucesos es la trágica historia de amor de las tías Euristela e Ismena de los Heros⁷. Ricas y bellas durante su juventud en la hacienda de Yanasmayo, las tías son dos ancianas arteroescleróticas próximas a la muerte en el momento en que Claudio inicia sus visitas. La novela en buena cuenta está dedicada a la restitución de la memoria de las tías y de los otros habitantes de Yanasmayo como son su padre José María y Antenor su hermano. Dicha restitución se hace a través de los discursos aparentemente inconexos de las ancianas que ocurren en los varios encuentros que tienen estas con el

⁷ En una entrevista de Edgardo Rivera Martínez con Jeremías Gamboa, el autor da cuenta de que hay aspectos de la novela que no han sido considerados con una óptica adecuada, entre ellos, el papel de la historia de las tías de los Heros- (Gamboa 2006b: 350) En efecto, dicha historia ha sido vista de manera muy tangencial, privilegiando otros aspectos como la historia del protagonista o el tema de la convivencia cultural armónica.

protagonista; a través de las indagaciones de los recuerdos de otros personajes como son la madre de Claudio, la tía Rosita, la profesora de piano Mercedes Chávarri, Felicitas, criada de las referidas tías y Fox Caro, el fabricante de ataúdes pero sobre todo a través de la misma de difuntos que cierra el libro en el que se entona el “Laudate Dominum” que representa la conciliación del pasado y del presente mediante la música.

Desde el primer encuentro con Claudio se advierte que las tías de los Heros viven en una permanente evocación del pasado, de una edad de oro en la hacienda cuando se sucedían las veladas musicales con Antenor. Las tías manifiestan una compulsión por recordar pero también por encontrar resonancia en su sobrino Claudio, quien se identifica de inmediato con ellas gracias a ese elemento armonizador que es la música. Las “tías locas” son presas de un enajenamiento propio de quien habita en un mundo que ya no existe, pero al mismo tiempo de quien reclama un depositario de sus recuerdos a través de la frase “¿no te acuerdas?”

Reparas en el leve e intermitente temblor que sacude los labios de Euristela, como si balbuceara, en la penumbra de sus pensamientos. Habla de nuevo: “Al caer la tarde yo tocaba el piano y Agenor escuchaba. Te lo dije, ¿No?” “Y yo a su lado. ¿No te acuerdas?” añade la menor. “Sí me acuerdo”, dices, en súbito impulso. Se excitan por un momento y agitan sus manos, y brillan diminutas candelas en sus ojos, en fugaz sobresalto, pero retornan luego a su ensimismamiento. Se diría que sus palabras acaban en silencioso repliegue. 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 debe ser la misma persona. Al cabo de un momento dice Euristela con énfasis: “Te hemos hablado de esas noches, ¿no? ¿Y de la luz de las velas, y de un fuego inmenso y obscuro? “¿Un fuego inmenso?” “Te dijimos, ¿no?” No quieres perder ni una sílaba. “Allá en Yanasmayo”, señala Ismena, y asoma un cierto temor en los ojos de la otra. Y añade: “Y las llamas se extendieron, y una hoguera inmensa iluminó la noche. ¿No te acuerdas?” Di: ¿no te acuerdas?” (Rivera Martínez 2001: 91-92)

El pasado es constantemente reactualizado por las tías de los Heros en sus diálogos con Claudio. Euristela e Ismena viven en duelo perpetuo por la muerte de Antenor y el incendio de Yanasmayo del cual no se han podido sobreponer y por ello experimentan un permanente estado de melancolía. Las tías se expresan a través de un lenguaje onírico en el que como afirma Gonzalo Espino el “diálogo comienza en la conciencia para pasar la vigilia” (Espino 1999: 237) Ambas se expresan en un hablar alternado a

manera de eco en el que la distancia con el pasado se diluye al punto de confundir al protagonista con un personaje del ayer evocado. El discurso de las tías de los Heros, que para otros es simplemente el de un loco, es revalorizado por Claudio quien las rodea de un aura novelesca. Para el protagonista este está dotado de secretos poderes como la capacidad de develar el ayer, no en balde él afirma que las tías son “dos sibilas, más no del futuro sino del pasado” (Rivera Martínez 2001: 157)

Sin embargo, el relato no solo explora en los recursos de las tías de los Heros. También penetra en la memoria inconclusa de otros personajes que están muertos pero cuyas circunstancias es necesario clarificar para construir el sentido de la novela. Así, por un lado está el condenado Calixto Miramontes que se le aparece a Cristóforo Palomino en una escena de ribetes cómicos. Por otro lado, el narrador dialoga con la memoria de Baltazar José Manrique, abuelo de Claudio y fundador del clan familiar. Finalmente, se relata lo acontecido a Antenor de los Heros, pieza clave en el drama de Yanasmayo. Estos tres personajes permiten reconstruir diversos acontecimientos de la historia mediante diálogos que rebasan la lógica del orden temporal en la novela.

El episodio del torero Calixto Miramontes y su loro está narrado en clave cómica ya que parodia las andanzas de un alma en pena. Él ha muerto de una cornada en Huertas a principios de siglo y regresa a fin de vengarse del padre de Palomeque causante indirecto de su muerte para lo cual entabla una larga discusión con este. Conforme se aprecia durante todo el episodio, Calixto Miramontes es un fantasma que causa más hilaridad que miedo, por lo que la presencia del torero muerto aporta una cuota de humor que contrarresta la solemnidad de la exploración de otras memorias en el texto, al tiempo que muestra la absoluta democratización de voces en el relato, novela polifónica en la que incluso un torero muerto y un loro pueden participar de la palabra.

Baltazar José Manrique también es un antepasado que gravita en la vocación musical del protagonista y de él proviene su sensibilidad artística. Pero el abuelo es más que un personaje dotado para la música: Claudio lo considera como el origen mismo de su familia: “Abuelo al que no conociste nunca, pero al que te sentías tan próximo, y como si con él hubiera tenido principio no sólo la familia, sino también lo más significativo de la existencia”. (Rivera Martínez 2001: 44) En el rescate de su recuerdo, Claudio actúa como un genealogista buscando la memoria de su estirpe. Hay una intención

memorialista en las indagaciones que realiza el narrador en los recursos de Baltazar José Manrique y los de sus otros parientes que devela una intensión de proteger su propia memoria mediante la preservación del recuerdo de los ancestros. En la constante búsqueda de remembranzas de sus antepasados, el narrador acopia una historia familiar que luego tomará en ficción, tallándose una genealogía a su propia medida.

Antenor de los Heros constituye el caso más singular en las restituciones de la memoria en la novela. Él ha sido eliminado de la memoria familiar al punto de que su nombre era desconocido para el entorno de Claudio: “Es así como nadie sabe de ti, Antenor, y menos aún ahora, luego de la muerte de tus hermanas. Y los pocos que saben prefieren no pronunciar tu nombre. Y por eso me duele aún más tu fin, enterrado en una tumba perdida al pie de esas chullpas en las alturas de Yanasmayo”. (Rivera Martínez 2001: 530). Este hecho es sintomático porque borrar el nombre de una persona es negar su existencia misma. Un individuo está muerto el día que ya nadie se acuerda de él. Por ello consideramos que el olvido de Antenor es el producto de una censura social que es investigada en la novela por Claudio. Poco a poco la elusiva historia de este joven es revelada al lector a través de un nuevo diálogo con el narrador de segunda persona: Antenor y Euristela se han enamorado sin saber que son medios hermanos. Al manifestar su voluntad de permanecer juntos pese a este hecho, rompen con el tabú del incesto y su padre José María de los Heros reacciona disparándole a Antenor. Por ello a partir de ese momento se ha hecho tábula rasa del recuerdo de Antenor al punto de que Euristela se ve forzada a enterrarlo en una tumba sin nombre entre los gentiles de Raupi. Serán finalmente las indagaciones de Claudio las que permitirán restablecer la memoria de Antenor, pues al recobrar su nombre se ha podido sacarlo del olvido devolviéndole su rostro, su identidad.

Para comprender mejor cómo se construye la memoria en *País de Jauja*, resulta importante remitirnos a una idea vertida por Ricardo González Vigil en su artículo “El tiempo recobrado”, a propósito de otra novela, *A la luz del amanecer*, de Rivera Martínez. En la cosmovisión andina se distinguen tres “mundos” o pachas” con características espaciales y temporales particulares. El primero de ellos es el hurín pacha o mundo de abajo y del pasado; el segundo es el kay pacha, mundo del tiempo presente que representa el aquí y ahora. Finalmente, el tercero es el hanan pacha, el mundo de arriba y del futuro. A diferencia de la óptica occidental que visualiza el pasado detrás y

el futuro delante, la mirada andina sitúa delante el pasado, porque este resulta necesario para comprender el presente. El pasado sigue vivo en el presente. (González Vigil 2012: 2)

Por ello, la construcción de la memoria alcanza un punto de inflexión durante la misa de difuntos de las tías de los Heros que ocurre en la última secuencia de *País de Jauja*. En ella aparecen todos los personajes de la novela y pese al tono fúnebre que debería tener constituye en realidad un canto a la vida y la alegría. La escena sintetiza el carácter sinfónico⁸ de la novela en el que diversos temas van repitiéndose y concluyen en un escena final que recoge todas sus características y transcurre in crescendo en medio de las interpretaciones del “Laudate Dominum” melodía sacra occidental y el himno andino “Ah, luz resplandeciente” en una conjunción de los dos mundos culturales que explora el relato de Rivera Martínez.

La misa tiene como objetivo pedir el descanso eterno de las tías de los Heros, pero conforme se desarrolla se convierte en una gozosa evocación de los habitantes de Yanasmayo en la que Claudio hace el papel de intérprete a través de un doble signo cultural, pues no hace diferencia entre el rito católico y la tradición panteísta andina. Para él la enseñanza cristiana de que la vida que no concluye después de la muerte está cerca a las ideas de Fox Caro y la luz resplandeciente de los pasajes bíblicos es la misma bajo la cual batallan los amarus. Por ello Claudio considera que el himno andino recogido por su abuelo es el mejor homenaje a los difuntos.

El sacerdote dice en el altar el *Ite, Misa est*, y el padre Monteverde abandona su asiento, y tú te instalas allí, como se ha acordado, y sin vacilar iniciar en el órgano esa música de tan poderoso fervor, y entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa, sumac canchakjaska,/ kaunimi tukuy waway kikunajahual Aa sumac kanchakumuchaska/Apukanki...* Y después la versión en castellano: *Ah, luz resplandeciente/, sobre tus hijos aquí reunidos/extiende tu centelleo./Ah, luz maravillosa/ sobre nosotros/reina...* 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 yaravíes 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, más no

⁸ De acuerdo a una entrevista concedida a Giovanna Pollarolo, Rivera Martínez admite que “efectivamente, la estructura de *País de Jauja* tiene mucho de una estructura musical, en la que varias voces se dejan oír, sucediéndose, alternándose, contrastando, retomando temas y motivos...” (Pollarolo 2006: 331)

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 frescura de la *sullawayta*, recobrada para siempre. Alborozada certeza que deja en segundo plano ese anterior sentimiento de aterrada sumisión ante el Dios de los Salmos. Exaltación no ya de la muerte sino de la vida. “Ah, luz resplandeciente...” Y así conmovido hasta la lágrimas llegas a los últimos compases y pones fin a tu interpretación (Rivera Martínez 2001: 545-546).

La misa de difuntos es el momento climático de la novela. Siguiendo la lógica de una estructura musical podría decirse que es el momento hábilmente orquestado⁹ por el narrador en que con confluyen todas las dualidades que recorre la novela: el pasado y el presente, la música y la palabra, el mundo cultural andino y el occidental. Claudio es la bisagra de las mismas, el fabulador capaz de armonizar los contrarios, en una apuesta por lo vital, no en balde la tía Marisa le dice que es un “Orfeo andino, con pleno poder de resucitar a los muertos”. (Rivera Martínez 2001: 546) La misa de difuntos también constituye un acto de final reconciliación de la memoria de los muertos. Los personajes del pasado Euristela, Ismena, José María y Antenor de los Heros exorcizan sus culpas – el incesto de los hermanos, el crimen del padre – bajo la tutela musical del abuelo Baltazar José Manrique y su intérprete Claudio para recuperar su humanidad. El rito sincrético ejecutado por Claudio rescata de la muerte ya no física sino simbólica a estos personajes condenados al olvido y los restituye en el tejido de la memoria colectiva incorporándolos en el orden social.

Una nueva utopía

La construcción de la memoria está profundamente imbricada con la creación de una utopía personal como se manifestaba al inicio del capítulo. El proceso de selección, resignificación y posterior transformación a materia prima literaria de los recuerdos de Claudio, así como la exploración de la memoria de otros personajes del pasaje son la

⁹ Entrevistado por Jeremías Gamboa el autor de País de Jauja a la pregunta de si tenía diseñada la escena de la misa de difuntos desde mucho antes, responde de la siguiente manera: “Sabía que el acontecer de la novela se iría desplegando, ensanchando, al avanzar las páginas. Sabía que entrarían nuevos personajes, se expandiría el mundo de la ficción, pero que luego tendría que llevar todo ese acontecer todos esos personajes hacia un vértice final, en que se reúnen todos. Entonces apareció esa misa, que es una conmemoración de la muerte pero sobre todo una celebración de la vida. No olvidemos que al salir del templo Claudio y Leonor se encuentran con un cielo limpio y una clarísima: la luz, el amor, la vida” (Gamboa 2006b: 345)

base sobre la que se estructura la Jauja representada en la novela. Si esta ha sido caracterizada como esencialmente armónica es porque así lo percibe el narrador a través del filtro nostálgico del recuerdo. La visión de Jauja que presenta Rivera Martínez es ciertamente idílica, porque como apunta Jeremías Gamboa “sin duda ha sido idealizada por el paso de los años y el filtro selectivo de la añoranza” (Gamboa 2006a: 153).

La memoria que opera por selección y omisión ha obviado recuerdos infelices o ha, en todo caso, aminorado sus efectos en la construcción de la identidad de Claudio. De este modo circunstancias como la ausencia del padre del protagonista, la precaria situación económica familiar, las tensiones de clase, el racismo, los conflictos sociales, las relaciones incestuosas de los hermanos de los Heros y el asesinato cometido por el padre de estos se ven atenuadas a favor de una visión que resalta los valores positivos de la libertad, la tolerancia, la vocación de diálogo, la convivencia pacífica y la apuesta por un entretrejimiento cultural. Claudio ciertamente vive en una Jauja utópica conformada por un estrecho círculo de personas que comparten con él las frágiles coordenadas de su felicidad. Pero tal vez es este carácter efímero, singular el que otorga consistencia a la utopía planteada y la hace posible en la ficción gracia al arte literario de Rivera Martínez.

Capítulo IV

Identidad y nación

Uno de los temas recurrentes en la literatura peruana es el vínculo entre el sujeto individual y la colectividad en que se desarrolla. Reflexionar sobre la nación es uno de los ejes de la narrativa del siglo XX y el caso de *País de Jauja* no constituye una excepción. El presente trabajo está articulado en torno a la novela de aprendizaje y debemos recordar que una de sus líneas argumentales centrales es el tránsito de su protagonista a la madurez. Como forma simbólica, la novela de aprendizaje otorga un valor a la juventud del protagonista y lo identifica con la modernidad (Moretti 1987: 25) Con algunos puntos de contacto con estas ideas, la novela de Rivera Martínez podría ser considerada un sistema alegórico que da cuenta tanto de plataformas ideológicas como de conflictos y fisuras que no están resueltas en el mundo representado (Galdo 2008: 17) Trasponiéndolo al contexto peruano, podríamos afirmar que, en *País de Jauja*, la travesía vital de Claudio Alaya Manrique, sería una alegoría del Perú como un país adolescente.

Es importante recordar que el proceso de aprendizaje de Claudio se produce en coordenadas muy particulares. Su tránsito a la madurez se da en la ciudad de Jauja a finales de la década de 1940, circunstancia que marca el peculiar derrotero de la novela. Jauja se torna en un espacio de encuentro cultural, que moldea las vivencias de Claudio en un entorno esencialmente armónico (aunque también habrán fisuras que se examinarán en este trabajo) de apertura y tolerancia que convierten a dicha ciudad en la imagen de la nación anhelada. En este apartado, se abordará a Jauja como el espacio de representación de la novela. Estudiaremos en primer lugar, su particular contexto socio-cultural en la historia del país. En un segundo momento abordaremos su condición sintetizadora de diversas vertientes culturales, para finalmente observar cómo simbólicamente esta representa la imagen de la nación posible.

Imagen de Jauja

El estudio de Jauja como espacio de la representación de la novela requiere de detenernos en la historia de esta ciudad andina para comprender mejor las coordenadas en que se desarrolla el relato. Conforme acota el propio Edgardo Rivera Martínez en un

texto dedicado a su ciudad natal cuyas ideas seguiremos en esta sección¹⁰, Jauja desde su fundación española en el siglo XVI, estuvo marcada por la identificación que hicieron los conquistadores españoles con la mítica tierra de abundancia de las leyendas medievales europeas. En dicho continente existía la creencia de una tierra utópica de la felicidad y la abundancia, denominada justamente “País de Jauja”, cuya imagen ideal se proyecta en la novela de Rivera Martínez.

La fundación española de Jauja en 1533 tuvo un carácter práctico, pues por su ubicación geográfica, y abundantes recursos naturales, resultaba óptima para convertirse en la capital del Perú. El final traslado de la capital a Lima, marcó el destino de Jauja y también del país, pues de haber permanecido esta en dicha ciudad, el componente andino en el desarrollo de la nación hubiera sido mucho más marcado y la herencia autóctona mucho más gravitante en la historia del país.

La permanencia de la capital en Jauja habría comportado, por muchas razones – geopolíticas, históricas, telúricas, humanas –, una participación más activa, fecunda y enérgica del indio en la elaboración de lo que iría a ser más tarde nuestra nacionalidad, así como la elección, en cierto modo, de un destino más verdadero para el Perú. En otros términos, nuestra cultura habría sido en ese caso mucho más leal y consecuente con sus orígenes indígenas, a los que debe todo lo que tiene, o puede aspirar a tener, de auténtico y original, y, por lo tanto, cuanto es y debe ser fundamento de su dignidad histórica. Pues nuestro aporte a la cultura universal sólo puede ser valioso en la medida en que es original y positivo, y, entre nosotros sólo es original – por lo menos hasta hoy – lo que proviene de nuestro pasado pre-hispánico, aunque ese legado haya sido enriquecido, desarrollado o reelaborado luego por el mestizaje, y por una creciente asimilación de las conquistas de la cultura occidental. (Rivera Martínez 1999b: 28)

Durante los siglos de la Colonia, Jauja mostró características que la diferenciaron de otras regiones del Virreinato del Perú. Históricamente, los pobladores originales del valle del Mantaro se aliaron a los conquistadores españoles, por lo que luego de la invasión mantuvieron sus privilegios; por otro lado, la ausencia de asentamientos mineros, así como de grandes haciendas motivaron que las condiciones de vida para la población

¹⁰ Para esta sección estamos empleando las ideas vertidas por Edgardo Rivera Martínez en su libro *Imagen de Jauja*. Parte del mismo se halla reproducido en el libro editado por César Ferreira e Ismael Márquez *De lo andino a lo universal. La Obra de Edgardo Rivera Martínez*. (1999)

jaujina fuesen menos duras que en otras regiones del Perú y consecuentemente más propicio lo que Rivera Martínez denomina el “entretrejimiento cultural”¹¹.

Entrada la República, se hacen presentes diversos viajeros que muestran interés en conocer y describir la región y dan cuenta que esta no logró un desarrollo similar a regiones vecinas como Huancayo; sin embargo, resaltan el aire sereno de la ciudad, cualidad que junto a su buen clima, la convirtieron en un lugar apto para el descanso de enfermos de tuberculosis. La afluencia de estos pacientes, muchos de los cuales provenían de la capital o del extranjero y tenían una posición económica desahogada, otorgó a Jauja un carácter cosmopolita que se manifiesta en muchos pasajes de la novela. Dicha situación se mantuvo hasta la entrada de la década del 40 del siglo XX, cuando el descubrimiento de la medicina para la tuberculosis hace cesar la llegada de foráneos a la ciudad y convierte a Jauja en la quieta y sobria ciudad de provincia que es hoy en día. (Rivera Martínez 1999b: 25-49)

Todo este proceso histórico ha incidido en el carácter de Jauja, ciudad provinciana y cosmopolita a la vez, en que las tensiones sociales están más atenuadas en comparación con otras regiones andinas del país y que a través del tiempo mantiene ecos de su nombre mítico. Será en este contexto en el que el singular aprendizaje de la identidad de Claudio se llevará a cabo.

Antes de culminar con este apartado sería pertinente aproximar la experiencia de Edgardo Rivera Martínez en la Jauja real de su infancia y adolescencia con la representación literaria que hace de ella. Para este fin, nos valdremos de un texto aparecido casi una década antes de *País de Jauja*, titulado *Casa de Jauja* (1985) Este es un conjunto de evocaciones de su ciudad natal que resulta interesante analizar, por cuanto mucho de lo que se narra allí es un claro antecedente lo que más tarde se ficcionalizará en la novela.

En *Casa de Jauja* encontramos una serie de estampas que pintan la apacible vida provinciana de la ciudad andina, algunas de las cuales son la anécdotas que están en la

¹¹ El entretrejimiento cultural sería la imbricación del mundo andino y occidental, en la cual la tradición no entra en conflicto con la modernidad y de dicha unión resulta una nueva textura en la que ninguno de los elementos cohesionados pierde sus características originales.

base de la trama de la novela. En “Soledad y música en el coro” aparecen el armonio y el órgano que se hallaban en la Iglesia Matriz de Jauja. Este último es tocado por el narrador de la estampa con un deslumbramiento semejante al de Claudio en la escena final de la novela. “Un príncipe rumano” presenta a un fascinante extranjero de origen rumano de quien se dice es un príncipe a su llegada a Jauja, claro antecedente del Radulescu literario. Por su parte, “Un obispo en la plaza” hace alusión a los destellos de un anillo de amatista, semejante a la joya de sombría belleza de las tías de los Heros y en “Evocación de Semana Santa”, el lector se halla con la tétrica frase del cura Wharton “¡Morirás” en labios de un fraile chapetón. Sin embargo los puntos de contacto más evidentes se hallan en “Navidad y danza de las muchachas” donde la descripción del baile de la huaylijía es muy similar al de la novela:

Y después, al amanecer, lo más hermoso. Sí, aquel despertar no ya con metálico estruendo, ni con cohetes y banda de música, sino más bien, en un alba impregnada por el rumor y los aromas del aguacero, el despertar con la música de la *huaylijía*. Se oían, de pronto, y acercándose por las calles aún desiertas, las agudas flautas del acompañamiento, el chasquido de las *sonajas* de los danzantes, y el ruido fresco, apoyado, cadencioso de las *azucenas* de papel que portaban, como ramos de antiguos cultos paganos, las muchachas. *Baile de las Pallas* se le llama en otros lugares, y en Jauja *huaylijía*. Y eran muchachas muy jóvenes, casi niñas, las que bailando hacían de ese modo su ingreso en la ciudad, con sus faldellines negros, sus mantas de colores y las blancas cintas con que adornaban sus cabellos. Se habría dicho que eran, todas ellas, azucenas de luz y de alegría, en esa hora tan temprana. Corría yo a la ventana, y las veía pasar puras y felices en su danza. Y era en ese momento, entonces, más que en ningún otro, cuando sentía que había llegado la Navidad... (Rivera Martínez 1985: 16-17. Las cursivas son del texto)

Compárese con el siguiente fragmento de la novela

Un rumor cadencioso, lejano, pone fin a tus divagaciones. Se aproxima ya el conjunto de las danzantes. Se escucha el sonido de los pincullos y de las quenenas, y el compás marcado por las *sonajas* de latón del *pastor* que escolta a las *pallas*, y por las azucenas que portan las muchachas, como arbolillos de luz y de colores. Te inclinas, con las manos asidas a la baranda, y todo tu ser se absorbe en esa música. Transcurren los minutos. Están ya muy cerca, y en efecto no tardan en pasar por las esquina los grupos de chiquillos que van por delante, y el *pastor*, luego, con la máscara que apenas si puedes adivinar a la distancia. Las jóvenes, en fin, en dos columnas todas con los cabellos sueltos. Sus *azucenas* como ramos sonoros. Vienen luego los tocadores de *pincullos*, y el hombre de la *tinya*, los acompañantes. Cortejo que acaso tampoco celebra el Nacimiento cristiano, sino algo muy diferente. 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, la *sullawayta*. Tal es el acontecimiento que sin saberlo celebran las muchachas. (Rivera Martínez 2001: 36-37. Las cursivas son del texto)

Es claro que ambos textos dialogan entre sí y que el primero es la materia prima de la ficción, aunque en esta se haya subrayado un elemento mítico (la alusión a los amarus y la flor de la *sullawayta*) que no está en la evocación original y tiene una función ideológica. Lo central en el cotejo de ambas fuentes es que queda claro que la idea de la novela rondaba por la mente del autor desde tiempo atrás como ha comentado varias ocasiones¹² y que tiene como germen sus propias experiencias en una Jauja con las características que hemos esbozado al inicio del apartado. Aunque la novela no se propone como autobiográfica conforme se ha señalado en un capítulo anterior, sí guarda puntos de contacto con la experiencia de un referente real del autor que él señala como fundante de su propia identidad¹³.

Encuentro cultural

De acuerdo con Antonio Cornejo Polar la búsqueda de la identidad es indesligable de la condición heterogénea del sujeto latinoamericano. Por heterogéneas entiende literaturas que bajo su textura occidental mantienen formas de conciencia y voces nativas y que se han constituido bajo la dominación colonial. El sujeto que emerge es plural y está atravesado de múltiples identidades, muchas de ellas en conflicto, y se opone al sujeto monolítico del “yo” romántico (Cornejo Polar 1994: 22-23) A este mundo latinoamericano y específicamente andino es al que se adscribe *País de Jauja*. El sujeto cuya identidad se construye en la novela es heterogéneo, aunque no esté mayormente signado por el conflicto. De hecho el texto se propone como una novela del encuentro cultural (Rivera Martínez 2006: 27), ya que su protagonista y los personajes que lo rodean se mueven con absoluta naturalidad entre el mundo andino y el mundo

¹² Al respecto, Rivera Martínez anota que: “La idea central de País de Jauja, me rondó hace bastante tiempo, pero no trabajé en ella sino desde hace poco más de dos años, y a partir del momento en que pude tener y manejar una computadora. Antes trabajaba sólo con una máquina de escribir, pero no tengo la constancia ni la capacidad de trabajo de otros autores, y por eso me “limitaba” a los cuentos, y dejaba para más adelante los esbozos o capítulos iniciales de textos narrativos más largos. (Rivera Martínez 1999c: 69-70)

¹³ El autor señala en más de una oportunidad la centralidad de Jauja en su trayectoria vital. Quisiéramos citar uno de sus más sencillos pero sentidos reconocimientos: “En lo personal, mis raíces más hondas y modeladoras se hallan en el valle de Jauja, con su aire claro, sus abiertas perspectivas, sus nubes, su cielo luminoso.” (Rivera Martínez 1999a:11)

occidental. Claudio y su entorno familiar valoran la cultura andina representada en la música, los mitos narrados por Marcelina y la danza tradicional; y, por otro lado, están abiertos a los aportes de la cultura occidental, representados en la música culta y la literatura clásica y contemporánea. Ricardo González Vigil señala este elemento diferenciador de la novela que la torna singular dentro de la tradición literaria peruana.

La profundidad con que aborda el mestizaje como proyecto nacional propone una mestizaje en que las raíces deben ser autóctonas, a las que debe añadirse un aprendizaje crítico y creativo de la cultura “occidental” y la de otras latitudes. Una postura similar, pues, a las del Inca Garcilaso, Ciro Alegría, José María Arguedas, Gamaliel Churata. La nota diferencial de *País de Jauja* procede de su tono jubiloso, el de mestizaje ya cristalizado en gran medida (debido a las características peculiares de Jauja en la historia nacional), y no sólo como una esperanza azotada por la angustia en un futuro distante, esgrimida desde frustraciones y masacres con que acaban los *Comentarios reales*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Todas las sangres*, etc. Precisamente, la imagen legendaria del “País de Jauja” como el de una tierra paradisíaca connota que la meta deseable para el Perú, la ejemplifica el mestizaje jaujino (González Vigil 1993: 22).

No obstante, esta valoración positiva del mestizaje de la familia nuclear de Claudio, se ve matizada por otros puntos de vista divergentes de varios personajes de la novela como es el caso de Mercedes Chávarri, la profesora de piano que piensa que la música andina que transcriben Claudio y su madre no está a la altura de la música occidental que ella cultiva. Asimismo está la fascinación que siente Claudio por Elena Oyanguren, la tísica del sanatorio Olavegoya, a quien el joven ve como un ser refinado, aristocrático y distante, a quien opone a la tímida y sencilla Leonor de clara raigambre andina. También se encuentran los monólogos del peluquero Palomeque, que pese a su comicidad tienen una fuerte carga racista o el discurso por ratos violentista del guardián del mortuorio, Mitrídates. Estas grietas en el relato dan cuenta de la injusticia básica del mundo andino representado, aunque ella esté atenuada por la visión de mundo que le proporciona su excepcional entorno al protagonista. Asimismo, ellas tienen una función que es dotar de verosimilitud a la novela, en tanto que un mundo perfectamente homogéneo y armónico no contempla los obstáculos que se presentan en toda novela de aprendizaje y que debe sortear el protagonista para alcanzar la madurez.

En este punto resulta importante recordar que la novela de aprendizaje es una forma simbólica (Moretti 1987: 25). El protagonista de la novela de aprendizaje solo puede ser

un niño o un joven, pues este estadio de la vida representa la esencia de la modernidad. Recordemos que en Europa la modernidad se dio a finales del siglo XVIII y se desarrolló a lo largo de los siglos XIX y XX. Por ello, las diversas novelas de aprendizaje europeas que se han mencionado en el marco teórico, representan el ingreso a la modernidad en el viejo continente con las particulares características que se dieron en el mismo. Tanto la literatura como la prensa escrita fueron factores determinantes en la constitución de las comunidades imaginadas nacional, en tanto que sus individuos se veían representados en dichos escritos (Anderson 1993: 46-61).

Situándonos en el contexto peruano, es durante la República Aristocrática, cuando se instaura la modernidad en el Perú, cuyos impulsos renovadores entraron en choque con una sociedad tradicional como era la de entonces. A diferencia de otras novelas de aprendizaje peruana del siglo XX, *País de Jauja* recoge esas dos tendencias divergentes, pero de un modo armónico; siendo este el elemento lo original de la propuesta de su autor. Asimismo, la obra centra su mirada ya no en el indio, como lo harían las tradicionales novelas del indigenismo y neoindigenismo, sino que más bien representa a una clase media provinciana ilustrada¹⁴ (Lauer 1999: 210).

Es importante resaltar que el protagonista de la novela no es un indígena, pero comparte una raíz andina. Claudio es un mestizo de una clase media provinciana empobrecida pero cultivada. Es el acceso a la cultura lo que constituye una nota diferencial y permite un proceso de aprendizaje armónico en el personaje de Claudio. Él personifica la propuesta de Rivera Martínez del entretrejimiento cultural: la cultura peruana debe permanecer fiel a sus raíces autóctonas, pero al mismo tiempo estar abierta a propuestas modernizadoras occidentales. Esta idea es el núcleo de la novela y toda la trama gira en torno a su realización. El aprendizaje de Claudio se lleva a cabo en dichos términos, de modo tal que él se erige en un sujeto plural, complejo en constante diálogo con las dos tradiciones entre las que oscila el texto. Mirko Lauer se pronuncia al respecto en los siguientes términos.

Veamos: (1) la armonía, no el conflicto, está en el centro de la narración sobre los Andes, aunque esto no deja de ser problemático para el autor.

¹⁴ Lo mismo ocurre en la novela de Laura Riesco *Ximena de dos caminos*, que narra el desarrollo de una niña pre-alfabeta, que se debate entre dos vertientes culturales distintas. Ambas novelas se publicaron con un año de diferencia y son consideradas como dos de las mejores de la década de 1990.

(2) Un grupo social andino aparece ejerciendo sus capacidades sin límites, en este caso el poder de fantasía cultural de las capas medias ilustradas. (3) Lo occidental es presentado como complemento de lo que quechua-otra vez el tema del no conflicto-, en este caso lo griego antiguo sobre todo, pero también el cosmopolitismo que se filtra a Jauja a través del sanatorio y las ideas socialistas. (4) Hay una inédita confesionalidad de lo provinciano que corre el riesgo – creo que con éxito-de buscar seducir a un lector construido como una suerte de “forastero nacional” (Lauer 1999:210-211).

La identidad del protagonista se construye en relación con el mundo representado y este dista de ser una entidad monolítica. En la Jauja de la mimesis; Claudio y los suyos se precian de su condición diversa y de poder disfrutar de los huaynos y de Mozart, de los relatos de Marcelina y de Homero por igual. “¡Somos tan mestizos!” (Rivera Martínez 2001: 58) acota el protagonista casi al inicio de la novela con plena conciencia de su dualidad cultural que le permite producir un discurso sobre su identidad. La vocación armoniosa de la narración se impone sobre sus fisuras, pues Jauja, la comarca imaginada por Rivera Martínez, permite estas operaciones de la ficción.

Hacia una patria diferente

En esta última sección quisiéramos ocuparnos del vínculo entre el contexto de escritura de la novela que nos ocupa y la propuesta de nación posible que plantea el texto. Como ya hemos anotado anteriormente, la novela de aprendizaje es una forma simbólica que establece una identificación entre juventud y modernidad. Lo que se sugiere es que *País de Jauja* encierra una propuesta alegórica, a saber que la historia de Claudio cifra a nivel simbólico los cauces por los que los conflictos de la nación peruana pueden desenvolverse en un feliz término.

El contexto de la escritura de la novela *País de Jauja* fue ciertamente adverso: a inicios de la década de 1990, el Perú se hallaba en una de las mayores crisis de su historia republicana, pues la debacle económica junto con la violencia terrorista amenazaban con la desintegración del país y la espiral de violencia parecía haberse apoderado del Perú. Sin embargo, a contrapelo de esa situación Rivera Martínez escribía durante esos años una novela que proponía un mundo diferente: el de una nación posible en el que confluían diversas vertientes culturales con un mínimo de conflictividad. Sobre las difíciles condiciones en que se redactó la novela, Rivera Martínez refiere lo siguiente:

Había días en que podía trabajar más, otros menos. Cuando no usaba la batería dependía estrictamente de las horas en que teníamos corriente eléctrica, es decir, muy temprano. Tenía que cabecear las horas de trabajo con las de la labor creativa propiamente dicha. En verdad trabajé en condiciones que aún hasta hoy me asombran. Recuerdo que escribía y escuchaba explosiones y me decía, calmándome, “bueno, es una bomba” y me obligaba a seguir trabajando. Recuerdo la vez que escuché la detonación de Tarata, aquí, tan cerca, fue increíble, pero dime, ¿qué podía hacer yo, un escritor, en ese terreno de enfrentamiento con la subversión? Creo que no mucho, ¿no? Simplemente soñar con un mundo diferente, como el que de alguna manera propone mi novela (Gamboa 2006: 340).

“Soñar con un mundo diferente”. La frase es altamente significativa: para el autor, la literatura es aquello que le permite lidiar con la realidad. Rivera Martínez ha aludido en más de una oportunidad que entre sus propias vivencias y la ficción existen numerosos puntos de contacto y que si pudo abordar un proyecto como *País de Jauja*, es porque él había conocido un referente semejante, experiencia a partir de la cual podía figurarse una nación distinta.

País de Jauja tiene como espacio aquel tan singular, que era y aún es, en menor medida mi ciudad natal. Por ello, y por otras razones, es una obra en gran parte autobiográfica, pero solo en parte. En relación con esto debo mencionar que algunos lectores, tomando sin duda como elemento de comparación la novelística de Arguedas, me han dicho que una Jauja así no existe, no existió ni pudo existir. Desde luego que yo, como autor, tenía toda la libertad para inventar una Jauja a la medida de mis deseos, pero da la casualidad que la ciudad evocada corresponde, en gran medida, y en varios y diversos aspectos, a la que era hace ya tantos años (Rivera Martínez 2006b: 50)

Si la realidad está hecha de fisuras, es lógico que el discurso que la representa muestre esas huellas. *País de Jauja* no elude esa deuda, y el texto guarda los trazos de múltiples voces que ciertamente no son homogéneas y que muestran la desigualdad en la ciudad andina. La novela muestra conflicto (muy morigerado es verdad), pero no violencia y en eso se diferencia de otras propuestas narrativas de la época¹⁵. La valoración positiva del mestizaje se hace patente y se constituye en uno de los ejes argumentales de la novela. De dicho modo, esta experiencia decisiva de Claudio define su identidad y se hace

¹⁵ Ello ocurre en la novela de Miguel Gutiérrez, *La violencia del tiempo* (1991), que explora la condición conflictiva del mestizaje en el Perú. Dicha novela constituye una propuesta diferente a la de Rivera Martínez, en tanto que sostiene que la violencia es un hecho inherente, fundante de la nación peruana.

extensiva al universo novelado para luego proyectarse a nivel simbólico: el país de Jauja es el lugar desde donde puede imaginarse la nación, una comunidad que puede absolver sus divergencias armonizando sus raíces autóctonas con aportes culturales de Occidente en un clima de tolerancia. La modernidad por la que apuesta la novela incluye la revaloración de la colectividad y de una racionalidad no necesariamente cartesiana.

Regresemos al punto inicial de este apartado: el contexto de escritura de la novela. Siendo la literatura una representación de la realidad, el artista tiene en algunas ocasiones la capacidad de simbolizar el derrotero que puede tomar un proceso histórico. Se podría aventurar que *País de Jauja* es la cristalización literaria de un proyecto de nación de un sector de la población peruana, que estaba en desacuerdo con la violencia reinante de inicios de la década de 1990 y apostaba más bien por una patria distinta. Al respecto, no podemos dejar de llamar la atención sobre las palabras de Claudio casi al final de la novela.

“El otro día el señor Radulescu dijo que Jauja es como el sanatorio, un *buque*, donde conviven gentes muy diversas y se llevan bien a pesar de todo” “Bonita imagen pero habría que precisar hacia donde nos dirigimos” “Hacia una patria diferente tal vez” (Rivera Martínez 2001:535).

En este fragmento se equipara a Jauja, espacio de la holganza y felicidad como se ha visto ya antes, con el sanatorio donde acuden los tuberculosos, identificación que no deja de ser curiosa pues es el espacio de la reclusión, la enfermedad y la muerte. Pero hasta estas ominosas presencias son atenuadas por el aura venturosa que encierra el nombre mítico de Jauja, y más bien esta se transfigura en un navío que conduce a sus tripulantes de la más diversa procedencia¹⁶ a un destino mejor. Nótese que dichas gentes conviven sin mayores tensiones y se dirigen justamente hacia una patria diferente (el subrayado es nuestro). El tránsito puede ser incierto, pero queda como una nota de esperanza final el anhelo de arribar a un puerto mejor.

Si todo título debe sintetizar el contenido de la obra a la que se remite, *País de Jauja* acierta en su propósito. El nombre remite a la leyenda en torno a una tierra de la felicidad, trasplantada luego en el corazón de los Andes, que resulta suma de los

¹⁶ El sanatorio como espacio donde interactúan personajes de distinta índole encuentra ecos de una novela de aprendizaje clásica como *La montaña mágica* de Thomas Mann, aunque las preocupaciones metafísicas de los mismos sean de un orden distinto.

problemas y posibilidades de una nación para condensar finalmente la experiencia y aspiración personal del autor proyectada en una utopía colectiva. Espacio propicio para la madurez del protagonista, País de Jauja representa el tránsito hacia la modernidad de un país adolescente como el Perú, en el que lo andino y lo occidental se entretejen armoniosamente.

Conclusiones

El presente trabajo ha tenido como objetivo el análisis de la novela de Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja*, desde distintas aristas. Hemos explorado, en primer lugar, la tradición de la novela de aprendizaje. En segundo lugar, hemos estudiado la filiación de la novela dentro de la literatura andina y la estructura que la conforma. A continuación, hemos analizado la construcción de la memoria en el texto, para finalmente centrarnos en la novela de aprendizaje como forma simbólica ante la problemática de la nación. Cada uno de estos apartados nos ha conducido a conclusiones que permiten explorar mejor el universo novelado.

En el primer capítulo se estudió la tradición de la novela de aprendizaje. Para ello se señaló su importancia con la teoría de la novela y su función como forma simbólica. A continuación el estudio se detuvo en la presencia de dicha tradición en el contexto peruano. Se estudió un conjunto de seis novelas, dentro de las cuales destaca *País de Jauja* como uno de los ejemplos más logrados, en tanto que dichas novelas simbolizan la inserción del Perú en la modernidad durante el siglo XX.

El segundo capítulo del presente estudio pretende establecer la filiación de *País de Jauja* dentro de la narrativa andina y busca señalar la propiedad del empleo de dicho término. Al estar inscrita la novela dentro de una tradición que hunde sus raíces en el indigenismo, recoge diversas características de la llamada etapa neoindigenista de dicha vertiente creadora. Una de ellas, que hemos estudiado con mayor profundidad, es la complejización de los recursos técnicos. Luego del análisis de dichos recursos en la novela, podríamos afirmar que esta, como producto de las narrativas andinas, emplea efectivamente sofisticadas estrategias narrativas y queda desechada la idea que las novelas de esta filiación carecen de una técnica prolija.

Cabe destacar que los mencionados recursos técnicos no son un mero vehículo de lucimiento, sino que están al servicio de la materia narrada, es decir del proceso de aprendizaje del protagonista, Claudio Alaya Manrique. *País de Jauja* es una novela de aprendizaje centrada en el mundo andino que emplea técnicas tan modernas como otras novelas contemporáneas ambientadas en ciudades no andinas. El supuesto arcaísmo que

se le achaca a numerosas novelas de raigambre andina queda descartado y lo que emerge es un texto moderno de factura impecable.

El tema de la memoria había sido explorado someramente por otros estudiosos de la novela, por lo que consideramos que en el presente trabajo se le ha dado el énfasis que hasta el momento no se le había proporcionado. La finalidad de esta sección de nuestro trabajo ha sido observar la construcción de la identidad del héroe y su relación con otros personajes del universo de la novela. De este modo se ha explorado la construcción de la memoria como elemento central de la constitución del yo del héroe. Para este fin, se ha analizado, en primer lugar, el entramado de sus relaciones familiares; en segundo lugar, su vínculo con tres personajes femeninos que concitan su interés romántico, y en tercer lugar, con tres figuras guías masculinas que orientan a Claudio por el camino de la madurez.

Finalmente, el capítulo tercero ha centrado su mirada en el núcleo de la familia de los Heros (los hermanastros Euristela, Ismena, Antenor y su padre José María) que han protagonizado un drama familiar en épocas pretéritas. Mediante la exploración de dichos personajes se busca restituir el vínculo del pasado con el presente, la importancia de lo colectivo dentro del desarrollo individual del protagonista, que están enmarcados dentro de la visión andina del mundo.

Buena parte de la crítica que se ha hecho sobre *País de Jauja* había advertido acertadamente la propuesta de nación que elabora el texto. Sin embargo, hasta ahora no se había establecido la relación entre este tópico y la novela de aprendizaje como forma simbólica. En este capítulo final se han estudiado los antecedentes de la novela, como la imagen de Jauja (centrada en las particulares condiciones socio-históricas de esta localidad) que presenta el autor, así como un texto sobre sus experiencias en dicha ciudad. Asimismo, se ha explorado el contexto de producción de la novela durante la década de 1990. La experiencia de Rivera Martínez de su Jauja personal se convierte en la base de la materia narrada y transfigurada esta ya en ficción mediante los mecanismos de la imaginación y el lenguaje que hemos estudiado, esta ciudad andina se erige en el epicentro de una propuesta de nación. El tránsito de Claudio hacia la madurez en un contexto de armonía y tolerancia cifra simbólicamente las posibilidades de una nación como el Perú.

País de Jauja es una novela de aprendizaje singular. Tanto su tono jubiloso, que la distancia de la usualmente conflictiva novela de aprendizaje tradicional, como la centralidad del tema andino marcan una nota diferencial en la comparación con otros textos pertenecientes a este subgénero. Pero, al mismo tiempo, permanecen en ella tópicos clásicos, como la búsqueda de la identidad e inserción en el mundo del protagonista. En *País de Jauja* se dan la mano con lograda armonía dos mundos, el andino y el occidental, a pesar de algunos elementos problemáticos que se presentan en la trama. Podría incluso decirse que el texto es un manifiesto del mestizaje feliz, pese a lo difícil de semejante propuesta en un contexto donde prima el conflicto e incluso el desgarró. Sin embargo, la novela de Rivera Martínez sale airosa de esta prueba y su optimismo y luminosidad sorprenden al lector. En *País de Jauja*, narrar es una travesía y su protagonista, Claudio, nos conduce por los avatares de un crecimiento simbólico que es, al mismo tiempo, el suyo propio y el de una nación.

Bibliografía

Anderson, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail

1985 *Estética de la creación verbal*. Trad. De Tatiana Bubnova. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Candau, Joël

2001 *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.

Cavagnaro Farfán, Franco

2004 “Entre el mundo y la imagen del mundo: *Ximena de dos caminos*, el Bildungsroman y la novela de formación europea”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cornejo Polar, Antonio

1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

Elmore, Peter

2000 “Entrevista a Peter Elmore”. *Ajos y Zafiros* 2: 71-78.

2010 “Las edades tempranas. El relato de aprendizaje en la literatura peruana”. *Letras y Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Año IX, n. 40-41: 6-9.

Escajadillo, Tomás G.

1994 *La narrativa neoindigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.

Espino Relucé, Gonzalo

1999 "País de Jauja o partitura de literatura andina". En Ferreira y Márquez, eds. 1999: 237-250.

Ferreira, César (ed.)

2006 *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Ferreira, César e Ismael P. Márquez (eds.)

1999 *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Galdo, Juan Carlos

2008 *Alegoría y Nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez*. Lima: IEP.

Gamboa, Jeremías

2006a "Viaje al centro de la Sierra. Representación de los Andes centrales en las novelas *País de Jauja* y *Lituma en los Andes*". En Ferreira, ed. 2006: 107-172.

2006b "Jauja: Ciudad de Fuego. Edgardo Rivera Martínez habla sobre *País de Jauja* a diez años de su publicación". En Ferreira, ed. 2006: 333-351

Genette, Gérard

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

González Vigil, Ricardo

1993 "La gran novela de Rivera Martínez". *El Comercio*. Suplemento Dominical. Lima. 1 de agosto de 1993, p. 22.

2008 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos.

2013 "El tiempo recobrado" *El Comercio*. Sección Luces. 2 de abril, p.C2

Gutiérrez, Miguel

1999 *Los Andes en la novela peruana actual*. Lima: Editorial San Marcos.

Lauer, Mirko

1999 “La ciudad de los músicos”. En Ferreira y Márquez, eds. 1999: 207-212.

Marcos, Martos

1999 “El país de Jauja”. En Ferreira y Márquez, ed. 1999: 221-222.

Moretti, Franco

1987 *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso.

Nieto Degregori, Luis

2005 “Los narradores andinos, herederos de Arguedas”. En *Arguedas y el Perú de hoy*. Ed. Carmen María Pinilla. Lima: SUR. Casa de estudios del Socialismo 119-127.

Pollarolo, Giovanna

2006 “*País de Jauja*: Recuerdos, fantasías, imaginaciones”. En Ferreira, ed. 2006: 329-332.

Puente-Baldoceda, Blas

1999 “Narrativa e ideología en *País de Jauja*” En Ferreira y Márquez, ed. 1999: 223-235.

Rivera Martínez, Edgardo

1985 *Casa de Jauja*. Lima: Lluvia Editores.

1991 “Arguedas y el Neindigenismo”. En *José María Arguedas. Vida y obra*. Eds. Hildebrando Pérez y Carlos Garayar. Lima: Amaru Editores.

1999a “¿Qué son los Andes?”. En Ferreira y Márquez, eds. 1999: 11.

- 1999b “Imagen de Jauja”. En Ferreira y Márquez, eds. 1999: 25-49.
- 1999c “País de Jauja”. En Ferreira y Márquez, eds. 1999: 69-71.
- 2001 *País de Jauja*. Lima: Peisa.
- 2006a “El encuentro cultural en mis novelas-Un testimonio-” En Ferreira, ed. 2006: 21-31.
- 2006b “*País de Jauja* o una utopía posible”. En Ferreira, ed. 2006: 49-59.
- Salmerón, Miguel
- 2002 *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.
- Tello Barreda, Ana Lucía
- 2009 “La reconfiguración del Bildungsroman tradicional en *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tierney-Tello, Mary Beth
- 2006 “Lo nuestro y lo femenino: la representación de la mujer en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez. En Ferreira, ed. 2006: 183-198.
- Villanueva, Darío
- 2014 “Glosario de Narratología”
<http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>. Consulta hecha el 1 de febrero