



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

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

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





PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA RECONFIGURACIÓN DEL BILDUNGSROMAN TRADICIONAL

EN XIMENA DE DOS CAMINOS DE LAURA RIESCO

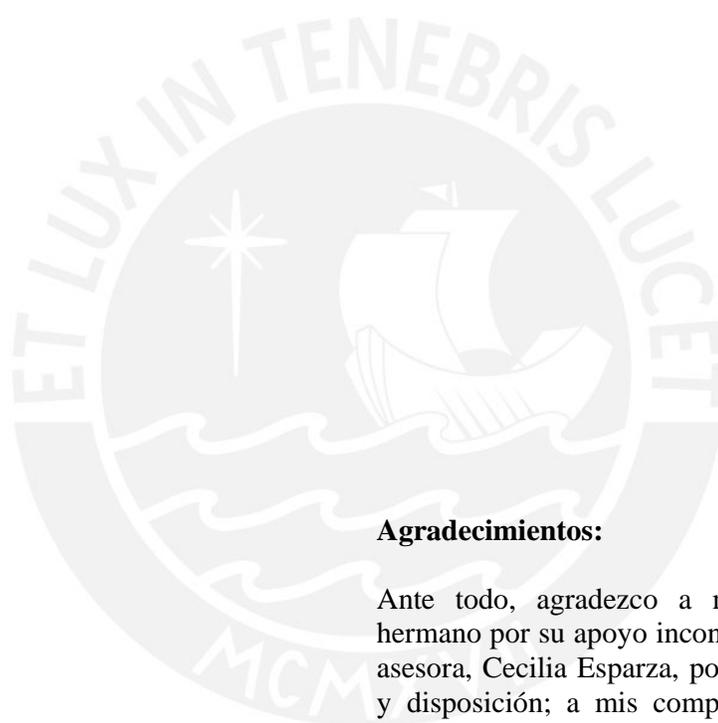
Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en  
Literatura Hispánica  
que presenta la

Bachiller:

ANA LUCÍA TELLO BARREDA

ASESOR: DRA. CECILIA ESPARZA

LIMA, 10 DE DICIEMBRE DE 2009

**Agradecimientos:**

Ante todo, agradezco a mis padres y hermano por su apoyo incondicional; a mi asesora, Cecilia Esparza, por su paciencia y disposición; a mis compañeros por la ayuda tan valiosa; y, por último, a Mary Beth Tierney-Tello y María Inés Lagos por la gentileza de enviarme sus artículos.

## ÍNDICE

1. Introducción	1
1.1 La tradición del <u>Bildungsroman</u>	3
1.2 La problemática del <u>Bildungsroman</u> femenino	8
2. Las estrategias narrativa	14
2.1 Estructuras narrativas	14
2.2 Los distintos puntos de vista narrativos	18
3. El contexto sociocultural	23
3.1 La familia patriarcal	23
3.2 Las desigualdades de género: los primos de Lima	25
4. Las “figuras guías”	34
4.1 La madre: la mujer mariana	35
4.2 El Ama Grande: la Gran Madre	39
4.3 Casilda: la heroína romántica	43
4.4 La tía Alejandra: la mujer moderna	46
4.5 La abuelita loca: la mujer transgresora	50
5. La protagonista	54
5.1 La personalidad creadora de Ximena	59
5.2 El descubrimiento de la escritura	63
Conclusiones	70
Bibliografía	72

## INTRODUCCIÓN

El conflicto entre el encuentro oral y la visión animista que recibe Ximena de su ama india, y el escrito, europeo, enciclopédico y progresista que recibe de su padre, es evidente, pero guardo la esperanza que la novela no se reduzca sólo a la pugna entre dos culturas o dos actitudes frente a la vida en el mundo. (Riesco 1998: 73)

Como se puede leer en la cita extraída de un artículo de la propia Laura Riesco (La Oroya, 1940), Ximena de dos caminos nos revela el abismo que separa el mundo occidental del andino, la escritura de la tradición oral, los mitos clásicos de los relatos andinos, la clase dominante de los sujetos subalternos, entre otros. Sin embargo, resulta interesante que se nos revele desde la perspectiva de una niña, bastante perspicaz, pero niña al fin y al cabo. Si bien es cierto que el contexto sociocultural ocupa un lugar fundamental en la obra, se podría decir que este adquiere importancia en tanto es interiorizado por Ximena; es decir, en tanto participa en la formación de la conciencia de la protagonista. Así, podríamos considerar a Ximena de dos caminos un Bildungsroman, puesto que se narran el crecimiento de la protagonista, las experiencias propias de la niñez y su paulatino descubrimiento del mundo adulto. Cabe señalar que el Bildungsroman tradicional es fundamentalmente masculino en el sentido en que narra el proceso de preparación y aprendizaje del héroe para salir al mundo. Si bien es cierto que en las últimas décadas, se han dado grandes avances en la situación de la mujer al punto de que actualmente podría llegar a tener las mismas posibilidades de desarrollo y de acción que el hombre; antiguamente, una serie de restricciones y mandatos sociales la limitaban. Recordemos que la historia de Ximena se desarrolla en la década de los cuarenta del siglo pasado en un centro minero de la sierra peruana. Así, la protagonista crece en un medio que está

experimentando una serie de transformaciones, pero que continúa privilegiando los valores masculinos.

Cabe destacar que desde las primeras décadas del siglo XX, la mujer fue adquiriendo mayor protagonismo en el espacio público. Por ejemplo, el 7 de noviembre de 1908, se autorizó el ingreso de las mujeres a las universidades en el Perú. Sin embargo, Maruja Barrig sostiene que en el caso de la mujer, el estudio era considerado “un tránsito entretenido al matrimonio” (20), puesto que una vez casada, se veía obligada a abandonar su profesión a favor de su familia. Por otra parte, como apunta María Emma Mannarelli, la aparición de las clases medias “supuso ingredientes también novedosos referidos a la identidad femenina” (348). Con respecto al ámbito laboral, hubo una presencia considerable de mujeres trabajadoras en rubros que se distanciaban del espacio doméstico. Asimismo, Jorge Basadre sostiene que en la Lima de los años veinte, “la mujer empezó a vivir con una libertad e independencia que a sus mayores hubiera escandalizado” (Citado en Mannarelli 349). De la misma manera, Carmen Meza destaca que aunque con el Código Civil de 1936 continúa la subordinación de la mujer al marido -quien figuraba como jefe del hogar y administrador de los bienes-, la situación tenía matices menos rígidos que en el anterior Código de 1852. Sin embargo, pese a estos notables avances, recién se reconoció la ciudadanía de la mujer en 1955<sup>1</sup>. Así, el 7 de setiembre de 1955, se concedió el derecho al voto en elecciones presidenciales a las mujeres mayores de 21 años y a las casadas mayores de 18 años que supieran leer y escribir. Sin embargo, como aún un gran porcentaje de mujeres eran analfabetas, no pudieron acceder al voto hasta muchos años después.

A partir de lo anterior, se podría decir que Ximena crece en un medio de grandes transformaciones sociales que, sin embargo, aún son muy recientes. Así, al retratarse el proceso de formación femenino, es necesario reconfigurar el antiguo género literario. Es propósito de este trabajo analizar cómo se ha reconfigurado el Bildungsroman tradicional, tanto en sus aspectos formales como de contenido, para representar la experiencia de una

---

<sup>1</sup> Al respecto, Roisida Aguilar sostiene lo siguiente: “La negativa masculina a reconocer estos derechos se sustentó en la división de las responsabilidades de trabajo entre el espacio privado, destinado a la mujer (el hogar y la familia) y el espacio público, exclusivo del varón (las instituciones, la política y el gobierno, entre otros) que en la práctica supuso la marginación de la mujer de la participación política” (519). Asimismo, agrega que quienes se oponían al derecho de la mujer al voto aludían a “su espíritu irreflexivo y apasionado” y a su apego a la religión católica que la inclinaría a los partidos conservadores. Más adelante, observaremos que estos son lugares comunes del discurso sobre lo femenino.

niña pequeña de crecer en medio de un centro minero de la sierra peruana en los años cuarenta del siglo pasado.

### La tradición del Bildungsroman

Como señala Leasa Y. Lutes con respecto al Bildungsroman, “abundan intentos de definir y redefinir el problemático término” (4). En líneas generales, se podría decir que es la narración “cuyo tema es la representación literaria de las experiencias de la niñez y la adolescencia en un proceso de aprendizaje y maduración que tiene como finalidad la integración del individuo a su contexto social” (Lagos 30). Así, diversos autores resaltan el carácter innovador del Bildungsroman en el sentido en que el héroe no se presenta como un sujeto completo de antemano, sino que se muestra el proceso de desarrollo que ha seguido hasta alcanzar el ideal de realización personal. Por su parte, Mikhail Bakhtin señala que ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo a diferencia del tipo predominante de novela, en el cual el héroe es una constante, “un punto inamovible y fijo” alrededor del cual se desarrolla el argumento<sup>2</sup>. Asimismo, agrega que este proceso de desarrollo del hombre puede representarse de una manera muy variada. Por último, François Jost lo define de la siguiente manera:

Se trata de una concepción nueva de la novela, llamada en lo sucesivo a presentar sistemáticamente aspectos, episodios de la vida humana que se habían reflejado solo incidental o excepcionalmente. ¿Qué aspectos? La acción formadora de los acontecimientos sobre el carácter del individuo. ¿Qué episodios de la vida? La adolescencia, los inicios de la edad adulta, la etapa, precisamente, durante la cual el hombre se forma<sup>3</sup>. (103)

---

<sup>2</sup> “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” (Bakhtin 212).

<sup>3</sup> La traducción es mía.

Es preciso repasar brevemente la historia de la aparición del término. En primer lugar, cabe señalar que proviene de los términos alemanes Bildung (formación) y Roman (novela). Según Miguel Salmerón, si bien Friedrich von Blanckenburg desconocía el término y nunca lo empleó, fue quien por primera vez introdujo el concepto de formación a los debates sobre la novela en su ensayo Versuch über den Roman de 1774. Asimismo, agrega que el primero en utilizar el término como tal fue Karl von Morgenstern a inicios del siglo XIX: “Llegado a este punto él nos proporciona una definición, a una novela se la puede denominar novela de formación cuando ‘representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección’” (Salmerón 46). Sin embargo, es a partir de los estudios de Wilhelm Dilthey que se difundió el término. La esencia de su definición radica en que se trata de un proceso gradual, positivo en el cual “cada una de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, al mismo tiempo, la base de la próxima. Las disonancias y conflictos de la vida aparecen como hitos necesarios del desarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino a la madurez y la armonía” (Citado en Lagos 31).

Por otra parte, cabe apuntar que Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (1795-96) de Johann Wolfgang von Goethe se convirtió en el modelo del género por excelencia. Como afirma François Jost, “este libro se convirtió en cierto modo en la viva definición de la especie<sup>4</sup>” (103). Al respecto, Abel, Hirsch y Langland sostienen lo siguiente:

El género encarna el modelo Goethiano de crecimiento orgánico: acumulativo, gradual, total. Originada en la tradición Idealista de la Iluminación, con su creencia en la perfectibilidad humana y el progreso histórico, esta comprensión del crecimiento humano asume la posibilidad de logro individual e integración social<sup>5</sup>.

(5)

Asimismo, como señala María Inés Lagos al resumir las ideas de Martin Swales, “el género encontró especial acogida en Alemania debido a circunstancias históricas y culturales específicas, ya que articulaba el ideal humanista que se desarrolló a fines del siglo XVIII y

---

<sup>4</sup> La traducción es mía.

<sup>5</sup> La traducción es mía.

proponía un modelo de educación integral del individuo” (31). Por su parte, Franco Moretti sostiene que el Bildungsroman reemplaza al clásico héroe épico de mediana edad por un nuevo héroe, cuya juventud refleja el espíritu moderno de las últimas décadas del siglo XVIII. Es decir que la juventud del héroe es, en cierta forma, la esencia de la modernidad. Es por estos motivos que, como señala Lutes, “varios críticos han intentado delimitar el género por la época y cultura en que aparece, la del nacimiento de la burguesía alemana. Este método facilita la comprensión y definición del género, pero excluye a una plétora de obras que los círculos literarios aceptan como herederos de la tradición” (3). Sin embargo, también hay quienes proponen la flexibilidad y constante renovación del término:

El arte de la novela contemporánea es el arte de las hibridaciones infinitas; practicado sin circunspección, el género tiende a destruirse a sí mismo. Se deduce de estas observaciones que el Bildungsroman no constituye de ningún modo una categoría aislada. Igualmente, sus prototipos participan en diversos grados de otros agrupamientos que, tampoco, forman géneros cerrados<sup>6</sup>. (Jost 98)

En otras palabras, el Bildungsroman no es, de ninguna manera, un género aislado o cerrado, sino que a través del tiempo, su definición se ha ido ampliando para abarcar otras variables históricas y culturales. De la misma manera, Abel, Hirsch y Langland señalan lo siguiente: “Se ha convertido en una tradición entre los críticos del Bildungsroman el ampliar el concepto del género: primero más allá de los prototipos alemanes, luego más allá de la circunscripción histórica, ahora más allá de la noción de Bildung como masculino y más allá del argumento del desarrollo como una estructura narrativa lineal, en primer plano<sup>7</sup>” (13-14). Así, se podría concluir que es posible emplear el término para circunstancias históricas y culturales distintas a las del nacimiento de la burguesía alemana a finales del siglo XVIII.

Cabe señalar que en alemán se distingue entre el Bildungsroman y otros tipos de novela de desarrollo. Así, François Jost establece la diferencia con otros términos que usualmente han sido utilizados como sinónimos por los manuales de literatura: Entwicklungsroman -novela de crecimiento en un sentido general- y Erziehungsroman -

---

<sup>6</sup> La traducción es mía.

<sup>7</sup> La traducción es mía.

novela de educación o instrucción a cargo de un tutor-. Asimismo, tenemos al Künstlerroman o “novela de artista” -considerado un subgénero del Bildungsroman- que es la representación literaria de la evolución del artista hacia la madurez. Al respecto, Marianne Hirsch señala que en este tipo de novela, el arte -o, mejor dicho, el proceso creativo- ofrece una solución a la falta de armonía entre la vida exterior del protagonista y sus necesidades internas. Asimismo, agrega que el proceso creativo está estrechamente ligado a la introspección y al descubrimiento del propio ser:

Marcel, Stephen y Tonio ganan en su proceso de introspección un conocimiento y una perspicacia que pueden iluminar ‘la falta de armonía’ para otros. Ellos son capaces de generar, a partir de estas formas de conocimiento que pueden ser actualizadas, comunicadas, compartidas. El arte y la imaginación proporcionan los únicos medios para superar la dislocación que acosa a todos estos personajes. La celebración de la imaginación es la celebración del poder individual sobre la otredad, sobre una naturaleza incognoscible y un mundo social desagradable<sup>8</sup>. (46)

Se podría decir que, en cierta forma, el Künstlerroman es una búsqueda a través de la creación, del arte.

A partir de la lectura de una serie de Bildungsromane tradicionales, Jerome Buckley elabora una de las descripciones más ilustrativas del proceso de formación del protagonista:

Un niño de cierta sensibilidad se cría en el campo o en un pueblo provinciano, donde encuentra limitaciones, sociales tanto como intelectuales, impuestas en el libre ejercicio de su imaginación. La familia, el padre en especial, se hace tenazmente hostil ante sus instintos creativos y arranques de fantasía, opuesto a sus ambiciones y bien impasible ante las nuevas ideas sacadas de las lecturas no convencionales. Su primera educación, si bien no completamente inadecuada, le frustra en cuanto le sugiere opciones no realizables en el medio-ambiente actual. Por tanto, y a veces todavía muy joven, deja la atmósfera represiva del hogar (junto con su relativa inocencia) para abrirse camino independientemente en la ciudad. . . .Allí comienza su verdadera “educación”, no sólo su preparación para la

---

<sup>8</sup> La traducción es mía.

carrera sino también, y muchas veces de mayor importancia, su primera experiencia inmediata de la vida urbana. Esta incluye al menos dos amoríos o encuentros sexuales, uno degradante, otro exaltante, y exige que en este respecto y otros el héroe reexamine sus valores. (Citado en Lutes 4)

En primer lugar, es evidente que el protagonista es fundamentalmente masculino. Como señala Lutes, “el concepto original del Bildungsroman se fundamenta en la idea alemana clásica del Bildung, una especie de educación dirigida exclusivamente al joven” (5). En segundo lugar, cabe resaltar la pasividad y docilidad de carácter del protagonista, cualidades que contrastan con la actitud dominante, autoritaria y represiva del padre<sup>9</sup>. Se podría decir que esta confrontación entre padre e hijo corresponde al complejo de Edipo del psicoanálisis freudiano. Así, el miedo a la castración lleva al niño a aceptar la prohibición del incesto, reconocer la autoridad del padre, identificarse completamente con él y tomarlo como modelo. En tercer lugar, encontramos la constante tensión entre los deseos y aspiraciones del protagonista, y aquello que la sociedad espera de él. Al respecto, Lutes sostiene lo siguiente:

Ahora, el asunto de la obra es el conflicto mismo, la lucha por integrar los contratiempos externos con el idealismo íntimo, congénito e interno. Ya han pasado los tiempos en que el héroe actúa sobre su mundo para imponerle condiciones paradisiacas. Ahora el héroe, mejor dicho, el protagonista, ha de comprometerse con una realidad contraria. (3)

Así, el proceso de aprendizaje se da a partir de la interacción entre el ser y el mundo. Por último, hallamos una serie de figuras guías o mentores que acompañan al protagonista en su proceso de formación.

---

<sup>9</sup> Juan Carlos Callirgos señala, al resumir las ideas de Nancy Chodorow, que la primera fuente de identidad del niño es femenina, ya que, por lo general, es la madre quien se encarga de su cuidado en sus primeros años de vida. Así, al inicio del período edípico, el niño deberá romper con esa identificación primaria y definir su identidad “por oposición, negando una y otra vez, ese primer vínculo materno” (37). En otras palabras, el niño deberá reemplazar esa identificación primaria por una identificación con el padre, quien le resulta relativamente distante e inaccesible. Asimismo, la madre también empujará al niño a la diferenciación y a asumir un rol masculino en oposición a ella.

Como hemos observado, el Bildungsroman y el modelo de desarrollo que propone son fundamentalmente masculinos. Sin embargo, como señala Pin-chia Feng, la psicología femenina siempre ha sido un tema recurrente en el discurso novelístico, tanto de autores masculinos como femeninos, por ejemplo Pamela y Clarissa de Samuel Richardson. Asimismo, agrega que el surgimiento de la novela de formación de protagonista femenina está estrechamente vinculado con la creciente acogida de la novela entre la masa de lectoras pertenecientes a la burguesía. En un inicio, el Bildungsroman femenino estuvo ligado a los libros de conducta, y manuales de modales y cortesía que proporcionaban modelos rígidos de conducta a las lectoras<sup>10</sup>. Sin embargo, las protagonistas del siglo XIX se caracterizan por enfrentarse a la sociedad patriarcal que les ofrece opciones limitadas y modelos de femineidad preestablecidos para alcanzar una madurez independiente. Así, nos encontramos con el caso de Jane Eyre de Charlotte Brönte. Como sostienen Sandra Gilbert y Susan Gubar, Jane es un ejemplo de protagonista que se niega a aceptar las formas, costumbres y normas de la sociedad patriarcal. Asimismo, agregan que su relato es “un claro Bildungsroman femenino en que los problemas que enfrenta la protagonista cuando lucha desde la prisión de su infancia hasta una meta casi impensable de libertad madura son sintomáticos de las dificultades que toda mujer debe arrostrar y superar en una sociedad patriarcal” (344). A continuación, analizaremos con mayor detenimiento la cuestión del Bildungsroman femenino.

#### La problemática del Bildungsroman femenino

Durante las últimas décadas, la crítica ha examinado la posibilidad de la existencia del Bildungsroman en una forma contemporánea y femenina, ya que, como mencionamos anteriormente, este término estuvo inicialmente ligado a un contexto cultural -la sociedad

---

<sup>10</sup> Al respecto, Eve Tavor Bannet destaca lo siguiente: “Durante las últimas décadas del siglo XVIII en Inglaterra, el lenguaje del Bildung -el lenguaje de la instrucción, la moral, y la educación sentimental, y la auto-cultivación- era aplicado, no a las vidas de los personajes en las novelas, sino al efecto deseado de las novelas en las vidas y los caracteres de las lectoras” (Citado en Feng 10-11, mi traducción). De la misma manera, Annis Pratt señala lo siguiente: “Muchas de las novelas de los siglos XVIII y XIX que trataban la conducta femenina se convirtieron en un medio muy popular para inculcar las normas de femineidad a las jóvenes lectoras, mezclando la ficción y la prescripción de una manera que las fascinaba a la vez que complacía a sus padres” (13, mi traducción).

burguesa del siglo XIX- y a un género -fundamentalmente masculino- determinados. Así, se han adoptado diversas posiciones al respecto. Por un lado, determinadas autoras proponen términos alternativos -novel of development, novel of education, novel of awakening, relato de formación de protagonista femenina, entre otros-, puesto que consideran que constituyen un género literario específico y distinto del Bildungsroman tradicional. Como sostiene María Inés Lagos, “es necesario hacer una distinción en cuanto a la terminología, ya que si continuamos aplicando el concepto de Bildungsroman definido por Dilthey a las novelas de protagonista femenina las seguiremos considerando desviaciones de un modelo universal” (38). Por otro lado, autoras como Pin-chia Feng manifiestan no tener problema en emplear el término alemán en lugar de traducciones inadecuadas que solo capturan parcialmente las connotaciones del original alemán. Asimismo, defienden la flexibilidad y constante renovación del antiguo género literario. A continuación, examinaremos, siguiendo la línea de Leasa Y. Lutes, las razones de quienes descartan la posibilidad de un Bildungsroman femenino desde dos perspectivas: una puramente teórica y una basada en el contexto sociocultural.

En primer lugar, Lutes señala que “por lo menos a base de una perspectiva puramente teórica el concepto de un Bildungsroman femenino se rechaza radicalmente por definición” (6). Para llegar a esta conclusión, se basa en un artículo de John H. Smith, quien a su vez recurre a los escritos de Jacques Lacan. Así, se parte de la idea de que el deseo es siempre el deseo del deseo del Otro: “la relación del sujeto con su Otro y el deseo de este último es crucial para la identidad misma del sujeto. . . .La pregunta original del deseo no es directamente ‘¿qué quiero?’, sino ‘¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué ven en mí?, ¿qué soy yo para los otros?’” (Žižek 18-19). Es decir que lo que busca el individuo es ser reconocido por el Otro. Como sostiene Lutes, “sólo el que actúa según el deseo del Otro acaba con la satisfacción de recibir la aprobación que anhela” (5). Así, “al individuo, llevado por su deseo, le urge el aprendizaje de toda una serie de retóricas y papeles para corresponderle a cada uno de los Otros” (Lutes 5) y lograr, de esta manera, la aprobación que tanto desea. Desde este punto de vista, se podría decir que el Bildungsroman narra este proceso de aprendizaje del individuo que concluye con el reconocimiento y la aprobación del Otro. Así, el protagonista -luego de una inicial tensión entre sus propias aspiraciones y aquello que la sociedad espera de él- logra la integración personal y, sobre todo, social. A

partir de esto, Lutes sostiene que “el Bildungsroman entonces es específicamente la narración del movimiento de lo Imaginario a lo Simbólico. . . . Cuenta la entrada de un sujeto en el discurso masculino” (6). Cabe señalar que lo imaginario, en el sentido lacaniano, se define “como el lugar de las ilusiones del yo, de la alienación y la fusión con el cuerpo de la madre”, mientras que lo simbólico designa “el lugar del significante y de la función paterna” (Roudinesco 514). Asimismo, el orden simbólico implica necesariamente un deber ser. Así, Lutes se pregunta lo siguiente: si el Bildungsroman “es la historia microcósmica de la propagación y sistematización de una sociedad patriarcal”, entonces “cómo va a participar una protagonista en tal representación” (6). Finalmente, agrega que no solo cabe preguntarse cómo va a participar la protagonista en el discurso masculino, sino, sobre todo, si para ella es deseable entrar en él.

En segundo lugar, desde una perspectiva sociocultural, también resulta problemático admitir la posibilidad de un Bildungsroman femenino. Como sostiene María Inés Lagos, “estas narraciones se diferencian del modelo tradicional por una razón que salta a la vista si se tiene en cuenta que la construcción social de la feminidad difiere de la construcción de la masculinidad” (9). De la misma manera, Abel, Hirsch y Langland afirman que el género de la protagonista efectivamente modifica una serie de aspectos del Bildungsroman tradicional: su estructura narrativa, la representación del desarrollo psicológico, de las presiones sociales, etc. Obviamente, el desarrollo de una protagonista femenina no es igual al de uno masculino, ya que tanto las etapas y las metas del aprendizaje como las expectativas sociales que enfrentan son diferentes. Igualmente, es lógico que, al trasladar estas diferencias específicas a la ficción, las escritoras no sigan tal cual el modelo tradicional que se presenta como norma general.

En la teoría freudiana, las diferencias psicológicas entre niños y niñas están estrechamente vinculadas a las diferencias anatómicas<sup>11</sup>. En otras palabras, la presencia o ausencia del falo determina el género. Así, la mujer se define en base a una carencia; por lo tanto, se trata de un ser defectuoso, castrado. Sin embargo, Nancy Chodorow -en su estudio “Family Structure and Feminine Personality” de 1974- propone explicar las diferencias entre el desarrollo psicológico masculino y el femenino no a partir de la anatomía, sino de

---

<sup>11</sup> Para resumir las propuestas de Sigmund Freud y Nancy Chodorow, me baso en las ideas de María Inés Lagos y las editoras de The Voyage In.

las relaciones interpersonales en la primera infancia. En todas las sociedades, es una mujer - por lo general, la madre- quien se encarga del cuidado del niño(a) en sus primeros años. Así, la primera fuente de identificación de todo ser humano necesariamente es una mujer. Por lo tanto, mientras el niño debe romper con su identificación primaria y definirse en oposición a ella con la figura paterna, “la niña no necesita rechazar el modelo materno y se identifica, en una relación de continuidad, con la madre” (Lagos 43). Es por este motivo que para la niña, resulta más difícil el proceso de separación e individualización. De la misma manera, Chodorow sugiere que la socialización primaria de la niña a cargo de la madre estimula el desarrollo de una personalidad femenina fundada en las relaciones interpersonales y el sentido de comunidad. Por último, Abel, Hirsch y Langland sostienen lo siguiente: “Históricamente, sólo a la experiencia masculina de separación y autonomía se le ha concedido el sello de madurez; la teoría feminista sugiere que la insistencia en las relaciones no revela una adultez fracasada sino el deseo por una diferente<sup>12</sup>” (10).

Por otro lado, distintas autoras coinciden en que si se vuelve a la descripción del Bildungsroman de Buckley, se encontrarían varios problemas para aplicarla al caso femenino, puesto que se enfoca exclusivamente en un niño y, por lo tanto, presupone opciones que solamente están disponibles a los varones. Asimismo, varias de las etapas que señala Buckley no corresponderían al desarrollo femenino. Una de ellas es que, como apunta Lutes, “los conflictos y prohibiciones del padre parecen servirle al niño para incitarle a buscar y realizar esas otras posibilidades. O sea, al niño le sirven como medio y no como objetivo. Para la niña, las prohibiciones que encuentra por lo general sirven como una negativa definitiva. Normalmente para ella no hay otras posibilidades” (7). Asimismo, Feng afirma que los dos encuentros amorosos que mencionaba Buckley en su descripción tampoco aplicarían para el caso femenino: “Del mismo modo, la fórmula de Buckley de dos amoríos en los años formativos del protagonista apenas funciona para los Bildungsromane de mujeres. La sexualidad en el Bildungsroman femenino es más a menudo degradante que exaltante<sup>13</sup>” (7). De la misma manera, distintas autoras coinciden en que mientras el niño emprende un viaje al exterior y se enfrenta a un espacio abierto donde deberá completar una serie de pruebas, la niña emprende un viaje hacia adentro, ya que permanece en un

---

<sup>12</sup> La traducción es mía.

<sup>13</sup> La traducción es mía.

espacio privado, cerrado. Por último, como apuntamos anteriormente, las metas de la educación tradicional son completamente diferentes: “Al niño se le educa para una carrera, a la niña para el matrimonio y la subyugación” (Lutes 7). Al respecto, Abel, Hirsch y Langland señalan que, por lo general, las protagonistas -sobre todo en los Bildungsromane del siglo XIX- no reciben una educación formal y, en el caso de que esto se dé, esta no les ofrece mayores opciones sino que, más bien, consolida los valores y modelos de femineidad preestablecidos. Igualmente, Lagos sostiene lo siguiente:

Mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente la mujer debe aprender a ser sumisa y a depender de la protección de otro para su supervivencia. . . .Si la edad adulta significa independencia y autonomía para el hombre, para la mujer -por el contrario- es sinónimo de opresión y sometimiento. (34-35)

En definitiva, no es posible aplicar las etapas del desarrollo masculino descritas en el Bildungsroman tradicional al caso femenino. Como concluye Lutes, “no cabe duda de que el término en su uso original queda estrechamente conectado con un concepto de desarrollo y educación nacido en la sociedad burguesa alemana, que ha tenido fines filosóficos que lo ha limitado a esa sociedad, y que esa sociedad ha excluido la presencia, posibilidad y potencial de un sujeto femenino” (90).

Basándose en esto último, varias autoras han señalado que el desarrollo femenino sigue un modelo regresivo a diferencia del masculino que consiste en un proceso positivo ascendente que culmina con la integración personal y social<sup>14</sup>. Es decir que por más que la mujer busque liberarse de las restricciones que le impone su entorno social, finalmente sus intentos serán frustrados. De esta manera, Edna Aizenberg considera Ifigenia de Teresa de la Parra un Bildungsroman fracasado en el sentido en que la protagonista, en vez de alcanzar la autorrealización como en el caso masculino, termina frustrada y disconforme. Para ella, la novela “transgrede la promesa de una integridad última que ofrece el Bildungsroman, arguyendo que la única coherencia factible para una mujer es la incoherencia entre la conformidad exterior y la disconformidad interior” (546). Sin

<sup>14</sup> Por ejemplo, Annis Pratt sostiene lo siguiente: “In this most conservative branch of the woman’s bildungsroman, then, we find a genre that pursues the opposite of its generic intent- it provides models for ‘growing down’ rather than for ‘growing up’”(14, mis subrayados). De la misma manera, María Inés Lagos afirma que “mientras el héroe crece, madura y se desarrolla, la heroína presenta un desarrollo regresivo” (35).

embargo, si bien es cierto que, como señala Lutes, las protagonistas de antaño vivían disconformes y frustradas frente a este mundo hostil al punto de optar por el suicidio, la locura o el aislamiento, en los últimos años, por fin, “se divisan protagonistas que aprenden a sobrevivir con sus circunstancias” (8).

A partir de todo lo anterior, es evidente que no es posible calcar tal cual el modelo del Bildungsroman tradicional para representar el desarrollo femenino. Sin embargo, esto no significa que se abandone totalmente dicho modelo, pues sus características más importantes continúan presentes<sup>15</sup>. Al respecto, Lutes sostiene lo siguiente:

Los impedimentos han sido diferentes de los presentados en el Bildungsroman tradicional con protagonistas masculinos, pero el objetivo de construir un sujeto es lo mismo. . . .En vez de enfrentarse con desafíos o personas individualizados en oposición a su aprendizaje, la mujer ha de enfrentarse con los códigos sociales, o sea, un contrincante sistemático de dimensiones mucho mayores. (100)

Es decir que si bien las experiencias representadas varían unas de otras, el fin continúa siendo el mismo: la construcción del sujeto. Como afirma Lutes, “la construcción del sujeto femenino subvierte el patrón del Bildungsroman tradicional, pero no acaba con él. Se abre, más bien, a nuevas posibilidades” (100). Así, no consideramos al Bildungsroman femenino un género aparte y completamente distinto del tradicional, pero sí reconocemos la necesidad de reconfigurar el género para representar el desarrollo femenino.

Así, nos topamos con las siguientes interrogantes: ¿Cómo participa Ximena de dos caminos en la tradición del Bildungsroman y el Künstlerroman? ¿Cuál es el proceso de desarrollo de la protagonista? ¿Qué estrategias narrativas se adoptan para articular la experiencia femenina? ¿Cómo se reconfigura el antiguo género para representar el desarrollo femenino? A continuación, analizaremos cómo la novela de Laura Riesco se distancia del modelo tradicional pero, al mismo tiempo, conserva algunas de sus principales características.

---

<sup>15</sup> Las editoras de The Voyage In afirman que se conservan las principales características del Bildungsroman tradicional: 1) la creencia en un ser coherente (aunque no necesariamente autónomo), 2) la fe en la posibilidad de desarrollo, 3) la insistencia en un lapso de tiempo en que ocurre el desarrollo y 4) el énfasis en el contexto social (aun como antagonista). (14)

## LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Si volvemos a la definición de Wilhelm Dilthey, encontramos que el Bildungsroman tradicional describe un proceso de desarrollo lineal, gradual, progresivo, que culmina con la integración personal y social del héroe. Al respecto, Mary Anne Ferguson señala que en estas narraciones, el desarrollo masculino constituye un movimiento ascendente similar al de un espiral en el cual “el final es un nuevo comienzo en un plano superior” (228). En otras palabras, cada escalón constituye la base del siguiente y, a su vez, posee un valor superior al previo. Por su parte, Leasa Y. Lutes sostiene que “el desarrollo es de menos a más capacitado y de inmaduro a maduro. . .La narración puede bien componerse de episodios pero estos se pueden alinear según comparaciones entre sí resultando en que uno siempre se considera más que el previo” (76). Distintas autoras coinciden en que este modelo no se ajusta al desarrollo femenino, puesto que -como sugieren Abel, Hirsch y Langland- este es menos directo y más conflictivo en el sentido en que hay una tensión constante entre el deseo de la heroína por alcanzar la autonomía e independencia y su anhelo por mantener las relaciones íntimas de la infancia. En este sentido, encontramos al final de Ximena de dos caminos que Ximena adulta -quien ha regresado a su infancia para completar sus recuerdos- le anuncia a Ximena niña lo siguiente:

-Pero por más lejos que estés -agrega cambiando el tono- y te irás muy, muy lejos, no podrás olvidar tus primeros años, y los cuentos que escuchaste en tu niñez irán a tu lado siempre como irá a tu lado la sombra de tu ama y las piezas de esta casa. Sin poder evitarlo vivirás por mucho tiempo anclada en esa época de tu vida, enredada entre tejedoras, en el pelo rubio de una prima, en las cartas insólitas de una adolescente, en la imagen de una abuela alucinada, en los escuadrones y las láminas de la enciclopedia, en las rondas inexplicables alrededor de un viejo ficus en un patio prohibido y en una poza de mar. Un día tendrás que arrancarte esos años para seguir adelante en el camino de otros cuentos. (232, mis subrayados)

Si bien Ximena abandonará el hogar de su infancia y se marchará muy lejos, no logrará abandonar las imágenes de sus primeros años y, sobre todo, a los personajes que poblaron

esa etapa de su vida. Mientras, por un lado, ha logrado apartarse, por otro, continúa aferrada a quienes la acompañaron en su infancia. Asimismo, se podría decir que se trata de un regreso a los orígenes, que es necesario para poder continuar. Como sostiene Marianne Hirsch, “la infancia, en todos estos textos sobre mujeres, no es tanto el punto de partida de una progresión continua, la fuente de un futuro, sino una presencia a la cual volver, necesaria exactamente porque el desarrollo femenino es tan fragmentario y discontinuo<sup>16</sup>” (44). Asimismo, se podría decir que en estas narraciones, confluyen distintos tiempos: los demonios del pasado, las frustraciones del presente y las esperanzas del futuro. Como señala Elizabeth Jelin, al introducir la subjetividad humana, “los sentidos de temporalidad se establecen de otra manera: el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (12). Por ejemplo, en el último capítulo de la novela de Laura Riesco, coinciden el pasado -los recuerdos de aquello que le sucedió a la niña en el campamento minero-, el presente -los sentimientos de angustia y culpa que la invaden- y el futuro -aquello que le anuncia Ximena adulta-.

En primer lugar, Abel, Hirsch y Langland señalan que determinados Bildungsromane femeninos adaptan la estructura lineal de la versión masculina -es decir, muestran un desarrollo continuo de la infancia a la madurez- como, por ejemplo, Jane Eyre de Charlotte Brönte. Sin embargo, agregan que inclusive en estos casos, las protagonistas suelen interrumpir su desarrollo con retornos periódicos al pasado. Al respecto, Jelin sostiene que en el devenir traumático, “hay una suspensión de la temporalidad, expresada en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes” (94). Como sugieren Gilbert y Gubar, Jane es constantemente arrastrada por su pasado de niña huérfana: “hasta que no alcance la meta de su peregrinaje -madurez, independencia, verdadera igualdad con Rochester (y, por lo tanto, en cierto sentido con el resto del mundo)- está condenada a cargar con su alter ego huérfano a todas partes. No es fácil desprenderse de la carga del pasado” (361). En cierto sentido, Ximena también está condenada a cargar con la culpa de haber sido partícipe de las injusticias sociales y, como veremos más adelante, solo logrará despojarse de ese peso una vez que articule sus experiencias a través del lenguaje.

---

<sup>16</sup> La traducción es mía.

En segundo lugar, Abel, Hirsch y Langland también reconocen un modelo distinto en estas narraciones: la estructura epifánica. Esta consiste en la aparición de intensos, pero breves momentos de iluminación, de conocimiento, en la vida de la protagonista. En otras palabras, se trata de una serie de destellos -por lo general, internos- que reemplazan un desarrollo continuo y lineal. Se podría agregar que por lo general, estos destellos no guardan relación entre sí, es decir que no hay una progresión o continuidad entre ellos como en el Bildungsroman tradicional, en el cual cada escalón o fase tiene mayor valor que su antecedente. Es por este motivo que muchas novelas de formación de protagonista femenina son consideradas fragmentarias o discontinuas. Por otra parte, se podría decir que el proceso de desarrollo femenino se ve obstaculizado en mayor medida que su contraparte masculina por las restricciones y limitaciones sociales que toda mujer debe enfrentar. En este sentido, no se trata de un trayecto directo hacia un fin determinado, sino de uno sinuoso, accidentado, con desvíos, con avances y retiradas. Es frecuente en estas narraciones que mujeres que, en un primer momento, logran determinadas victorias y conquistan nuevos espacios; luego, se ven obligadas a retroceder y recluirse en el espacio doméstico. De la misma manera, luego de haber estado confinadas en los roles tradicionales de madre y esposa, deciden salir nuevamente al mundo y probar suerte.

En el caso de Ximena de dos caminos, encontramos características de ambos modelos. Por un lado, efectivamente se describe un proceso que va de las experiencias propias de la infancia al descubrimiento del mundo adulto. Como sostiene Claudia Maldonado, “todo el texto se ocupará pues de la salida de la niña de un primer mundo o espacio, para ingresar en otro nuevo, con la angustia que representa el cambio y la renuncia a lo primero” (2). Ximena irá abandonando paulatinamente los límites del espacio doméstico -aquél donde lo andino y lo occidental se funden en armonía- para incorporarse al mundo exterior caracterizado por las contradicciones, los conflictos, las diferencias y las desigualdades. Paralelamente, la niña pasará de la experiencia de la oralidad -la magia del sonido, la refundición de relatos, etc.- al ejercicio de la escritura. Sin embargo, por otro lado, observamos que la novela se divide en siete capítulos que no guardan una relación de continuidad entre sí. Como sugiere Carmen Tisnado, “los episodios narrados no constituyen una cronología de acontecimientos, sino mejor dicho, una serie de viñetas aisladas que de

una u otra manera son significativas para el desarrollo de la protagonista<sup>17</sup>” (536). De la misma manera, Barbara Mujica sostiene lo siguiente: “Aunque Ximena de dos caminos es presentada como una novela, en realidad es una colección de historias reunidas entre sí alrededor de un personaje central -Ximena-, sus padres, y su nana india. . .A excepción de la última, cada historia existe como una entidad aislada sin referencia alguna a las demás”<sup>18</sup>. Asimismo, si alineamos y comparamos estos episodios como proponía Lutes para estos casos, encontramos que todos poseen un mismo valor; es decir, no se trata de una progresión ascendente. Se podría decir que cada uno de los acontecimientos desarrollados en los distintos episodios aporta un conocimiento a Ximena sobre sí misma y, sobre todo, la posición que ocupa en el mundo. Asimismo, resulta interesante que cada episodio narre la presencia de determinados personajes provenientes del mundo exterior con los que Ximena deberá interactuar y, en ciertos casos, transar. En el primer capítulo, Ximena se encuentra con un niño indio, al cual le impide tocar sus peluches gigantes. Luego, el sentimiento de culpa la invadirá a tal punto que cae enferma y, finalmente, decide dejar los juguetes en plena calle para que el niño pueda recogerlos. En el segundo capítulo, una fugitiva Casilda se refugia en la casa de Ximena y perturba así la tranquilidad de toda la familia. En el tercer capítulo, los primos de Lima vienen a pasar una temporada con la familia de Ximena. A través de los juegos con ellos, la niña tomará conciencia de las rígidas normas de género. El cuarto capítulo narra la visita de la tía Alejandra con su amiga Gretchen. Paralelamente, Ximena conoce más a fondo la historia de la abuelita loca y se interesa por el romance entre la tejedora y Robertson. En el quinto capítulo, la familia de Ximena viaja a la Costa a pasar las vacaciones. Allí, la niña conoce una serie de personajes insólitos: Don Serafino, Anacleto, María Eugenia, la niña loca. El sexto capítulo narra la llegada del Ama Chica y, asimismo, la violencia que está surgiendo en el campamento minero. Finalmente, en el último capítulo -“La despedida”-, en medio de los preparativos para la mudanza a Lima, Ximena niña se encuentra con Ximena adulta, a quien le relata lo que sucedió aquella tarde que se escapó al campamento minero y los momentos que vivió junto a Pablo. Si bien cada capítulo es independiente, en conjunto conforman un ciclo en la vida de Ximena que se

---

<sup>17</sup> La traducción es mía.

<sup>18</sup> Se cita un artículo en versión HTML. La traducción es mía.

cerrará cuando esta se despida del hogar donde pasó sus primeros años para ir en busca de otros cuentos.

Los distintos puntos de vista narrativos

María Inés Lagos señala que “la perspectiva narrativa usada con mayor frecuencia en el Bildungsroman tradicional ha sido la primera persona, pero también se ha utilizado con frecuencia la tercera persona desde el punto de vista del protagonista, el monólogo narrado, o una combinación de estas” (56). Por su parte, Judith Kegan Gardiner sugiere que, por lo general, la escritura de las mujeres no se ajusta a las prescripciones genéricas del canon masculino. Así, encuentra que las autobiografías de mujeres tienden a ser menos lineales, unificadas y cronológicas que aquellas escritas por hombres. De la misma manera, agrega que “las novelas escritas por mujeres frecuentemente alternan la primera, segunda y tercera persona<sup>19</sup>” (357). Según Gardiner, esto concuerda con lo propuesto por los estudios psicológicos -entre ellos el de Nancy Chodorow que resumimos en la Introducción- que consideran que el modelo de individuo integrado es predominantemente masculino mientras que la identidad femenina es menos fija, menos unitaria y más flexible. Asimismo, cabe recordar que la teoría de Chodorow postula que al definirse por continuidad, la mujer no desarrolla las fronteras rígidas y definidas del yo. Por el contrario, estas barreras permanecen flexibles y es por este motivo que los límites entre el yo y el otro tienden a borrarse<sup>20</sup>. A partir de esto, se podría decir que la alternancia de voces narrativas en las novelas escritas por mujeres responde a la necesidad de representar un yo menos rígido y más flexible. En este sentido, distintas autoras coinciden en que un rasgo constante en los Bildungsromane femeninos es el uso de distintos puntos de vista narrativos: la narración en tercera persona alterna con una en primera persona -por lo general, en forma de cartas, de diario o de confesiones- e inclusive en ciertos momentos, el narrador se dirige a la protagonista de “tú”. En el caso de la novela de Laura Riesco, encontramos que predomina la narración en tercera persona desde el punto de vista de la protagonista; sin embargo, en

---

<sup>19</sup> La traducción es mía.

<sup>20</sup> Como señala Judith Kegan Gardiner, “a lo largo de la vida de la mujer, el yo es definido a partir de las relaciones sociales; las cuestiones de fusión y unión del yo con los otros son significativas” (352, mi traducción).

un fragmento del quinto capítulo, la tercera persona desaparece y da paso a una segunda persona -“Te opones desde un comienzo, mañoseas, te haces de rogar, alientas sobornos y gozas verla ensombrecerse sin una sola palabra de protesta” (167)- que, a su vez, es un “nosotros” -“Caminamos por un sendero angosto que las pisadas de otros han formado tal vez en las horas de la madrugada porque nunca nos hemos topado con nadie al subir o bajar” (165)-. Más adelante volveremos sobre esto último.

Como señalamos, la narración en tercera persona es la que predomina a lo largo de la novela. En principio, se podría decir que se trata de un narrador heterodiegético que nos cuenta la historia de Ximena desde fuera del mundo representado. Asimismo, encontramos que el narrador no conoce más de lo que conoce la propia niña. En este sentido, se podría decir que se trata de un narrador equisiente que conoce las percepciones, los pensamientos, los recuerdos y los sentimientos de la protagonista, pero no los de los otros personajes. En otras palabras, se narra desde el punto de vista de la niña, a partir de lo que ella ve y escucha. Como sostiene Mujica, “Riesco narra desde el punto de vista de la niña, lo cual provoca que el lector comparta la visión poco coherente de Ximena. . . Como adultos con experiencia de vida, [los lectores] podemos llenar algunos de los vacíos para construir una imagen más completa”<sup>21</sup>. Efectivamente, al narrarse los acontecimientos desde la perspectiva de la niña, obtenemos una visión parcial del asunto. Cabe recordar que los mayores, sobre todo la madre, le ocultan una serie de informaciones como, por ejemplo, los motivos por los cuales Casilda ha huido del colegio y se ha refugiado con ellos: “Pero cuando ella ha indagado qué es lo que le pasa a su prima, que cuánto tiempo va a estar en casa, que por qué no se ha ido derecho a la suya, se han encogido de hombros haciéndose las que no saben” (29). Sin embargo, la niña reconstruye parcialmente esta información a partir de las reacciones y comentarios desatinados de los mayores o de las conversaciones que ha logrado escuchar detrás de las puertas:

Porque sí, a pesar de las conversaciones en clave que Casilda tiene con su madre y porque ambas tienden a veces a descuidarse, Ximena, con el oído pegado tras las puertas, se va enterando de que lo que hablan se trata de una historia de galanes y de

---

<sup>21</sup> Se cita un artículo en versión HTML. La traducción es mía.

lágrimas como en las películas mexicanas que tanto le gustan al Ama Grande y que llegan cada cierto tiempo al pueblo. (33)

Así, los lectores solo podemos acceder a los fragmentos de información que llegan a Ximena. Asimismo, si bien Ximena es un niña bastante perspicaz y observadora, es una niña al fin y al cabo, y es por este motivo que aún no entiende del todo lo que ocurre a su alrededor: “Más que curiosa, Ximena está intrigada. Nunca se le había ocurrido que los grandes pudieran escribirse a sí mismos. Sigue sin comprender, pero su experiencia le señala el silencio” (48). Es por esta razón que Mujica sugiere que las percepciones de la niña no siempre son exactas. Igualmente, agrega que Ximena no solo recoge pistas de los fragmentos de las conversaciones o de las reacciones de los adultos, sino también de los mitos y cuentos que conoce. Así, observamos que como Ximena desconoce los detalles de la historia de amor entre la tejedora y Robertson, la reconstruye a partir del mito de Alcinoe: “Pero además hay otra tejedora y en medio de su cansancio y confusión, Ximena prende la luz y busca la figura en blanco y negro que en un rincón de la página muestra a una mujer a punto de ahogarse entre las olas de un mar embravecido. La encuentra, y sabe que es esa, aunque no le esclarece el papel de la tejedora en este mito” (126). De esta manera, se podría decir que la perspectiva de Ximena se caracteriza por la información fragmentaria que recibe y las deducciones que ella realiza a partir de estos fragmentos, y sus propios conocimientos y experiencias.

Por otro lado, observamos que en un fragmento del capítulo “La costa”, hay un cambio de voz narrativa: la tercera persona desaparece para dar paso a una segunda persona que, a su vez, es una primera persona plural. Se podría decir que, por un lado, el narrador también participa de las acciones -“subimos”, “caminamos”, “empezamos”, “llegamos”, etc.- como si fuera parte del mundo representado; sin embargo, no pareciera tener forma física, ya que no interactúa con los demás personajes ni interviene en el desarrollo de los acontecimientos. Pareciera tratarse, mas bien, de un espectador del acontecer que mantiene cierta distancia. No obstante, el narrador se dirige a Ximena de “tú” y pareciera conocer todo de ella, hasta sus sentimientos más íntimos:

Tu carga de culpas, la certeza de tus mezquindades diarias se aligeran en tu pecho y ausentándote por entero de lo que no sea una entrega total a tu chacra, vas borrando

tus temores en una comunicación sin palabras. Olvidas el resentimiento que aún te causa la ausencia voluntaria de tu ama. Olvidas el ceño hostil de Libertad Calderón que como una armadura de acero la protege de los demás. Olvidas la sensación de malestar que precede y que deja en ti la relación, nada inocente, que tienes con Anacleto. (171)

Inclusive, pareciera conocer también el futuro que le espera a la niña: “Una mañana, y no sabrás nunca por qué tuvo que ser esa mañana, cruzaste sin ayuda el estrecho de tus agobios” (167). Se podría decir que si bien el narrador acompaña a Ximena en sus aventuras, también toma distancia de ella, no se identifica con ella. Mary Beth Tierney-Tello sostiene que no es gratuito que este cambio en la voz narrativa se dé precisamente en este pasaje, en el cual Ximena descubre su charca mágica. La niña observa su reflejo en el agua y, por un lado, se identifica con él, pero, por otro, toma distancia y se convence de que nunca lograrán fundirse y ser una sola<sup>22</sup>:

Sin embargo, no puedes dejar de mirar y mirar con sorpresa tu propia imagen espejada en el agua. ¿Eres de veras tú la que tiembla en esa transparencia quieta?. . .Asombradas ambas se reconocen y se desconocen, se llaman y se niegan, quieren hacerse una, líquida y corpórea a la vez, y son para cada una, irreversiblemente dos. Se distancian convencidas de que nunca llegarán a plasmarse en una sola y en tanto que la otra te mira, tú miras el mundo contenido en esa poza y que en esos momentos la contiene libre y más allá de tu alcance. (171)

Se podría decir que se trata de una suerte de desdoblamiento<sup>23</sup>: la niña que se observa en el agua y la niña reflejada en el agua. Cabe recordar que según los estudios psicológicos, las

---

<sup>22</sup> Claudia Maldonado sugiere que esta escena es una especie de extensión del “estadio del espejo”: “Ximena se ve reflejada, se reconoce, pero al mismo tiempo la imagen que le llega de sí misma es percibida rodeada del misterio y de la magia del agua. Para Lacan, cuando se descubre que ese otro en el espejo se trata de uno mismo, nos identificamos, pero sintiendo que quien nos mira desde el otro lado disfruta de una especie de ‘unidad’. La imagen es percibida en su totalidad, y como tal se experimenta a ese yo reconocido: como integrado” (27-28).

<sup>23</sup> Cabe señalar que en el cuarto capítulo, también encontramos una escena de desdoblamiento: “Ximena se sienta al borde de su cama y no sabe qué hacer para sacarse el peso que echa ramas en su cuerpo y para no sentirse, a la vez, tan remota, tan ajena a sí misma, como si su pesar se debiera precisamente a ese

barreras del yo femenino no son rígidas, sino que tienden a disolverse. De la misma manera, Lagos señala que Patricia Waugh ha observado que la desintegración del yo es frecuente en las narraciones de escritoras mujeres: “Waugh sugiere que es muy posible que los individuos que se han percibido como marginados ya sea por su clase, género, raza, creencias o apariencia quizá nunca se sintieron como sujetos completamente integrados” (66). Así como Ximena y su reflejo en el agua “se reconocen y se desconocen, se llaman y se niegan”, la voz narrativa y la protagonista se identifican y se distancian, son una y dos a la vez. Por su parte, Tierney-Tello sostiene lo siguiente: “La identidad externa de Ximena, asociada con su representación en tercera persona en la mayor parte de la narración, es complicada por la otra, una identidad más interna representada en su reflejo en la charca y caracterizada por esta narración en segunda persona<sup>24</sup>” (256-7). Asimismo, agrega que esta estrategia narrativa permite destacar la identidad escindida de Ximena: por un lado, occidental, racional, pragmática; por otro, andina, animista, espiritual. Cabe recordar que en este capítulo, al estar Ximena alejada del mundo andino y, sobre todo, de su ama, lo occidental y lo andino comienzan a entrar a conflicto y la distancia que los separa se va haciendo infranqueable.

Finalmente, en el último capítulo, encontramos que Ximena adulta regresa a su infancia para, con la ayuda de la niña, completar su colección de “recuerdos imaginados”. La niña observa que el bloc de la mujer está por terminarse ya que hay muchísimas hojas ya escritas. Así, por fin, descubrimos la verdadera identidad del narrador. Se trata de Ximena adulta que está regresando sobre los caminos de su infancia y los personajes que la acompañaron en sus primeros años. Es ella misma la que está narrando su propia historia. Es por esta razón que conoce todo sobre la niña. Asimismo, es por este motivo que, por un lado, se identifica con ella -“nosotros”- pero, por otro, toma distancia -“tú”-. Se podría decir que en cierto sentido, continúa siendo la misma niña, pero, en otro, ha dejado de serlo. La niña forma parte de su pasado, pero hasta cierto punto, ese pasado continúa presente.

---

desdoblamiento, a esa distancia, brecha desconocida y sin nombre entre ella y otra cosa que por más esfuerzos que hace no logra cerrar” (116).

<sup>24</sup> La traducción es mía.

## EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Como mencionamos anteriormente, en el Bildungsroman, el aprendizaje del héroe se da a partir de su interacción con su medio social. Al respecto, Abel, Hirsch y Langland señalan que un Bildung exitoso requiere la existencia de un contexto social que facilite el desarrollo de las capacidades interiores del héroe, llevándolo así de la ignorancia e inocencia a la sabiduría y madurez. Sin embargo, agregan que en ninguna novela<sup>25</sup>, el proceso de formación del protagonista está libre de complicaciones. Así, el contexto social se presenta como el principal antagonista, puesto que hay una discrepancia entre los deseos y aspiraciones del protagonista, y aquello que la sociedad espera de él. En el caso del Bildungsroman femenino, esta discrepancia es aun más notoria, ya que las opciones que la sociedad ofrece a las mujeres son más reducidas. Al respecto, Abel, Hirsch y Langland sostienen que “mientras los protagonistas masculinos luchan por encontrar un medio acogedor donde realizar sus aspiraciones, las protagonistas femeninas deben luchar con frecuencia para expresar cualquier aspiración en absoluto<sup>26</sup>” (7). Asimismo, recordemos que las ideas sobre la feminidad y la masculinidad son construcciones culturales, es decir que es la sociedad la que dicta el conjunto de normas y prescripciones sobre el comportamiento femenino o masculino<sup>27</sup>. Así, la educación que se imparta al niño(a) en el seno del hogar estará estrechamente vinculada a estos códigos sociales. De esta manera, el primer acercamiento que tiene el protagonista con su medio social es a través de su familia, en especial de sus padres.

Así, en varios Bildungsromane tradicionales, el rol antagonista es asumido por la familia patriarcal, fundada en la autoridad indiscutible del padre. Anthony Giddens señala que la desigualdad de hombres y mujeres era intrínseca a la familia patriarcal; sin embargo, “no eran sólo las mujeres las que no tenían derechos: tampoco los niños. . . . Uno podría casi decir que no se les reconocía como individuos” (68). De esta manera, los deseos del

---

<sup>25</sup> Ni siquiera en Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister que es el modelo por excelencia.

<sup>26</sup> La traducción es mía.

<sup>27</sup> Al respecto, Marta Lamas sostiene que la división de la vida en esferas masculinas y femeninas es claramente cultural. Asimismo, agrega que “la posición de la mujer no está determinada biológica sino culturalmente” (184). Por su parte, María Inés Lagos señala que “en la construcción de la diferencia sexual intervienen una red de discursos, institucionales y privados, que crean modelos e ideologías” (108).

protagonista son constantemente reprimidos por el padre que le impone un modelo de masculinidad asociado al poder, la opresión y la violencia. En el caso del Bildungsroman femenino, por lo general, es la madre quien inculca a la protagonista los valores de la sociedad patriarcal -pasividad, sumisión, debilidad- mientras que el padre “no ocupa un lugar destacado”, puesto que “su papel consiste en relacionar a la familia con el mundo exterior” (Lagos 93).

Con respecto a Ximena de dos caminos, varios autores coinciden en que se retrata una familia patriarcal: “La relación entre los padres de Ximena da muestras de una relación jerárquica patriarcal, a la mujer le concierne el mundo privado y al varón la vida pública” (Ortiz 35). Norma Fuller sostiene que la organización familiar peruana de clase media se basa en el modelo de las esferas separadas y mutuamente complementarias:

La mujer es la reina del hogar y la encarnación de todos los valores asociados a la intimidad, el afecto y la lealtad hacia el grupo. El varón, su opuesto complementario, debe proteger del mundo exterior el sagrado santuario de la familia y proveer su sustento. . .De ello resulta que la autoridad de la familia sea privilegio del padre. La esposa, a su vez, es la encargada de la educación de los hijos y está sometida a la autoridad del esposo. (32)

Por su parte, Felipe Portocarrero señala que en el Perú de la primera mitad del siglo XX, el matrimonio y la maternidad eran los mejores y más recomendables medios para que la mujer alcance la realización personal, puesto que se consideraba que poseía escasa habilidad y destreza en actividades que escaparan a las estrechas fronteras de su hogar. Si bien es cierto que en la novela, esta diferenciación de esferas está bien marcada -la madre permanece en el espacio doméstico al cuidado de Ximena o desempeñando actividades propias de la mujer, como la costura, mientras el padre es quien sale a trabajar-, hay un cierto margen de independencia en la autoridad patriarcal. Se podría decir que cada uno mantiene su autoridad sobre el dominio que le corresponde<sup>28</sup>. Asimismo, el padre no es una figura distante o ajena a la niña, sino que aunque en menor medida, también participa activamente en la formación de Ximena: le lee cuentos, repasan juntos el silabario, resuelve

---

<sup>28</sup> Más adelante volveremos sobre el papel de la madre en la formación de Ximena.

sus dudas. Incluso es él quien le enseña a saltar los arroyos y acequias que es una actividad considerada no apropiada para una mujercita. De la misma manera, el padre siempre se muestra cariñoso con Ximena e inclusive a veces más paciente que la madre para responder sus preguntas inquietantes. Resulta interesante que sea él quien se muestre más consentidor con la niña y ceda a sus caprichos. Así, encontramos que la madre de Ximena se queja de esta complicidad entre padre e hija: “Llevarte con nosotros a ver esa película fue la peor idea del mundo. Por algo no era para menores, pero entre tú y tu padre, tú con tus caprichos y él por darte gusto, me echaron la faena de lidiar con tus humores y tus bronquios” (94). Es por este motivo que Mary Beth Tierney-Tello afirma lo siguiente: “Ximena ha sido criada por padres bastante liberales y, al ser hija única y aún muy joven, ella todavía no se ha encontrado verdaderamente con las realidades del privilegio masculino<sup>29</sup>” (243). Así, Ximena recién se topará con las rígidas normas de género a partir de la llegada de los primos de Lima.

#### Las desigualdades de género: los primos de Lima

María Inés Lagos señala que, por lo general, en las novelas de formación de protagonista femenina, las hermanas de las protagonistas se presentan como “niñas perfectamente adaptadas y dóciles que siguen la norma establecida” (91). Así, la historia de la hermana dócil funciona como contraste a la de la protagonista fuerte y decidida<sup>30</sup>. Asimismo, Lagos agrega que “los hermanos, por otra parte, aparecen retratados como los varones privilegiados. . .subrayándose así la desigualdad entre los sexos” (92). En el caso de Ximena de dos caminos, la protagonista es hija única; sin embargo, estos papeles de la hermana dócil y el hermano privilegiado serán asumidos temporalmente por los primos de Lima. Como señala Tierney-Tello, recién a partir de la llegada de los primos de Lima, Ximena comienza a descubrir los privilegios de los que gozan los varones y, sobre todo, las diferencias en cuanto a roles y expectativas sociales. Al respecto, Claudia Maldonado

---

<sup>29</sup> La traducción es mía.

<sup>30</sup> Linda Huf sugiere que una característica del Künstlerroman femenino es el enfrentamiento entre la protagonista y un personaje femenino convencional: “Esta amiga frívola o enemiga, que encarna una excesiva devoción al rol femenino, sirve para mostrar a la artista aspirante no como poco femenina, sino como heroica por contraste” (7, mi traducción).

sostiene que hasta el momento Ximena se ha desarrollado en un mundo esencialmente femenino -al lado de su madre, el Ama Grande y las demás sirvientas- y, asimismo, casi no se le ha limitado en sus movimientos y en sus espacios; por lo tanto, la llegada de Edmundo y Cintia será un primer encuentro con las rígidas normas de género. Así, este conocimiento que Ximena irá adquiriendo en cuanto a roles de género será, en cierta forma, un anticipo de las desigualdades que deberá enfrentar en la vida adulta.

En primer lugar, cabe señalar que Cintia representa el modelo de femineidad tradicional: linda, delicada, dócil, obediente, inmaculada, miedosa, entre otros. Al respecto, Tierney-Tello señala que “Cintia es la pequeña dama perfecta, que acepta el papel dominante de su hermano y no cuestiona la insistencia de su madre en lecciones de piano y largos rizos dorados para ella<sup>31</sup>” (244). Asimismo, para Ximena, Cintia es un personaje sacado de los cuentos de hadas: tiene una cabellera rubia y ensortijada recogida con una cinta del mismo color de su vestido, solamente usa vestidos de fiesta a diferencia del overol de diario de Ximena y “usa perfume como las mujeres grandes” (57). De la misma manera, la tía Constanza pasa horas peinando a Cintia; primero, le lava el cabello y le aplica un enjuague de manzanilla, luego, espera que este haga efecto y, finalmente, le fija los rulos. Así, cuando Ximena acerca por detrás su mano para tocar los rizos de Cintia, esta, “de costumbre tan pasiva, reacciona con violencia: -¡No me toques, me vas a despeinar!-” (59). Igualmente, Ximena se sorprende de que Cintia nunca se ensucie los vestidos y de que evite entrar a la cocina porque teme rozarse con el hollín. Así, se podría decir que por influencia de la tía Constanza, Cintia actúa como un bello objeto de contemplación que despierta la admiración o la envidia de quienes la observan. Cabe recordar que, como sostiene Fuller, “la belleza es uno de los atributos que ha definido tradicionalmente a lo femenino” y, en cierto sentido, “despoja a la mujer de sus cualidades humanas para convertirla en un mero objeto de deseo” (67). Como señala Simone de Beauvoir, la mujer le concede una gran importancia al adorno de su persona porque “se viste para mostrarse; se muestra para hacerse ser” (525). En otras palabras, al adornarse, la mujer crea un personaje que no es ella, pero que le da la ilusión de serlo. En este sentido, a través de esta serie de adornos, la tía Constanza crea un personaje de Cintia; es decir, le impone una figura que no es la suya,

---

<sup>31</sup> La traducción es mía.

pero que Cintia asume como si lo fuera. Es por este motivo que, como señala Carolina Ortiz, a Cintia no le pertenecen ni el color de sus cabellos ni sus rizos, y su cuerpo le resulta ajeno y desconocido. Así, veremos que Cintia nunca se sentirá tan auténtica y dueña de sí como cuando se corta la rubia cabellera<sup>32</sup> que simboliza esta imagen que se ha fabricado para ella.

Cabe señalar que en un inicio, Cintia es un personaje completamente pasivo: se niega a escuchar a escondidas las conversaciones vedadas de los mayores como le propone Ximena porque afirma que Dios las observa y las va a castigar; espera la orden para levantarse de la mesa una vez que ha terminado de comer; practica el piano bajo la tutela estricta de su madre aunque en realidad no le guste; no cuestiona la actitud autoritaria de Edmundo en los juegos, entre otros. Asimismo, se menciona que Cintia es timorata, puesto que le tiene miedo al tío Jorge por sus abrazos fuertes y su risa escandalosa, al abuelo por su gran estatura, y a los peones y sirvientas que se intentan acercar a ella. Así, se podría decir que Cintia funciona como el contraste de Ximena, no solo por su aspecto físico sino, sobre todo, por sus intereses y actitudes. Mientras Ximena reclama, cuestiona, exige, desafía; Cintia obedece, acepta, teme, calla. Asimismo, se menciona que se aburren juntas, puesto que mientras Ximena está acostumbrada a jugar libremente en la huerta, Cintia prefiere los jaxes y las muñecas que a Ximena le aburren. Por otro lado, se podría decir que a Cintia se le está entrenando para convertirse en un ángel del hogar, en el ideal de sumisión y pasividad, puesto que se le enseña a relegar sus propios deseos para complacer los de los demás, en especial, los de su madre y hermano.

Por su parte, Edmundo se presenta como el opuesto de Cintia: dominante, violento, abusivo, severo, rudo, arrogante, etc. Como señalamos en la Introducción al resumir la teoría de Nancy Chodorow, los hombres adquieren su identidad por oposición, ya que como, por lo general, es la madre quien se encarga de su cuidado en los primeros años, su primera fuente de identidad es femenina. Así, el niño deberá negar esos primeros vínculos con la madre y el mundo femenino para adquirir su propia identidad masculina. Como

---

<sup>32</sup> Con respecto a este personaje femenino convencional del Künstlerroman, Linda Huf señala lo siguiente: “siempre es una rubia, cuyos rizos dorados sugieren su radiante superficialidad, en contraste con la heroína, cuyo cabello castaño sencillo o su cabello negro alborotado sugieren su mayor seriedad o pasión” (7, mi traducción).

señala Juan Carlos Callirgos<sup>33</sup>, “mientras que las chicas reciben un entrenamiento claro y regular para que cumplan con sus roles femeninos, los chicos, en cambio, están en un ambiente de mujeres y niños, del que tienen que salir” (40). Asimismo, cabe señalar que la madre también participa de este proceso de separación empujando al niño a asumir un rol masculino en oposición a ella. De esta manera, se podría decir que mientras a Cintia se le prepara para convertirse en un ángel del hogar, a Edmundo se le anima a realizar actividades propias de los varones fuera del espacio doméstico como acompañar al abuelo y al tío Jorge en los recorridos por la hacienda. Como observa Claudia Maldonado, “si bien Edmundo compartirá momentos con las niñas y con las mujeres de la casa, será también apartado de ellas para irse ‘con los hombres’, en un proceso típico de separación y diferenciación de esferas” (12). Por el contrario, cuando el tío Jorge le propone a Ximena que lo acompañe a un corte de pelo, ella suspira sin contestar porque ambos saben que no le darán permiso. Así, Ximena comienza a descubrir el trato diferenciado que reciben los niños de las niñas:

[Edmundo] entra luego a la casa sudoroso, y jadeante pide agua. Lo miran entrar sucio, rasguñado, con hilos de sangre que le corren a gotitas de las rodillas descostradas, y siempre con un roto más en los pantalones. Sin inmutarse la tía Constanza le limpia el sudor y la tierra de la cara y del pelo. Ximena desde hace días ha perdido las esperanzas de que lo regañen. (61)

De esta manera, observamos que mientras Cintia debe cuidarse de no despeinarse y de no ensuciar sus vestidos de fiesta, Edmundo, en cambio, puede subirse a los árboles o revolcarse en la tierra si lo desea, ya que estas actividades son consideradas masculinas.

Asimismo, Callirgos sostiene que “en un contexto que subvalúa lo considerado femenino, y en el cual el poder y la autoridad son considerados masculinos” (42), el niño siente la necesidad de demostrar su masculinidad y tomar distancia de las cualidades consideradas femeninas como la pasividad y debilidad<sup>34</sup>. De la misma manera, agrega que “la agresividad y el desprecio hacia lo femenino serían muestras de miedo” (43), ya que

---

<sup>33</sup> Juan Carlos Callirgos se basa, a su vez, en la teoría de Nancy Chodorow.

<sup>34</sup> De igual manera, Judith Kegan Gardiner señala que “en una sociedad dominada por los hombres, ser un hombre significa no ser como una mujer” (359, mi traducción).

como la identidad masculina es adquirida y no adscrita, es menos estable y, por lo tanto, siempre estará bajo sospecha. Así, la actitud de Edmundo responde a esta necesidad constante de demostrar que es hombre. En este sentido, los juegos que propone Edmundo sirven para reforzar su identidad masculina frente a Ximena y Cintia. Es por este motivo que no tolera que Ximena compita con él en igualdad de condiciones y, sobre todo, que le gane: “Edmundo, humillado, se ensaña contra ella y la insulta. -¡Paltraca flacuchenta, pelusa fea, esqueleto enano! -le grita, y enronqueciendo amenazadoramente la voz, masculla-: Te vas a morir pronto porque estás tuberculosa” (61). Al respecto, Maldonado observa que curiosamente Edmundo agrade a Ximena “con insultos que tienen que ver justamente con las características que le faltan como niña, puesto que, en cierto modo, ella se sale del molde de género que se ha establecido para Cintia, y que Edmundo entenderá como natural” (11).

De la misma manera, en uno de los juegos, Edmundo asume el rol de alcalde autoritario y poderoso, y, en cambio, le otorga a Ximena y Cintia el papel de esposas que le deben obediencia y sometimiento: “Yo soy el alcalde. Ustedes son mis mujeres y tienen que obedecerme. Quítense los calzones” (63). Juan Carlos Callirgos observa que en ciertos casos, “el niño elabora un ideal de masculinidad identificándose con imágenes culturales: modelos de hombres socialmente valorados” (40). En este caso, Edmundo se basa en las fotografías de una reunión de cabildos que vio en el escritorio del abuelo para construir su personaje y reforzar así su propia identidad. Al respecto, Tierney-Tello señala que a través de estos juegos ritualistas, Edmundo está comenzando a asumir un rol ya establecido para él por una larga tradición masculina. Asimismo, es a través de este juego que Ximena descubre su propio cuerpo -puesto que nunca lo había mirado conscientemente- y, sobre todo, las diferencias con el cuerpo masculino al compararlo con el de Edmundo: “Con un escalofrío repentino se le ocurre de pronto que todos serán así, que su padre, su tío, su abuelo, los operarios, todos, todos ellos caminarán a diario, desde la mañana hasta la noche con esa colgadura incómoda en el cuerpo” (65). Al respecto, Maldonado sostiene lo siguiente:

Nuestro personaje, una niña, ante el descubrimiento de la ausencia de pene en su propio cuerpo, justamente no reacciona sintiendo o constatando tal ausencia, sino más bien considerando ese sexo algo incómodo. Su descubrimiento no conlleva

ninguna valoración negativa de su propio cuerpo, ni una elevación del valor de lo masculino solamente a partir de un hecho biológico. (14)

En otras palabras, Ximena no se siente castrada ni defectuosa como propone la teoría freudiana y es por este motivo que no se siente inferior o disminuida frente a Edmundo. Esta actitud de Ximena hará posible que rete a Edmundo a saltar la acequia y, así, desafíe las normas de género.

Por otra parte, a través de estos juegos, se va creando una relación de complicidad entre Ximena y Cintia. Se trata de una suerte de solidaridad femenina frente a la violencia ejercida por Edmundo en estos ritos, sobre todo en el sacrificio del patito<sup>35</sup>. Sin embargo, Edmundo se encargará de romper este vínculo, puesto que la influencia de Ximena puede resultar negativa para el modelo de femineidad que Cintia representa:

Anda arisco con Ximena, la mira y la escucha con desconfianza, y en los juegos trata de crear discordia entre las dos. Cintia, dócil con él, se deja atrapar por sus ardidés y desairando a Ximena lo sigue. Pero algo en su actitud ha cambiado. Una que otra vez Edmundo se ha quedado perplejo o rabiando porque su hermana ha pronunciado un no terso y sostenido en una gravedad sin filós. (74)

Esta transformación de Cintia llegará a su cumbre en el episodio de la acequia. Edmundo intenta empujar a Ximena -quien le ha llamado la atención por tirar basura en la acequia- al agua; sin embargo, ella logra saltar al otro lado rápidamente como le ha enseñado su padre. El niño queda sorprendido, pero finge indiferencia y desmerece la proeza de Ximena diciendo que ha sido pura suerte. Entonces, ella lo reta a saltar. Como señala Tierney-Tello, si bien Edmundo se niega alegando que no tiene ganas; su ignorancia, incapacidad e inferioridad en este dominio quedan al descubierto. Resulta interesante que este descubrimiento de la debilidad de su hermano lleve a Cintia a las lágrimas, puesto que para ella, la superioridad de Edmundo era incuestionable: “-¡Salta, Edmundo! ¡Salta! Va a creer que no puedes” (76), “-Edmundo, por Dios, ¡salta! -dos lagrimones gotean perfectamente

---

<sup>35</sup> Edmundo, en su papel de alcalde, le clava una navaja en el pecho a un patito que busca liberarse desesperadamente. Las niñas, aterrorizadas por la escena, lloran la muerte del animal durante todo el día.

sobre sus mejillas” (77). Así, como observa Tierney-Tello, Ximena se convierte en una suerte de inspiración revolucionaria para Cintia, ya que desacredita la autoridad de Edmundo demostrando el dominio que ella tiene sobre su entorno natural. De la misma manera, Maldonado sostiene lo siguiente:

Sin proponérselo, Ximena ha transgredido una norma de género. Ha puesto en cuestión la superioridad de lo masculino representado por Edmundo. Y eso mismo ha reafirmado su identidad ante sí y ante Cintia. . .Puesto que es ella la que salta, y es una niña, le da a Cintia una muestra de las posibilidades de agencia propia, de capacidad y de valentía que pueden ser también atributos de una mujercita. (22)

Así, observamos que el valor y la determinación de Ximena motivan a Cintia a desarrollar una voz propia, una iniciativa, una capacidad de acción que antes no poseía: “-No quiero ser ángel, quiero saltar la acequia” (78). Ximena inventa que para poder saltar la acequia, tiene que hacer un sacrificio a los duendes: cortarse la cabellera. El día en que Cintia salta la acequia, despierta con una determinación inusitada en ella: se rebela y se niega a practicar el piano, tiene un altercado asombroso con la tía Constanza y no vacila cuando Ximena le indica que ella misma debe cortarse los rizos. Tierney-Tello señala que la cabellera de Cintia es “un símbolo de la represión femenina y de su dócil aceptación de su pasivo rol decorativo<sup>36</sup>” (245). Así, cuando Cintia se corta la cabellera, rompe con el modelo de feminidad que le había sido impuesto. Al respecto, Carolina Ortiz observa que “el corte supone la fractura de la formación que ha recibido. Esta formación se adecua a los cánones de sumisión y docilidad en que se educa a la mujer. . . .Esta decisión quiebra la imagen femenina de sumisión y mansedumbre” (36). Se podría decir que el sacrificio del corte de cabello es necesario en el sentido en que para saltar la acequia -una acción que no corresponde al modelo de feminidad impuesto sobre Cintia-, tiene que deshacerse de aquello que simboliza tal modelo, es decir, de la cabellera. De la misma manera, Maldonado afirma lo siguiente:

Saltar la acequia le ha permitido no sólo demostrarse a sí misma algo, vencer algo, sino además cuestionar la naciente superioridad del hermano, que era su par

---

<sup>36</sup> La traducción es mía.

complementario y opuesto, que reunía para sí atributos de valor y de acción que finalmente también son de ella. Cintia reivindica para sí su libertad, transgrediendo los moldes que le imponen. (23)

Asimismo, se podría decir que esta transgresión refuerza la relación de complicidad entre las dos primas: “Se reconocen por un instante como si volvieran a verse después de mucho tiempo y luego se abrazan, se ríen aturcidas” (84). Asimismo, Tierney-Tello observa que este pasaje sugiere una solidaridad femenina recién descubierta entre Ximena y Cintia, quienes por mucho tiempo han sido empujadas a una competencia entre ellas, tanto por las exigencias de Edmundo como las expectativas de sus madres. Por su parte, Abel, Hirsch y Langland señalan que en algunos Bildungsromane femeninos, las protagonistas -inmersas en las relaciones interpersonales- comparten el viaje de formación con amigas, hermanas o madres que asumen un estatus similar al suyo. Si bien es cierto que Cintia solamente está presente en un capítulo del libro, en su breve aparición, alcanza un protagonismo similar al de Ximena y juntas enfrentan las rígidas normas de género y salen airoso.

Sin embargo, esta victoria y la alegría que se desprende de ella serán pasajeras, ya que las niñas serán duramente reprendidas por sus madres y la tía Constanza culpará a Ximena del corte de cabello de Cintia: “-¡Tú! ¡Tú has sido! Flacuchenta envidiosa, taimada, ésta es tu gran gracia. ¡A palos te debería moler por lo que has hecho!” (85). Asimismo, justo cuando Ximena y Cintia han establecido este vínculo tan estrecho, los primos deben regresar a Lima. De la misma manera, Ximena presiente que el tiempo las apartará y cuando se vuelvan a ver, la complicidad entre ellas habrá desaparecido y nada será igual:

Ximena lo piensa y se le van empañando los ojos. Se irán y se quedará sola otra vez. Presiente también que cuando los vuelva a ver ya no será lo mismo, ni siquiera con Cintia. Las dos habrán cambiado, se mirarán con desconfianza, será como regresar al primer encuentro de hace unas semanas. Y será peor porque tienen juntas tanto que recordar y que olvidar. (88)

Al respecto, Tierney-Tello señala que es como si Ximena y Cintia se despidieran no sólo la una de la otra o de los juegos de infancia, sino del vislumbre de una posible solidaridad femenina e igualdad que han experimentado juntas y que será difícil, si no imposible, de mantener cuando ellas se acerquen a la madurez y la resistencia a las normas sociales se

haga cada vez más problemática. Se podría decir que esto último coincide con la estructura del Bildungsroman femenino en el sentido en que el desarrollo femenino no es un proceso continuo, gradual como en el caso masculino, sino que se trata, más bien, de instantes de iluminación, de destellos, intensos pero efímeros que se encienden y apagan casi instantáneamente.



## LAS FIGURAS GUÍAS

A lo largo del proceso de formación, el héroe no está solo, sino que intervienen en su desarrollo una serie de mentores o “figuras guías”. Como señala Leasa Y. Lutes, la importancia de estas figuras radica en que representan las exigencias de la sociedad y, a su vez, prefiguran directa o indirectamente el futuro del protagonista. Asimismo, agrega que las “figuras guías” no siempre son positivas: “Las influencias de cada guía pueden ejercerse o bien directamente o bien invirtiendo los valores modelados. Pueden ser modelos elevados que atraen o también modelos depravados que repugnan” (10-11). En el caso del Bildungsroman femenino, estas “figuras guías” adquieren mayor importancia en el sentido en que pueden consolidar o revertir los valores del sistema patriarcal. En otras palabras, puede tratarse de mujeres perfectamente adaptadas a las exigencias sociales o de mujeres transgresoras que no se conforman con el destino que ha sido trazado para ellas. Asimismo, se podría decir que aunque estas figuras ya no estén presentes, los vínculos se mantienen y acompañarán a la protagonista a lo largo de su vida. Por otro lado, como señalan Abel, Hirsch y Langland, a menudo la protagonista comparte el proceso de formación con amigas, hermanas o inclusive la madre. Es decir que las “figuras guías” no solo influyen sobre el desarrollo de la protagonista, sino que, en ciertos casos, también se desarrollan paralelamente a ella.

En el caso de Ximena de dos caminos, encontramos una serie de “figuras guías” que intervienen en la formación de la niña: la madre, el Ama Grande, Casilda, la tía Alejandra e inclusive el recuerdo de la abuelita loca. Si bien es cierto que la presencia de muchas de ellas en la vida de Ximena es transitoria, la influencia que ejercerán sobre ella será tal que la dejarán marcada por muchos años. Nancy Chodorow sugiere que desde la primera infancia, la niña participa en un mundo intergeneracional con su madre y, a menudo, con sus tías y abuela. De esta manera, establece fuertes lazos familiares que no se romperán tan fácilmente. Así, al final de la obra, Ximena adulta le anunciará a Ximena niña que por más lejos que esté, no podrá olvidar sus primeros años y, sobre todo, a los personajes que la acompañaron en su infancia: el Ama Grande, las tejedoras, la prima adolescente, la abuela alucinada. Por otra parte, resulta interesante que cada una de estas “figuras guías”

represente un modelo de femineidad distinto: la mujer mariana, la Gran Madre, la heroína romántica, la mujer moderna y la mujer transgresora. Como señala Norma Fuller, los modelos de femineidad no son instancias externas, sino que actúan como productores de identidad. En otras palabras, “nos informan sobre quiénes somos, cómo interpretarnos a nosotros mismos y a los demás y cómo entender el lugar que ocupamos en el mundo” (55). Se podría decir que a partir de estos modelos, la protagonista se define a sí misma.

Por otro lado, Jannine Montauban sostiene que a lo largo de la novela, Ximena conoce diversas mujeres que representan modelos alternativos de escritura considerados femeninos -relatos orales, cartas, tejidos, diarios, fotografías- que, a su vez, se corresponden con personalidades muy distintas -la ama india, la tejedora mestiza, la prima suicida, la tía lesbiana-. Así, se podría decir que muchas de las “figuras guías” que intervienen en la formación de Ximena no solo representan distintos modelos de femineidad, sino también distintos modelos de escritura. A partir de ellos, Ximena se definirá como mujer y como creadora. A continuación, analizaremos las principales “figuras guías” de la novela.

La madre: la mujer mariana

En Ximena de dos caminos, la madre está asociada al mundo doméstico y a los valores vinculados a este como el afecto, la intimidad y la lealtad al grupo. Así, observamos que la madre se dedica principalmente al cuidado de Ximena y, asimismo, desarrolla otras actividades consideradas femeninas como coser, leer poemas y novelas románticas, y reunirse con sus amigas a tomar el té. Distintas autoras señalan que por lo general, en el Bildungsroman femenino, surgen discrepancias entre la madre y la hija, puesto que aquella se ve obligada a entrenarla para que participe apropiadamente en su sociedad, es decir, para que se someta a los valores del sistema patriarcal. Así, la madre se presenta como una de los principales antagonistas, puesto que constantemente se opone a las aspiraciones de la protagonista. Como mencionamos anteriormente, los padres de Ximena son bastante liberales en el sentido en que casi no la limitan en sus acciones; sin embargo, por lo general, la madre es la figura que reprende, castiga, prohíbe y censura:

Su madre se ha quedado evidentemente compungida. Tiene los ojos nublados de rencor.

-Ximena, ¿fuiste tú?

-Los duendes y yo -responde sin titubear.

Le planta en los hombros las uñas recién manicuradas y la zamaquea dos o tres veces. Ximena sabe que está conteniéndose. Cuando su madre está colérica las mandíbulas apretadas hacen una raya ridícula de su boca. Se apacigua sin que ella tenga que recurrir a la treta del llanto. (87)

Asimismo, es ella quien continuamente le recuerda a Ximena su condición de niña y que, por lo tanto, no debe entrometerse en los asuntos de gente mayor: “Su madre estruja la servilleta y le responde duramente que no se meta, que es asunto de gente mayor” (31), “Cuando Ximena le ha preguntado por qué está así, le ha respondido con sequedad que no la moleste, que no es asunto de ella” (117-8). De la misma manera, siempre le está advirtiendo al padre que hay ciertas cuestiones que no se deben comentar en frente de la niña. Sin embargo, se podría decir que la actitud de la madre responde más a una voluntad protectora que represiva, puesto que en las ocasiones en que constriñe a Ximena, lo hace ya sea para alejarla del peligro o para no perturbar su tranquilidad. Así, la madre se presenta, en principio, como guardiana del hogar y protectora de la familia<sup>37</sup>: “Su madre está de parte de la ahijada y lo peor es que los tíos han decidido que se quede con ellos por una temporada. Ante la protesta de su padre, la madre de Ximena ha dicho que la familia es la familia y esa breve sentencia lo ha hecho callar” (32). Como señala Chodorow, la mujer se siente responsable del bienestar de su familia, y de la felicidad y éxito de sus hijos. Incluso, puede experimentar culpa por situaciones familiares que no dependen directamente de sus acciones. Cabe señalar que aunque esta parezca perfectamente adaptada a su rol de esposa y madre, es consciente de los sacrificios que necesariamente debe hacer la mujer a favor de su familia: “-Con los años -dice resignada-, se me está olvidando hasta respirar como respiraba de soltera” (46). En cierto sentido, su realización personal pasa a un segundo plano, ya que debe anteponer los intereses y necesidades familiares a los propios<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Cabe apuntar que la madre de Ximena no solo se preocupa por el bienestar de su familia nuclear, sino también por el de su familia extendida como es común en los países hispanoamericanos.

<sup>38</sup> Como señala Norma Fuller al referirse a este modelo, “al centrar las ambiciones de la mujer en sus hijos, no le deja espacio para otros intereses” (36).

Por otro lado, resulta interesante la religiosidad de la madre: asiste a misa, hace rezar a Ximena todas las noches y se siente terriblemente ofendida cuando el padre compara la divina Concepción de la Virgen con el rapto de Leda. Norma Fuller sostiene que en la cultura latinoamericana, la profunda influencia de la Iglesia Católica<sup>39</sup> ha dado origen a un discurso mariano cuyas principales características son “la asociación de la mujer con la Virgen María, la creencia en la superioridad moral de la mujer, la hipervaloración de la maternidad, la negación de la sexualidad y el espíritu de sacrificio” (37). Así, nos encontramos con el modelo mariano de mujer: caritativa, ejemplar, íntegra, virtuosa, altruista, sacrificada, entre otros. En cierto sentido, la madre de Ximena sigue este modelo, ya que fuera de sus labores domésticas, una de sus principales preocupaciones es la ayuda al prójimo que se encuentra en una situación de desventaja. En el segundo capítulo, nos enteramos de que está cosiendo prendas “que la Cruz Roja mandará a los aliados en la guerra” (36). Asimismo, en el episodio de la Costa, la madre enfrenta a Don Serafino y defiende a la pareja de humildes ayacuchanos que este quiere desalojar por retrasarse en los pagos: “-Don Serafino -por el tono Ximena sabe que su madre está procurando serenarse-. Cómo es eso de que va a echar a la calle a esos ayacuchanos cuando los pobres no tienen adónde ir” (159). Cabe resaltar que a Ximena -acostumbrada a la actitud afectuosa y cálida de su madre-, esta confrontación “la excita hasta el colmo de la curiosidad” (159). Como señala Fuller, la mujer mariana actúa como mediadora: es quien concilia en los conflictos generados por las distancias sociales a través de la caridad. Cabe recalcar que no se trata de una activista política. Como las tareas de la mujer mariana se restringen a la esfera doméstica, su ayuda necesariamente se da a través de la caridad, el ejemplo o la educación a diferencia de la mujer heroica que incluye las dimensiones del trabajo y la política (Fuller 72-3). Así, observamos que si bien la madre de Ximena considera que la situación en que se encuentra la pareja de ayacuchanos es un abuso y que debería haber una ley al respecto, la única ayuda que les puede ofrecer es alimentos, y unos pañales y mantitas para su bebe, que ella misma ha hilvanado hasta muy entrada la noche. Por su parte, Claudia Maldonado señala que el personaje de la madre comparte una serie de características con las heroínas de Clorinda Matto, en especial con Lucía Marín en Aves sin

---

<sup>39</sup> María Inés Lagos sostiene que, junto a la familia, la religión católica juega un papel predominante en la formación moral de las mujeres aún en pleno siglo XX.

nido. Como apunta Francesca Denegri, el personaje de Lucía alude a la Virgen María en el sentido en que renuncia a sí misma en favor de la comunidad. Asimismo, agrega que en la obra de Matto, la maternidad espiritual de la mujer reside en su capacidad de desarrollar “un vínculo afectivo vertical con el Otro” y en “el don de hacer renacer al oprimido y de redimir al pecador” (188). Si bien es cierto que la madre de Ximena desarrolla un vínculo afectivo hacia la pareja de ayacuchanos al punto de llorar su partida -“¿Adónde irán a parar los pobres? ¡Sin dinero y con un camino tan largo por delante!” (163)-, su lucha es de proporciones mucho menores a la del personaje de Matto. Ambas comparten un instinto maternal con reminiscencias cristianas que las lleva a proteger al desvalido frente a los abusos. No obstante, mientras Lucía moviliza a toda la comunidad, la madre de Ximena solamente actúa como mediadora. En cualquiera de los casos, observamos la prioridad que da la mujer a las relaciones interpersonales y a valores como la solidaridad y la empatía.

Por otra parte, observamos que Ximena disfruta de los momentos en compañía de su madre, sobre todo de aquellos en los que accede a leerle los libros de cuentos: “Cuando su madre tiene tiempo y ella le ruega y le promete ser buena, saca de un estante sus libros de cuentos y entonces Ximena la escucha adelgazar la voz cuando hablan las princesas o los enanitos, o volverla gruesa si habla el rey, agria y destemplada cuando es la bruja” (11). De la misma manera, encontramos que Ximena siente unos celos terribles cuando la madre se ve obligada a descuidar sus ocupaciones diarias para atender a Casilda, que está pasando por una situación difícil. Así, la niña intenta llamar la atención a través de travesuras, se desquita con el Ama Grande con quien pasa más tiempo que antes y trama secretamente distintas venganzas contra Casilda. Al ser hija única, Ximena está acostumbrada a que las actividades de su madre giren a su alrededor y es por este motivo que no soporta sentirse desplazada por aquella. Sin embargo, observamos que en sus momentos de aflicción, Ximena no piensa en su madre sino en el Ama Grande, y es a ella a quien recurre por consuelo y alivio. En este sentido, se podría decir que la niña se siente más cercana al Ama Grande que a su propia madre.

El Ama Grande: la Gran Madre

Se podría decir que la función de madre en la vida de Ximena es compartida por su propia madre y el Ama Grande. María Inés Lagos señala que “debido a la particular estructura social hispanoamericana, en muchas de estas narraciones encontramos otra figura femenina adulta, la nana, quien muchas veces representa la contrapartida de la madre” (86). Asimismo, agrega que como la nana pertenece a otro grupo social, cultural e incluso racial, “provee una visión diferente del mundo y ayuda a la niña a comprender más cabalmente su situación en la sociedad” (86). Efectivamente, esto último está presente en la novela de Laura Riesco, puesto que es principalmente a través del Ama Grande y sus relatos fascinantes que Ximena conoce la cultura andina y la tradición oral:

Es el Ama Grande, en todo caso, la que le ha contado más historias que nadie. Historias fantásticas de culebras que se arrastran por la grama, que se enroscan en los troncos, que conocen el pasado y el futuro porque en el círculo que forman con el cuerpo, gira, impertérrito, el tiempo; de cóndores, los reyes del espacio, que sufren y que aman, que dibujan en el cielo estelas de plata para guiar o confundir los pasos de los viajeros errantes y de los pastores solidarios; de pumas que rugen su acecho entre las ramas y que esconden piedras preciosas detrás de la luz amarilla con que miran; de montañas sagradas que castigan a quienes hacen daño a las plantas y a los animales indefensos; de duendes buenos y malos que viven en la espuma de las aguas, en la penumbra de las cuevas o en los huecos húmedos y mullidos de ciertos troncos; de huacas misteriosas que esperan pacientes ser descubiertas por un espíritu gemelo; de árboles, abuelos sabios, cuyas raíces discurren entre sí sobre los secretos que conmueven el fondo insondable de la tierra.

(12-3)

Se podría decir que el ama india le muestra a la niña una visión mucho más amplia del mundo, más allá de los parámetros de la sociedad burguesa y sus valores como el pragmatismo y el utilitarismo. En otras palabras, le presenta una realidad que incluye el mito, la magia, el animismo. Es por este motivo que cuando la madre le pregunta a Ximena por qué alentó a Cintia a cortarse la cabellera, esta se ve obligada a mentir “porque sabe que su madre, tan distinta del Ama Grande, no creerá en la función de los duendes” (87). Asimismo, como señala Godofredo Taype, en la cultura andina, los mitos, leyendas,

cuentos, refranes, adivinanzas y anécdotas cumplen un rol socializador, formativo y normativo. De la misma manera, agrega que las madres, junto con los abuelos, se encargan de la transmisión de los relatos orales, “encaminados hacia el logro de la asimilación de normas y valores determinados” (160). Se podría decir que a través de sus relatos, el Ama Grande le inculca a Ximena valores propios de la cultura andina como la convivencia con la naturaleza, la solidaridad comunitaria, la reciprocidad, entre otros.

Por otro lado, encontramos que si bien la anciana también castiga a Ximena cuando se porta mal<sup>40</sup>; por lo general, se muestra más flexible que la madre, ya que cede a sus caprichos, desobedece a los padres por complacerla e incluso la encubre cuando esta ha cometido alguna falta:

Cuando oye el estruendo de la puerta al cerrarse, Ximena corre a prenderse de las faldas de la Ama Grande. Está temblando, más por lo que acaba de hacer que por el inevitable castigo que recibirá de su madre.

-¿En qué enredos te has ido a meter ahora? -le susurra acariciándola su ama.

Ximena no le contesta y aunque se lo tienen prohibido deja que ella la cargue como huahua para abrazarla. El olor de la cocina y del cuerpo de la anciana la van calmando. (127-8)

Como sostiene Lagos, las relaciones de las nanas con las niñas “son íntimas y espontáneas y, al no mediar la distancia que se crea en las relaciones con la madre, se tratan de igual a igual” (88). Asimismo, se podría decir que la función que cumple el Ama Grande es similar a la de una abuela, puesto que mientras la madre reprende, corrige y castiga; ella consiente, arrulla y alivia: “La voz del Ama Grande es arrulladora como las ramas de los sauces y a Ximena, acurrucada en su falda, le gustaría dormirse en esos relatos que la han mecido desde un tiempo que ya no alcanza a recordar” (13). En el episodio de la Costa, se menciona que Ximena echa de menos la intimidad que tiene con su ama desde el primer día: “Si el Ama Grande estuviera con ella le aclararía la sensación confusa que la trastorna y le aliviaría el sentimiento de culpa que la llena cuando piensa en él” (141). Asimismo,

---

<sup>40</sup> Resulta interesante que castiguen a Ximena encerrándola en el armario cuando se porta mal. Como veremos más adelante, pareciera que el encierro es un castigo frecuente a aquellas mujeres que se apartan del comportamiento femenino apropiado.

encontramos que el Ama Grande representa para Ximena, el acceso al mundo andino y al estar lejos de ella, la niña siente que pierde contacto con este. De la misma manera, frente a la ausencia de su ama, la niña la invoca, la conjura, le pide que le mande el espíritu de las rocas, los cerros, el aire para que la guíen. Así, observamos que en los momentos de tribulación es en ella en quien piensa la niña, pues la anciana posee una capacidad especial para tranquilizarla y aliviarla. Se podría decir que para Ximena, el Ama Grande es una suerte de refugio al cual vuelve cada vez que los sentimientos de culpa, de confusión, de angustia la invaden. Al respecto, Claudia Maldonado sugiere que “en el texto, la relación madre-hija se caracteriza porque el personaje que representa todo el poder afectivo, la referencia de seguridad maternal, el consuelo, la raíz de identidad primera de la niña, es justamente una mujer india” (7).

Por otra parte, resulta interesante la relación de intimidad y hasta de complicidad que mantiene el Ama Grande con la madre de Ximena, quien desde siempre ha sentido un profundo afecto y respeto por ella. Por ejemplo, se menciona que a pesar de las burlas del médico por el retazo de lana roja que le han colocado a la niña enferma, “su madre tiene igual fe en los consejos de la anciana” (90). Asimismo, cuando no quieren que el padre entienda su conversación, optan por hablar en quechua entre ellas. En cierto sentido, el Ama Grande actúa como una madre para la misma madre de Ximena. De la misma manera, la anciana también ejerce sobre la madre sus poderes de consuelo, de alivio, de confort:

Encuentran a la madre que tiene la cabeza entre los brazos reclinados sobre el mantel de hilo y que solloza ahogándose. El Ama Grande le ordena a la otra un vaso de agua y se deja abrazar el regazo mientras le acaricia el cabello. La consuela en quechua, pero Ximena procura no entender, se concentra en los diseños que las rosas de crochet han dejado marcadas en la parte interior del brazo de su madre. (208)

Asimismo, encontramos que desde la perspectiva del Ama Grande, la madre de Ximena aún no está preparada para llevar las riendas del hogar. Así, cuando esta última le sugiere a la anciana el regreso a la hacienda donde estará más sosegada, ella responde: “Si me voy, niña. . .tu casa andará patas arriba. Tú todavía no sabes, no puedes” (202). Se podría decir que el Ama Grande no es simplemente una sirvienta, sino que forma parte de la familia e

inclusive ocupa un lugar fundamental dentro de esta al punto de que de ella depende la armonía dentro del hogar. Asimismo, observamos que la anciana posee una autoridad y una capacidad de decisión inusuales dentro del espacio doméstico que llegan a generar la disconformidad del padre en ciertas ocasiones: “Su padre se queja, ‘en esta casa ya sabemos quién manda’, dice” (202). Se podría decir que dentro del espacio privado del hogar, las relaciones jerárquicas se han visto trastocadas, ya que no rige la autoridad incuestionable del padre. Así, encontramos que en cierto sentido, el Ama Grande representa el arquetipo de la Gran Madre vinculado a la sabiduría, la protección, la naturaleza, el alimento, entre otros. Asimismo, resulta interesante que estos valores provengan de la cultura andina, de la Pachamama o Madre Tierra que engendra la vida, la nutre y la protege<sup>41</sup>.

#### Casilda: la heroína romántica

Casilda, ahijada de la madre de Ximena, se presenta como una heroína romántica caracterizada por su espíritu pasional y vehemente. Así, observamos que la ahijada no reprime sus sentimientos y, más bien, se deja arrastrar por sus impulsos. En su primera aparición, la encontramos en el umbral de la sala llorando fuertemente y diciendo: “¡quiero morirme, madrina, quiero morirme!” (27). Más adelante, descubrimos que Casilda ha cometido una serie de transgresiones, por las cuales se ha visto obligada a refugiarse en la casa de sus tíos: se ha escapado del colegio, se ha involucrado con un hombre casado y sospecha que está embarazada. Sin embargo, se podría decir que las reacciones que

<sup>41</sup> En la obra de José María Arguedas, también encontramos personificaciones de la Madre Tierra como es el caso de la cocinera doña Cayetana: “Doña Cayetana tenía corazón dulce; en su hablar había siempre cariño; quería al gato, al Kaisercha, a las gallinas y, más que a todo, a los escolares de otras partes, a esos que se iban los sábados por las mañanitas. Me gustaba el hablar de doña Cayetana, en su voz estaba siempre la tristeza, una tierna tristeza que consolaba mi vida de huérfano, de forastero sin padre ni madre (“Los escolares”, I, 91). Asimismo, también encontramos personajes masculinos que, en cierta medida, encarnan estos valores de protección, de consuelo, de naturaleza: “don Felipe me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a un becerro sin madre y él tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes, y si bien era ‘lacayo’ de mi madrastra, o a veces creo que vaquero, se presentaba ante ella como quien puede dispensar protección, como quien de hecho está procurando protección, a pesar de ser sirviente. Todo el porvenir mío y el de mi madrastra, que era patrona de don Felipe, parecía depender de don Felipe Maywa. . . Y cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no sólo se calmaban todas mis intranquilidades sino que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos ya fueran demonios o condenados” (El zorro de arriba y el zorro de abajo, 24-5, mis subrayados).

despierta su situación más que de rechazo o de condena son de lástima y compasión: “- ¡Pobre niña, pobre, pues! ¡Escapándose así del colegio! ¡Pobre su mamá! ¡Lo que dirán las monjas<sup>42</sup>, lo que va a murmurar la gente!” (29), “-¡Pobre chica! ¿Qué irá a ser de ella? ¡Ir a caer así siendo apenas una criatura!” (31). En cierto sentido, Casilda ha arruinado su futuro, puesto que ha perdido una de las virtudes femeninas más exaltadas: la castidad. Como señala Maruja Barrig, la mujer debía casarse para asegurar su futuro económico; sin embargo, “el matrimonio traía como prerrequisito su habilidad hogareña, una cierta gracia femenina que equilibrara su hipotética falta de hermosura, pero básicamente, su condición de virgen” (51). Así, Casilda no podrá cumplir con el destino que le corresponde a una señorita “decente”: esposa ejemplar y madre abnegada. No obstante, a ella pareciera importarle poco cumplir con los valores y modelos de femineidad preestablecidos. Lo único que le interesa a Casilda es corresponder a su gran pasión. Así, cuando Ximena la increpa, Casilda responde de la siguiente manera:

-¡Olvídate, porque bien sabes que está casado y que tú no puedes ser su mujer!

-¡Y a mí qué! -le contesta Casilda caminando más de prisa aún- ¡A mí qué me importa si está casado! Si no puedo ser su mujer, seré su puta. (40)

Como sostiene Simone de Beauvoir, en la cultura patriarcal, la mujer considera que “el amor es una dimisión total en beneficio de un amo” (636). Asimismo, agrega que la mujer enamorada, “habiéndose enajenado en otro, quiere también recuperarse: necesita anexionarse a ese otro que posee su ser” (650). Es decir que como Casilda se ha entregado al punto de desposeerse a sí misma, necesita de un amo para sentirse completa y es por este motivo que no le importa pasar por encima de las convenciones sociales. Se podría decir que para ella, la realización suprema reside en el amor y es en nombre de este que está dispuesta a sacrificarlo todo.

Por otro lado, observamos que Casilda comparte una serie de rasgos con los personajes de la tradición romántica. En este sentido, se podría decir que la ahijada padece la enfermedad del amor de los románticos, caracterizada por un exceso de pasión, una

<sup>42</sup> Resulta interesante que Casilda asista a un colegio de monjas. Como señala Maruja Barrig, la educación de las niñas de las clases media y alta fue encomendada a las monjas no solo para que se le inculquen los valores cristianos, sino para que se les prepare en su futuro rol de esposa y madre (22).

sensibilidad exacerbada, una exploración constante de la interioridad, el deseo de fusionarse con el amado para alcanzar la totalidad, entre otros. En otras palabras, se trata de un amor “enfermizo”, de una pasión que va consumiendo lentamente. Asimismo, frente a este amor frustrado, el amante siente una insatisfacción permanente ante la vida y va perdiendo su fuerza vital. De la misma manera, se siente un ser incompleto, imperfecto que añora volver a un estado previo de totalidad, de fusión. En este sentido, observamos que ante la ausencia de su amado, Casilda busca el aislamiento, el encierro, la soledad y la evasión. Así, se menciona que apenas come, duerme gran parte del día, se echa en la cama a mirar el techo, da vueltas por la casa, se mira absorta en el espejo, conversa en silencio con sus fantasmas interiores, escribe cartas de amor larguísimas y se encierra en el cuarto a llorar. Asimismo, todo esto va acompañado de un desgaste físico al punto de que Casilda se convierte en una sombra de lo que solía ser: “Está tan decaída por entonces que solo cuando escribe cobra energía y algo de vida le brota en el rostro cambiado. Ya no tiene los cachetes redondos como antes. Se le están marcando como a mayor los pómulos, las ojeras le han profundizado los párpados, los labios se le han afinado y van pareciéndose a los de su madre” (51). En La enfermedad y sus metáforas, Susan Sontag sostiene que en el romanticismo, los síntomas que padecían aquellos que habían contraído la enfermedad del amor eran muy similares a los de la tuberculosis: un aire lánguido, una palidez extrema, unas ojeras pronunciadas, una falta de fuerza vital, entre otros. Asimismo, agrega que este aspecto tuberculoso, demacrado era considerado símbolo de una sensibilidad superior y, sobre todo, de una vocación artística, de una creatividad: “El temperamento melancólico -o tuberculoso- era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte” (50-1). En este sentido, resulta interesante que a partir de su enfermedad del amor, Casilda comience a escribir diariamente cartas larguísimas a su amado. Asimismo, a Ximena le llama la atención que al momento de escribir, Casilda se evada completamente de la realidad en una especie de sortilegio:

Escribe y tacha, lee y corrige, rompe y empieza otra vez, vuelve a copiar en otra hoja, elabora, vuelve a empezar. Absorta en su tarea se sustrae del entorno. Todo el resto deja de existir: las camas, la cómoda, los juguetes, las ventanas, Ximena misma que se va acercando a pocos hasta quedar junto a ella, hasta sentirse también como lo demás, invisible. (42)

De la misma manera, ante la ausencia de respuesta, Casilda comienza a escribirse cartas a sí misma. Todo esto va generando un desgaste psicológico en ella al punto de convertirse en una suerte de fantasma, distante de todo. Como señala Jannine Montauban, “el modelo que ofrece Casilda es el de la inmolación a la escritura, la entrega total al enajenamiento que supone reemplazar las cartas que nunca llegan por las suyas propias<sup>43</sup>”. De la misma manera, agrega que “al convertirse ella misma en su negado interlocutor, consume y extrema otra transformación, la de su propio homicida”. Así, finalmente, Ximena la encuentra muerta junto a las hojas y la tinta que usaba para escribir, y la navaja con la que se ha suicidado. Se podría decir que su gran pasión la ha terminado de consumir por completo.

Por otro lado, cabe señalar que la llegada de Casilda perturba completamente la tranquilidad de la familia. En primer lugar, la madre de Ximena se ve obligada a abandonar sus ocupaciones habituales para atender a la ahijada, lo cual despierta los celos de la niña y la incomodidad del padre. Asimismo, la situación de Casilda angustia a la madre de tal manera que le confiesa a Ximena lo siguiente: “-¡Ay, Ximena -le dice apretándola más contra sí-, si te pudieras quedar así chiquita o si hubieras nacido varón!” (30)<sup>44</sup>. Por su parte, Ximena empieza a detestar a Casilda desde su llegada, no solo por celos, sino por su actitud huraña y arisca, y su tono brusco y dominante al hablar. Se podría decir que lo que más le molesta a la niña de Casilda es su indiferencia, puesto que esta -absorta en sus pensamientos- la ignora completamente. Así, encontramos que en sus andadas al correo, Casilda camina por delante sin coger de la mano a Ximena ni atender a los gritos de esta que le pide que la espere. Inclusive cuando la niña se tropieza con el pasador y se va de bruces, Casilda sigue caminando sin siquiera voltear para auxiliarla. Esta situación genera tal indignación y resentimiento en Ximena que es ella la que la increpa diciéndole que nunca podrá ser correspondida por su amado. Resulta interesante que la relación entre

---

<sup>43</sup> Se cita una fuente electrónica. Véase Bibliografía.

<sup>44</sup> Annis Pratt identifica, en las novelas de desarrollo de protagonista femenina, cierto miedo o rechazo hacia el futuro -*growing-up-grotesque archetype*-, puesto que mientras, en la infancia, se permite cierta libertad a las niñas, en la adultez, cada vez se hace más patente la imposición de las expectativas sociales y las normas del sistema patriarcal.

ambas mejore cuando Casilda comience a compartir con la niña los recuerdos de su amado, las cartas que supuestamente está recibiendo de él y los planes que tienen para el futuro. Asimismo, Ximena no solo se convierte en su confidente, sino también en su cómplice, ya que es la única que sabe que Casilda está recibiendo cartas escritas por ella misma: “Cualquier pregunta al respecto podría enojar a su prima y romper el acuerdo tácito de paz que tienen ahora entre ellas” (48). Si bien Ximena no llega a desarrollar un gran afecto por Casilda, el estado de esta en sus últimos días la aflige de tal manera que se arrepiente de todas las venganzas que tramó en su contra y le ruega a Dios que alguien la venga a buscar cuanto antes.

#### La tía Alejandra: la mujer moderna

Se podría decir que el personaje de la tía Alejandra representa el modelo de mujer moderna que “reclama para sí la afirmación de su independencia respecto a la tiranía del ‘qué dirán’ y la recuperación de su sexualidad” (Fuller 65). En primer lugar, encontramos que la tía Alejandra es una casada insatisfecha, ya que su esposo -un abogado frío y distante- anda sumergido en sus negocios todo el tiempo. Sin embargo, ante esta situación, ella no se resigna a su suerte como propone el modelo mariano, sino que la frustración matrimonial sirve como punto de partida para la exploración de sí misma, de sus propios deseos e intereses y, sobre todo, para un proyecto de vida propio dirigido al desarrollo de sus capacidades internas:

La tía Alejandra quiere ser fotógrafa profesional. Su afición empezó como un pasatiempo para matar las horas muertas en Lima, donde el tío Rafael es abogado y donde tienen propiedades que siempre necesitan cuidado y administración personal. -Nunca para en casa, ni de día ni de noche -dice mientras toma el cigarrillo de la mano de Gretchen-, y yo no estoy para zurcir medias ni para regar macetas. (100)

Como sostienen Abel, Hirsch y Langland, las novelas de desarrollo femenino, más a menudo, muestran a “mujeres que se desarrollan más tarde en la vida, después de que las expectativas convencionales de matrimonio y maternidad han sido realizadas y encontradas

insuficientes<sup>45</sup>” (7). Así, es a partir de esta insatisfacción matrimonial que la tía Alejandra desarrolla su afición por la fotografía, conoce a Gretchen en una exposición de pintura, traba relaciones con varios artistas y, sobre todo, descubre que tenía talento. Por otro lado, como señala Norma Fuller, en el caso de la mujer, el arte “se convierte en la afirmación y la conquista de nuevos espacios” (86), puesto que tradicionalmente, el hombre se ha identificado como el sujeto de la creación mientras que a la mujer se le ha reducido a objeto, a imagen creada. Como sugieren Sandra Gilbert y Susan Gubar, “al carecer de pluma/pene que les permitiría igualmente rebatir una ficción con otra, las mujeres de las sociedades patriarcales han sido reducidas a lo largo de la historia a meras propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos porque sólo se generaron. . .por las expectativas y designios masculinos” (27). Es por esta razón que la mujer creadora no solo debe superar las barreras sociales y culturales, sino, sobre todo, las imágenes de sí misma creadas por los artistas masculinos. En este sentido, resulta interesante que la tía Alejandra escoja la figura de la abuelita loca -personaje que no se ajusta a los valores y modelos de feminidad preestablecidos- como inspiración para su escritura. Se podría decir que de esta manera, está buscando trascender las imágenes femeninas convencionales que los autores masculinos han consolidado.

Por otra parte, como apunta Fuller, una de las principales características de la mujer moderna es “la demanda de recuperar una sexualidad supuestamente inhibida” (65). Así, encontramos que la tía Alejandra ha posado desnuda para varios de los diseños de Gretchen. Resulta interesante que cuando la tía muestra estos dibujos con total naturalidad, la madre de Ximena “finge tranquilidad mientras oculta sin mucho éxito su mortificación” (101). Cabe señalar que a lo largo de este capítulo, la madre se sentirá incómoda, nerviosa, irritada e incluso escandalizada por el comportamiento y las actitudes de su prima: “A Ximena y a su padre les hace gracia la reacción de su tía. Su madre, más bien, se incomoda” (107). Esta tensión entre ambas llega a su punto cumbre cuando la madre descubre la relación amorosa que mantiene la tía Alejandra con Gretchen. Cabe recordar que la noche anterior, Ximena las había encontrado durmiendo abrazadas. Si bien en un

---

<sup>45</sup> La traducción es mía.

inicio, la niña siente curiosidad y desconcierto frente a la escena, luego la observa con cierta naturalidad:

Se sienta en la cama sin hacer ruido y las contempla con curiosidad. .  
.Desconcertada, y sin embargo con una felicidad nueva que le hace burbujas en el pecho y le entibia el aire frío de la madrugada, Ximena vuelve a recostarse.

Añora un cuerpo junto al suyo, a falta de una hermana, una amiga íntima, alguien a su lado con quien dormir sin tener que pensar. Hasta el oso enorme de peluche sería en esos momentos compañía, pero tendría que sacarlo del armario en donde lo tiene relegado y no quiere despertarlas y quebrar el sueño dulce y tranquilo de las otras.  
(117)

Por el contrario, la madre escandalizada llama al padre al trabajo y le pide que vuelva a casa inmediatamente porque necesita conversar con él personalmente. Para ella, el comportamiento de la tía Alejandra es contra natura, puesto que en la concepción de la época, la sexualidad femenina estaba estrechamente vinculada a la reproducción y, por consiguiente, a la maternidad. Así, la sexualidad sin objeto es considerada una perversión. Por su parte, el padre intenta tranquilizarla diciéndole que no perjudican a nadie y que “las artistas son así, excéntricas” (119). Si bien el padre de Ximena se muestra bastante liberal y tolerante, ha interiorizado ciertos prejuicios y lugares comunes con respecto a las artistas. Al respecto, Gilbert y Gubar sugieren que dentro de la cultura patriarcal, la mujer con potencial creativo es considerada un “monstruo”: crea tramas, está absorta en sí misma, posee artes poderosas y peligrosas, se desplaza libremente por el espacio público, entre otros. En este sentido, la mujer creadora se opone a la dominación masculina. Sin embargo, en general, el artista moderno se caracterizaba por su actitud contestataria frente a la sociedad burguesa, sus valores, su moral y sus expectativas. Por su parte, Judith R. Walkowitz señala que “surgió una subcultura lesbiana de escritoras y artistas de clase media en los primeros años del siglo XX en París y en Nueva York, una subcultura de salones, bares y apartamentos compartidos, celebrada en poemas, novelas y piezas teatrales, que sintetizaban las tradiciones de travestismo y amistades románticas” (419).

No obstante, más adelante, nos enteramos de que la tía Alejandra y Gretchen se han distanciado al parecer por un altercado que involucra a Robertson, a quien la primera quiere

utilizar como modelo para una serie de fotografías. Al respecto, Mary Beth Tierney-Tello señala que “incluso la relación de Gretchen y Alejandra -lesbiana y aparentemente fuera de los parámetros de la historia de amor heterosexual tradicional- cae en el argumento del romance tradicional cuando ellas comienzan a competir, al menos desde la perspectiva de Ximena, por el héroe masculino, Heathcliff/Robertson<sup>46</sup>” (250). En otras palabras, si bien es cierto que representaban un modelo alternativo de romance, terminan cayendo en la típica historia de amor donde dos mujeres se disputan el favor de un hombre. Sin embargo, Gretchen desea reconciliarse con la tía Alejandra, pero como sabe que no es el momento adecuado, le pide a la madre de Ximena que le diga que la espera en Lima para aclarar el malentendido. Sin embargo, la madre, en su intento de impedir este reencuentro, cambia el recado y le dice que Gretchen la espera en Trujillo. Ante esta situación, Ximena -a pedido de la abuelita loca que se le ha aparecido en sueños: “ayúdalas, Ximena, tú puedes hacerlo, ayúdalas” (123)- interviene y desmiente a su madre. No obstante, como recalca Tierney-Tello, al parecer, no lo hace para facilitar la reconciliación entre ambas, sino para sabotear cualquier posible relación entre una de ellas y Robertson, por quien también se siente atraída:

Luego la invade un embrollo de hilos de colores que le van sugiriendo que su tía Alejandra tomará la camioneta de Robertson a Trujillo y que se irán a vivir juntos los dos, que en cierto atardecer bajo un cielo rosado, con el fondo de un mar muy azul en la playa de Huanchaco y bajo la sombra de un pequeño arbusto en flor, él reclinará la cabeza en el pecho de Alejandra para luego levantarla y acercar sus labios a los de ella.

-¡No! No se ha ido a Trujillo, te espera en el sitio donde tú ya sabes en Lima y dice que todo ha sido un malentendido y que lo que más necesita en el mundo es hablar contigo. (127)

De esta manera, Ximena también entra a formar parte de esta disputa alrededor del héroe masculino.

---

<sup>46</sup> La traducción es mía.

## La abuelita loca: la mujer transgresora

Cabe señalar que la abuelita loca ya está muerta para el tiempo de la narración. Así, este personaje nos llega principalmente a través de los recuerdos, las fotografías y los fragmentos escritos por la tía Alejandra sobre ella. La abuelita loca se presenta como una mujer transgresora y rebelde que no se conforma con los roles preestablecidos que le ofrece su medio social. Es por este motivo que cuando Gretchen le pregunta a la tía Alejandra cómo va a reconocerla en las fotografías sin nombres ni fechas, esta responde: “-La reconoceré por la expresión. Cuando encuentres una con el gesto rebelde de gritarle un no decisivo al mundo entero, ésa es nuestra abuela” (101). Al respecto, Claudia Maldonado sostiene que la anciana “representa el modelo alternativo de femineidad, pues es la comprobación de la posibilidad de la diferencia, de la salida del ‘molde’ con el que se intenta homogeneizar y someter a todas las mujeres” (25). Así, observamos que tanto la tía Alejandra como Ximena se sienten fascinadas por este personaje. Si bien Ximena recuerda que la hacían comer amenazándola con el fantasma de la abuela, reconoce que “mucho más pudo siempre su curiosidad que su temor” (107). Resulta interesante que mientras la tía Alejandra la considera “una mujer excepcional”, la madre de Ximena la califica como una “loca de remate”. Asimismo, el tema genera tensiones entre ambas, puesto que la madre, más conservadora, está convencida de que el comportamiento de la abuelita loca sólo trajo humillaciones, vergüenzas y contratiempos a la familia. Cabe señalar que la principal acusación que hace contra ella es que “si fue mala esposa fue peor madre” (102), es decir que no cumplió con las funciones que se le habían encomendado como mujer. Se podría decir que tanto la mala esposa como la mala madre desequilibran el orden social en el sentido en que, como señala Maruja Barrig, a la mujer se le ha asignado la función de “asegurar el bien social velando por el bienestar del marido y el futuro de la patria con la educación de los hijos” (21). Ahí radica la importancia de que la mujer cumpla con su rol de esposa y madre: se trata de conservar el orden social. Sin embargo, encontramos que la abuelita loca no solo fue una mala esposa, sino que fue una esposa infiel. Este comportamiento resulta totalmente transgresivo para la época, puesto que, como mencionamos anteriormente, la sexualidad femenina estaba necesariamente asociada a la reproducción y, por consiguiente, a la maternidad. Al respecto, Barrig señala que la

sexualidad femenina siempre estuvo reprimida y solo era exaltada en su función reproductiva; es por esta razón que “las mujeres fueron acostumbradas desde niñas a ocultar sus inquietudes sexuales a fin de brindar la imagen social que se esperaba de ellas” (56). Asimismo, agrega que “socialmente, el adulterio de la mujer es infinitamente más sancionable que el del marido, cuya poligamia es una práctica social reconocida y fomentada<sup>47</sup>” (32). Por otra parte, la abuelita loca no solo transgrede las rígidas normas de género, sino que también reniega de la religión cristiana que formaba parte fundamental del discurso dominante de la época. Así, la madre de Ximena le recuerda a la tía Alejandra lo siguiente: “¿Recuerdas cómo la espiábamos durante esas rachas extrañas cuando llenaba su cuarto de incienso y envuelta en una sábana rezaba a las deidades hindúes como si ella no tuviera su propia religión? ¿Y para qué tanto misticismo? Para salir al mundo peor que antes” (103). Como mencionamos anteriormente, el discurso cristiano ocupaba un lugar preponderante en la educación de la mujer, ya que se le inculcaba una serie de virtudes asociadas a la Virgen María. Sin embargo, observamos que la abuelita loca no se somete ni a las normas de género ni a los valores cristianos que postulan castidad, pudor, sacrificio y resignación para la mujer.

Se podría decir que en el caso de la abuelita loca, las consecuencias de retar los esquemas sociales son la exclusión, el encierro y la locura. Como recuerda la madre de Ximena, “lo que consiguió es que la excluyeran más y más y si se le invitaba a las reuniones era sólo por interés o para que fuera la nota excéntrica en los bailes” (102). Asimismo, mientras la madre de Ximena señala que se vieron obligados a encerrarla por sus trastornos mentales, la tía Alejandra afirma lo siguiente: “-La encerraron porque no se dejó domar, porque desde muy temprano tiró el decoro y el buen nombre de sus apellidos de sociedad provinciana por el balcón para vivir como le dio la gana” (102). Esto último nos hace recordar al personaje de Bertha Mason en *Jane Eyre*, aprisionada en el desván de Thornfield. Se podría decir que Rochester condena a Bertha a un encarcelamiento de por vida por no amoldarse a las expectativas de la sociedad patriarcal respecto al comportamiento femenino apropiado. Es decir que al igual que Bertha, la abuelita loca es

---

<sup>47</sup> Según el discurso mariano, la mujer es espiritualmente superior al hombre. Así, mientras ella se mantiene pura y casta por naturaleza, el hombre tiene mayores dificultades en controlar su sexualidad.

sancionada severamente por no reprimir sus deseos y no ajustarse a los patrones de conducta que proponían castidad, sumisión y resignación para las mujeres. Asimismo, ambas son calificadas como locas por su comportamiento excéntrico y poco convencional. Como sugiere Mary Anne Ferguson, “las mujeres que se rebelan contra el rol femenino son percibidas como antinaturales y pagan el precio de la infelicidad, si no el de la locura o la muerte<sup>48</sup>” (228-9) Por su parte, Annis Pratt señala que la locura es una imagen bastante recurrente en la literatura escrita por mujeres. Asimismo, agrega que la locura funciona como una metáfora de la posición social que ocupa la mujer, ya que representa la impotencia femenina y el intento frustrado de vencer su destino.

Si bien Ximena solo recuerda a la abuelita loca “como una sombra junto a la ventana del apartamento donde la tenían recluida en la casa del valle” (102), se siente intrigada, fascinada por esta y escucha atentamente las conversaciones entre su madre y la tía Alejandra sobre ella. Asimismo, se podría decir que la niña siente una conexión especial con su abuela al punto de que siente que se le aparece en sueños y le encomienda la tarea de ayudar a la tía Alejandra y a Gretchen en su romance. De la misma manera, Ximena escucha la voz de la abuelita loca dirigiéndose a ella: “Si te cuento estas cosas es porque sé lo mucho que te gustan las historias y aunque a mí siempre me gustó más la vida, me gustó en la medida en que pudiera parecerse a ciertas historias, sólo a ciertas, porque ya que se vive de palabras, es necesario escoger hasta donde se pueda qué papel queremos hacer” (123). En estas palabras, se resume la filosofía de vida de la abuelita loca: tener la posibilidad de escoger y no simplemente conformarse.

Como hemos observado, cada una de estas “figuras guías” representa un modelo de femineidad distinto y, en algunos casos, un modelo alternativo de escritura, a partir de los cuales Ximena se definirá como mujer y como creadora. Si bien las figuras de mayor importancia en la formación de la niña son la madre y el Ama Grande, los demás personajes también ejercen una gran influencia sobre ella, pues, a diferencia de las primeras que representan el afecto, la calidez y la protección, estas últimas transgreden las estrictas normas de género imperantes en la época. Tanto Casilda como la tía Alejandra y la abuelita loca son mujeres que no se amoldan a las exigencias sociales y se rehúsan a seguir el

---

<sup>48</sup> La traducción es mía.

destino que ha sido trazado para ellas: el de esposa ejemplar y madre abnegada. Sin embargo, resulta interesante que estas figuras no despierten el rechazo o el desdén de Ximena. Por el contrario, la niña se sienta fascinada por ellas y desea conocer los pormenores de sus vidas. Si bien existe cierta rivalidad con Casilda, esta nace a partir de la actitud indiferente y distante de ella, mas no de la valoración de sus actos por parte de Ximena. Como veremos más adelante, Ximena, en cierto sentido, también se aparta de los modelos de femineidad tradicionales, pues no se trata de una niña dócil o sumisa, sino que es capaz de desarrollar iniciativas.



## LA PROTAGONISTA

Como señalamos anteriormente, el protagonista del Bildungsroman tradicional se caracteriza por su carácter esencialmente pasivo. Al respecto, Marianne Hirsch considera que este no controla su propio destino, sino que se limita a reaccionar frente a las circunstancias que se le presentan. Así, su identidad se irá construyendo a partir de las relaciones familiares, el contexto sociocultural, los códigos de conducta, las normas de género, entre otros. Sin embargo, María Inés Lagos sostiene que en los relatos de formación de protagonista femenina que ha analizado, las niñas protagonistas, de una u otra manera, se distancian de esta norma general y desarrollan ciertas iniciativas. Así, encuentra que por lo general, no se trata de niñas dóciles ni sumisas, sino de protagonistas fuertes y decididas que se sienten diferentes al resto. Asimismo, no se conforman con sus circunstancias y, la mayoría de veces, se rebelan contra las limitaciones y restricciones de la sociedad patriarcal. De la misma manera, Linda Huf sugiere que “mientras el héroe. . . tiende a ser pasivo, sensible y tímido (es decir, a tener rasgos 'femeninos' convencionales), la heroína suele ser incondicional, vivaz e intrépida (o tener atributos tradicionalmente 'masculinos')<sup>49</sup>” (4). Al respecto, Leasa Y. Lutes señala que las protagonistas mujeres deben ser lo suficientemente fuertes “como para poder mantener el nivel de tensión necesario” (68). Es decir que estas han de llevar dentro de sí el potencial necesario para desequilibrar el orden social y desencadenar así el conflicto básico de la novela. De la misma manera, Lutes agrega que “para tomar su lugar ante la sociedad y participar en el delicado equilibrio con ella, el mensaje del Bildungsroman, la protagonista ha de independizarse de esa relación subyugante e incorporarse como ser de peso y significado” (69). En otras palabras, para que esté presente esta tensión entre el héroe y el mundo característica del Bildungsroman, la protagonista no puede ser una mujer perfectamente adaptada y dócil que sigue ciegamente las normas sociales.

Por otra parte, se podría decir que por lo general, las protagonistas de los Bildungsromane femeninos se apartan de los valores y modelos de femineidad

---

<sup>49</sup> La traducción es mía.

preestablecidos. En otras palabras, no se conforman con cumplir las funciones que la sociedad les ha encomendado -esposa ejemplar, reina del hogar, madre abnegada, etc.-, sino que buscan alcanzar la realización personal a través de otros medios. Inclusive, muchas de las protagonistas de antaño preferían el aislamiento, el suicidio o la locura a resignarse al destino que había sido trazado para ellas. Sin embargo, a partir de la década de los setentas, encontramos protagonistas que logran un equilibrio entre sus deseos personales y las expectativas sociales<sup>50</sup>. Como señala Lagos, como no se trata de protagonistas dóciles ni sumisas, recurren a ciertos mecanismos que les permiten ver realizados sus deseos sin ocasionar una ruptura en el orden social. Más adelante, veremos que la fantasía y, principalmente, el proceso creativo son mecanismos que se presentan como una solución a las protagonistas.

Como mencionamos en el apartado sobre los primos de Lima, Ximena no es una niña dócil y apacible, sino que, por el contrario, tiene un carácter fuerte: hace preguntas inquietantes, no se conforma con evasivas, no tiene remordimiento de mentir a los mayores, es exigente, llora y patalea cuando la quieren obligar a hacer algo que no le gusta y, por último, su curiosidad puede más que su miedo. Así, al final de la novela, Ximena adulta le dirá a la niña que es “peleona de temperamento” (221) y siempre le gusta llevar la contraria. Igualmente, en el primer capítulo, se menciona que ante la inusitada obediencia de Ximena como consecuencia de su enfermedad, los mayores asombrados se preguntan: “¿es que la crisis le habrá dominado por fin el mal genio?” (20). Asimismo, resulta interesante que la niña casi siempre se las ingenie, de una u otra manera, para conseguir lo que quiere. De esta manera, observamos que amenaza a Anacleto con no contarle más cuentos si no resuelve el misterio de la forastera que tanto la intriga o que ante la negativa del Ama Grande, le ruega llorosa llevar los peluches gigantes de paseo. Del mismo modo, cuando los mayores le ocultan información, Ximena se las ingenia para escuchar las conversaciones tras la puerta o se hace la dormida para que estos hablen con total libertad

---

<sup>50</sup> Mary Anne Ferguson sostiene que recién a partir de las últimas décadas, han aparecido novelas que muestran a mujeres desarrollándose con éxito, puesto que anteriormente, o se les representaba encontrando satisfacción dentro de su limitado desarrollo en la esfera doméstica o expresando su insatisfacción a través de distintos medios autodestructivos. Asimismo, agrega que no resulta sorprendente que estos trabajos hayan aparecido en la década de los setentas, ya que las mujeres han conquistado mayores libertades a partir de esos años (229).

frente a ella. Así, encontramos que no se amilana ante una negativa o una prohibición, sino que, por el contrario, reclama, cuestiona, manipula, trama, inventa. Asimismo, llama la atención que Ximena no sea temerosa como otras niñas, puesto que se embarca en juegos bruscos, como cuando Sami y Beto corren muy de prisa mientras jalan la carreta donde ella se encuentra para asustarla y terminan frustrados porque no logran hacerla llorar. De la misma manera, observamos que si bien es cierto que Ximena siente miedo en determinadas ocasiones, no lo demuestra, pues su orgullo es más fuerte:

En esas ocasiones Ximena reclama, exagerando su valentía.

-¡Llévame a mí, yo sí voy contigo, llévame!

Entra [al mar] con uno de ellos y por orgullo se aviene a avanzar hasta donde le falta el piso y se aguanta las ganas de echar a correr a la orilla cuando una ola gigantesca la cubre sin piedad. Sostenida por las otras manos resiste el suplicio del terror y del agua salada que traga junto con su miedo. (148)

Por otro lado, resulta interesante la especial relación que guarda Ximena con la naturaleza que la rodea. Como señala Godofredo Taype, en la cultura andina, los padres y los demás miembros de la comunidad enseñan de generación en generación a convivir con la naturaleza y conservar el medio ambiente. Asimismo, agrega que la tierra es uno de los aspectos más importantes de la vida de la comunidad, puesto que es su principal medio de subsistencia. De la misma manera, como la producción agrícola depende del comportamiento astronómico, atmosférico, meteorológico, biológico, etc., el hombre andino ha desarrollado una serie de conocimientos de este entorno, como leer las estrellas o descifrar el comportamiento de plantas y animales (Taype 147). Así, encontramos que el Ama Grande es quien le inculca a la niña este sentimiento de comunión con la tierra, la vegetación, el agua, el viento. Asimismo, cabe agregar que el hombre andino le atribuye vida anímica y poderes mágicos a los elementos de la naturaleza. En este sentido, observamos que Ximena reconoce que su charca mágica ejerce un poder extraño sobre ella: “Sin embargo, tú sabes, sin comprender bien cómo lo sabes, que hay un espíritu en ese lugar que esperaba que vinieras, que te reclama como suya y con quien compartes una alianza creada en el mismo instante del hallazgo” (170). Cabe apuntar que los primos de Lima no comprenden ni comparten la percepción que tiene Ximena de la naturaleza:

Edmundo tira piedras, ramas secas, pateo la tierra del borde para que se desmorone haciendo círculos en el agua. Encuentra un paquete vacío de cigarrillos y lo echa para verlo flotar.

-No deberías tirar eso -le advierte Ximena-. Los indios riegan con esta agua las chacras que quedan abajo, al otro lado del pueblo.

-¡Qué asquerosos! -responde él con una mueca-. ¿No ves que no es agua clara?

-Pero no es sucia -replica Ximena, negándose a aceptar que sea una acequia de desagüe-. La encauzan desde allá, desde muy arriba. (76)

Por su parte, Annis Pratt sostiene que la percepción de la naturaleza -green world- varía según el género del protagonista de la novela de desarrollo; es decir, mientras el héroe busca dominarla, conquistarla y someterla a sus propios fines, la heroína, por el contrario, la considera un refugio donde puede hallar protección y consuelo. Asimismo, agrega que la protagonista suele volver a ese estado de unión con la naturaleza cuando siente su identidad amenazada por las exigencias de la sociedad. En este sentido, encontramos que en sus salidas a la huerta, Edmundo se encarga de cazar pájaros con su honda, martirizar bichos, asustar a las gallinas con un palo, destruir las ramas de los árboles, entre otros. Se trata de una suerte de preparación para salir a dominar al mundo. Por el contrario, a Ximena “le gusta echarse de bruces y sentir el olor de las hojas marchitas sobre la tierra tibia” y “se estremece absorbiendo por los poros el viento que siempre le trae la alegría del valle y que huele a verde de campo y a bosta de ganado” (62). Se podría decir que para ella, la naturaleza es un refugio donde se puede encontrar consigo misma. Como señala Pratt, “tomando posesión de la naturaleza, ella se posee a sí misma<sup>51</sup>” (17). En este sentido, resulta interesante la escena de la charca mágica donde la niña descubre su propia imagen. De la misma manera, se menciona que en los momentos que Ximena pasa a orillas de su charca, desaparecen sus culpas, el resentimiento, sus temores, la sensación de malestar, la desazón, la angustia, entre otros<sup>52</sup>. En otras palabras, la niña se abstrae de todo y se

<sup>51</sup> La traducción es mía.

<sup>52</sup> Como señalamos anteriormente, la comunión con la naturaleza está presente en toda la cultura andina, sin distinción de género. Así, en Los ríos profundos, encontramos una escena similar: “Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se

encuentra consigo misma. Asimismo, esta conexión especial entre Ximena y su charca mágica se podría explicar a partir del siguiente comentario de Lutes: “Se recuerda el que entre las feministas francesas el agua se considera el elemento por excelencia de lo femenino. Es una y no se fragmenta. No tiene forma fija (aunque sí tiene identidad) sino que se adapta” (21). Al igual que el agua, la identidad femenina no es totalmente fija sino más flexible.

Por otra parte, observamos que Ximena -bastante sensible y perspicaz- se siente fascinada por el mundo exterior. Desde las primeras páginas, nos enteramos de que sus paseos al mercado en compañía del Ama Grande son “sus horas felices” entre la algarabía, el bullicio, los olores, las texturas. De la misma manera, con respecto a las andadas al correo junto a Casilda, se menciona lo siguiente: “Ximena va contenta por salir, por ver gente, por curiosear rostros y porque rompe los límites serenos y conocidos de la casa. Va anhelosa de vencer sus timideces y establecer sus defensas, afuera, en el mundo” (36). Ximena quiere salir al mundo, quiere observarlo, explorarlo, descubrirlo. Asimismo, no tiene miedo de enfrentarse al espacio abierto; por el contrario, este despierta su curiosidad, sus deseos de conocer y, sobre todo, de comprender. Así, encontramos que en varias oportunidades, la niña se escapa del espacio doméstico para satisfacer su curiosidad, como cuando recorre las calles del pueblo costeño en busca de “la historia de la mujer más bella del mundo” o como cuando decide perseguir la visión de la feria a lo lejos. Sin embargo, a partir de estas salidas al espacio público, Ximena también irá descubriendo las contradicciones, las diferencias, las injusticias y las desigualdades de su entorno social. Al respecto, Maldonado sostiene que en un inicio, la niña no es consciente de las fisuras del mundo en que vive, puesto que dentro del espacio doméstico, lo andino y lo occidental se funden en armonía. No obstante, agrega que no ocurre lo mismo en el mundo de afuera donde las diferencias entre ambos son abismales. A su vez, Tierney-Tello señala que mientras Ximena crece y su círculo social se va ampliando, la relación entre ambos mundos resulta cada vez más conflictiva. Por ejemplo, la madre de Ximena, por un lado, habla quechua, mantiene una relación de igualdad con el Ama Grande y se solidariza con la pareja de ayacuchanos; pero, por otro, también ha interiorizado determinados prejuicios y

---

borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes” (232).

actitudes -hasta cierto punto- discriminatorias. En el capítulo “La costa”, la madre de la niña le hace el siguiente pedido a Libertad Calderón: “-Libertad -le dice-, Ximena te va a enseñar el cuartito donde hay una pareja de ayacuchanos. Yo entiendo más o menos lo que el muchacho me dice, aunque él no parece entenderme a mí. Anda tú, quizá tu quechua es mejor o quizá la mujer se anime a hablar contigo porque...” (160). Libertad la interrumpe abruptamente -“¿Por qué conmigo?”-, se siente completamente ofendida, se niega a cumplir el pedido alegando que se le ha olvidado el quechua y se retira de la habitación. Entonces, la madre de Ximena se dice para sí: “-Todo lo que le iba a decir es que tal vez la mujer tendría más confianza por ser ella más joven que yo. Y aunque le hubiera dicho lo que ella cree que le iba a decir, ¿acaso es un insulto?, ¿qué se habrá creído para darse tantos humos?” (161). Del mismo modo, frente a la angustia de Ximena por la situación de la pareja de ayacuchanos, Libertad Calderón le dice que se deje de majaderías sentimentales porque su abuelo en la sierra trata a sus operarios de la misma manera que don Serafino a los indios que llegan a su hotel. Del mismo modo, se podría decir que mientras dentro del espacio doméstico las relaciones de género son relativamente igualitarias; en el mundo exterior, las restricciones y limitaciones que se imponen a las mujeres son evidentes. Así, si bien Ximena se siente fascinada por el mundo exterior en un inicio, su paulatino descubrimiento de este también le traerá una gran angustia. Es por este motivo que Barbara Mujica sostiene que a diferencia de la mayoría de novelas que retratan a los niños como incapaces de lidiar con dilemas morales complejos, Ximena está comenzando a tomar conciencia de las contradicciones inherentes al mundo adulto.

#### La personalidad creadora de Ximena

En el sexto capítulo, se menciona que ante los disfueros y rechazos iniciales de Ximena, el Ama Chica no tarda en descubrir el punto débil de la niña: los relatos fantásticos. Efectivamente, Ximena se siente fascinada tanto por los mitos clásicos que le cuenta su padre como por los relatos andinos que le narra el Ama Grande. Cabe señalar que como la niña aún no sabe leer ni escribir, no ha establecido una valoración jerárquica entre el saber enciclopédico de su padre y la tradición oral de su ama india. Como sostiene Carolina Ortiz, “en ella se ponen en contacto dos mundos que dialogan en igualdad de

condiciones (sin jerarquía en la subjetividad de la niña); el mundo de las letras de su padre y el mundo oral del Ama Grande y de Pablo” (69). Así, encontramos que en un inicio, fluyen armoniosamente en la mente de la niña estas dos vertientes; las princesas de los cuentos de hadas coexisten con los cóndores y los duendes de los relatos andinos. Así, cuando el padre le explica el rapto de Leda, Ximena no duda de la veracidad del mito, ya que los relatos del Ama Grande están llenos de transformaciones fantásticas de ese tipo. Sin embargo, cabe señalar que la niña no es una receptora pasiva, sino que, por el contrario, recrea, transforma y refunde todo aquello que llega a sus oídos: “Ximena le relata cuentos de hadas mezclándolos con trozos de mitos, de películas y añadiendo pormenores que le vienen a la voz casi como si ella no los buscara” (108). En otras palabras, Ximena no es solo una aficionada a escuchar relatos, sino también a producirlos ella misma. Así, la encontramos intercambiando historias con el Ama Grande o con Pablo e impresionando a sus padres, la tía Alejandra, Anacleto, entre otros, con su repertorio siempre cambiante de cuentos. Como comenta la tía Alejandra, Ximena “tiene unas ocurrencias únicas, especialmente cuando se da cuerda o le da el complejo de Scherezada y no para de contar unas historias increíbles” (116). Así, observamos que si bien Ximena todavía no sabe escribir, está comenzando a desarrollar una personalidad creadora. Como señala Jannine Montauban, “su capacidad fabuladora, manifestada en la reelaboración de las historias que escucha, se erige en un embrionario principio ficcional que buscará manifestarse no sólo en la escritura (esto es, en la virtualización textual de sus historias), sino en el diseño de una personalidad creadora: una escritora”<sup>53</sup>.

Por un lado, Ximena descubre el poder que ejerce la narración sobre sus receptores; por ejemplo, cuando amenaza a Anacleto con no contarle más cuentos si no resuelve el misterio de la forastera<sup>54</sup> o cuando deja sin terminar un cuento que les estaba contando a Beto y Sami para que estos insistan en que vaya a jugar con ellos a su casa. Sin embargo, la narración no solo despierta fascinación o interés en el oyente, sino tiene un poder mucho mayor: puede llegar a perturbarlo al punto de infundirle dolor, como propone Carmen

---

<sup>53</sup> Se cita una fuente electrónica. Véase Bibliografía.

<sup>54</sup> En el patio del hotel de Don Serafino, Ximena se encuentra con una muchacha hermosa a la cual nunca más vuelve a ver. Así, la niña, intrigada, recorre el pueblo preguntando si alguien la conoce, pero nadie le da razón e inclusive algunos la acusan de mentirosa. Finalmente, Ximena la reconoce en una fotografía que encuentra en la pieza de Don Serafino, lo cual le hace pensar que probablemente imaginó todo.

Tisnado. Cuando Ximena -frustrada y humillada por no haber logrado resolver el misterio de la forastera- engaña a Anacleto diciéndole que la forastera es en realidad la sirenita del cuento que se va a morir por culpa suya, este cambia drásticamente: anda desaliñado, no quiere comer y comienza a enfermarse. Así, la niña se ve obligada a confesarle que todo ha sido una invención suya y si bien Anacleto comienza a recuperarse, la relación de complicidad entre ellos nunca se restablece y Ximena se resigna a que nunca más se volverán a hablar. Al respecto, Tisnado señala lo siguiente: “Ximena ha cruzado el umbral de la imaginación solitaria y ahora se relaciona con los demás, y con sus palabras ella puede complacerlos, brindarles alegría, hacerles daño y curarlos. Ximena está entrando al mundo de la ética del lenguaje<sup>55</sup>” (542). Por otro lado, la niña es constantemente reprendida por los mayores, quienes la acusan de ser mentirosa y de inventar falsas historias. A Ximena le provoca ira y frustración que ni el Ama Grande ni el Ama Chica le crean cuando les dice que en el campamento han hecho una feria. De la misma manera, se siente humillada cuando en sus indagaciones por el pueblo sobre la forastera, el boticario la ignora completamente y, ante su insistencia, le dice que tiene un veneno “para hacer callar a las niñas que mienten” (190). Al final de la novela, en su conversación con Ximena adulta, la niña reconocerá que nunca ha sabido distinguir bien lo que es verdad y lo que es mentira (228). Mary Beth Tierney-Tello señala que para Ximena, el arte -la narrativa, el cine, el mito, etc.- y la vida real no son esferas separadas, sino versiones diferentes del mundo que son igualmente válidas y que se refuerzan mutuamente. Es por este motivo que no sabe distinguir bien entre una y otra. Por su parte, Tisnado sostiene que “las palabras le permiten a Ximena construir un mundo propio-un mundo hermético en el cual a uno le cuesta notar cualquier ley de verosimilitud o cualquier límite entre lo verdadero y lo imaginario<sup>56</sup>” (538). Sin embargo, agrega que las experiencias de la niña no se reducen a este mundo propio y aislado, puesto que otras personas también participan de ellas. Así, se podría decir que a partir de su interacción con los otros, Ximena descubrirá que hay ciertos límites a la imaginación. En otras palabras, si bien en su intimidad, la niña puede crear un mundo propio que se rija por sus propias leyes, pertenece a una comunidad y, por lo tanto, debe hacer ciertas concesiones.

---

<sup>55</sup> La traducción es mía.

<sup>56</sup> La traducción es mía.

Por otra parte, la fantasía y la capacidad creadora no solo cumplen una función exterior ni están destinados únicamente a un receptor externo, sino también permiten satisfacer una serie de necesidades internas. María Inés Lagos señala que en los relatos de formación de protagonista femenina, la fantasía funciona como un mecanismo de sobrevivencia en el sentido en que a través de ella, “las protagonistas viven una realidad inexistente que satisface ciertas necesidades vitales” (79). En otras palabras, mientras en apariencia, la heroína está perfectamente adaptada a su entorno social y convive armoniosamente en él; en su intimidad, se muestra disconforme y recurre a la fantasía para satisfacer los deseos que le son vedados por el orden dominante:

El Ama Grande acaba por impacientarse y la castiga encerrándola en el armario empotrado. Desde que llegó Casilda, Ximena ni siquiera puede chillar a todo pulmón para protestar por ese exilio entre zapatos, ternos y vestidos. . . En lugar de entretenerse escuchando la escala posible de sus propios gritos, no le queda otro remedio que desahogarse planeando venganzas: que a Casilda, por presuntuosa, Dios la castigue y haga que le crezca una nariz igual a la de su padre, el tío Rogelio, que la tiene gorda y cruzada de venas moradas; que se olvide de saber leer y escribir y tenga que aprender de nuevo, sentada en un pupitre pequeño, señorita como está, en un aula atestada de chicas de preparatoria; que de ganar los alemanes, la capturen para torturarla en vez de buscar a los niños ingratos que rehúsan comer; que una bruja la convierta en una araña repelente; y lo peor, que Carlos, el fulano por el que tanto llora y al que tantas veces menciona, no la venga a buscar nunca. (33)

Si por un lado, Ximena acepta el castigo con resignación y no se queja, por otro, está imaginando distintas venganzas contra Casilda. Asimismo, Lagos agrega que se trata de una suerte de vidas paralelas. Se podría decir que en la novela de Laura Riesco, la fantasía no llega a tal punto, puesto que, como señalamos anteriormente, a Ximena, aún muy joven, casi no se le ha limitado en sus acciones. Sin embargo, encontramos en el primer capítulo que la niña intenta olvidar el episodio del niño indio a quien no le dejó tocar sus peluches gigantes y “se repite que todo lo ocurrido se lo imaginó para contarse a sí misma una historia más entre las muchas que se cuenta para cambiar la monotonía de su rutina diaria” (25). Así, observamos que de cierta manera, la fantasía le permite a Ximena huir de la

cotidianeidad. Asimismo, se podría decir que esta también le permite canalizar determinados sentimientos que la agobian como, por ejemplo, su atracción por Robertson. Como señala Lagos, “la fantasía también está íntimamente relacionada con la sexualidad” (81), ya que frente a la estricta regulación de la sexualidad femenina, la protagonista recurre a la fantasía para ver realizados sus deseos más íntimos de una manera vicaria. Ante la presencia de Robertson, se menciona que a Ximena la emoción le nubla los ojos, le tiemblan las piernas y siente que va a desmayarse. Sin embargo, la niña satisface su atracción por él a través de su imaginación. Así, Ximena identifica a Robertson con Heathcliff de Cumbres borrascosas que la ha dejado cautivada y piensa en él cada vez que rememora los episodios de la película o cuando su madre le lee ciertos fragmentos de la novela. De la misma manera, “piensa en Robertson antes de dormirse, piensa en él cuando escucha como ahora canciones de amor, y en la matiné del último domingo por primera vez se emocionó con la escena del beso final en la película” (118). Si bien Robertson no le pertenece, Ximena encuentra placer al recordarlo, al soñar con él y al crear imágenes suyas.

#### El descubrimiento de la escritura

Al inicio de la novela, encontramos que Ximena aún no sabe leer ni escribir; sin embargo, se siente fascinada por las letras que observa en los libros e inclusive frente al Ama Grande y Anacleto, finge saber leer “dándose importancia” (12). Asimismo, se muestra ansiosa por aprender a leer y escribir para, de esta manera, fijar los recuerdos que tanto teme olvidar. Así, observamos que luego de haber visto la película basada en Cumbres borrascosas, Ximena repasa obsesivamente los distintos episodios; no obstante, a pesar de sus esfuerzos, está comenzando a olvidar ciertas escenas y “la idea de perder la primera memoria de la película también la hace sufrir” (90). Sin embargo, se consuela con la idea de que cuando sea mayor, podrá leer la novela o ver la película cuantas veces quiera. De la misma manera, cuando Ximena escucha una frase de su madre que la deja deslumbrada, sabe que tendrá que repetírsela una y otra vez para no olvidarla; por el contrario, “si supiera escribir, la grabaría con letra fina y certera, usando tinta morada en la página sin rayas de un pequeño cuaderno con tapas de cuero” (94). Se podría decir que frente a la fragilidad de la memoria y el temor al olvido, la escritura permite grabar, fijar,

almacenar los recuerdos para, así, poder volver a ellos cuando se desee. Sin embargo, cabe apuntar que si bien la escritura fija las vivencias, estas necesariamente han pasado por el filtro de la conciencia. En otras palabras, la escritura no representa los eventos tal como efectivamente ocurrieron, sino como uno los recuerda<sup>57</sup>. Como sugiere Elizabeth Jelin, “toda narrativa del pasado implica una selección”, ya que, en principio, “la memoria es selectiva; la memoria total es imposible” (29). Asimismo, Tisnado señala que, al representar el pasado, “la memoria y la imaginación se entrelazan de tal manera que al final es difícil dibujar una línea entre ellas<sup>58</sup>” (546). En este sentido, encontramos que cuando Ximena empieza a olvidar ciertos fragmentos de la película basada en Cumbres borrascosas, sospecha que está llenando los huecos “con su propia imaginación, con sus propias palabras y colores” (90). Así, las escenas de la película se confunden con las imágenes creadas por la propia niña. Inclusive, se podría decir que Ximena crea su propia versión de Cumbres borrascosas, pues a partir de sus recuerdos de la película, la niña concibe un supuesto romance entre Robertson y la tía Alejandra:

Ximena quiere pensar en Heathcliff y en Catherine. . .no obstante, es Robertson quien se le aparece. Son sus ojos, los vellos rubios de su pecho, su mano, su olor. Es Robertson quien la lleva de la mano al sueño, entre las algas y los erizos de mar por un despeñadero borrascoso donde las olas estallan en una cadencia rítmica antes de abrirse en flotes de espuma. Pero no es ella como es ella. Es ella en la figura acezante y retadora de su tía Alejandra. (107-8)

De esta manera, se podría decir que toda narrativa del pasado incluye dimensiones subjetivas como los procesos interpretativos, la construcción y selección de memorias, y la elección de estrategias narrativas por parte del sujeto (Jelin 63).

Por otra parte, la escritura también permite establecer vínculos con los otros. Se podría decir que esta no solo le permite a uno mismo recordar sus propias vivencias, sino que los otros también lo recuerden a uno a través de ellas. En cierto sentido, uno continúa presente en lo que ha escrito y quien tiene acceso a estos escritos, también logra acceder a

---

<sup>57</sup> En este sentido, cabe recordar la célebre frase de Gabriel García Márquez: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (Vivir para contarla 7).

<sup>58</sup> La traducción es mía.

uno mismo. Así, encontramos que ante el alejamiento de su ama, Ximena intenta escribirle una carta y “piensa escribirle todos los días para que el Ama Grande no se olvide de ella” (214). La niña guarda la esperanza de que alguien le lea sus cartas y, así, el Ama Grande la recuerde, la extrañe y se dé cuenta de la falta que le hace. Se podría decir que la escritura permite mantener ciertos vínculos aun en la distancia y la ausencia.

Por otra parte, Pin-chia Feng sostiene que en varios Bildungsromane femeninos, está presente el dilema del pasado del cual no se logra escapar. A lo largo de la novela de Laura Riesco, encontramos que Ximena es consciente de que hay determinados recuerdos, sobre todo aquellos que le resultan dolorosos, con los que deberá cargar por mucho tiempo: el rostro del niño indio a quien no le permite tocar sus peluches gigantes, el fin de su amistad con Anacleto, su desengaño respecto al misterio de la forastera y, principalmente, aquello que sucedió la tarde que escapó al campamento de los obreros<sup>59</sup>. La niña no solo no ha podido confesarle esto último a nadie, ni siquiera al Ama Grande, sino que intenta con todas sus fuerzas borrar esas vivencias y, aunque no quiere regresar a Lima, guarda la esperanza de que allá dejará de tener pesadillas y, por fin, logrará olvidar. Se podría decir que se trata de un olvido evasivo, “que refleja un intento de no recordar lo que puede herir” (Jelin 31). Sin embargo, como agrega Jelin, quienes optan por callar, silenciar, guardar o intentar olvidar no necesariamente encuentran alivio, tranquilidad o paz. Así, Ximena adulta le anuncia que por más lejos que esté, no podrá escapar de los fantasmas de su pasado: “-Nunca olvidarás del todo, Ximena, porque aun cuando entierres con los años los detalles de ese día, sentirás que a tu espalda buscan entremezclarse a tus pasos. Tal vez si me ayudas a recordar, juntas podremos empezar una nueva página” (216). Si bien el pasado no se puede olvidar por completo, encontramos que la memoria y, sobre todo, el lenguaje -a través del testimonio y la escritura- permiten articular la propia experiencia y, de esta

---

<sup>59</sup> Aquella tarde, en medio del campamento incendiado por la revuelta de los obreros, Ximena descubre que ella también ha participado de las injusticias que se cometen en su medio social contra la población indígena. Pablo -un niño indio con el que se encuentra en el campamento- le cuenta cómo habían despojado a su familia de sus tierras, cómo se enfermó su padre trabajando en las minas, los abusos que cometía la Compañía contra los obreros, etc. Así, Ximena se siente cómplice de estas injusticias, pues, por un lado, su padre es uno de los jefes de la Compañía y, por otro, el bisabuelo de su madre también se había apoderado de las tierras de los indios. Asimismo, Pablo le relata la historia del Inca Rey que va a resucitar, y alrededor del cual los indios formarán un ejército invencible y se vengarán de quienes los humillaron. Por último, cuando los policías encuentran a Ximena, piensan que había sido secuestrada y culpan injustamente a un obrero que estaba cerca a ella. De esta manera, los dos mundos -el occidental y el andino- que habían convivido en ella armoniosamente en un inicio terminan de entrar en crisis.

manera, exorcizar los demonios del pasado. En otras palabras, le permiten a uno asimilar su propio pasado y reconciliarse con él mediante la creación de una narrativa.

Elizabeth Jelin, siguiendo lo propuesto por Tzvetan Todorov, distingue entre memoria “literal” y memoria “ejemplar”. En la primera, el pasado irrumpe en el presente a través de reapariciones de vivencias pasadas, repeticiones de síntomas, retornos de lo reprimido, reactualizaciones de situaciones traumáticas, entre otros. De esta manera, se trata de una fijación en el pasado que impide vivir el presente y construir un futuro. A esta categoría pertenecen los recuerdos dolorosos de Ximena niña, que la invaden constantemente: “Quisiera que se le borrarán los hechos y aprieta los párpados para no ver lo que sus latidos con tanta nitidez rescatan” (217). Por otra parte, la memoria “ejemplar” consiste en dar sentido, en interpretar, en procesar, en reconstruir subjetivamente el pasado. Para lograr esto, es necesario, en primer lugar, tomar distancia de ese pasado: “Consiste en elaborar y construir una memoria de un pasado vivido, pero no como una inmersión total” (Jelin 94). En otras palabras, no se trata de revivir el pasado, de regresar a él del todo, sino de poder incorporar la vida del presente y las expectativas del futuro en ese retorno. En segundo lugar, es el lenguaje -y las convenciones sociales asociadas a él- el que permite reconstruir el pasado a través de una narrativa: “El acontecimiento rememorado o ‘memorable’ será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (Jelin 27). De esta manera, a diferencia del carácter incomunicable y solitario de la memoria “literal”, la memoria “ejemplar” se construye a partir de la interacción y el diálogo. Como señala Jelin, “cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias” (84). Asimismo, agrega lo siguiente: “Se requieren ‘otros’ con capacidad de interrogar y expresar curiosidad por un pasado doloroso, combinada con la capacidad de compasión y empatía” (86). Ahí radica la necesidad de la presencia de Ximena adulta, quien se encargará de interrogar a la niña y asegurarse de que llegue al final de su historia: “Quiere callarse con la misma angustia con la que quiere olvidar; no obstante, la presencia de la mujer la conmina a retornar sobre sus pasos” (217).

Como señala Jelin, la experiencia no se limita a las vivencias directas, inmediatas, subjetivamente captadas de la realidad, sino que requiere de la elaboración de un sentido,

del procesamiento por medio del lenguaje. En otras palabras, es necesario transformar el acontecimiento en experiencia a través de la memoria narrativa. De la misma manera, Lutes señala que “el desarrollo se lleva a cabo no por el presenciar acontecimientos sino por procesarlos, es decir, a través de la memoria, interpretación y re-interpretación” (97). Es decir, el desarrollo solamente se alcanza cuando uno logra integrar sus experiencias en un todo coherente. Así, Ximena adulta le dice a la niña lo siguiente:

-Necesitas acordarte por ti y por mí, sino todas estas páginas que he escrito se quedarán inconclusas. Anda, cuéntame la historia que tanto miedo te dio. Si me la cuentas, al escucharla de tu propia voz y al escribirla con mi propia mano, ese relato tal vez deje de aterrarte a ti por las noches y a mí por igual se me aligeren un poco la culpa y la pena -y en un susurro casi inaudible, pero intenso, agrega-: Recuérdalo siempre: nunca podremos ni debemos olvidar del todo. (226)

Ximena adulta necesita reconstruir aquel episodio que tanto le cuesta recordar para, así, poder completar su colección de “recuerdos imaginados” y cerrar esa etapa de su vida. Es por este motivo que necesita de la niña. Sin embargo, a esta última le cuesta mucho esfuerzo, dolor y angustia comenzar a relatar los detalles de la historia que tanto la atormenta y sus frases inicialmente se fragmentan inconexas. Como señala Jelin, “los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria” (28). Asimismo, agrega lo siguiente: “Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patológicas y silencios” (36). No obstante, ante la insistencia de Ximena adulta, la niña logra articular sus recuerdos y, por fin, se libera del peso que tanto la oprimía. Solo una vez que ha encontrado las palabras para comunicar y transmitir sus vivencias, consigue apropiarse de ellas, someterlas a su vida presente y sus proyectos futuros. De la misma manera, una vez que Ximena adulta plasma esos recuerdos en el papel, su misión está cumplida, puesto que a través de la escritura, ha logrado arrancarse la culpa y el dolor, y crear una subjetividad propia, la de una escritora.

Por otro lado, cabe señalar que tanto la memoria como el lenguaje son elementos fundamentales en la construcción de la identidad individual y colectiva. Como propone Jelin, “el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de

permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio” (24). Es decir, la singularidad de los recuerdos junto al sentimiento de continuidad del sí mismo son los pilares que sostienen la identidad. Asimismo, como señalamos anteriormente, la memoria y, sobre todo, el lenguaje, al articular las propias experiencias, “permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el mantenimiento del sentido de identidad” (Jelin 25). De esta manera, se podría decir que el proceso de rememoración y la creación de una narrativa le permiten a Ximena no solo reconstruir su pasado, sino construirse a sí misma. En otras palabras, se crea a sí misma al integrar sus memorias y darles un sentido. Al respecto, Tisnado sostiene lo siguiente:

Y lo que la novela también nos muestra es que es el lenguaje el que juega el papel más significativo en la construcción de la identidad, y por lo tanto, en la construcción del yo y la subjetividad. . . Sin embargo, es a través de la forma escrita del lenguaje que Ximena es capaz de reunir los fragmentos de su vida y juntarlos. En este sentido, la escritura asume el rol más significativo en la "reinención" de Ximena misma<sup>60</sup>. (544-545)

Como mencionamos anteriormente, una de las principales características del Künstlerroman es que el héroe se construye a sí mismo a través del proceso creativo, ya que este está estrechamente ligado a la introspección y el autodescubrimiento.

Por su parte, Edna Aizenberg sostiene que en la novela de artista, “la empresa creativa es un medio para explorar el yo e investigar cómo ese yo puede relacionarse provechosamente con la sociedad” (543). Cabe señalar que, como propone Jelin, los procesos de memoria, aun cuando los recuerdos personales son únicos y singulares, están siempre enmarcados en un contexto social. Asimismo, “estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo” (Jelin 20). De esta manera, toda memoria o experiencia individual necesariamente implica códigos y discursos culturales compartidos. En este sentido, resulta interesante que los recuerdos dolorosos de Ximena estén estrechamente relacionados al cuestionamiento de su propia identidad grupal:

---

<sup>60</sup> La traducción es mía.

la revuelta de los obreros, la expropiación de las tierras de los indios, los abusos cometidos por la Compañía, el arresto injusto de su supuesto secuestrador y, sobre todo, el anuncio de la venganza del Inca Rey contra quienes los humillaron. En otras palabras, estas vivencias son traumáticas en el sentido en que están asociadas a una crisis del sentimiento de identidad colectiva, pues llevan a Ximena a cuestionar la posición que ocupa respecto de las injusticias que se cometen en su medio social contra la población indígena:

Te acordaste con angustia de que tu ama y tu madre conversaban a ratos sobre los del campamento y se ponían muy tristes. Una vez tu madre había dicho que de nada valía la ropa y los panetones que las esposas de los jefes les llevaban para la Navidad, porque después de todo les habían quitado lo que había sido suyo. Tu padre se callaba, y a veces defendía a la Compañía diciendo que si los gringos los trataban mal, peor los tratarían los peruanos, y agregaba que el bisabuelo de tu madre también se había posesionado de tierras alambrando lo que había sido de otros. (221)

De esta manera, la rememoración, la creación de una narrativa y la transmisión de esta le permitirán no solo construirse a sí misma, sino definir su lugar en el mundo exterior. En este sentido, se podría decir que Ximena no solo se ha reconciliado consigo misma, sino también con su medio social al reconocer y confesar honestamente su culpa en las injusticias sociales. Así, se podría agregar que Ximena está en camino a alcanzar el fin último del Bildung: la integración personal y, sobre todo, social. La memoria, la asimilación del pasado y el reconocimiento de las culpas funcionan como punto de partida para una transformación a nivel individual e incluso social. Como señala Jelin, la memoria narrativa vincula las vivencias del pasado con la vida del presente y, sobre todo, con las expectativas del futuro, ya que las lecciones que se derivan de las experiencias pasadas se convierten en principios de acción para el futuro. De esta manera, se cierra una etapa en su vida y Ximena está lista para ir en camino de otros cuentos.

## CONCLUSIONES

A partir de lo anterior, se podría concluir que en Ximena de dos caminos, efectivamente se reconfigura el Bildungsroman tradicional -tanto en sus aspectos formales como de contenido- para representar el desarrollo de un personaje femenino. Sin embargo, observamos que se conservan las principales características de la tradición de este género literario: la construcción del sujeto, el énfasis en el contexto sociocultural, la presencia de “figuras guías”, la insistencia en un lapso de tiempo en que ocurre el desarrollo, etc. Asimismo, encontramos que las estrategias narrativas analizadas -la estructura epifánica y los distintos puntos de vista narrativos- responden a la necesidad de representar el desarrollo femenino, que es menos directo y más conflictivo, y la identidad femenina, que es menos fija y más flexible.

Por otro lado, encontramos que la novela de Laura Riesco nos narra el paulatino descubrimiento de la protagonista del mundo exterior. Si bien dentro del espacio doméstico, lo andino y lo occidental se funden en armonía y las relaciones de género son relativamente igualitarias; al interactuar con los personajes del mundo exterior, Ximena irá descubriendo las contradicciones, las diferencias, las injusticias y las desigualdades de su entorno social. Así, se podría decir que en una primera instancia, el contexto social se presenta como un obstáculo en tanto despierta sentimientos de angustia, de frustración, de culpa en la protagonista. En este sentido, encontramos que es a partir de la llegada de los primos de Lima que Ximena descubre las rígidas normas de género y los privilegios de los que gozan los varones. De la misma manera, es a partir de su interacción con personajes de afuera del espacio doméstico -el niño indio a quien no deja tocar sus peluches gigantes, don Serafino, Libertad Calderón, Pablo, entre otros- que Ximena descubrirá el abismo que separa el mundo andino del occidental y se percibirá a sí misma del lado de los opresores.

Por otra parte, observamos que la protagonista no está sola en su proceso de formación, sino que intervienen en él una serie de “figuras guías”: la madre, el Ama Grande, Casilda, la tía Alejandra y la abuelita loca. Asimismo, resulta interesante que cada una de ellas represente un modelo de femineidad distinto y, en algunos casos, un modelo alternativo de escritura, a partir de los cuales Ximena se definirá como mujer y como

creadora. De la misma manera, llama la atención que algunas de estas “figuras guías” compartan el trágico destino de las protagonistas de los Bildungsromane femeninos de antaño: el suicidio, el aislamiento, la locura, el encierro.

Por último, encontramos que a diferencia del carácter esencialmente pasivo del protagonista del Bildungsroman tradicional, Ximena no es una niña dócil y apacible, sino que tiene un carácter fuerte. Asimismo, posee una personalidad creadora que inicialmente se manifestará en la refundición de las historias que escucha de los mayores. Sin embargo, a partir de su interacción con los otros, descubrirá que hay ciertos límites a la imaginación. De la misma manera, se iniciará en el ejercicio de la escritura que permite fijar los recuerdos, mantener los vínculos, articular la propia experiencia y, sobre todo, exorcizar los demonios del pasado. En este sentido, la novela es un Künstlerroman, puesto que se representa una búsqueda a través de la creación de una narrativa. Asimismo, encontramos que este proceso creativo está estrechamente vinculado a la introspección, la autorreflexión y, sobre todo, la construcción de la identidad individual y grupal. Así, encontramos que es a través de la memoria y, sobre todo, el lenguaje que Ximena no solo se reconcilia con su pasado, sino con su medio social, puesto que el reconocimiento y la asimilación de su culpa en las injusticias sociales sirven como punto de partida para una transformación individual y, hasta cierto punto, social. De esta manera, se cierra una etapa en la vida de Ximena, quien ahora está lista para ir en busca de otros cuentos.

## BIBLIOGRAFÍA

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland. Eds. The Voyage In. Fictions of Female Development. Hannover, New Hampshire: University Press of New England, 1983.

Aizenberg, Edna. “El Bildungsroman fracasado en Latinoamérica: El caso de Ifigenia de Teresa de la Parra”. Revista Iberoamericana, 132-133 (1985): 539-549.

Aguilar, Roisida. “La ‘aurora’ del sufragio femenino en el Perú: Zoila A. Cáceres, 1924-1933”. Mujeres, Familia y Sociedad en la Historia de América Latina, Siglos XVIII-XXI. Ed. Scarlett O’Phelan y Margarita Zegarra. Lima: CENDOC - Mujer, Instituto Riva Agüero, IFEA, 2006, 517-536.

Bakhtin, Mikhail. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. Estética de la creación verbal. Teoría y estética de la novela. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1985, 200-247.

Barrig, Maruja. Cinturón de castidad; en la mujer de clase media en el Perú. Lima: Mosca Azul, 1979.

Calligos, Juan Carlos. “Identidad masculina y ciclo vital”. El camino de la identidad masculina. Lima: Escuela para el Desarrollo-DEMUS, 1998, 35-68.

Chodorow, Nancy. “Family Structure and Feminine Personality”. Woman, Culture and Society. Michelle Zimbalist Rosaldo y Louis Lamphere, eds. Stanford: Stanford University Press, 1974, 43-66.

De Beauvoir, Simone. El segundo sexo. Traducción de Juan García Puente. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Denegri, Francesca. “Una intelectual serrana en Lima”. El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú. Lima: IEP, Flora Tristán, 159-193.

Feng, Pin-Chia. “Rethinking the Bildungsroman: The Politics of Rememory and the Bildung of Ethnic American Women Writers”. The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading. New York: Peter Lang, 2000, 1-49.

Fuller, Norma. Dilemas de la femineidad. Mujeres de clase media en el Perú. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 1998.

Gardiner, Judith Kegan. “On Female Identity and Writing by Women”. Critical Inquiry. Writing and Sexual Difference 8.2 (1981): 347-361.

Giddens, Anthony. “Familia”. Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas. Madrid: Taurus, 2000, 65-80.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. La loca en el desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Madrid: Cátedra, 1998.

González Vigil, Ricardo. “La gran novela de Laura Riesco”. El Comercio 22 de enero de 1995, El Dominical 11.

Gutiérrez, Miguel. Los Andes en la novela peruana actual. Lima: San Marcos, 1999.

Huf, Linda. A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature. New York: Frederick Ungar Publishing, 1985.

Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

Jost, François. “La Tradition Du Bildungsroman”. Comparative Literature 21.2 (Spring 1969): 97-115.

Lagos, María Inés. En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.

Lamas, Marta. “La antropología feminista y la categoría ‘género’”. Nueva Antropología 8.30 (1986): 173-198.

Lazzaro-Weis, Carol. “The Female Bildungsroman: Calling It into Question”. NWSA Journal 2.1 (Winter 1990): 16-34.

Lutes, Leasa Y. Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del “Bildungsroman” femenino. New York: Peter Lang, 2000.

Maldonado, Claudia. La novela Ximena de dos caminos, desde una perspectiva de género. Lima: Diploma de Estudios de Género PUCP, 1998.

Mannarelli, María Emma. “Sexualidad y cuerpo femenino. Nuevos discursos y transformaciones sociales en Lima a fines del siglo XIX y principios del XX”. Mujeres y Género en la Historia del Perú. Ed. Margarita Zegarra. Lima: CENDOC - Mujer, 1999, 347-364.

Meza, Carmen. “Legislación social y familiar”. La Mujer en la Historia del Perú (siglos XV al XX). Comp. Carmen Meza y Teodoro Hampe. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, 359-378.

Montauban, Jannine. “Ximena de dos caminos: El aprendizaje de la escritura”. Perú Hoy. Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el extranjero. 1 mayo 1999. <<http://www.fas.harvard.edu/~icop/jeanninemountaban.html>>.

Moretti, Franco. The way of the world. The Bildungsroman in European Culture. Londres: Verso, 1987.

Mujica, Barbara. “Farewell to innocence.” World & I 10.10 (Oct. 1995): 280-286.

Ortiz, Carolina. La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.

Portocarrero, Felipe. “Religión, familia, riqueza y muerte en la élite económica. Perú: 1900-1950”. Mundos interiores: Lima 1850-1950. Ed. Aldo Panfichi. Lima: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación, 1995.

Pratt, Annis. “The Novel of Development”. Archetypal Patterns In Women’s Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1981, 13-37.

Riesco, Laura. “Al rescate de la palabra y de un Perú lejano”. Hispania 81.1 (Mar. 1998): 69-74.

----- . Ximena de dos caminos. Lima: PEISA, 2007.

Roudinesco, Elisabeth. Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Salmerón, Miguel. La novela de formación y peripecia. Madrid: A. Machado Libros, 2002.

Sontag, Susan. La enfermedad y sus metáforas. Barcelona: Muchnick Editores, 1981.

Taype, Godofredo. “Procesos elementales de socialización andina”. Revista Debates en Sociología 20-21 (1996): 145-179.

Tierney-Tello, Mary Beth. “Through a Child’s Eyes: Narrative and Social Critique in Laura Riesco’s Ximena de dos caminos”. Revista de Estudios Hispánicos 33.2 (1999): 237-264.

Tisnado, Carmen. “Ximena de dos caminos, Self-Representation, and the Power of Language”. Hispanic Review 67.4 (1999): 535-547.

Walkowitz, Judith R. “Sexualidades Peligrosas”. Historia de las mujeres en Occidente. Dir. Georges Duby. Vol. 4. Madrid: Taurus, 2003, 389-426.

Westphalen, Yolanda. “Visión social y de género en Ximena de dos caminos”. Escritura y Pensamiento 2.4 (agosto 1999): 107-116.

Žižek, Slavoj. “Los siete velos de la fantasía”. El acoso de las fantasías. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999, 11-39.