

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Heterogeneidad sociocultural en dos novelas de formación andinas: un análisis comparativo entre *Los ríos profundos* de José María Arguedas y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA**

AUTOR:

Claudia Jennifer Rivero Ramos

ASESOR:

Dra. María Cecilia Esparza Arana

Lima, mayo, 2018

Agradecimientos:

Ante todo, agradezco a mi familia, a Nacim y Alejandra por su apoyo, y a mi asesora, Cecilia Esparza, por su amabilidad y orientación.



esumen

La tesis es un análisis comparativo entre dos novelas de formación andinas: *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas y *Ximena de dos caminos* (1994) de Laura Riesco. Se plantea que la heterogeneidad sociocultural de los Andes tiene un peso decisivo en los procesos formativos representados en estas novelas. Los protagonistas viven una experiencia distinta de la heterogeneidad sociocultural dadas las diferencias entre sus contextos históricos, sociales y culturales. La cultura y la clase social de los protagonistas definen mandatos sociales de género patriarcales y opresivos que son puestos en cuestión en la formación de la subjetividad de los personajes. La heterogeneidad sociocultural tiene un rol fundamental en la formación de los protagonistas como escritores, pues son sujetos bilingües que se educan entre la oralidad quechua y la cultura letrada occidental, dos sistemas lingüísticos enfrentados en una situación de diglosia. La resolución del proceso formativo consiste en que los protagonistas tomen una posición con respecto a los conflictos socioculturales que experimentan a lo largo de su desarrollo, con lo que se ratifica la naturaleza ambigua y fragmentada de sus identidades.

Índice de contenido

Introducción	2
Capítulo I: El protagonista y su mundo	11
1.1. El contexto histórico y sociocultural	11
1.2. La heterogeneidad y los mandatos sociales de género	22
Capítulo II: La formación del artista en los Andes	33
2.1. <i>Ximena de dos caminos</i> y <i>Los ríos profundos</i> en la tradición del <i>Künstlerroman</i>	33
2.2. <i>Ximena de dos caminos</i> y <i>Los ríos profundos</i> como novelas de formación del artista en los Andes	37
Capítulo III: Resolución del proceso formativo	61
Conclusiones	79
Obras citadas	83

Introducción

Los ríos profundos (1950) de José María Arguedas y *Ximena de dos caminos* (1994) de Laura Riesco son dos novelas fundamentales en el canon peruano contemporáneo, que presentan el desarrollo de sus protagonistas en los Andes, un territorio caracterizado por su historia de violencia y conflictos socioculturales. En *Los ríos profundos*, su protagonista, Ernesto, es un adolescente que, al ingresar a un colegio de Abancay, empieza a adquirir consciencia de las injusticias del entorno que lo rodea, sobre todo porque él mismo se encuentra escindido entre dos mundos: el mundo indígena en el que fue criado y el del colegio de herencia occidental y católica. En *Ximena de dos caminos*, se narran las vivencias de una niña pequeña en el Mantaro y, tal como señala el título de la novela, esta protagonista, como Ernesto, se encuentra entre dos mundos: el andino y el occidental, y el de las letras y la tradición oral. De esta manera, a pesar de la distancia de casi medio siglo que las separa, los conflictos socioculturales entre las culturas indígena y occidental son centrales en ambas novelas que, debido al enfoque de su trama en el desarrollo de personajes infantiles o juveniles, pertenecen al género *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Así, esta tesis aborda el estudio de estas novelas de aprendizaje de los Andes, enfocándose en el modo en que la convivencia conflictiva de distintas culturas y grupos sociales tiene un peso decisivo en el aprendizaje de sus protagonistas, lo que confiere a estas novelas una naturaleza particular que las diferencia del *bildungsroman* europeo. Un concepto que es pertinente para dar cuenta de estos conflictos es el de heterogeneidad, elaborado por Antonio Cornejo Polar, pues es un “dispositivo teórico que sirve para dar razón de situaciones socioculturales y discursos en la que los entrecruzamientos no se dan de manera sincrética (armoniosa) sino enfatizando conflictos y alteridades” (16). Siguiendo esta línea, la hipótesis que se sostiene en esta tesis es que la heterogeneidad sociocultural de los Andes tiene una influencia determinante en los procesos formativos representados en las novelas de Arguedas y Riesco.

Se escogió estas obras para el análisis comparativo porque la primera de ellas es la novela más representativa de la novela de formación andina, al ser la primera que narra el desarrollo de un adolescente en los Andes peruanos; mientras que la segunda es la primera en abordar la formación de un personaje femenino en los Andes. Sus diferencias en cuanto al género de

sus personajes y sus edades (el protagonista de *Los ríos profundos* tiene catorce años, mientras que la de *Ximena de dos caminos* tiene cinco), como en cuanto a sus escenarios y la época en que se sitúan (una se sitúa en los Andes del sur de los años 20, la otra en el Mantaro de los años 40), dan cuenta de que la heterogeneidad, al ser un concepto aplicable a ambas novelas de formación, tiene una importancia fundamental para la formación del sujeto en los Andes.

Para desarrollar esta hipótesis se argumentará, en primer lugar, que la cultura y la clase de los protagonistas definen los mandatos sociales de género que recaen sobre ellos, lo que produce una diferente experiencia de la heterogeneidad. Al mismo tiempo, se explicará que los protagonistas son afectados de distinto modo por la heterogeneidad porque los contextos en los que se desarrollan, si bien pertenecen a los Andes peruanos, no son iguales. Las vivencias de Ernesto transcurren en un colegio religioso de Abancay, una ciudad situada en la sierra sur del Perú, durante la década de 1920. En este período, la economía dependía de los grandes latifundios. Esto originaba la existencia de estructuras sociales estamentales, en las que la población indígena se encontraba en una posición de servidumbre con respecto al gamonal, quien, a manera de señor feudal, ejercía un poder sin límites de la mano de la Iglesia. Así, los hacendados y clérigos son quienes representan el orden occidental que se impone violentamente sobre los colonos.

Como puede vislumbrarse, el contexto en que crece Ernesto es tradicional y precapitalista, mientras que el de Ximena, quien crece en un centro minero del Mantaro durante los años 40, no lo es. En este período, en dicha ciudad de la sierra central operaba la fundición construida por la Cerro de Pasco Corporation, una compañía minera norteamericana. Así, el modo de producción de este contexto es capitalista y moderno, lo que difiere del modo de producción imperante en el Abancay de Ernesto, basado en el latifundio. Asimismo, el Mantaro carecía de estructuras estamentales debido a que en la sierra central no existió un gamonalismo con tanto poder como el de la sierra sur. Por eso, en estos contextos existen dinámicas sociales distintas: si bien, tal como en *Los ríos profundos*, el grupo indígena ocupa una posición de subordinación con respecto a aquellos de procedencia occidental, su sometimiento no poseía el carácter servil que sí tenía en las haciendas del sur. No obstante, a pesar de la presencia del capitalismo extranjero, la raza y la cultura tienen un peso

importante en las dinámicas sociales del mundo de Ximena. De esta forma, los contextos andinos de *Los ríos profundos* y *Ximena de dos caminos* están marcados por la poscolonialidad y el conflicto sociocultural, por lo que son espacios con cualidades únicas que distinguen a estas novelas del modelo europeo de *bildungsroman*, pues “the interplay of race and class, as well as gender, is thus more complex than the European model normally addressed” (Doub 2010: 3).

En segundo lugar, se explicará que la escritura tiene un papel central en el proceso formativo, por lo que estas novelas serían *Künstlerromane* (o novelas de formación del artista) que transcurren en los Andes. Se prestará especial atención a episodios que no solo son fundamentales para los protagonistas como experiencias de vida, sino porque constituyen en sí mismos períodos de iniciación en el arte de la escritura. En el caso de *Ximena de dos caminos*, por ejemplo, se narra la fascinación de la niña por los signos y las historias que escucha de las personas mayores, y cómo estos son fundamentales en su percepción del mundo. Este interés va de la mano con su capacidad creativa, lo cual influye en el hecho de que Ximena, como adulta, escoja la escritura como un modo de otorgar sentido a sus conflictos personales. La novela de Arguedas, por otra parte, también se concentra en un episodio de la vida de Ernesto que es clave para su formación como escritor: la estadía en el colegio de Abancay. Es en este lugar donde él recibe una educación que le permite comprender el papel del lenguaje y donde se inicia en el ejercicio de la escritura.

En este capítulo se postula que el *Künstlerroman* andino tiene como característica primordial el estar fuertemente condicionado por la heterogeneidad, porque la escritura es el mecanismo a través del cual se trata de dar un sentido a las ambigüedades, confusiones y conflictos socioculturales de los protagonistas. No solo esto, sino que esta vocación literaria también está inserta dentro de la heterogeneidad que ellos mismos experimentan, dado que la escritura y la lengua castellana se han impuesto históricamente sobre la naturaleza oral y ágrafa del quechua, lengua con la que ambos protagonistas se relacionan. Por ende, tiene una gran importancia en su formación como escritores el hacerse conscientes del conflicto lingüístico, y aprender no solo el rol del discurso escrito y oral en sus contextos, sino entender “los nexos entre el uso de la palabra y el ejercicio del poder” (Elmore 81), pues “el español posee el status de lengua hegemónica, mientras que el quechua sirve para la comunicación vertical

entre individuos de estratos sociales distintos, el trato doméstico y –es preciso recalcar la importancia de este último propósito– la expresión de la sintonía entre el sujeto y el cosmos” (Elmore 1996: 86).

En la tesis se explicará entonces cómo los protagonistas intentan dar un sentido a este conflicto propio de la heterogeneidad sociocultural, no solamente incorporando en sus primeras creaciones elementos de la cultura andina, sino también otorgándoles un valor que se equipara al de los códigos occidentales. En *Ximena de dos caminos*, la fascinación de su protagonista por la escritura “va pareja con su fascinación por el relato oral y Ximena reflexiona sobre las distintas maneras de las que los adultos se valen para manipular las historias” (Montauban 4). Dentro de estos adultos se encuentra el Ama Grande, quien es “la que le ha contado más historias que nadie” (Riesco 2007: 13). Estas historias son diferentes a las que le leen sus padres, pues se trata de mitos andinos, los que Ximena valora de igual manera que los cuentos clásicos infantiles porque “la han mecido desde un tiempo que ya no alcanza a recordar” (Riesco 2007: 13). En *Los ríos profundos*, la presencia de la oralidad y del quechua es aún más grande porque atraviesa toda la obra, incluyendo el desarrollo de las habilidades narrativas de Ernesto. Elmore señala que “Ernesto no considera a la lengua escrita como una materia dócil. Al contrario, la presenta en calidad de adversaria” (1996: 86). Esto se debe al problema del lenguaje para alguien que intenta expresar una visión del mundo andino a través de un código que no le pertenece, problema que también intenta resolver el propio José María Arguedas en esta novela. Por eso, la lucha de Ernesto, como la de su autor, es el intento de expresarse a través de la escritura tanto como lo hace a través del quechua. En definitiva, la búsqueda del estilo representa la lucha del propio individuo por encontrar una identidad cuando es escindido por la presencia de dos culturas en conflicto.

En tercer lugar, se analizará la resolución del proceso formativo de *Los ríos profundos* y *Ximena de dos caminos*. Se argumentará que la relación entre el individuo y una sociedad como la andina es más conflictiva que aquella que se retrata en los *bildungsroman* europeos, pues los contextos de estas últimas tienen una estructura social, cultural y económica muy diferente a la del mundo andino. Así, en un contexto heterogéneo como el mundo andino, el conflicto con el mundo que forma al sujeto del *bildungsroman* estará necesariamente atravesado por la condición poscolonial, pues si la modernidad produce quiebres e

inestabilidad en el sujeto europeo, el contexto violento y la convivencia conflictiva entre culturas del mundo andino produce sujetos aún más inestables. El aprendizaje de los protagonistas consiste en entender no solo el conflicto sociocultural de su entorno, sino entender cuál es su posición en él. Esta posición se caracteriza por su ambigüedad, pues si bien Ernesto y Ximena, por sus relaciones familiares, pertenecen al grupo social que mantiene un estatus superior al del grupo indígena, ambos tienen un fuerte vínculo afectivo con el mismo.

La resolución del proceso formativo implica, entonces, tomar una posición con respecto al conflicto que experimentan a lo largo de su desarrollo. Esta toma de posición involucra un dilema ético para el protagonista y es clave para este proceso el estallido de rebeliones por parte del grupo subalterno. Una lección muy importante de estos levantamientos es que no hay posibilidad de reconciliación entre los grupos sociales en conflicto. No obstante, la posición que toman Ernesto y Ximena es distinta. En *Los ríos profundos*, la experiencia formativa confirmará el compromiso de Ernesto con la cultura indígena y sus intereses, por lo que la identificación de Ernesto con el mundo indígena se hará mucho más fuerte, mientras que rechaza el sistema de valores del grupo hegemónico. Por el contrario, en *Ximena de dos caminos*, Ximena reconoce con culpabilidad que pertenece al grupo hegemónico, y al dejar el Mantaro por la capital, se separa del mundo andino.

En otras palabras, la resolución del conflicto formativo está, precisamente, en reconocer la condición fragmentada de sus entornos, lo que produce que sus identidades, al final de ambas historias, estén compuestas más por la fragmentación que por la armonía entre culturas. Esto último se vislumbra en el final abierto de ambas historias. Así, si en una tradición como la europea la juventud del protagonista representa las contradicciones de la modernidad occidental, en el caso de estos *bildungsromane* andinos, el sujeto es producto de las contradicciones de la heterogeneidad sociocultural, por lo que sus identidades resultantes pueden ser analizadas desde la noción de “sujeto heterogéneo” planteada por Antonio Cornejo Polar, que refiere a un sujeto “excepcionalmente cambiante y fluido” (1994a: 20) que no posee una identidad coherente y uniforme, sino que “está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (1994a: 21).

El marco teórico de esta tesis parte del concepto de heterogeneidad propuesto por Antonio Cornejo Polar para “dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (1994a: 15). Esta noción comienza a plantearse hacia 1978 en el texto “El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural”, en el que elabora la noción de literaturas heterogéneas para abordar la condición culturalmente plural de la corriente indigenista, contraponiéndolas a lo que él llama “literaturas homogéneas”. Estas últimas son aquellas que son producidas y leídas, respectivamente, por escritores y un público de un mismo contexto sociocultural, mientras que las literaturas heterogéneas son aquellas caracterizadas por “la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por los menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea necesariamente una zona de ambigüedad y conflicto” (Cornejo Polar 1978: 12). En otras palabras, las literaturas heterogéneas son aquellas en las que “la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto” (Cornejo Polar 1978: 13). Un ejemplo de este tipo de literatura sería el indigenismo, pues los escritores que forman parte de esta corriente son parte de un mundo antagónico al universo indígena que representan en sus obras. En este artículo, Cornejo Polar también expresa la influencia del pensamiento de José Carlos Mariátegui en su planteamiento teórico sobre la heterogeneidad. Mariátegui fue uno de los primeros autores en advertir la urgencia de construir un sistema crítico capaz de dar razón de las literaturas situadas en “el conflictivo cruce de dos sociedades y culturas” (Cornejo Polar 1978: 8). Esta línea de pensamiento no fue seguida hasta los años 70, momento en que surge el interés por la condición plural de la literatura latinoamericana por parte de diversos investigadores, entre los que se sitúa el propio Cornejo Polar.

Casi veinte años después de este artículo, Antonio Cornejo Polar publica el libro *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. (1994). Este trabajo implica una evolución en el pensamiento del autor, pues, según Mabel Moraña, el concepto de heterogeneidad “comienza siendo postulado como característica esencial (como en Mariátegui) de las culturas ‘nacionales’” (1999: 20), y luego se expande “hacia cada una de las instancias que componen el proceso representacional” (1999: 20), es decir, se deja a un lado la búsqueda de la “esencia” latinoamericana para analizar la forma en que

es representado el conflicto cultural. Lo más significativo de esta evolución es que en *Escribir en el aire* se amplía la noción de heterogeneidad, articulándola con la categoría de sujeto.

La importancia de *Escribir en el aire* radica en el hecho de que en este texto Antonio Cornejo Polar propone de manera más amplia su teoría sobre la heterogeneidad y su pertinencia para estudiar los problemas de la cultura latinoamericana. Para eso, el autor empieza por poner en cuestión el asunto de la identidad en Latinoamérica, pues mientras más buscamos nuestra identidad como “construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes”, más evidentes se hacían las contradicciones de lo que identificamos como América Latina. Asimismo, el autor explica cómo desarrolló esta noción:

Me gustaría que quedara en claro, sin embargo, que esa categoría [heterogeneidad] me fue inicialmente útil, como queda insinuado más arriba, para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales [...] poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites. (Cornejo Polar 1994a: 16)

Cornejo Polar aborda tres núcleos problemáticos: el del discurso, el del sujeto y el de la representación. Con respecto al discurso, aborda la “escisión y rudo conflicto entre la voz de las culturas ágrafas andinas y la letra de la institución literaria de origen occidental” (1994a: 17) y propone desmitificar “el discurso armonioso de una voz única y a las representaciones del mundo que lo hacen girar sobre un mismo eje” (1994a: 23). En cuanto al sujeto, en su introducción a este libro, el autor anuncia el propósito de “desmitificar al sujeto monolítico, unidimensional y coherente consigo mismo” (Cornejo Polar 1994a: 23), es decir, al “yo firme y coherente” producido por la modernidad occidental, específicamente, por el romanticismo. Así, el autor pone en cuestión la imagen romántica del yo, que nos exige ser lo que no somos: sujetos sólidos y estables, y sugiere explorar un sujeto que se reconoce no en uno, sino en varios rostros (1994a: 20). En nuestra región es difícil aceptar esta condición plural del sujeto, pues “nos sentimos en falta al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta” (1994a: 21). A partir de esto, Cornejo Polar propone una discusión sobre la posibilidad de que el sujeto sea un espacio lleno de contradicciones internas (1994a: 18), que

se construye en relación con otros sujetos y el mundo, el cual, en el caso de Latinoamérica, es profundamente violento y disgregado. Por todo esto, es el objetivo del planteamiento teórico expresado en este libro el reconocer la condición conflictiva y plural de la cultura latinoamericana, y reivindicar la heterogeneidad de las categorías de discurso y sujeto.

En la introducción a *Escribir en el aire*, Cornejo Polar sitúa su concepto de heterogeneidad dentro de una amplia gama de investigaciones que también se ocupan de la condición plural de la cultura latinoamericana, como las de transculturalidad narrativa (Ángel Rama), literaturas otras (Edmundo Bendezú), literatura diglósica (Enrique Ballón), literaturas alternativas (Martin Lienhard), cultura híbrida (Héctor García Canclini) y sociedad abigarrada (René Zavaleta). Uno de los más significativos es el concepto de transculturalidad propuesto por Ángel Rama en 1982, en su libro *Transculturalidad narrativa en América Latina*. Se resalta la importancia de esta noción porque Cornejo Polar contrasta dicho término con su propia teoría en investigaciones posteriores, como su artículo de 1994 “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. Cornejo Polar critica a Rama, al señalar que la transculturación es “el dispositivo teórico que ofrece una base epistemológica razonable al concepto (que considero fuertemente intuitivo) de mestizaje” (Cornejo Polar 1994b: 369), pues “implicaría a la larga la construcción de un nivel sincrético que finalmente insume en una unidad más o menos desproblematizada” (Cornejo Polar 1994b: 369). Además, se elige como espacio de esa síntesis a la cultura hegemónica. Para el autor, entonces, “habría que formular otro dispositivo teórico que pudiera dar razón de situaciones socio-culturales y de discursos en los que las dinámicas de los entrecruzamientos múltiples no operan en función sincrética sino, al revés, enfatizan conflictos y alteridades” (Cornejo Polar 1994b: 369). Es por esto último que insiste en su preferencia por la noción de heterogeneidad.

A partir de la publicación de *Escribir en el aire* en 1994, la crítica ha aceptado de manera general las teorías de Cornejo Polar. Sin embargo, Roberto Paoli criticó el concepto de heterogeneidad al expresar que “la categoría de heterogeneidad, en una acepción estrictamente epistemológica, no rige, puesto que nada humano le es ajeno al hombre, y, en un sentido amplio y aproximado, abarca tal extensión de referentes y fenómenos y grupos sociales que se torna innecesaria” (1996: 500-501). A esto, Cornejo Polar responde que la “heterogeneidad es un concepto teórico general que esclarece el carácter básico de un grupo

más o menos extenso de literaturas, pero la gama concreta de sus manifestaciones, su tipología y proceso, sólo pueden ser reconocidos a través del conocimiento histórico” (1996: 503). Es decir, “en cada caso se resuelve la heterogeneidad de distinta manera” (1996: 503).

Esto último es de suma importancia, pues en esta tesis precisamente se estudiarán las distintas maneras en que la heterogeneidad es representada en las novelas de Arguedas y Riesco. Asimismo, se analizará si los protagonistas consiguen resolver o no estos conflictos socioculturales, además de comparar la forma en que este proceso se lleva a cabo en cada una de las novelas.

Capítulo I: El protagonista y su mundo

1.1. El contexto histórico y sociocultural

Los Andes peruanos constituyen un espacio con características específicas en cuanto a su desarrollo cultural. Este último está marcado, de manera mucho más dramática que otras regiones peruanas, por el choque cultural producido desde la llegada de los españoles. Sin embargo, estos procesos socioculturales no se llevaron a cabo de una manera homogénea en todo el territorio andino. Es por eso que el mundo andino descrito y vivido por el protagonista de *Los ríos profundos* manifiesta características muy diferentes al que observa Ximena en la novela de Laura Riesco. Estas diferencias están estrechamente relacionadas con la forma en que se configura la heterogeneidad sociocultural en los contextos de ambos protagonistas. Por eso, será objetivo de este capítulo explicar que los protagonistas son constituidos de distinto modo por la heterogeneidad sociocultural debido a las características particulares de sus contextos específicos.

Para explicar esto, se abordará cómo se manifiesta la heterogeneidad sociocultural tanto en el Abancay de los años 20 (el contexto de la novela de Arguedas), como en el Mantaro de los 40 (el contexto de la novela de Riesco), a partir de la comparación entre las estructuras socioeconómicas de la sierra sur y la sierra central tal como están representadas en las dos novelas.

El mundo en que el protagonista de la novela de Arguedas crece es uno marcado por la existencia de un sistema de haciendas que mantiene bases coloniales. Esto, pese a que en los años 20 (la época en que se sitúa esta novela), el Perú se encontraba en plena era republicana y en un proceso de modernización durante el gobierno de Leguía. Esto revela las grandes brechas que existían entre el centro político y económico con el interior del país, especialmente con la región sur de los Andes (a la cual pertenecen tanto Abancay como el Cusco, los dos grandes espacios que ocupan la narración de *Los ríos profundos*), en la que imperaba una estructura socioeconómica conocida como “gamonalismo”. Para Alberto Flores Galindo,

el término “gamonal” es un peruanismo, acuñado en el transcurso del siglo pasado, buscando establecer un símil entre una planta parásita y los terratenientes. [...] Pero más allá de las pasiones, el término designaba la existencia del poder local: la privatización de la política, la fragmentación del dominio y su ejercicio a escala de un pueblo o de una provincia [...] lo más frecuente es que en términos socioeconómicos se tratara de propietarios o terratenientes, dueños de un fundo, una hacienda o un complejo de propiedades (1994: 240).

Dicho es el caso del Viejo, tío de Ernesto, a quien se describe como el dueño de cuatro haciendas (Arguedas 1988: 22).

En definitiva, dicho grupo social basaba su poder sobre la propiedad agraria y el dominio de mano de obra indígena. Este poder, según José Carlos Mariátegui, conservaba fuertes rasgos feudales¹: “El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. [...] El juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, están enfeudados a la gran propiedad” (1928: 19). Los aparatos del Estado generalmente no intervenían en este sistema, pues requerían “[...] de los gamonales para poder controlar a esas masas indígenas excluidas del voto [...] que además tenían costumbres y utilizaban una lengua que las diferenciaban demasiado de los hábitos urbanos” (Flores Galindo 1994: 240).

La relación de los gamonales con los indígenas se basaba en un carácter muy parecido al sistema de vasallaje medieval. Flores Galindo la describe como una en que “el gamonal otorgaba “productos imprescindibles pero escasos como el aguardiente [...] y la coca” (1994: 242) y los campesinos, “en retribución por todo lo anterior, realizaban servicios personales en la casa del señor o tareas especiales como el transporte de lana” (1994: 242). Esto producía la fijación de ciertos grupos en castas o estamentos, marcados por la imposibilidad de movilidad social, lo cual se debía también a “[...] la articulación entre clase y etnia. Los señores eran blancos, los indios eran campesinos y ninguno de estos roles era intercambiable” (1994: 242). De esta forma,

¹ Esta explicación del gamonalismo por José Carlos Mariátegui aparece en su ensayo “El problema del indio”, en el que además expresa que “la cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra” (1928: 19). Así, el gamonalismo es, para este autor, la principal razón de la situación de pobreza y opresión de los indígenas de la sierra peruana. En otras palabras, Mariátegui recalca que no se trata de un asunto administrativo, moral o étnico, sino que el problema del indio tiene razones económico-sociales.

el racismo era un componente indispensable en la mentalidad de cualquier gamonal: existían razas, unas eran superiores a otras, de allí que el colono de una hacienda debiera mirar desde abajo al misti, tratarlo con veneración, hablarle como si estuviera siempre suplicando, mientras que el gamonal debía mantener un tono estentóreo y de mando en la voz (Flores Galindo 1994: 246).

Siguiendo esta línea, la procedencia étnica se encontraba fuertemente ligada a las dinámicas de poder de un sistema como el gamonalismo. Para Aníbal Quijano “la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (2000: 203). Sostiene que en un mundo colonial subsiste una división racial del trabajo, es decir, que “cada forma de control del trabajo estuvo articulada con una raza particular” (Quijano 2000: 205). Por ejemplo, “los futuros europeos asociaron el trabajo no pagado o no-asalariado con las razas dominadas, porque eran razas inferiores” (Quijano 2000: 207). Esto es básicamente lo que ocurre con los indígenas en el gamonalismo: “el trabajo gratuito está prohibido por la ley y, sin embargo, el trabajo gratuito, y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio” (Mariátegui 1928: 19). La posición racialmente inferior de los indígenas justificaría la absorción de sus tierras por los gamonales y su uso como mano de obra no-asalariada, pese a que el gamonalismo se mostrara “del todo inepto como creador de riqueza y de progreso ... Los rendimientos del suelo son ínfimos; los métodos de trabajo, primitivos” (Mariátegui 1928: 58). Dicha valoración sobre la raza no puede separarse de las manifestaciones culturales de estos grupos: “los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales” (Quijano 2000: 203). Así, el patrón de dominación descrito por Quijano, el cual está basado en la raza, naturaliza la idea de que ciertas expresiones culturales son superiores a otras.

Es importante contar con este trasfondo sobre el sistema de la sierra sur peruana para entender el mundo social de Ernesto, el cual se caracteriza por la división del poder y el trabajo entre dos sectores: por un lado, los hacendados, militares y clérigos, y por otro, los colonos y la servidumbre. La supervivencia de estructuras y pensamientos de raigambre colonial permite entender por qué Ernesto vislumbra ambos mundos como abismalmente separados e irreconciliables.

A su vez, también explica la condición señorial de un hacendado como El Viejo, quien “[...] caminaba, sin embargo, con aire imponente, y así se le veía aun de espaldas” (Arguedas 1988: 23). También, se describe lo señorial del espacio que lo rodea: “Era una sala muy grande, como no había visto otra; todo el piso cubierto por una alfombra. Espejos de anchos marcos, de oro opaco, adornaban las paredes; una araña de cristales pendía del centro del techo artesonado” (Arguedas 1988: 22). El narrador, asimismo, nos ofrece detalles sobre el lujo de la hacienda de Patibamba: “El parque de Patibamba estaba mejor cuidado y era más grande que la plaza de armas de Abancay” (Arguedas 1988: 41).

Esta riqueza contrasta con la miseria en que viven tanto los colonos de la hacienda como el pongo:

Tenían la misma apariencia que el pongo del Viejo. Un sudor negro chorreaba de sus cabezas a sus cuellos; pero eran aún más sucios, apenas levantados sobre el suelo polvoriento del caserío y de la fábrica, entre las nubes de mosquitos y avispa [...] Todos llevaban sombreros de lana, apelmazados de grasa por el largo uso (Arguedas 1988: 41).

La actitud señorial de los hacendados produce que los indígenas a su servicio tengan una condición servil y sumisa, casi desprovista de humanidad: “Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron” (Arguedas 1988: 41-42). Ernesto contrasta la situación de los indígenas sometidos a las haciendas con aquellos que no lo son: “En los pueblos donde he vivido con mi padre, los indios no son erk’es². Aquí parece que no los dejan llegar a ser hombres. Tienen miedo, siempre, como criaturas” (Arguedas 1988: 131).

Asimismo, la actitud señorial se relaciona con una religiosidad falsa y excesiva: “Cuando llegamos a la esquina de la plaza de armas, el Viejo se postró sobre ambas rodillas, se descubrió agachó la cabeza y se persignó lentamente” (Arguedas 1988: 23). Estas costumbres son compartidas por los hacendados de Abancay, quienes solían llamar al padre Linares, director del colegio de Ernesto, para que oficié misas en sus haciendas. El padre Linares, durante sus prédicas,

² erk’es: Niños llorones menores de cinco años. (Arguedas 1988: 131)

elogiaba a los hacendados; decía que ellos eran el fundamento de la patria, los pilares que sostenían su riqueza. Se refería a la religiosidad de los señores, al cuidado con que conservaban las capillas de las haciendas y a la obligación que imponían entre los indios de confesarse, de comulgar, de casarse y vivir en paz, en el trabajo humilde (Arguedas 1988: 43).

En este punto cabe resaltar el rol fundamental de la religión como soporte del poder en un espacio marcado por una fuerte herencia colonial. La religión tiene una gran presencia a lo largo de la novela, porque es una parte constituyente de la vida cotidiana del mundo social de Ernesto. Esto, tanto para los señores como para los mismos indígenas, y también para los alumnos del colegio. En un mundo tradicional como este, el catolicismo tiene una autoridad casi inapelable, y tiene el dominio sobre las subjetividades y las consciencias morales de las personas. Es por eso que el Padre Linares tiene un gran prestigio en la sociedad de Abancay.

Otra característica importante del dominio que los hacendados establecen en este territorio es usar la combinación de paternalismo y violencia. El paternalismo se vislumbra en el momento en que el Padre Linares menciona: “Ahora, ahora mismo, recibirán más, más sal, que el patrón ha hecho traer para sus criaturas, *sus pobrecitos hijos*, los runas de la hacienda [...]” (Arguedas 103, cursivas mías). Esto se explica porque, para Flores Galindo, la interacción entre el hacendado y el indígena se caracterizaba por lo siguiente: “[...] el misti era, según los casos, el papá o el niño, dicho siempre en diminutivo; el campesino: un ser desvalido que requería de protección. Venía aquí en auxilio la prédica religiosa: unos mandaban y otros obedecían” (Flores Galindo 1994: 242).

La violencia era otro medio que solían usar los hacendados para ejercer el dominio sobre los colonos: “algunos gamonales se encariñaban con esos hijos desvalidos que eran los indios, se emborrachaban con ellos, participaban en sus fiestas; otros, por el contrario, estaban dispuestos a cualquier violencia: abusos sexuales, marcas con hierros candentes por ejemplo” (Flores Galindo 1994: 246). Esto es, en un momento, manifestado por Antero a Ernesto:

En mi hacienda hay poquitos [colonos]. Y siempre les echan látigo. Mi madre sufre por ellos; pero mi padre tiene que cumplir. En las haciendas grandes los amarran a los pisonayes de los patios o los cuelgan por las manos desde una rama, y los zurrán. Hay que zurrarlos. (Arguedas 1988: 130).

En definitiva, este es el sistema que caracteriza al contexto social de Ernesto, un mundo en el que “las comunidades han sido despojadas de sus tierras en provecho del latifundio feudal o semifeudal, constitucionalmente incapaz de progreso técnico” (Mariátegui 1928: 47). Es por eso que en Abancay

no había pequeños propietarios en la provincia ... toda la tierra pertenecía a las haciendas; la propia ciudad, Abancay, no podía crecer porque estaba rodeada por la hacienda Patibamba, y el patrón no vendía tierras a los pobres ni a los ricos. (Arguedas 1988: 35).

Ernesto habla de Abancay como “un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda” (Arguedas 1988: 34) y que “todo el valle, de sur a norte, de una cima a la otra, pertenece a las haciendas” (Arguedas 1988: 41). Estas citas son importantes para entender la magnitud de la presencia del gamonalismo en el sur peruano, específicamente, en el mundo en que se desarrolla el protagonista de la novela de Arguedas.

Este mundo descrito a lo largo de los párrafos anteriores es muy distinto al contexto social de Ximena, la protagonista de la novela de Laura Riesco. El espacio principal de esta novela es el Mantaro, lugar en que opera la fundición de una mina, donde trabaja el padre de Ximena. Dicho espacio pertenece a la sierra central peruana, cuyo proceso histórico, para empezar, es muy distinto al de zonas como Apurímac y Cusco. El propio José María Arguedas analizó estas diferencias en su estudio sobre el valle del Mantaro. En él, explicó que los indígenas de dicha región no tuvieron el estatus servil que sí fue adjudicado a los indígenas de otros territorios, especialmente a los de la sierra sur. La razón reside en una serie de factores económicos e históricos.

En primer lugar, los habitantes de la región durante la Conquista, los Xauxas, al colaborar con los españoles gozaron de una alianza que les otorgó ciertos privilegios. Además, al fundarse otras grandes ciudades durante el Virreinato, la región quedó prácticamente vacía de españoles, por lo que los pueblos autóctonos mantuvieron su autonomía (Arguedas 1957: 84). Así, no se dio lugar

[...] al despojo de los indios, como ocurrió en todas las otras provincias de gran población indígena del Sur [...] y, ni entonces, ni antes, se formaron en el valle grandes latifundios, ni se implantaron, en ningún tiempo, las instituciones del yanaconaje ni el de los indios “colonos”, formas típicas de

servidumbre indígena productos del latifundio colonial remachado por la República” (Arguedas 1957: 84).

El autor de *Los ríos profundos* vuelve a recalcar:

Esta integración pacífica de las castas y culturas en el valle del Mantaro es, como ya dijimos, un hecho excepcional en la historia de las comunidades indígenas del Perú. Se explica por la ausencia del factor que la ha hecho imposible en las otras provincias [...] *Tal factor es el latifundista, el tradicionalmente llamado “gamonal”*. (Arguedas 1957: 85, cursivas mías).

Con esto, se puede notar que un sistema tan arraigado en el mundo social de *Los ríos profundos* simplemente no existió en el área donde crece Ximena, lo que constituye una pieza clave en la diferente aproximación a la heterogeneidad sociocultural en la novela de Riesco.

En vez de dicho sistema de características feudales, en el Mantaro hubo presencia de industrialización y conexión con el extranjero, lo que prácticamente no tiene presencia en el mundo de *Los ríos profundos*. Para empezar, cabe señalar que incluso hacia “inicios de la República La Oroya tuvo importancia en términos estratégicos, como lugar de tránsito importante dentro de las diferentes rutas del país” (Vega Centeno 2007: 47). Además, durante el siglo XIX, se construyó en este lugar el Ferrocarril Central que lo unió con la capital, obra que fue considerada una proeza de la ingeniería debido a la altura a la que fue construida.

El ferrocarril era en aquel tiempo uno de los mayores símbolos de la modernidad, expresión del proceso de urbanización al servicio de la revolución industrial en Europa y Estados Unidos y que en el caso peruano estuvo estrechamente vinculado a la extracción y transporte de los recursos minerales (Vega Centeno 2007: 50).

En 1912 comenzó a operar la Cerro de Pasco Corporation, que abrió una fundición metalúrgica en La Oroya en el año 1922. Dicha fundición se convirtió en la más importante de toda la región. A su vez, “la introducción de una gran fundición y una refinería en una zona agreste de los Andes peruanos fue toda una proeza de ingeniería, que introdujo en el país tecnología metalúrgica de punta en ese momento” (Vega Centeno 2007: 45). Todo esto llevó a que La Oroya se constituyera en una ciudad industrial y se produjera una rápida urbanización en las zonas aledañas.

Por todo lo anterior, el sistema económico del Mantaro de los años 40 se caracterizó por contar con la presencia de capital extranjero y con elementos fundamentales del mundo moderno como los avances tecnológicos y vías de comunicación. Todo esto contrasta con el mundo tradicional de *Los ríos profundos*, especialmente si notamos la prácticamente nula presencia de la religión en *Ximena de dos caminos*, ya que en ningún momento de la novela se menciona el catolicismo. Así, si en *Los ríos profundos* la religión está presente en todas las instituciones y en el imaginario de las personas, en *Ximena de dos caminos* la religión no rige en modo alguno el estilo de vida de los habitantes, privilegiados o no, del Mantaro.

En el Mantaro, la posición dominante es asumida por la empresa norteamericana y la cultura relacionada con ella. Esto no solo se debe a la presencia de la fundición norteamericana, sino también a la época en la que transcurre *Ximena de dos caminos*, que es durante los años 40. Durante esa década se dio la Segunda Guerra Mundial, que, con el triunfo de los aliados en 1945, provocó que se afanzara la hegemonía estadounidense como potencia mundial y, sobre todo, como referente cultural. Esto explica por qué, por ejemplo, el padre de Ximena tiene un fuerte interés en que su hija aprenda el inglés y en matricularla en un colegio norteamericano.

Sin embargo, si bien la familia de Ximena se beneficia del progreso económico de la fundición, no todos tienen la misma suerte. Los indígenas, de forma parecida a *Los ríos profundos*, ocupan los trabajos de menor remuneración, y se hallan fuera de los círculos que reciben los beneficios del progreso. Dichos trabajos se circunscriben al trabajo doméstico, como en el caso del Ama Grande, y a las labores de obrero en la fundición. En cuanto a los niños indígenas, se les describe en condiciones paupérrimas, similares a las de los colonos de la hacienda Patibamba:

Lleva un sombrero verde como el que usan los niños indios y una chompa marrón de lana tosca. Sus pantalones negros, holgados, demasiado anchos para sus piernas delgadas, están rotos, sin parches. No lleva ojotas y Ximena descubre sus pies cortados y endurecidos por el frío seco de las alturas (Riesco 2007: 17).

Asimismo, al final de la novela, Pablo, un niño indígena, cuenta a Ximena que su padre buscó trabajo en la fundición porque un hacendado les había quitado sus tierras y

[...] cómo fue que vinieron los gringos y cómo fue que con sus jeeps y escoltados por gendarmes armados iban decidiendo lo que querían alambrar. En un amén las comunidades se quedaron sin agua para sus rebaños y la gente y los animales por igual se morían de hambre. Algunos se marcharon aunque a muchos no les quedó más remedio que engancharse en la Compañía (Riesco 2007: 220).

Pablo cuenta cómo dicho trabajo en la fundición no benefició a su familia, lo que se refleja en sus condiciones de vida:

No había camas ni muebles, nada más que pellejos sobre el piso, unos atados, dos ollas y algunos tazones de metal. Recordó como en un sueño que cierta vez su madre y el Ama Grande habían estado comentando lo mal que vivían los obreros de la fundición y su madre había dicho que muchas veces las chozas en la sierra eran igual de pobres. Su ama le había replicado enojada que no era lo mismo porque por pobre que fuera, era su choza, y cuando salían, el aire que respiraban era limpio y podían mirar el cielo azul y la extensión de los campos (Riesco 2007: 218).

El padre de Ximena justificaba dicha situación de los indígenas bajo la fundición argumentando 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” (Riesco 2007: 221).

Como puede notarse, pese a que el sistema capitalista imperante en el Mantaro de la época producía relaciones de clases sociales, esto no se puede desligar de la condición racial de las personas. Puede percibirse la división racial del trabajo propuesta por Aníbal Quijano, puesto que los indígenas están circunscritos a trabajos de menor remuneración que las personas de tez blanca, como los jefes norteamericanos o los padres de Ximena. A pesar de esto, esta dinámica se da de una forma mucho más compleja y diversa que en *Los ríos profundos*, en donde la sociedad parece dividirse en dos sectores: aquellos que ostentan el poder (los costeños, los militares, los hacendados y los clérigos) y aquellos que no lo tienen (los colonos y la servidumbre). En *Ximena de dos caminos*, en cambio, hay personajes con una variedad de procedencias: por ejemplo, el padre de Ximena es un profesional de la costa; a la madre, a pesar de ser hija de hacendados, se le critica por provenir de la sierra; Robertson, a pesar de ser americano, se sitúa en la clase obrera; etc. Dicha variedad de procedencias sitúa a los personajes en distintas posiciones, y la relación entre ellos da cuenta de cómo se da la heterogeneidad en este contexto.

A continuación, se explicará cómo es la relación de los protagonistas con estos entornos y de qué manera se sitúan en ellos. Tanto Ernesto como Ximena pertenecen al grupo social privilegiado, aunque Ximena pertenezca más claramente a la clase alta.

El pasado aristocrático de la familia de Ximena se revela en las fotos de su familia que la niña disfruta en contemplar: “En las fotos, las señoras aparecen con sombrillas y con las cadenas postizas, los varones ostentan sus leontinas de oro” (Ortiz 1999: 34). Por todo lo anterior, puede notarse que Ximena, al pertenecer a una familia blanca y con dinero, pertenece al sector privilegiado del Mantaro, un sector que comúnmente está desligado culturalmente del grupo indígena. Sin embargo, esto no se da de esta forma en la casa de Ximena. Para Claudia Maldonado, el espacio doméstico de Ximena constituye un “hogar misti”, término utilizado por Francesca Denegri para referirse al hogar en el que se da un mestizaje en la vida cotidiana (1998: 28-29). Sin embargo, si bien en el hogar de Ximena conviven tanto la cultura andina como la occidental (siendo la madre de Ximena la bisagra entre ambos mundos, pues ella se comunica tanto en quechua como en español), esta convivencia no se daría de una forma armoniosa, pues aquella persona que brinda el elemento andino al hogar, que es el Ama Grande, se encuentra en una posición subordinada con respecto a los padres de Ximena. Además, si bien la madre constituye la bisagra entre ambos mundos, “[...] es un personaje contradictorio. Sabe el quechua pero evita hablarlo. La conmueve todo aquello que pertenece al mundo andino, los indios, sus condiciones de vida; pero menosprecia a aquellos que no son indios ni blancos” (Ortiz 1999: 35). En cuanto al padre de Ximena, “es tolerante, cordial con los empleados de la compañía minera donde es jefe, así como con los ‘sirvientes’; pero considera que los indígenas tienen hábitos medievales. Confía en los norteamericanos, en el capital extranjero; pero desconfía de los peruanos” (Ortiz 1999: 35).

Entonces, tenemos dos mundos presentes en el hogar de Ximena: el del Ama Grande y el de sus padres. Ambos mundos conviven en la niña porque al ser muy pequeña se encuentra en el inicio de la socialización que permitirá mostrarle que en su mundo social, incluido su hogar, ambos mundos están en conflicto. Dicho aprendizaje se dará fuera del hogar, en espacios como el hotel, el mercado o el campamento minero. Por ejemplo, en el hotel de la

costa Ximena conoce a personajes de una amplia variedad de procedencias, tal como observa Carolina Ortiz:

El grupo cholo es representado por Anacleto y por Libertad Calderón [...] Libertad Calderón representa al cholo instruido. Estudia derecho en la Universidad de San Marcos. Sabe el quechua pero se avergüenza de usarlo [...] Los espacios del hotel están invisiblemente demarcados, en los cuartuchos que están al lado derecho se hospeda una pareja de indios; en las habitaciones del lado izquierdo los Raimondi y la familia de Ximena (1999: 39).

Asimismo, es en el mercado donde Ximena conoce al niño indígena a quien no permite tocar sus juguetes. En este momento ella se da cuenta de que hay otros niños que no tienen acceso a los privilegios que ella disfruta y se siente culpable por esta situación. Ximena logra darse cuenta de las diferencias entre ella misma y los niños indígenas, conocimiento que se reforzará en el último capítulo, al conocer a Pablo.

Para Ernesto es mucho más accesible el mundo de los indígenas que para Ximena, pues no tiene una infancia tan protegida bajo el mundo doméstico como la de ella. Es decir, si bien Ernesto también tiene una cierta posición privilegiada en el mundo del sur andino (ya que su padre es misti y educado y tiene familiares hacendados), la condición de errante que comparte con su padre le otorga la oportunidad de moverse entre distintos espacios y grupos sociales. Por eso, su posición social no es tan fija como la de Ximena. Esto se ve reforzado por el hecho de que su padre, aunque es blanco, no necesariamente se encuentra totalmente en una posición de poder porque no tiene recursos económicos. Así, mientras que Ximena no sufre ninguna clase de exclusión a lo largo de la obra, Ernesto sí vive en su propia experiencia la opresión que ejercen los gamonales, por ejemplo, a través del trato de El Viejo hacia su padre y a través de los parientes hacendados de quienes huye por su mal trato. Todo esto produce que sea más fácil para él el compartir experiencias con las comunidades indígenas.

El espacio al cual huye de estos parientes, el ayllu, es de especial relevancia para el aprendizaje de Ernesto. El ayllu es un espacio completamente indígena en el cual Ernesto se siente acogido. Para Anne Lambright, este lugar constituye el espacio de la memoria, “[...] en el que se construye la comunidad indígena de la niñez del protagonista como un mundo pacífico y vibrante, en contraste con la violencia y la decadencia vividas en los espacios de la cultura dominante” (2006: 339-340).

Sin embargo, también hay espacios a los que Ernesto accede por primera vez y, tal como a Ximena, le permiten aprender las abismales diferencias sociales entre el mundo andino y el occidental. Estos espacios son la escuela y los barrios de Abancay que Ernesto visita. Con respecto al colegio religioso, constituye un lugar de aculturación y de iniciación en el mundo dominante (Lambright 2000: 6). El colegio es como un microcosmos del mundo social de Abancay, que no provee un sentido de comunidad a sus estudiantes, sino que, por el contrario, está marcado por la violencia y el aislamiento de sus miembros (Lambright 2000: 6). Fuera de los límites del colegio, Ernesto conoce el barrio de Huanupata, espacio mestizo, y el área de la hacienda de Patibamba, adonde se dirige intentando entablar comunicación con los indígenas que viven en la hacienda. Esto le permite a Ernesto observar una gran variedad de sectores sociales del sur andino.

El mundo social de Ernesto se hace aún más representativo de la sociedad peruana en general cuando llegan a Abancay los soldados de la costa, quienes traen con ellos “[...] the presence of cultural elements associated with Lima, the metropolis, and the coast, elements foreign to the Sierra” (Lambright 2000: 6). Así, en una sociedad en la que la cultura occidental se ha impuesto sobre la andina, las personas que vienen de la costa adquieren inmediatamente prestigio. Esto se comprueba, por ejemplo, en la rápida aceptación que adquiere Gerardo, el hijo de uno de los militares, y en la admiración que despierta. Sin embargo, Gerardo no solo es ajeno a la sierra sino que desprecia su cultura: “Pero él [Gerardo] no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama” (Arguedas 1988: 176).

1.2. La heterogeneidad y los mandatos sociales de género

A partir del panorama que se ha brindado en el subcapítulo anterior sobre el contexto sociocultural, podemos comprender la enorme influencia que tiene este último sobre la configuración de las identidades de los protagonistas. Ahora bien, una parte importante de la identidad, que es precisamente la que constituye la diferencia más notoria entre ambos protagonistas, es aquella que refiere al género.

Para Marta Lamas, el género es “el conjunto de creencias, prescripciones y atribuciones que se construyen socialmente tomando la diferencia sexual como base. Esta construcción social

funciona como una especie de "filtro" cultural con el cual se interpreta al mundo” (Lamas 2007: 1). Es decir, lo que tradicionalmente se conoce como “ser hombre” o “ser mujer” no es natural, no es una diferencia biológica, sino que es construido a través de los patrones culturales en los que se educa el individuo. Y, tal como hemos visto en el subcapítulo anterior, aún en los contextos más similares los patrones culturales no son los mismos. Es así como “cada cultura realiza su propia simbolización de la diferencia entre los sexos, y engendra múltiples versiones de la dicotomía hombre/mujer” (Lamas 2007: 2).

Es por eso que para entender de manera más profunda de qué manera la heterogeneidad sociocultural forma a los protagonistas, hay que “comprender el esquema cultural de género”, pues “lleva a desentrañar la red de interrelaciones e interacciones sociales del orden simbólico vigente” (Lamas 2007: 3). Esto se debe a que

Nuestra percepción está condicionada, "filtrada", por la cultura que habitamos, por las creencias que nos han transmitido en nuestro círculo familiar y social sobre lo que les toca a las mujeres y lo que les toca a los hombres. Nuestra conciencia ya está habitada por el discurso social. Además de los sexos, el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (Lamas 2007: 3).

Juan Carlos Callirgos, a su vez, señala que

No existe lo masculino y lo femenino de manera absoluta, sino más bien elaboraciones simbólicas –sociales, históricas– de ellos. Más allá de las bases biofisiológicas, las diferencias entre hombres y mujeres no son categorías cerradas, naturales, sino resultantes de construcciones sociales. A través de nuestra socialización, tanto a hombres como a mujeres, se nos inhiere y potencia características humanas, delimitándose lo apropiado y exclusivo para hombres y lo apropiado y exclusivo para mujeres; dejando poco espacio para la dualidad (1996: 21).

Por todo ello, “Nos relacionamos con nosotros mismos, y con nuestros roles, según concepciones y valoraciones culturales” (Callirgos 1996: 22).

En este subcapítulo se abordará cómo la cultura y la clase de los protagonistas definen los mandatos sociales de género que recaen sobre ellos. Respecto de *Ximena de dos caminos*, se señaló en el subcapítulo anterior que la familia de la protagonista es privilegiada económicamente, pertenece a los círculos de poder y a la élite cultural del país. Se trata, en

definitiva, de una típica familia nuclear de clase media de la época, en la cual el padre se dedica al trabajo y a sustentar económicamente a la familia, mientras que la madre permanece en el hogar ocupándose del cuidado de su hija. Dichos eran los roles que se adscribían a hombres y mujeres durante la época en la que transcurre la novela en cuestión (los años 40), situación que recién logra flexibilizarse décadas más tarde. Esta división laboral del género estaba acompañada por una serie de expectativas sobre las conductas y preferencias de hombres y mujeres. En el caso de las mujeres latinoamericanas, “la maternidad constituye el punto focal alrededor del cual se articula su identidad ya que es a través de ella que accede al poder doméstico, al status sagrado y al reconocimiento y veneración de los hijos” (Fuller 1998: 36). Esto se da porque se le considera como la representante de los valores morales de la familia. En Latinoamérica, esto también guarda mucha relación con el culto a la virgen María, figura que tradicionalmente ha servido como modelo para las mujeres de esta región. En *Ximena de dos caminos*, podemos ver todos estos ideales femeninos encarnados en la madre de Ximena. A lo largo de la novela, la madre aparece como una persona abnegada y compasiva, lo que guarda mucha semejanza con la figura de María. Estas características se vislumbran, por ejemplo, cuando se conmueve por la situación de los ayacuchanos encerrados en el armario de don Serafino a causa de una deuda e intenta ayudarlos pagándola: “Cómo es eso de que va a echar a esos ayacuchanos cuando los pobres no tienen adónde ir [...] Pero yo voy a hablar inmediatamente con mi marido para que cancelemos la deuda que tienen con usted” (Riesco 2007: 159). Además, posee una serie de valores que idealmente se buscaba en las mujeres, sobre todo en el terreno de la sexualidad. Dichos valores son la conservación de la pureza femenina, lo que se vislumbra en el escándalo que le provoca la relación homosexual de su prima Alejandra al exclamar: “¡Es contra natura!” (Riesco 2007: 119).

Otra expectativa importante que recae sobre las mujeres de la época refiere al tema de la belleza. En el tercer capítulo, por ejemplo, se narra cómo la tía de Ximena, Constanza, pasa horas arreglándose y peinando a su hija Cintia (Riesco 2007: 58). Además, en otro momento,

la tía Constanza y la madre de Ximena están en el cuarto de costura arreglando bastas, buscando con afán delicadas flores artificiales, cuellos de encaje, para estar al minuto, entre risas y susurros, depilándose las cejas, untándose clara

de huevo en la cara, amarrándose el pelo con horquillas y tiras de papel. (Riesco 2007: 80)

Así, estos serían los mandatos de género pertenecientes a la clase social de Ximena, mandatos que ella ha observado incluso en su propia familia. Sin embargo, esto no quiere decir que literalmente se le ordene a este personaje poner en práctica dichos mandatos, a diferencia de lo que ocurre con su prima Cintia. Más bien, quizá por ser una niña tan pequeña, los padres de Ximena no le piden comportarse según estos ideales de femineidad. No la restringen al ámbito doméstico ni a los juegos típicos de niñas (como las muñecas), sino que le permiten salir a jugar al campo y pasear por el mercado. Incluso su padre le enseña a correr y a saltar la acequia.

Su condición de niña pequeña la coloca, más bien, en una posición de espectadora, es decir, le permite observar las dinámicas que existen entre los adultos y otros niños. Esto constituye una instancia básica para el aprendizaje de los roles de género.

Un momento clave en su aprendizaje sobre los roles de género es la observación de la contraparte violenta del patriarcado, el sistema que produce los ideales femeninos que se han descrito anteriormente. Dicha violencia está representada, por ejemplo, en el personaje de Edmundo. Edmundo y Cintia son los primos de Ximena que vienen de visita de Lima. Su madre, la tía Constanza, educa a ambos de acuerdo a los roles tradicionales: a Cintia, según los ideales de femineidad y a Edmundo según los ideales de masculinidad. En su libro *Sobre héroes y batallas: los caminos de la identidad masculina*, Juan Carlos Callirgos explica cómo se construye este ideal de la masculinidad. En principio, biológicamente

[...] no se nace hombre, las sociedades cuentan con sistemas más o menos rígidamente establecidos para hacer hombres a la fuerza. Al ser la naturaleza insuficiente para acometer tal empresa, las sociedades establecen pautas, rituales, pruebas, sistemas de premios y castigos que incentivan la conducta agresiva y activa, inhibiendo los comportamientos pasivos. (Callirgos 1996: 35)

El vínculo más fuerte que el varón tiene durante los primeros años de su vida es la madre, alguien del género opuesto. Así, la formación del género masculino se basa en probar una y otra vez no ser una mujer, en separarse del mundo femenino (Callirgos 37). Por eso, una de las maneras de negar lo femenino es rechazando la pasividad y sumisión que se exige en

ellas, asumiendo las conductas contrarias, es decir, conductas violentas. Esto se ejemplifica en el personaje de Edmundo cuando Ximena

lo ve cómo trata de cazar pájaros con su honda, lo ve buscar nidos, martirizar bichos, asustar con un palo a las gallinas. A veces, subido a un árbol, destroza, como si les tuviera una rabia acumulada, las ramas más débiles y pequeñas. [...] Ximena desde hace días ha perdido las esperanzas de que lo regañen” (Riesco 2007: 61).

Es en los juegos en los que Edmundo hace participar a su hermana y a Ximena cuando observa una serie de rituales en las que el niño busca afianzar su masculinidad. Según Ortiz, en estos juegos, “el niño asume un rol autoritario al convertirse en un alcalde prepotente y machista a quienes ‘sus mujeres’ deben obediencia” (1999: 35).

Don Serafino, el dueño del hotel en que se hospeda Ximena, es otro personaje que encarna la violencia que implica el machismo. Se cuenta que él golpeaba a su esposa (quien provenía de una “miserable chacra”) porque temía que lo engañara, y finalmente terminó matándola y comprando el silencio de su familia “por no sufrir otra vez la deshonra de que lo creyeran cornudo” (Riesco 2007: 180). Además, don Serafino encierra en un armario a dos ayacuchanos que le deben dinero y esconde en el patio a la hija de una de las hermanas de su mujer, quien recuerda a Ximena “a las niñas campas³ que había visto en Oxapampa”. Aquí vemos, pues, cómo un personaje mestizo, costeño y con solvencia económica tiene poder sobre personajes de estratos sociales bajos y asociados con el mundo indígena.

Esto es significativo, ya que también en *Los ríos profundos* los personajes que pertenecen a la costa y representan el sistema cultural occidental son aquellos que representan el lado más opresivo del patriarcado. Esto se da porque

si bien la primera división del trabajo y la primera clasificación social se dio a nivel de los géneros sexuales, habría que precisar que la dominación colonial ha pervertido las relaciones entre los géneros y entre las etnias, negando a las mujeres y a los grupos étnicos su condición de sujetos (Ortiz 1999: 21).

Para entender esto, hay que tomar en cuenta cuáles son los roles de género del contexto retratado en *Los ríos profundos*. Para empezar, los mandatos sociales de género que él

³ El término *campa* es un término peyorativo que refiere al pueblo asháninka. <http://bdpi.cultura.gob.pe/pueblo/ashaninka>

observa no provienen del modelo de familia nuclear de clase media, puesto que este no es el tipo de familia al que él pertenece. Ernesto crece solamente con su padre, quien no posee mucho dinero y trabaja como abogado errante, por lo que su estilo de vida es muy distinto al de la familia de Ximena. Por ende, la clase en la que él crece no es la misma que la de Ximena, sino que al situarse en un sector intermedio y ambiguo entre grupos sociales estamentales, se generan expectativas de género diferentes a las de la clase media de los años 40. Además, al tratarse de una novela de aprendizaje con un protagonista varón, los roles de género que se observan en esta novela se concentran más en los ideales de masculinidad impuestos por la sociedad.

Sin embargo, pese a estas diferencias entre ambas novelas, los roles masculinos que Ernesto observa son patriarcales y más violentos que los que rodean a Ximena. En el caso de Ernesto, no es la familia quien le inculca los modelos de masculinidad, sino la escuela. Con respecto a este tema, Callirgos menciona:

La escuela, entonces, es un espacio de afirmación de la masculinidad, precisamente porque la masculinidad *necesita* ser afirmada. Especialmente en un período tan complejo y decisivo para la identidad, como lo es la adolescencia (1996: 51).

Podemos comprobar cómo todo esto se ve reflejado en el colegio religioso de *Los ríos profundos*. El Lleras y el Añuco están constantemente abusando de los menores y ejerciendo violencia contra ellos, pues en la socialización generada en la escuela, los hombres

se ven conminados a seguir un modelo que fomenta la violencia y la competitividad entre los pares, lo cual, en la práctica, significa demostrar hombría en todo momento. Son muchas las expresiones de estos mandatos: peleas entre ellos, utilización de un lenguaje ingeniosamente agresivo, el uso de apodos –mayormente insultantes–, la búsqueda de la destreza en el deporte, el uso de símbolos de poder, como pueden serlo la vestimenta, el estilo del peinado, el habla, la astucia y la propia fortaleza física (Callirgos 1996: 50).

Personajes como Gerardo, el Lleras y el Añuco encajan en este ideal de la masculinidad. Gerardo, sobre todo, es elogiado por su destreza deportiva y, sobre todo, por su habilidad para conquistar a las mujeres, lo que se demuestra cuando se cuenta de él con admiración: “Gerardo ya tumbó a una, en el Mariño. La hizo llorar, el bandido. La probó” (Arguedas 1988: 171).

Así, en un contexto caracterizado por relaciones de poder injustas y violentas, se refuerza la idea de que la masculinidad “[...] en general, es equiparada socialmente con el poder [...] Lo que se presenta como el modelo ideal de hombre, no sólo está relacionado con poder sobre mujeres, sino también con poder ante el mundo: posesión de objetos, poder sobre otros hombres, etc.” (Callirgos 1996: 48).

Esta violencia se vislumbra de la forma más extrema en el abuso que los alumnos cometen contra la Opa Marcelina, tolerado incluso por los padres del colegio religioso. Este personaje, que es ayudante de cocina en el colegio, es obligada por los alumnos a tener relaciones en los excusados del colegio. Así, los alumnos mayores utilizan a la Opa como el receptáculo de sus deseos sexuales, asumiendo así este personaje la posición de un objeto sexual. Esta idea se refuerza si notamos que es un personaje abyecto y prácticamente deshumanizado, que profiere gruñidos y nunca llega a expresar su punto de vista.

Es interesante, al mismo tiempo, subrayar la procedencia sociocultural de este personaje: la Opa Marcelina es un personaje que representa lo más bajo en la sociedad abanquina, pues es una mujer demente, baja y gorda, de quien se infiere que es de procedencia mestiza, es decir, es una “chola”. Y es abusada por personajes con el suficiente privilegio como para acceder a un colegio religioso. Con respecto al tema racial, Callirgos explica cómo la violencia del patriarcado tiene especial preponderancia en una sociedad como la peruana, debido a la Conquista: “La violencia del padre conquistador, en contra de la madre india, marcaría la masculinidad mestiza en Latinoamérica, identificándola con violencia, distancia y arbitrariedad [...]” (1996: 58).

Así, se reforzaría la relación entre patriarcado y conflicto sociocultural. Con respecto a esto, Anne Lambright equipara la posición subordinada de las mujeres con la de los indígenas, siendo la violencia que se ejerce contra ambos parte de un mismo sistema:

En su estudio de textos coloniales, Rolena Adorno explica que desde el principio de la Conquista los exploradores europeos recurrían a símbolos ya existentes, asociados con la mujer (la Otra por excelencia) para describir o definir a los indios [...] Igual que a la mujer, al indio la cultura dominante lo relacionaba con la naturaleza, lo corporal, lo no-racional para afirmar su superioridad y construir su hegemonía cultural y política (Lambright 2006: 337).

No obstante, Ernesto no sigue estos modelos de masculinidad, sino que su aprendizaje consiste precisamente en rechazar dicho modelo (lo que se relaciona, a su vez, con su rechazo hacia el sistema que privilegia al orden occidental por sobre el mundo andino).

Para empezar, la violencia hacia la Opa, lejos de constituir un ejemplo de iniciación sexual, le causa espanto: “Yo sabía que los rincones de ese patio [...] el húmedo piso en que se recostaba la demente y donde algunos internos se revolvían, luego que ella se iba, o al día siguiente, o cualquier tarde; sabía que todo ese espacio oculto por los tabiques de madera era un espacio endemoniado” (Arguedas 1988: 57). En vez de vislumbrar a la Opa como un objeto, le causaba mucha lástima: “La propia demente me causaba una gran lástima. Me apenaba recordarla sacudida, disputada con implacable brutalidad; su cabeza golpeada contra las divisiones de madera, contra la base de los excusados; y su huida por el callejón, en que corría como un oso perseguido” (Arguedas 1988: 61). Ernesto rechaza al Lleras y a Añuco debido a sus personalidades abusivas, y, lo que es más importante, rechaza el hecho de que las mujeres sean vistas como objetos a disposición de los hombres. Esto se vislumbra claramente en un momento cerca al final de la novela, cuando Ernesto insulta a Gerardo y a Ántero por la falta de respeto por parte de estos hacia las muchachas, calificando al primero como “asqueroso” y “tan contagioso que había transmitido a los lunares y al rostro del Markask’a esa huella de bestialidad que ahora lo manchaba” (Arguedas 1988: 176). Así, vemos que Ernesto rechaza a todos los personajes que asumen roles machistas violentos⁴.

En vez de tomar como modelos a los personajes que ejemplifican la violencia del machismo, Ernesto ve como imágenes positivas a aquellas que ofrecen resistencia a dicho sistema: las chicheras y, más específicamente, su líder, doña Felipa. Con respecto a estos personajes, para

⁴ Respecto del tema de la construcción de la masculinidad en la obra de Arguedas, en su tesis “*Un sexo desconocido confunde a éstos*”. *Masculinidades y conflicto social en El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo, de José María Arguedas* (2010), César Romero propone que un personaje de esta novela, Maxwell, encarna una representación positiva de la masculinidad, a la que denomina “masculinidad alternativa”, dado que se diferencia de los mandatos sociales de género violentos y machistas imperantes en la sociedad chimbotana retratada en esta novela. Dicha representación positiva consiste en “la recuperación del cuerpo, el ejercicio de la sexualidad en libertad, la autonomía personal, la revaloración de la cultura andina, la solidaridad y la conexión con la naturaleza” (1). Asimismo, propone que el narrador de los diarios pretende alcanzar este modo de ejercer la masculinidad. Dicha representación positiva de la masculinidad también puede aplicarse a Ernesto debido a su rechazo hacia los roles de género machistas y violentos, y a los sentimientos de solidaridad y respeto que guarda hacia las mujeres.

Beatriz Ferrús, las chicheras, si bien son mestizas como la Opa, se contraponen a ella porque “[...] representan el trabajo honrado y la fuerza revolucionaria, la opa el sujeto explotado hasta el extremo. Todas ellas sufren la violencia que implica en su mundo no ser mujer, sino chola” (2013: 210). Así, si bien su posición de “cholas” de clase social baja las coloca en una posición subordinada en la sociedad abancayina, su rebelión por el reparto de la sal demuestra una capacidad para cuestionar un sistema que privilegia a ciertos sujetos sobre otros. Esta rebelión no solo es vista de forma positiva por Ernesto, sino que participa activamente en ella.

Con respecto a doña Felipa⁵, “es la figura de la chola la que más específicamente conlleva una carga revolucionaria en la obra arguediana” (Lambright 2006: 333), pues “en la narrativa, la que toma lugar en la Sierra en particular, podemos discernir todo un complejo de lo femenino (en el que incluimos a la mujer, al indio, la cultura quechua, la naturaleza, la oralidad) que reta los valores occidentales tradicionalmente asociados con lo femenino [...]” (Lambright 2006: 334). Doña Felipa es un personaje que pone en cuestión el orden machista al enfrentarse verbalmente al padre Linares, quien al ser un religioso no solo es una figura de autoridad en Abancay, sino que representa a una de las instituciones occidentales que ha buscado imponerse con fuerza en el territorio andino. Además, el padre Linares, al ser casi una figura paterna para Ernesto, es un modelo de masculinidad que es puesto en cuestión por el enfrentamiento con doña Felipa. Por todo lo anterior, la participación en la rebelión de las chicheras ayudará a Ernesto a afirmar su rechazo a los ideales de masculinidad sostenidos por la cultura criolla y occidental, pues ve en dicha rebelión un ejemplo de cuestionamiento al orden establecido. La rebelión demuestra que “las mujeres sirven de contrapunto a los hombres y la cultura masculina –que se representa como violenta, corrupta y degenerada– y

⁵ En su artículo “Women in the carnivalesque discourse of *Deep Rivers*”, Luis Jiménez analiza a los personajes de doña Felipa y la Opa como versiones opuestas de lo que significa ser mujer en la sociedad andina, y propone que en esta obra existen elementos grotescos (como la descripción de la Opa) y carnalescos (como la rebelión de las chicheras) que sirven para poner de manifiesto los abusos contra las mujeres de clase baja. Sobre la rebelión de las chicheras, Jiménez expresa que doña Felipa es consciente de que su comportamiento y el de sus seguidoras representa una amenaza para el orden de Abancay que es dominado por una minoría blanca, por lo que son llamadas “ladronas” o “prostitutas” (226). Por eso, lo carnalesco presente en la rebelión de las chicheras funciona como una manera de enfrentar a un orden establecido injusto. Estas ideas de Jiménez sirven para poner de relieve la carga revolucionaria del personaje de doña Felipa.

de portavoces de una visión nacional alternativa, la cual integra y se basa en los elementos marginales” (Lambright 2006: 338). Todo esto reforzará su vínculo con la cultura indígena.

En *Ximena de dos caminos*, la protagonista también observa modelos de cuestionamiento a los mandatos sociales de género. Uno de ellos es su tía Alejandra, quien tiene una relación lesbiana y se dedica a la fotografía. Ella declara: “Nunca para en casa [refiriéndose a su esposo], ni de día ni de noche [...] y yo no estoy para zurcir medias ni para regar macetas” (Riesco 2007: 100). Esto es opuesto a la madre de Ximena y los roles tradicionales de género que ella asume.

Ximena, al igual que Ernesto, no incorpora los mandatos de género impuestos por su sociedad. Se ha señalado anteriormente que ello se debe a que su propia familia, pese a cumplir con los roles de género tradicionales, no le exigen poner en práctica dichos roles. Es esto lo que la diferencia notablemente de su prima Cintia, personaje a quien sí se le exige poner en práctica los mandatos sociales de género creados para las mujeres de clase media de la época. Para empezar, su madre pasa horas arreglándola como si fuera una muñeca, colocándole manzanilla en el cabello para hacerlo más rubio y armándole los rizos (Riesco 2007: 58). Al mismo tiempo, se le inculca a Cintia a ser obediente en todo, a no ensuciar sus vestidos y a tocar el piano (Riesco 2007: 58). Es sumisa ante su hermano Edmundo, actitud que no es compartida con Ximena. Esto se vislumbra en el momento en que Ximena reta a Edmundo a saltar la acequia y él, aunque trata de ocultar su temor y el hecho de que no puede hacerlo, se niega a saltar. Al saltar la acequia, “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 misma y ante Cintia” (Maldonado 1998: 22). Cuando Cintia ve que su hermano no se atreve y no puede hacer algo que su prima sí puede, Edmundo pierde autoridad para ella, porque

En cierto sentido, para la pasiva, quejosa (femenina) Cintia, la actividad y la fuerza eran vivencias que experimentaba “por procuración” a través de su opuesto complementario. El prestigio de su hermano (y con él su autoridad) recaían en ella, que lo reforzaba al colocarse en la posición de espejo para él. Pero Ximena le muestra lo circunstancial de ese dominio. 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 (Maldonado 1998: 22).

Por eso, al darse cuenta de esto, Cintia pide a Ximena que le enseñe a saltar la acequia diciendo lo siguiente: “No quiero ser ángel, quiero saltar la acequia” (Riesco 2007: 78). Esta frase es importante porque significa el deseo de Cintia de trasgredir los moldes de femineidad en el que ha sido criada y demostrar su capacidad de agencia. Es por eso que, para demostrar que es capaz de saltar la acequia, tiene que deshacerse del elemento que simboliza dicho ideal femenino: su cabellera. De esta manera, Ximena enseña a Cintia a saltar la acequia.

Así, no solo hay personajes que demuestran su capacidad para trasgredir las normas de género tradicionales, sino que la misma Ximena constituye un ejemplo de trasgresión para su prima Cintia.

A partir de las experiencias vividas por ambos personajes, se relaciona al patriarcado con las estructuras sociales injustas. Es decir, los mandatos de género patriarcales tienen estrecha relación con la condición heterogénea de sus contextos, pues en ambos casos la cultura dominante genera mandatos de género opresivos y violentos. Los protagonistas ponen en cuestión los roles de género generados por el patriarcado, a través de lo cual pone en cuestión los valores de la cultura dominante.

Capítulo II: La formación del artista en los Andes

2.1. *Ximena de dos caminos* y *Los ríos profundos* en la tradición del *Künstlerroman*

La escritura tiene un papel central en el proceso formativo de Ximena y Ernesto, por lo que estas novelas pertenecerían al género *Künstlerroman* (o novela de formación del artista) que transcurre en los Andes. El *Künstlerroman* es un tipo de novela de formación, pero se diferencia del *Bildungsroman* tradicional en el sentido en que el arte no es una simple etapa del proceso formativo, sino que es el motor y el eje de dicho proceso. Esto es precisamente lo que caracteriza a ambas novelas, pues las experiencias de vida de los protagonistas tienen como eje la iniciación en la escritura.

Con respecto a este género, Francisco Plata, en su tesis doctoral *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*, señala que “la categoría teórica de *Künstlerroman* surge, pues, como herramienta de análisis al querer examinar algunos aspectos centrales que, para los tiempos modernos, significa la figura del artista” (Plata 2009: 26). Herbert Marcuse, con su tesis doctoral *Der Deutsche Künstlerroman* (1922), fue el primero en realizar un estudio sobre el género. A su vez, Plata señala que

de igual modo que el *Bildungsroman* se desarrolla como necesidad estética para dar respuesta al creciente protagonismo del individuo en la sociedad moderna, el *Künstlerroman* va cobrando forma a medida que el artista cobra importancia como personaje protagónico en la obra literaria (2009: 25).

La obra más emblemática de este género es *El retrato del artista adolescente*, escrita por James Joyce en 1916. Una característica importante de esta novela es que el desarrollo de una vocación artística acompaña al desarrollo personal del protagonista, Stephen Dedalus, del que somos testigos desde su infancia temprana (cuando le gustaba escuchar los cuentos de su padre) hasta que termina la universidad y decide convertirse en escritor.

Así, el *Künstlerroman* se caracteriza por retratar no solo la formación personal del protagonista, sino la formación de una vocación artística. Tanto *Los ríos profundos* como *Ximena de dos caminos* comparten esta característica con *El retrato del artista adolescente*. *Los ríos profundos* narra las vivencias de Ernesto en un colegio religioso de Abancay, donde

descubre el rol del lenguaje como forma de expresión personal y también en las dinámicas sociales de su entorno. Al mismo tiempo, es en este colegio donde se inicia en la escritura. Por otra parte, en *Ximena de dos caminos* se muestra la capacidad imaginativa de la protagonista, así como el impacto que tienen en ella las historias que le cuentan otras personas. La novela narra la formación de una pequeña niña que, en el futuro, se convertirá en escritora, lo que se demuestra cuando, en el capítulo final de la novela, aparece la protagonista en su adultez escribiendo su propia historia.

Tal como Stephen Dedalus, los protagonistas de este género manifiestan una atracción por las artes desde temprana edad, al igual que una gran sensibilidad artística. Estos son, precisamente, los rasgos más resaltantes de los protagonistas de las novelas de Arguedas y Riesco. En Ernesto, esta sensibilidad se encuentra en su especial percepción sobre los detalles del mundo que lo rodea, especialmente de los elementos de la naturaleza, y en su relación con la música en quechua, que es fundamental en su relación con el mundo y en el desarrollo de su propia expresión artística. Al ingresar al colegio desarrolla una afición por la literatura, lo que es conocido por sus compañeros; esto se hace evidente cuando su amigo Ántero le dice: “Me han dicho que escribes como poeta” (Arguedas 1988: 68).

Si la sensibilidad artística de Ernesto se relaciona con su observación de la naturaleza y su interés por la música en quechua, en Ximena esta sensibilidad se manifiesta en su fascinación por los signos lingüísticos y los relatos que le cuentan oralmente las personas mayores. Así como la percepción del mundo de Ernesto está atravesada por la música y los elementos naturales, la de Ximena se da a través de la imaginación y los cuentos. También, a sus cortos cinco años, “Ximena reflexiona sobre las distintas maneras de las que los adultos se valen para manipular las historias” y esto le sirve para inventar las suyas propias (Montauban 4). Esta capacidad de Ximena y su creatividad son conocidas por su familia, por lo que su tía que va de visita a la casa comenta que “tiene unas ocurrencias únicas, especialmente cuando se da cuerda o le da el complejo de Scherezada y no para de contar unas historias increíbles” (Riesco 2007: 116).

Si en el *Bildungsroman* el individuo se desarrolla a partir de las tensiones entre su sociedad y sus propias expectativas de autorrealización, en el *Künstlerroman* este conflicto gira

alrededor de la vocación artística del protagonista. Marcuse pone de manifiesto la tensión entre la vida y el arte en el desarrollo del protagonista, lo que causa su disidencia con su sociedad. Inmaculada Donaire explica que el motivo de la confrontación del artista con su mundo se configura de la siguiente manera:

La función del poeta épico era dar forma al sistema de valores y creencias de la comunidad que habita, se trata de un sujeto artístico perfectamente integrado en ella (Lukács, Teoría 62), mientras que la obra del novelista reproduce la experiencia de ruptura “between what is and what could be, the ideal and the reality” (Marcuse, “The German Artist Novel” 72); esta ruptura adopta la forma de la escisión entre el arte y la vida en la novela de artista (2015: 108).

De esta manera, el arte queda “[...] ligado a la idea y exiliado de la realidad material; de ahí las conflictivas relaciones que establece el sujeto artístico con el mundo desacralizado de la modernidad, regido por intereses materiales” (Donaire 109). Por eso, “[...] la imagen del artista en numerosas obras literarias de los siglos XIX y XX suele reflejar su antagonismo con la moral defendida por la sociedad burguesa, a la vez que su figura queda perfilada por la búsqueda de ‘una vida pura y nueva que, en el choque con la forma de vida burguesa, suele acarrear dolor, marginación y fracaso’ (Ogno 239)” (Plata 2009: 28). Esto es lo que ocurre en *El retrato del artista adolescente*, ya que la vocación literaria de Stephen se desarrolla a la par que su creciente descontento con los valores burgueses de la sociedad irlandesa, lo que lo lleva a alejarse de esta última en su propósito de convertirse en escritor.

Sin embargo, ¿qué ocurre con el *Künstlerroman* protagonizado por mujeres? La mayor parte de la tradición del *Künstlerroman* europeo tiene como protagonistas generalmente a varones, dado que el acceso a la educación ha sido históricamente más limitado en el caso de las mujeres, al igual que su reconocimiento más allá de su rol como madre o esposa. Por ende, la tensión entre la vida y el arte en la formación de la artista es diferente al de una novela como *El retrato del artista adolescente*. Según Huf, esta tensión puede explicarse del siguiente modo: “[...] if ‘the artist hero is a divided self ... the artist heroine is that and more. She is torn not only between life and art but, more specifically, between her role as a woman demanding selfless devotion to others, and her aspirations as an artist, requiring exclusive commitment to work’” (citada por Langston 2004: 18). Así, “despite the doubleness or division the male artist experiences, there is only ever one real option, one real role available.

That the hero of the *künstlerroman* will fill this role, will dedicate himself to his art, is inevitable. It is the only conclusion” (2004: 17).

En el caso del *Künstlerroman* femenino, no es “inevitable” que la protagonista se convierta en artista, pues “while the male artist's only obligation is to his art, his only passion for his art, the female artist is subject to various, equally strong roles and passions” (Langston 2004: 18-19). La artista tiene que elegir “between her sex and her art” (Langston 2004: 20). Este es el caso del *Künstlerroman* femenino más emblemático de América Latina: *Ifigenia*, de Teresa de la Parra. Entonces, la protagonista del *Künstlerroman* femenino se enfrenta a los ideales burgueses que restringen a la mujer no solo en su desarrollo individual, sino también como artista.

Sin embargo, a partir de los años 60, dicha forma de abordar la formación de la artista cambió: “The new portrait-of-the-female-artist, therefore, had to ‘rewrite the old myths or create a new mythos’ if it was ‘to depict the heroine as a positive and active figure’ (Stewart 107-108)” (Langston 2004: 20). Asimismo, “women are not only writing more *künstlerroman*, they are creating heroines who are likelier to succeed than ever before” (Huf, citada por Langston 2004: 20). En esta nueva tradición encaja *Ximena de dos caminos*, cuya protagonista, lejos de experimentar la represión al ejercicio de la escritura que sí le ocurre a la protagonista de *Ifigenia*, más bien desarrolla libremente su capacidad creativa⁶.

En la tradición del *Künstlerroman* europeo, sea femenino o no, se produce un enfrentamiento entre el/la protagonista y los ideales de la sociedad burguesa. Sin embargo, el capitalismo burgués al cual se enfrentan los protagonistas de la tradición europea no es el sistema socioeconómico de *Los ríos profundos* y *Ximena de dos caminos*, pues aun cuando en esta última haya presencia de capital extranjero y minería, en su contexto igualmente no dejan de pesar las categorías de raza o cultura. El mundo andino es una sociedad poscolonial con valores y características muy diferentes a los de la burguesía europea, por lo que el choque

⁶ Si bien *Ximena de dos caminos* está ambientada en la década del 40, fue publicada en 1994, época en la que el sujeto femenino goza de más libertades y oportunidades que en momentos anteriores de la historia. Esto puede explicar por qué en esta novela el desarrollo de una escritura femenina en la protagonista no se enfrenta a prejuicios y limitaciones tan grandes como en obras escritas por mujeres en décadas anteriores.

entre el artista andino en formación y su sociedad se da de una forma también distinta a la del *Künstlerroman* europeo.

En el primer capítulo de esta tesis, se señalaron algunos de los valores que rigen el mundo andino de Ximena y Ernesto. Estos valores son los que sitúan a la cultura de procedencia occidental en una situación de superioridad sobre la de procedencia indígena, lo que produce un choque violento entre ambas culturas. El lenguaje no solo no escapa a este choque cultural, sino que es una parte esencial de él, ya que la escritura y el dominio de la lengua castellana se ha impuesto históricamente sobre la naturaleza oral y ágrafa de la cultura andina. En consecuencia, uno de los ejes alrededor del cual gira la heterogeneidad sociocultural del mundo andino es, precisamente, el lenguaje, pues “it is precisely through the acquisition of language that we begin to assume our cultural heritage with all its inherent dissonances and conflicts” (Tierney Tello 1999: 235).

Dicho conflicto sociocultural produce, a su vez, conflictos en los protagonistas, ya que, como se explicará más adelante, Ernesto y Ximena son sujetos bilingües, formados en la cultura quechua y también en la occidental. El ejercicio de la escritura no solo es el mecanismo utilizado por los protagonistas para entender su posición dentro del conflicto sociocultural andino, sino también es la forma en que se refleja el conflicto entre la oralidad y la escritura propio de la heterogeneidad de sus contextos. En este capítulo se sostiene que el *Künstlerroman* andino tendría como característica primordial el estar fuertemente condicionado por la heterogeneidad cultural, pues la tensión entre el artista en formación y su mundo gira alrededor del conflicto entre la cultura de herencia occidental y la cultura quechua en el contexto de la sociedad postcolonial peruana.

2.2. *Ximena de dos caminos* y *Los ríos profundos* como novelas de formación del artista en los Andes

Cornejo Polar explica que desde la llegada de los españoles se produjo un enfrentamiento entre la cultura escrita de estos últimos y la oralidad andina. El episodio que mejor representa ese conflicto es el “diálogo” entre Atahualpa y el padre Valverde, que “[...] es el comienzo más visible de la heterogeneidad que caracteriza, desde entonces y hasta hoy, la producción literaria peruana, andina y –en buena parte– latinoamericana” (Cornejo Polar 1994a: 27) pues

en él se vislumbra “[...] el choque entre la oralidad, que en este caso está formalizada en la voz suprema del Inca, y la escritura, que igualmente en este episodio queda encarnada en el libro de Occidente, la Biblia [...]” (Cornejo Polar 1994a: 27). De esta manera, “[...] la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión” (Cornejo Polar 1994a: 26). Asimismo, en este episodio de la Conquista

[...] la escritura asume la representación plena de la Autoridad. Esto indica que en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido [...] (Cornejo Polar 1994a: 38-39).

La palabra escrita (y el dominio del castellano) se convierte, entonces, en un signo de dominio y poder en los Andes, hecho fundamental en los contextos sociales de Ximena y Ernesto. No solo el grupo social indígena queda en una posición marginada, sino también su propio idioma y todas sus expresiones culturales. Esta relación de superioridad del castellano y la escritura sobre la oralidad quechua constituye una situación de diglosia, que es “[...] aquella situación social conflictiva en la que una o más variedades lingüísticas se ven subordinadas a otra que goza de mayor prestigio social en lo que se refiere a las funciones que cumple en una sociedad determinada” (López 1990: 100). El prestigio de una u otra variedad lingüística se relaciona con la función que desempeña en la sociedad:

La variedad de prestigio, variedad alta, se utiliza en todos los dominios y ámbitos y constituye una lengua o dialecto de uso formal, mientras que la vernácula, considerada como lengua o dialecto bajo, es relegada al plano informal y doméstico. La una es, a menudo, vista como expresión del intelecto y la otra como vehículo de expresión de las emociones y sentimientos (López 1990: 100).

Esto es perfectamente aplicable al contexto de las novelas de Arguedas y Riesco, ya que en ambos se usa el quechua en contextos domésticos y familiares. Por el contrario, la lengua que se inculca en la escuela es el castellano (y en el caso de Ximena, el inglés, una lengua que goza incluso de más prestigio que el español)⁷.

⁷ Como se explicó en el capítulo 1 de la tesis, el sistema socioeconómico de *Ximena de dos caminos* es el del dominio del capital extranjero, representado por la empresa norteamericana que opera la fundición minera en la que trabaja el padre de Ximena. Además, en el siglo XX, Estados Unidos se convierte en una potencia

En una situación de diglosia, el manejo de un idioma u otro queda asociado a ciertos grupos sociales y el poder que estos ostenten en su sociedad (López 1990: 107), pues la imposición de una lengua sobre otra “[...] está en estrecha relación con la estructura de dominación y dependencia que rige el contacto entre los grupos vernáculos y el dominante [...]” (López 1990: 109). Es por eso que, tanto en Abancay como en el Mantaro, los miembros pertenecientes al grupo social de prestigio (como podrían serlo el padre Linares o los tíos limeños de Ximena) utilizan primordialmente el castellano, mientras que los personajes quechuahablantes ocupan generalmente una posición subordinada (como es el caso de los colonos y del Ama Grande). El quechua, en un contexto de diglosia, es minusvalorado. Esta situación se puede encontrar en *Ximena de dos caminos*, en el episodio en que la madre de Ximena le pide a Libertad Calderón, universitaria de origen andino, que dialogue con unos ayacuchanos quechuahablantes que se encuentran en el hotel. Esto enoja a Libertad: “¿Por qué conmigo? [...] Desde que me fui a estudiar a Lima se me ha olvidado ese idioma. Inútil que usted me pida que les hable...” (Riesco 2007: 160-161). La reacción de Libertad se debe a “the very real stigmatization of Quechua and Quechua-speakers in Peru” (Tierney Tello 1999: 252). La diglosia también está presente en *Los ríos profundos*; ejemplo de esto es el momento en que Romero, un compañero del colegio de Ernesto que toca huaynos, le hace el siguiente comentario sobre Gerardo, hijo del comandante de los militares que llegan a Abancay desde la costa: “Pero él no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama” (Arguedas 1988: 176).

Esta situación de diglosia se hace mucho más compleja cuando se toma en cuenta que en los Andes también existe un gran número de sujetos que, como Ximena y Ernesto, dominan tanto la lengua de prestigio como el quechua, es decir, sujetos bilingües. Según Luis Enrique López, “llamamos bilingüe a aquel individuo que además de hablar una lengua ‘es capaz de

económica a nivel mundial, de manera que su idioma, el inglés, se convierte en la lengua de comunicación internacional. Así, el inglés empieza a estar asociado con la modernidad. De esta forma, dominar el inglés se convierte en un signo de educación y prestigio.

En *Ximena de dos caminos*, la protagonista aprende a hablar esta lengua en el *kinder* de Miss Murphy. Ximena aprende inglés por voluntad de su padre, quien quiere que aprenda a leer en ese idioma para que esté adelantada al ingresar al colegio norteamericano en que la matriculará en Lima. Sin embargo, esto le causará problemas a Ximena: “¡El mundo al revés! [...] Aprendes a leer en el idioma de la Compañía y no en el tuyo. Vas a tener problemas en la preparatoria en Lima” (Riesco 2007: 214).

producir emisiones completas y significativas en otro idioma’ (Haugen 1953:7)” (1990: 93). No todos los bilingües son valorados de la misma forma en el contexto peruano (López 1990: 95), pues los sectores sociales percibidos como subalternos son aquellos que tienen como primera lengua a una lengua vernácula o una variedad socialmente estigmatizada del castellano (López 1990: 99). El caso de Ernesto es especial en este sentido, pues es un miembro de la clase media (es decir, alguien que no pertenece al grupo subalterno) que, no obstante, tiene como lengua materna al quechua y al español. Esto se debe a que su padre también habla fluidamente ambos idiomas, pero se comunica predominantemente en quechua durante sus viajes e intercambios con quechuahablantes. Es diferente el caso de *Ximena de dos caminos*, pues la protagonista de esta novela crece en un hogar de clase media⁸, de modo que su bagaje cultural es, principalmente, occidental y en castellano. Sin embargo, la niña aprende a hablar quechua a partir de su convivencia con su ama indígena, y también con su madre, quien se comunica primordialmente en español, pero también habla quechua de manera fluida. Se dice que “su madre y el Ama Grande también mezclan los dos idiomas [quechua y español] por costumbre o a veces cuando no quieren que el padre comprenda” (Riesco 2007: 203-204), por lo que Ximena también aprende a manejar ambos idiomas con tal fluidez que los confunde:

–¡Pero si está hablando en castellano! –protesta lloriqueando.

–No, Ximena, no te das cuenta. Empieza en castellano y termina en quechua (Riesco 2007: 203).

⁸ El caso de los padres de Ximena es ilustrativo de la diglosia y su relación con el bilingüismo en los Andes peruanos. El padre de Ximena, quien posee un alto cargo en la fundición minera y que es afín a la cultura norteamericana y costeña, tiene como lengua materna al castellano y como segunda lengua al inglés. En la realidad peruana, un bilingüe como el padre de Ximena gozaría de más prestigio que la madre de Ximena, que habla español y quechua.

Al mismo tiempo, no todas las variedades del castellano gozan de la misma valoración, ya que en el episodio de “La costa”, una mujer que se hospeda en el hotel dice despectivamente de la madre de Ximena: “Con esos aires de gran señora que se da a pesar de que no puede deshacerse de su dejo de serrana” (Riesco 2007: 181). Esta cita alude a la estigmatización que posee el castellano andino en una situación de diglosia, ya que, “habrá que aceptar que, en el caso peruano, la forma estándar corresponde cercanamente al español hablado en la capital, como reflejando, además, el centralismo hegemónico que caracteriza a ésta” (Cerrón Palomino 2003: 25-26). La forma estándar es “una de las variedades dialectales [que] suele imponerse a costa de las demás” (Cerrón Palomino 2003: 22), de modo que “la variedad estandarizada [...] resulta siendo un modelo de imitación y prestigio, al cual tienden —consciente o inconscientemente— los hablantes de las demás variedades; éstas, a su turno, pasan a segundo plano y, casi siempre, son proclives a su estigmatización” (Cerrón Palomino 2003: 22).

Cabe señalar que la estigmatización del quechua en el contexto diglósico peruano no está presente en los protagonistas bilingües de las novelas en cuestión. Para Ximena el quechua y el castellano no tienen una particular valoración jerárquica, y no solamente son idiomas que forman parte de su bagaje cultural, sino que también sirven para la comunicación familiar (entre su madre y el Ama Grande). Para Ernesto, el quechua no solamente no es inferior al castellano y, al igual que en el caso de Ximena, sirve para la comunicación íntima y afectiva, sino que, de manera más importante, refiere a una experiencia de lo sagrado, pues es la lengua capaz de expresar el vínculo entre el ser humano y su mundo según la cosmovisión andina. Asimismo, el uso del quechua en espacios públicos sirve para comunicarse con las masas indígenas, algo que Ernesto admira en el padre Linares. Ambas funciones del quechua en *Los ríos profundos* serán explicadas con más detalle en los párrafos siguientes.

El artista en formación necesita de modelos literarios, ya que aprender a escribir requiere aprender distintas formas de expresión verbal antes de encontrar el estilo propio. Las expresiones culturales en quechua y en español⁹ constituyen los grandes modelos literarios con los que estos protagonistas de herencia cultural bilingüe se inician en el aprendizaje de la escritura. Tanto Ximena como Ernesto tienen a la oralidad como la base de su formación; Ernesto, por formarse en comunidades quechuahablantes, y Ximena, por ser una niña que todavía no sabe leer ni escribir.

En *Los ríos profundos*, la tradición que forma la base de la educación de Ernesto es la música en quechua. Esta última aparece a lo largo de toda la novela, sobre todo en momentos de

⁹ En un contexto de diglosia, las expresiones culturales orales y escritas tampoco tienen la misma valoración, pues la música y mitos andinos está en una posición de inferioridad con respecto a las expresiones literarias escritas. Martín Lienhard, con respecto a la literatura escrita y oral en los Andes, explica lo siguiente: “En el área andina, como en otras áreas análogas de América Latina, la actividad literaria aparece como irremediabilmente escindida entre dos prácticas por lo común independientes la una de la otra: hemos ido señalando las excepciones a lo largo de este libro. Una, la práctica escrita en último análisis dentro de las tradiciones europeas u occidentales, expresión —a veces disidente— de los sectores dominantes “europeizados”, se autoproclama “peruana”, “boliviana” o “ecuatoriana”. La otra, un conjunto de prácticas verbales orales de arraigo más o menos local, casi siempre difíciles de disociar de su contexto artístico (música, danza) y social (rito), tiene su tronco central en las narraciones, los cantos y otros discursos de las culturas andinas; se expresa ante todo en quechua o en aymara, aunque también en español. La primera, gracias a su modo de producción internacionalizado, se suele considerar como plenamente moderna o contemporánea, mientras que la segunda, llamada también, a veces con un cierto menosprecio, “tradición oral”, se ve como relicto de tiempos más que pasados” (1992: 219).

especial relevancia o de rememoración. Por ejemplo, Ernesto recuerda el “jarahui de la despedida” al rememorar su estancia en el ayllu (Arguedas 1988: 42-43). La música en quechua, al mismo tiempo, tiene la fuerza suficiente como para aliviar a Ernesto en la soledad que experimenta en el colegio de Abancay: “Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones” (Arguedas 1988: 152). Las palabras en quechua también son una fuente de creación de nuevas expresiones, como la que idea Ernesto frente al muro del Cuzco:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puk'tik' yawar k'ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek'e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre, o “puk'tik' yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre [...]. –¡Puk' tik yawar rumi! –exclamé frente al muro, en voz alta (Arguedas 1988: 14).

La observación de las piedras del muro hace que Ernesto evoque algunas de las canciones en quechua que ha escuchado en los pueblos de la sierra que ha recorrido junto a su padre. A partir de ellas, crea una nueva frase para designar a las piedras del muro: “piedra de sangre hirviente”. La importancia de esta escena inicial de *Los ríos profundos* radica no solamente en que se muestra, desde el inicio de la novela, la capacidad creadora de Ernesto, sino también en que esta es la primera expresión “poética” creada por Ernesto, y se da de manera oral y en quechua. Ernesto elabora esta frase tomando como base a la música, una importante expresión cultural en quechua, de manera que “los cantos quechuas son traducidos para formar un discurso bilingüe y al final una frase quechua [...] en otros términos, el bilingüismo aparentemente queda resuelto en esa frase que, por su posición, resulta de alguna manera transidiomática” (Cornejo Polar 1994a: 214-215). Esto implica “una compleja operación que traslada la oralidad originaria a la escritura” (Cornejo Polar 1994a: 215), que será el mismo proceso que llevará cabo con la carta de Ántero, su primer escrito.

Los modelos de expresión verbal con los que Ximena cuenta remiten a esos dos caminos del título de esta novela: el camino de la cultura quechua y de los cuentos orales de su Ama

Grande, y el de la enciclopedia y la cultura occidental. Los padres de Ximena la educan en el sistema cultural occidental, pues le leen cuentos infantiles clásicos, y la madre de Ximena le lee *Cumbres Borrascosas*, una novela inglesa del siglo XIX. El padre de Ximena le muestra la enciclopedia y le relata mitos griegos, “le explica quién es Palas Atenea, qué hizo Hércules, cómo es Zeus” (Riesco 2007: 96). Sin embargo, es el Ama Grande quien es “la que le ha contado más historias que nadie” (Riesco 2007: 12). A la niña le fascinan le fascinan las leyendas y mitos andinos que la anciana le cuenta:

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 solitarios; de pumas que rugen en 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 (Riesco 2007: 12-13).

No solo el Ama Grande le relata estas historias, sino también personajes que pertenecen al grupo social subalterno del Mantaro, como el Ama Chica y Pablo: “Los relatos míticos del Ama Grande, del Ama Chica y de Pablo se convierten en signos y símbolos culturales del grupo social indígena del espacio social representado. Son sujetos orales e iletrados con una lógica distinta a la del grupo hegemónico” (Ortiz 1999: 69).

En *Ximena de dos caminos*, otro personaje que posee una gran capacidad fabuladora es el Ama Chica, una joven indígena que es contratada en la casa de Ximena para ayudar al Ama Grande. Sobre ella, se dice que “el Ama Chica cuenta de corazón, con ruidos, saltos, muecas horribles” (Riesco 2007: 203). En el registro oral, las modulaciones de la voz y el gesto transmiten las emociones de los hablantes,

[...] enfatiza la importancia de las acciones del cuerpo [...] el movimiento y la gestualidad de los personajes permiten la representación del sentido corporal que es indesligable de la expresión oral. Después de todo, el cuerpo es el gran significante de la oralidad (Cornejo Polar 1994a: 82).

La expresión de la emoción a través del cuerpo y la voz produce una respuesta en el oyente, como en Ximena, a quien el Ama Chica “aterroriza pero siempre quiere más” (Riesco 2007: 203).

Para Ximena, los relatos andinos y los mitos griegos de su padre tienen el mismo peso en su imaginación: “Cuando Ximena le pregunta [a su padre] si esas historias [los mitos griegos] son verdaderas, él le responde que son verdaderas para la imaginación, y a Ximena esto le basta, como le bastan algunas de las sentencias extrañas del Ama Grande sobre el poder de algunas plantas o de algunas miradas” (Riesco 2007: 96). Esto sucede a pesar de que en un mundo culturalmente heterogéneo como los Andes las narraciones orales en quechua no tengan el mismo peso que las historias producidas por Occidente, como los cuentos clásicos infantiles y los mitos griegos¹⁰. Esta desigualdad se demuestra, por ejemplo, en el hecho de que el padre de Ximena, quien se caracteriza por su valoración de la modernidad y la racionalidad, descalifica la visión mítica andina del Ama Grande:

Aunque su padre lo niega con vehemencia, el Ama Grande insiste en que a veces aquellos [los santos o figuras divinas que también son personajes de los cuentos andinos que narra el ama] vienen al mundo disfrazados en distintas formas para probar la frágil voluntad de los hombres (Riesco 2007: 13).

A pesar de la opinión de su padre, incluso podría señalarse que las preferencias de Ximena se inclinan hacia las narraciones andinas:

Sé que los cuentos de mi ama y los que he escuchado en el valle no son como los de mis libros con láminas a colores. Los cóndores, las mariposas, el viento y los loritos existen. Además [...] Pablo me la contó como antes contaba mi ama, como cuenta María Ester y la Paulina en el valle. Contaba con el cuerpo y la rabia en su voz no me engañaba (Riesco 2007: 228).

Esto se contrapone a la desconfianza que le produce la enciclopedia, libro que se considera que contiene información verdadera, de naturaleza científica. Una escena significativa es la duda de Ximena por la existencia de un animal que encuentra en la enciclopedia: “Pero Ximena sabe que todo lo que le dicen no es verdad y el nombre que lleva, apterix, le parece

¹⁰ No obstante, cabe resaltar que los cuentos clásicos infantiles y los mitos griegos también provienen de la tradición oral. La naturaleza de ambas tradiciones y su recepción oral podrían contribuir a que Ximena no establezca distinciones entre los cuentos andinos y los europeos.

de todas maneras inventado [...] tal vez se equivocaran al fijarlo en la enciclopedia” (Riesco 11). Así, vemos que la oralidad produce más confianza en la niña que el conocimiento escrito, lo que quizá se relacione con el hecho de que ella misma aún no sabe leer.

Las primeras creaciones de Ximena, al igual que las de Ernesto, se dan en el registro oral:

Está sentada en un banquito junto a la ventana del repostero escuchando los cuentos maravillosos del Ama Grande. Se ha portado bien toda la mañana y su ama la recompensa con sus historias favoritas. Intercambian historias. 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 (Riesco 2007: 108).

Al igual que la expresión creada por Ernesto (“piedra de sangre hirviente”), los primeros cuentos que inventa Ximena están compuestos por elementos de distinto tipo.

Aunque las primeras creaciones de Ernesto, al igual que las de Ximena, se den de manera oral, al ser matriculado en el colegio religioso de Abancay recibe una educación en castellano: “En el colegio a él se le encomienda leer en voz alta durante los almuerzos y, de hecho, su prestigio se debe a la pulida dicción que exhibe en esas lecturas públicas de obras ajenas (la única que menciona es, irónicamente, el Manual de Carreño, ese prolijo breviario de urbanidad y buenas costumbres)” (Elmore 1996: 85). De esta manera, el colegio forma a sus alumnos dentro de la cultura occidental y se les educa dentro de la tradición literaria de herencia hispánica. De hecho, inicialmente Ernesto admiraba a Valle, un compañero mayor del colegio, pues es el alumno más versado en esta tradición. Específicamente, se puede asociar a este personaje a la tradición del Modernismo, (corriente literaria en boga durante los años veinte, época en que transcurre esta novela), pues en un momento le presta a Ernesto una antología de Rubén Darío y se menciona que Chocano era uno de sus ídolos (Arguedas 1988: 74). Además, se presenta a Valle como un modelo de artista desconectado de su realidad social, pues desprecia a los indios y a su lengua, no se siente conmovido por su situación y, además, busca tener una imagen de persona distinguida. Esto puede relacionarse con la visión del lenguaje modernista por parte de los escritores de la vanguardia que surgen durante las primeras décadas del siglo XX y que, como Ernesto, provienen de las provincias: “la norma modernista les era, por decirlo de alguna manera, socialmente ajena” (Cornejo Polar 1994a: 161). Entonces, el personaje de Valle funcionaría como una crítica o burla hacia

el Modernismo, pues es presentado como un personaje ridículo, debido a la exagerada afectación en sus ademanes y su forma de hablar sobrecargada de términos intelectuales: “Su lenguaje era siempre así, atildado” (74).

Sin embargo, el personaje que representa el completo dominio del castellano es el padre Linares, director del colegio. Peter Elmore explica el rol del sacerdote en el desarrollo de la vocación literaria de Ernesto. Con respecto a este personaje, señala que “significativamente, la especialidad del sacerdote es la retórica: orador sagrado y maestro de castellano, el Director funda su autoridad en su destreza lingüística, en su comercio con los signos. La equívoca atracción que ejerce sobre el escritor en ciernes se origina, entonces, en la semejanza de sus vocaciones” (Elmore 1996: 81). Por eso, “[...] su actitud hacia él no llega nunca al visceral desprecio que le suscita el Viejo” (Elmore 1996: 83) y “un vínculo firme, aunque soterrado, une al futuro novelista con el predicador, sin que esto suprima las diferencias entre ambos” (Elmore 1996: 83).

Ernesto, como se ha mencionado anteriormente, posee una especial sensibilidad artística; por ende, es quizá el único alumno que percibe las diferencias en los discursos del padre Linares¹¹. Un ejemplo de esto es el momento en que Ernesto presencia el sermón del padre Linares¹² a los indígenas de la hacienda: “A nosotros no pretende hacernos llorar a torrentes, no quiere que nuestro corazón se humille, que caiga en el barro del piso, donde los gusanos del bagazo se arrastran [...] A nosotros nos ilumina, nos levanta hasta confundirnos con su alma” (Arguedas 1988: 110-111). Ernesto se da cuenta de algo que es muy importante a la hora de elegir la literatura como medio de expresión artística: entender la función de las

¹¹ “El padre los halagaba [a los hijos de los comandantes costeños], como solía hacerlo con quienes tenían poder en el valle. Era muy diestro en su trato con esta clase de personas; elegía cuidadosamente las palabras y adoptaba ademanes convenientes ante ellos. Yo era sensible a la intención que al hablar daban las gentes a su voz; lo entendía todo. Me había criado entre personas que se odiaban y que me odiaban; y ellos no podían blandir siempre el garrote ni lanzarse a las manos o azuzar a los perros contra sus enemigos. También usaban las palabras; con ellas se herían, infundiendo al tono de la voz, más que a las palabras, veneno, suave o violento” (Arguedas 1988: 174).

¹² Es importante señalar que el padre Linares también es bilingüe, aunque a diferencia de Ernesto, “los miembros bilingües de los sectores hegemónicos (eclesiásticos, funcionarios, latifundistas, comerciantes, etc.) suelen singularizarse por el conocimiento perfecto de su idioma “paterno” europeo” (Lienhard 1992: 100). “Su comportamiento idiomático debe calificarse de diglósico: la elección de uno o del otro idioma no es facultativa, sino que obedece a determinadas situaciones sociales. El idioma de prestigio es el idioma político; el idioma indígena sirve para comunicarse con los miembros de las capas subalternas...” (Lienhard 1992: 100).

palabras, y su capacidad para producir emociones y efectos concretos en la sociedad. Elmore explica que este talento del padre Linares produce

[...] la casi hiperbólica admiración por la habilidad del orador que revela el discurso directo de Ernesto. Aparte de las tachas morales que se le pueden atribuir, el padre Linares detenta el poder de provocar reacciones intensas en quienes lo escuchan, de alterar profundamente los estados emocionales y las conductas de sus receptores: es literalmente, un taumaturgo (Elmore 1996: 82).

Esta manipulación de las palabras por parte del padre Linares a través de la retórica es una manera en la que ejerce poder y dominio sobre otras personas, y mantiene el *status quo* en el que los colonos están en una posición de miseria y subordinación. Por eso, si bien el padre Linares le permite a Ernesto entender el efecto que puede tener el uso de las palabras, Ernesto ve en él un modelo equívoco (Elmore 1996: 84). Es a través del ejemplo del padre Linares que Ernesto adquiere una consciencia del poder de la palabra en el mundo andino.

Aprender el poder de las palabras es algo que también está presente en el desarrollo de Ximena. Esto se da en el capítulo titulado “La costa”. Aquí, Ximena entabla una amistad con Anacleto, el empleado del hotel donde se hospeda cuando viaja de vacaciones a la playa. Ximena, fingiendo que sabe leer, mantiene la atención de Anacleto con los cuentos de hadas que le narra y chantajea a Anacleto con sus narraciones, puesto que solo se las lee a cambio de que averigüe quién es “la forastera”, nombre con el que Ximena denomina a una mujer muy hermosa a quien aparentemente vio lavándose en el hotel de don Serafino, y a quien busca incansablemente. Al descubrir frustrada que esta misteriosa mujer no es más que un producto de su imaginación, una imagen elaborada a partir de un afiche que cuelga de la habitación del dueño del hotel, Ximena le dice a Anacleto: “Por tu culpa, Anacleto, se va a morir por tu culpa, la sirenita que tanto te gusta” (Riesco 2007: 191). “La sirenita” era el cuento favorito de Anacleto entre los que Ximena solía contarle, es por eso que este último se enferma y nunca más vuelve a dirigir la palabra a Ximena.¹³

¹³ En este pasaje se percibe la relación entre ficción y realidad. Anacleto, quien debido a su retardo no reconoce la diferencia entre ficción y realidad, es manipulado por Ximena, quien sí la conoce. Por ende, Ximena puede engañarlo por medio de la manipulación de la ficción. Conocer la manera en que la ficción puede impactar en la realidad, y las consecuencias de su manipulación, es también una forma en que Ximena descubre el poder que pueden tener las palabras y las ficciones que pueden crearse con ellas.

Esta escena es análoga a la del capítulo inicial del libro, en la que Ximena le niega a un niño indígena que toque sus peluches: “La mano del niño no ha tocado sino el aire, sus dedos no han sentido nada sino las dos palabras que Ximena siente a su vez clavándose fijas y duras en el espacio. Al instante quiere darse una vuelta y borrar esas sílabas que aún le suenan en los oídos, deshacerlas a manotazos, volverse atrás y regalarle los juguetes” (Riesco 2007: 17).

Estos episodios muestran a Ximena “[...] facing the effect of language. Ximena has crossed the threshold of the solitary imagination and she now relates to people, and with her words she can please them, bring joy to them, hurt them, and heal them” (Tisnado 1999: 542) De este modo, Ximena descubre el rol social del lenguaje, algo que también aprende Ernesto al observar al padre Linares.

Ximena, al igual que Ernesto, cuenta con modelos de expresión verbal que no pertenecen al mundo andino. Según Jannine Montauban, en la novela “Ximena conoce diversas mujeres que representan modelos alternativos de escritura (o metáforas de escritura) considerados femeninos: cartas, tejidos, diarios, fotografías” (6). Cabe recordar que la novela transcurre durante la década de los 40, época en la que ser una mujer escritora no encajaba precisamente con los roles convencionales esperados para una mujer. Las mujeres que ejercen dichos modelos alternativos de escritura son familiares de Ximena, pertenecientes a su círculo social. La primera de ellas es Casilda, la prima adolescente de Ximena que se aloja en su casa al haber sido abandonada por su amante casado. Casilda, en sus intentos por recuperarlo, le escribe muchas cartas sin obtener nunca una respuesta, por lo que finalmente decide responderlas secretamente ella misma, convirtiéndose así en receptora y escritora de sus propias cartas de amor. Ximena observa fascinada el proceso de escritura de estas cartas:

Casilda escribe en la semioscuridad de la pieza. Escribe y tacha, lee y corrige, rompe y empieza otra vez, vuelve a empezar. Absorta en su tarea se sustrae al 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. ¿Dónde está, de veras, Casilda?” (Riesco 2007: 42).

Casilda no se ajusta a los valores preestablecidos de lo que se espera de una mujer, porque se involucra con un hombre casado, y en su escritura finge tener esta relación amorosa y

sexual prohibida. En este caso, la escritura de Casilda representa una escritura romántica femenina, especial en el sentido que en las correspondencias románticas se espera que haya otro (un hombre, en este caso) que las lea y las responda. Esta escritura, sumamente personal e individual, termina por destruirla en el suicidio junto a la pluma y el papel. De esta manera, Casilda se configura como un modelo negativo de escritura (a pesar de la admiración de Ximena al verla escribir), pues es un ejercicio que termina destruyéndola.

La tía Alejandra, por otra parte, representa a la artista moderna (Montauban 10). Ella es una familiar de la madre de Ximena que viene de Lima a visitarla junto con su amante Gretchen. Lejos de contentarse con su rol como esposa de la clase alta limeña, decide concentrarse en sus proyectos de fotografía y vivir libremente su sexualidad. La tía Alejandra decide escribir una novela sobre la abuelita loca de Ximena, personaje a quien encerraron cuando vivía porque tampoco se ajustaba a los valores y modelos de feminidad preestablecidos (Montauban 10). A pesar de que todos en su entorno cercano la consideran excéntrica, este modelo resulta preferible para Ximena, pues Alejandra ejerce su vocación artística con una actitud muy diferente a la de Casilda. La tía Alejandra no se inmola por su arte, sino que vive con libertad gracias a él.

La novela, entonces, traza un recorrido a través de las formas convencionales de escritura tradicionalmente asociadas con la mujer (Montauban 16). Tanto Casilda como la tía Alejandra ejemplifican lo que significa dedicarse a la escritura en una sociedad que no percibe a las mujeres más allá de sus roles como madres y esposas. Ser escritora, entonces, implica trasgredir las normas establecidas o sacrificarse.

No obstante, ningún modelo de expresión verbal femenina es tan importante como lo es el Ama Grande. Si bien el Ama Grande no es escritora (es más, nunca quiso aprender a leer), es uno de los mayores modelos de expresión verbal que posee Ximena. Las historias de su ama indígena son las que mayor importancia tienen para la niña. Con respecto a esto, Montauban explica que:

[...] a diferencia de las otras, esta mujer vieja y robusta que cumple la función de madre-abuela, no constituye en sí misma un capítulo, pero está presente en casi todos: su omnipresencia se revela, paradójicamente, desde la marginalidad de su condición de india y ama. [...] Esta paradoja es muy

importante, pues su ascendencia sobre Ximena se debe, además del cariño y su capacidad para tranquilizarla, a su sorprendente facilidad fabuladora que proviene de un mundo cultural distinto. [...] El sustrato oral de estos relatos y la ausencia de fuente autorial la convierte en una emanadora de signos, es decir en un personaje más atrayente que un libro en la medida que representa una fuente inagotable de historias a las que Ximena puede acceder como premio por no portarse mal (8).

Las palabras del Ama Grande tienen el poder no solo de influir en la realidad, sino también de transformarla¹⁴: “En relatos fragmentados la anciana desentrañaría con palabras escogidas su desasosiego y ella entonces podría imaginárselo frente al árbol, al río, a la piedra, a la tierra misma que pisa, y Anacleto sería sin dificultad todo eso y además otro, otro que sólo el Anacleto que vino a caer por azar en el hotel” (Riesco 2007: 141). Sin embargo, a diferencia del padre Linares, las palabras de su ama tranquilizan a Ximena: “La voz del Ama Grande es arrulladora como las ramas de los sauces y a Ximena, acurrucada en su falda, le gustaría dormirse en esos relatos que la han mecido desde un tiempo que ya no alcanza a recordar” (Riesco 2007: 13).

Esto último se debe a las diferencias que existen entre el Ama Grande y el padre Linares, lo que produce que ambos protagonistas tengan una relación distinta con ellos. El padre Linares es, en cierto modo, un modelo paternal para Ernesto; mientras que el Ama Grande es un modelo maternal para Ximena. Si bien ambos personajes se distinguen por su habilidad al emitir discursos orales, son radicalmente opuestos. El padre Linares, al ser un sujeto masculino, blanco y con una alta posición tanto en la Iglesia como en el colegio (las dos instituciones que representan a la cultura occidental en Abancay), es un sujeto con poder. De alguna manera, es similar al padre de Ximena, quien posee un alto cargo en la fundición minera y representa el conocimiento occidental y racional, y la alianza con el capitalismo

¹⁴ La capacidad fabuladora del Ama Grande para contar relatos orales en quechua recuerda a Carmen Taripha, una señora cuzqueña a quien Arguedas menciona en sus diarios: “Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás así...” (2011: 29).

extranjero. Por el contrario, el Ama Grande, al ser indígena y mujer, es básicamente un sujeto subalterno, tal como lo son las chicheras y la Opa en *Los ríos profundos*.

Como escritores que parten de una tradición oral, lo que ambos buscan en su propio estilo es que sus escritos tengan la fuerza performativa de la oralidad, fuerza presente en los relatos del Ama Grande y del Ama Chica, y en la retórica del padre Linares. Estos personajes transmiten la emoción por medio de sus discursos, y eso es precisamente lo que Ximena y Ernesto desean lograr como escritores sin el gesto ni el movimiento propios de la oralidad. Ximena adulta transcribe en las memorias que está escribiendo los cuentos que su yo infantil le cuenta, quien “sube y baja la voz de acuerdo con el grado de emoción que quiere darle a ciertas partes, y se calla por unos segundos antes de introducir dramáticamente los momentos de suspenso” (Riesco 2007: 224). En *Los ríos profundos*, el estilo narrativo no solo logra expresar con profundidad los sentimientos del protagonista, sino también los objetos o elementos de la naturaleza. El mundo visto por Ernesto es un mundo caracterizado por el sonido, la música y la voz, y a través de las palabras logra transmitirlo: “Estaba solo, contemplando y oyendo a mi zumbayllu que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos” (Arguedas 1988: 266).

Así, vemos que Ernesto y Ximena aprenden las nociones básicas de lo que constituye una vocación literaria (el impacto emocional de las palabras y cómo utilizarlas para crear expresiones propias) a partir de la oralidad. Sin embargo, los protagonistas se debaten entre dos influencias muy distintas: la tradición oral quechua y la tradición occidental. Como se ha mencionado a lo largo de estos párrafos, la forma en que estos personajes perciben el conflicto y la relación asimétrica entre ambas culturas es distinta, ya que en *Los ríos profundos* existe un conflicto mucho mayor con el lenguaje que el que se podría percibir en *Ximena de dos caminos*. Esto se debe a que Ximena no tiene un conflicto con la lengua que utiliza para relatar sus memorias, ya que escribe en castellano al ser esta su lengua materna. En Ernesto, en cambio, el uso de la lengua implicará un gran conflicto, ya que el idioma en el que mejor expresa sus sentimientos es el quechua, que es primordialmente oral. Dicho conflicto se hace presente en la formación de sus propios estilos literarios, en los que intentan

darle un sentido y una resolución a este conflicto propio de la heterogeneidad sociocultural¹⁵. En ambos casos, el comienzo de un estilo narrativo propio se simboliza por la redacción de una carta¹⁶.

En *Los ríos profundos*, dicha carta es la que Ántero le pide a Ernesto que escriba para Salvinia, una señorita de Abancay de quien está enamorado. Elmore señala que con esta carta Ernesto se inicia en el arte de la escritura: “Hasta entonces, la experiencia que lo califica no es la de producir discursos, sino la de descifrarlos o interpretarlos, en el sentido histriónico de la palabra” (1996: 85). La escritura de la carta empieza con una reflexión de Ernesto sobre el mundo de la destinataria de la carta, Salvinia. Ernesto piensa en la distancia que hay entre el mundo de las señoritas de las haciendas y el suyo, y tiene fe en que por medio de la escritura “podía cruzar esa distancia, como una saeta, como un carbón encendido que asciende. La carta que debía escribir para la adorada del Markask’a llegaría a las puertas de ese mundo” (Arguedas 1988: 70). Es decir, tiene fe en que la escritura es capaz de generar un puente entre dos mundos abismalmente diferentes: el andino y el de herencia occidental. Con esa

¹⁵ Cornejo Polar explica que el contexto “excepcionalmente beligerante por el entrecruzamiento de la oralidad y la escritura y por la incompatibilidad radical de las conciencias de la historia que tanto expresan como producen, se inscribe en un ámbito y un proceso harto mayores, en estructuras y dinámicas que llegan hasta hoy, surcando cinco siglos, como fuerzas configuradoras de los entreverados sujetos sociales que coexisten en el mundo andino contemporáneo” (1995: 91). Un concepto que podría ilustrar la naturaleza de dichos “entreverados sujetos sociales” es el de “sujeto migrante”, elaborado por el propio Cornejo Polar. El sujeto migrante “[...] se instalaría en dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias [...] De esta suerte, el migrante habla desde dos o más locus y –más comprometedoramente aún– duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto” (Cornejo Polar 1995: 209). Así, el sujeto migrante se caracterizaría por ser un “[...] sujeto inestable, hasta internamente escindido, cuya constitución remite más a un complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente variables, que a una identidad estable y compacta” (Cornejo Polar 1995: 212).

¹⁶ Es importante señalar que la carta es un texto que ha tenido mucha presencia dentro de la historia de la sociedad andina. La carta, por ejemplo, aparece en las primeras representaciones del “diálogo” entre Atahualpa y el padre Valverde: “las representaciones andinas de la muerte del Inca, en cambio, muy frecuentemente aluden a dos textos: el religioso, como en las crónicas, pero más asiduamente una “carta” del Rey o de Pizarro a Atahuallpa. Este segundo texto, que por supuesto incluye significados religiosos, termina recibiendo más atención que el primero. No es necesario aclarar que se trata también de un discurso cuyo significado primario es el Poder [...]” (Cornejo Polar 1994a: 73). Más tarde, adquiere especial relevancia la carta que Guaman Poma dirige al rey de España. Asimismo, la figura de la carta aparece más adelante en el cuento “Carta canta” de Ricardo Palma. Lo que todas estas cartas tienen en común es que pertenecen al ámbito legal, por lo que representarían, por un lado, el poder de la escritura en la sociedad andina, y por otro, serían “[...] el vehículo principal del discurso indígena destinado a las autoridades, coloniales o republicanas [...] las cartas o los “memoriales” afirman la autonomía local y ciertos derechos indígenas, y se quejan, a veces muy gráficamente, de los aspectos más lamentables del régimen colonial o semicolonial [...]” (Lienhard 1992: 57).

convicción, Ernesto empieza a escribir la carta “como quien entra a un combate” (Arguedas 1988: 70). Elmore explica que Ernesto considera la lengua escrita como adversaria, y que “la beligerancia del protagonista se torna más comprensible cuando se la sitúa en el territorio andino” (1996: 86), pues para una sociedad analfabeta, la letra goza de un “cierto sello de clase”.

Ernesto inicia la carta redactando frases como “usted es la dueña de mi alma, adorada niña”, “reina mía, reina de Abancay, reina de los pisonayes floridos” y “ninfa adorada, entre las moreras jugabas como una mariposa” (Arguedas 1988: 71). Todas estas frases pertenecen a la tradición romántica y modernista (Elmore 1996: 87); es decir, no tienen raíz cultural andina, sino occidental. Ernesto no se expresa en su lengua materna ni en la cultura en la que ha crecido, lo que genera que “un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera la redacción de la carta” (Arguedas 1988: 71). Inmediatamente, Ernesto recuerda a las chicas a las que él le gustaría escribirles, que pertenecen al mundo indígena. Piensa: “Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino’ ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. ‘¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!’” (Arguedas 1988: 71). Esto recuerda al problema del lenguaje que también intenta resolver el propio José María Arguedas en esta novela: “¿Cómo descubrir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble” (Arguedas 1976: 401). Al ser sus destinatarias quechuahablantes, es cierto que sería inútil escribirles, pues la lengua quechua es una lengua ágrafa y se infiere que estas muchachas no saben leer. Por eso, la carta que Ernesto escribe es una canción en quechua, que solamente nos presenta en español como una traducción, exceptuando la primera línea¹⁷:

“Urariy chay k’atik’niki siwar k’entita...”

“Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más;

¹⁷ En *Los ríos profundos* se presenta la traducción de la canción en quechua que Ernesto crea, al igual que de los huaynos que Ernesto rememora. Esto se lleva a cabo porque el narrador, que cumple con la función de “autor” de esta novela, tiene como intención presentar las canciones en quechua traducidas para el lector hispanohablante. De esa forma, el propósito del narrador sería actuar como mediador entre el lector hispanohablante y la cultura quechua.

detente ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. Oye, hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, ¡detente! Una orden de los cielos te traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante...!” (Arguedas 1988: 71).

Ernesto lloró, pero “no fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta” (Arguedas 1988: 71). Finalmente, Ernesto se siente triunfante en la batalla interior del artista bilingüe, y encuentra una solución al conflicto oralidad-escritura: decide crear una canción en quechua, pero nos presenta su traducción al español. Así, la primera creación escrita de Ernesto se encuentra atravesada por la heterogeneidad, porque es un discurso escrito en el registro de dos mundos culturales diferentes entre sí. Ernesto, como sujeto bilingüe, es capaz de producir dos cartas de amor escritas desde estos dos mundos. Sin embargo, Ernesto prefiere la carta en quechua, porque al haber crecido entre indígenas, su visión del mundo parte justamente de la cultura quechua. Al ponerla en un código (la escritura) que originalmente no pertenece a una lengua ágrafa como el quechua, y aún más al presentarnos su traducción en español, se remarca la fragmentación cultural en su discurso¹⁸.

Sin embargo, tal como la canción de amor que Ernesto escribe en esta escena, y que el lector solo conoce en su traducción al español, “la novela de Arguedas se inscribe dentro de lo que Lienhard denomina la escritura oralizante que corresponde a los ‘textos que recogen o reelaboran determinados elementos temáticos, enunciativos y poéticos (...) atribuibles al discurso oral de los marginados’ (Lienhard, 1995: 15)” (Herrera 2009: 12). Por eso, la base de la escritura de Ernesto es la oralidad quechua, tal como es la base de la propia novela: “La oralidad, en *Los ríos profundos*, está presente más allá de los diálogos y monólogos frecuentes a lo largo de la novela: los estratos orales y los escritos se superponen de modo que los primeros, a decir de Ángel Rama, constituyen la base desde la cual se estructura la

¹⁸ La fragmentación de este discurso se asemeja al discurso producido por el migrante, discurso que revela “el paso de una cultura a otra, en más de un sentido contrapuestas, cuyo signo mayor es un bilingüismo que aun si fuera simétrico —y casi nunca lo es— produce una aguda ansiedad por la confusa hibridación de lealtades” (Cornejo Polar 1995: 105). Así, el discurso del migrante está “encabalgado en varias culturas, conciencias e historias; pero también, y sobre todo, pongo énfasis en una diferencia decisiva: el discurso del migrante normalmente yuxtapone lenguas o sociolectos diversos sin operar ninguna síntesis” (Cornejo Polar 1995: 106).

obra (Cfr. Rama, 1985)” (Herrera 2009: 12). Así, en esta obra, Arguedas representa la formación de un artista capaz de revelar en su escritura el enfrentamiento entre dos culturas, en otras palabras, un artista heterogéneo o, en términos de Anne Lambright, un “intelectual híbrido”: “In *Los ríos profundos*, Arguedas begins to sketch another figure, who could be called the hybrid intellectual or mestizo artist, shown as having the potential to play a significant role in the construction of an alternative to the current nation and national subject” (Lambright 2000: 14). Este artista heterogéneo “is able to unite the heterogeneous elements of the nation without annihilating them, that is, without homogenizing the nation, who is able to move between and bring together the Western and indigenous elements, culture and nature” (2000: 19-20). Este es un nuevo tipo de artista, distinto a la figura del artista modernista representado por la figura ridiculizada de Valle.

El caso de Ximena, pese a también formarse entre la cultura andina y la occidental, es diferente al de Ernesto, pues el bagaje cultural de la niña es básicamente occidental y en castellano. Por ende, en su caso no existe esa lucha con el lenguaje que se da en Ernesto, pues ya desde el inicio se asume que en un futuro aprenderá a escribir en castellano, ya que la familia se mudará a Lima y será ahí donde Ximena recibirá su educación.

La iniciación en la escritura en *Ximena de dos caminos*, al igual que en *Los ríos profundos*, es representada por la redacción de una carta para alguien que no sabe leer. Las cartas de las que se habló en la nota al pie 16 refieren a las relaciones asimétricas entre indígenas y blancos, y sirven para comunicarse con alguien que está en una posición social superior y que maneja la escritura. Las cartas de Ximena y Ernesto, en cambio, sirven para comunicarse sentimentalmente con otra persona, por lo que no estarían relacionadas con los conflictos por el poder, sino, más bien, con el intento de establecer una comunicación cercana y horizontal con un otro, y de manera más importante, con un otro excluido de los círculos de poder en la sociedad andina.

En este caso, también la destinataria es quechuahablante y perteneciente al mundo indígena: el Ama Grande. Ximena “piensa escribirle todos los días para que el Ama Grande no se olvide de ella. Con fe espera que alguien le lea sus cartas y que tal vez, cuando vayan al valle, se dé cuenta de la falta que le hace y se decida a volver con ellos” (Riesco 2007: 214). Ximena

comparte con Ernesto la fe en la escritura y en su capacidad para cruzar las barreras entre grupos sociales distintos.

Con la redacción de esta carta, Ximena aprende a escribir sus primeras letras, cuando “[...] ve que una mujer la está observando desde la mecedora” (Riesco 2007: 213). Dicha mujer, según se infiere a partir del hecho de que conoce en detalle la vida de Ximena y todo lo que le pasará después, es Ximena adulta. Esta última se encuentra con su yo infantil para que le cuente algo que ha olvidado, un hecho que le había producido una profunda culpa: Ximena, con su silencio, provocó que acusaran injustamente a un obrero. Ximena había salido sola de su casa porque pensó que había una feria donde, en realidad, había disturbios en el campamento de obreros. Luego de refugiarse en la casa de Pablo, un niño indígena, es encontrada por un obrero. Los soldados pensaron que este último había secuestrado a Ximena. Cuando Ximena es interrogada, en vez de decir la verdad, calla, y el obrero es acusado injustamente. Esta escena, al parecer, torturó a Ximena por años. Por ende, Ximena adulta tiene no solo el propósito de recordar al interrogar a su yo infantil, sino también de comprender lo que hizo y de esa forma, seguir adelante¹⁹. Por eso es que ella expresa:

Necesitas acordarte por ti y por mí, si no 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 [...] Recuérdalo siempre: nunca podremos ni debemos olvidar del todo (Riesco 2007: 226).

A la niña le cuesta confesar esta información. La escritura, entonces, al igual que en *Los ríos profundos*, es también una lucha, pero una lucha consigo misma, con el pasado y con la memoria. Cuando Ximena se atreve a confesar aquello que la tortura, “the cycle of Ximena the child is complete” (Tisnado 1999: 453).

¹⁹ Aquí “[...] dialogan la oralidad y la escritura. La ficción del testimonio oral de Ximena es recogida por una mujer letrada que la conmina a hablar [...]” (Ortiz 1999: 67). Sobre este pasaje, Tierney Tello explica lo siguiente: “the importance of ‘confession’ and coming to terms with the past, and of developing an inner strength in order to face the conflicts, dissonances, and guilt of the social context. So this is perhaps the function of the child’s story that forms the text of *Ximena de dos caminos*: an act of confession to exorcise and expiate, even in small part, the guilt she feels for her complicity in the suffering and unjust treatment of the Indians. In bringing to light the subtle workings of the injustices and inequalities, the divisions and violences of Peruvian society, Ximena’s story looks for the relief and hope that confession and comprehension can provide” (1999: 259).

Se comprueba que, en efecto, los capítulos de *Ximena de dos caminos* son las páginas que Ximena adulta escribe en su bloc no solo porque al finalizar la novela culmina su escritura, sino también por una sección de la novela en la que cambia el tipo de narrador. Toda la novela se encuentra escrita en tercera persona, a la manera de un narrador omnisciente. Sin embargo, durante una parte del penúltimo capítulo, el tipo de narrador cambia a una segunda persona que se dirige a Ximena²⁰. Al final de la novela, cuando descubrimos la presencia de Ximena adulta, nos enteramos de que es ella quien se dirigía a su yo infantil, lo que se ratifica por el hecho de que también, durante este pasaje, habla en primera persona plural: “Más que recoger muimuyes para tener el gusto de soltarlos te gustaría que nos quedásemos un rato mirando a los porteños” (Riesco 2007: 164).

Dicho pasaje está en segunda persona y en primera persona plural para describir un pequeño pero importante episodio: el encuentro de la charca mágica. En la charca mágica, Ximena se encuentra con su propio reflejo, así como de mayor, se encuentra consigo misma mediante la escritura.

La niña de la charca tiene tu cerquillo, tu melena corta y lacia, el cuello frágil y los mismos brazos escuálidos. 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 (Riesco 2007: 171).

La charca, o el encuentro consigo misma, alivia a Ximena: “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 charca, vas borrando tus temores en una comunión sin palabras” (Riesco 2007: 171). El encuentro consigo misma en la charca alivia a Ximena en su infancia, tal como, de adulta, su encuentro consigo misma mediante la escritura la reconforta y le permite procesar los conflictos y culpas de su pasado. Cuando acaba este episodio, se regresa al

²⁰ Para Tierney Tello, el narrador en segunda persona y primera persona plural implica “[...] the split identity of Ximena: Western, rational, practical versus Andean, animistic, spiritual. Moreover, the effect of the use of second person here also implies the reader as complicitous, as another participant in this history. This move at once prefigures the function of the “other” narrative voice that turns up in the last chapter and also points to the capacity of narrative to function as a means of remembering our own past from different perspectives” (1999: 257).

narrador en tercera persona. Por ende, la charca mágica es el símbolo mismo del propósito de Ximena al recordar sus vivencias utilizando la escritura.

El motivo de la escritura de esta novela, entonces, es dar sentido a las experiencias propias, para que un día Ximena pueda arrancarse de “[...] esos años para seguir adelante en el camino de otros cuentos” (Riesco 2007: 232). Ximena adulta logra llevar esto a cabo y terminar su propia novela, y “mientras Ximena se ausenta, las palabras en su ir y venir de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, van fijándose y llenando su primera página” (Riesco 2007: 233).

Para Elmore, el narrador del relato de Arguedas sería un “[...] emisor adulto [que] se vuelca hacia atrás, hacia una época ya vivida y sólo indirectamente rescatable [...]” (1996: 78). Sin embargo, en ciertos puntos parece que el narrador no fuera el mismo. Por ejemplo, en el momento en que describe el origen de la palabra “zumbayllu”, no parece ser Ernesto quien habla, sino un narrador omnisciente y con conocimientos de antropología. Esto es lo que Elmore aclara en un pie de página en su artículo:

Parte de la crítica cree encontrar dos narradores adultos [...] Todos estos autores distinguen a un narrador propiamente autobiográfico de un narrador-etnólogo, que tendría la función de proporcionarle datos antropológicos y lingüísticos al lector no andino. Me parece, más bien, que no hay una alternancia de voces narrativas en el plano de la enunciación, sino dos registros complementarios en la voz del narrador adulto (Elmore 1996: 78).

Para Cornejo Polar, el narrador es uno que se encuentra desdoblado:

desdoblamiento entre el personaje-narrador, que ejerce el discurso dentro del universo de la novela, donde aparece como un adolescente, y el narrador-narrador, o hablante básico si se prefiere esta terminología, que organiza todo el texto y que obviamente corresponde a una conciencia adulta. En la ficción de la novela, el segundo no haría más que evocar su infancia y juventud (1994a: 214).

Para Rowe, la novela se narra de tal forma que “podemos no sólo ver a través de los ojos de Ernesto, sino también ver a Ernesto viendo” (1976: 282). Sin embargo, sea quien sea el narrador, Ernesto nunca aparece en la novela como adulto de manera explícita ni tampoco sabemos qué ocurrirá con él en el futuro, a diferencia de lo que ocurre en *Ximena de dos caminos*.

Con respecto a *Ximena de dos caminos*, Tisnado señala: “By writing, Ximena tries to establish new links with others, links that can only exist through inscribed words, links that actually go beyond verbal exchanges. Therefore, writing represents bonding to a community on a larger scale” (1999: 543). Sin embargo, si bien es cierto que el lenguaje es para Ximena una manera de establecer vínculos con otros sujetos, su intención principal al escribir es más bien entender, de manera personal, los conflictos socioculturales que ha podido vislumbrar en su entorno y procesar su propia culpa social al formar parte de ellos. En cambio, en *Los ríos profundos*, establecer un vínculo con la comunidad por medio de la escritura es central en el desarrollo de Ernesto como artista.

De esta manera, “el esfuerzo lingüístico-estético tiende a construir vínculos intersociales, interculturales e interétnicos [...] pero en el mismo acto de realizarse revela la magnitud de las grietas que desintegran lo que el lenguaje y la literatura quieren pero no pueden soldar” (Cornejo Polar 1994a: 174). Las cartas que no logran llegar a sus destinatarias demuestran que “siempre queda en el fondo de la pirámide un excedente opaco al que la escritura –y ciertamente con mayor evidencia la escritura literaria– le es ajena y no lo expresa” (Cornejo Polar 1994a: 175). De esta manera, las cartas revelan los quiebres en el discurso de estos escritores bilingües, y la importancia de sus intentos de comunicación con un “otro” analfabeto está precisamente en revelar la condición fragmentada de sus formaciones y de su entorno.

Por ende, la noción de artista que proponen estas novelas de formación andinas difiere de la que se propone en el *Künstlerroman* europeo. Para Marcuse, el artista en formación tiene dos alternativas frente a la disyuntiva entre la vida y el arte: por un lado, el personaje puede afrontar “[...] el estado de cosas de la realidad contemporánea y trata de transformarlo, transfigurar y renovarlo a través del arte” (Donaire 2015: 115), y por otro, puede refugiarse en “[...] un espacio alternativo de ensueño idealista y construye allí un mundo poetizado de plenitud” (Donaire 2015: 115). Si Stephen Dedalus opta por la segunda salida, Ernesto opta por la primera opción, pues el propósito de su vocación literaria es superar la brecha entre el español y el quechua para así convertirse en un mediador entre ambas culturas. Por eso, “what compromise he makes with society is directly related to literacy: Ernesto appropriates the

lessons of the dominant group to later develop his ability to more effectively subvert said group through his writing” (Doub 2010: 51).

Plata, con respecto a la figura del artista del *Künstlerroman* tradicional, señala que “cuanto más se ejercita el arte, más antisocial es el artista” (2009: 42). Esta afirmación se puede aplicar a Stephen Dedalus, pero no a los protagonistas de estas novelas. En las obras de Arguedas y Riesco, convertirse en artista implica un desarrollo de los protagonistas como sujetos, pero siempre como sujetos sociales. Ser artista implica ser precisamente lo contrario a ser antisocial, pues para ellos la escritura sirve para descubrir sus propias identidades como parte de su contexto social. La escritura funciona como un modo de procesar y comprender el conflicto sociocultural de su entorno. De esta manera, la heterogeneidad de sus contextos es indesligable de sus formaciones como escritores.

Capítulo III: Resolución del proceso formativo

En el *Bildungsroman*, la pregunta sobre la identidad se resuelve en base al conflicto entre el individuo y su mundo. Franco Moretti, en su estudio sobre el *Bildungsroman* europeo del siglo XIX, explica que el género aborda el dilema de la civilización burguesa moderna: el conflicto entre el ideal de autodeterminación y las demandas de la socialización (1987: 15). La raíz de este dilema está en el hecho de que las sociedades occidentales han reconocido el derecho del individuo a elegir su propia idea de “felicidad”, a pensar libremente y construir su destino personal, lo que es difícil que coexista con las demandas de la vida en sociedad (Moretti 1987: 15-16). Por eso, Moretti señala que el conflicto entre el individuo y la sociedad representado en el *Bildungsroman*, lo hace el género por excelencia de la modernidad, sobre todo porque la juventud de los protagonistas representa las contradicciones que caracterizan la vida moderna: “freedom and happiness, identity and change, security and metamorphoses: although antagonistic, they are all equally important for modern Western mentality” (Moretti 1987: 9). Sin embargo, a pesar de estas contradicciones, las sociedades europeas igualmente se definen a sí mismas como sociedades de identidad cultural uniforme. En la Europa moderna, las naciones, “por muy diferentes que sean sus miembros en términos de clase, género o raza, una cultura nacional busca unificarlos dentro de una identidad cultural, para representarlos a todos como pertenecientes a la misma gran familia nacional” (Hall 1993: 18). Esto se debe a que la concepción de la identidad, desde el punto de vista occidental, “suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes” (Cornejo Polar 1994a: 13). Este concepto del sujeto, en Europa, es producto del pensamiento romántico, y esto se debe a que el romanticismo se convirtió en el sentido común de la modernidad (Cornejo Polar 1994a: 18).

Esta idea sobre la identidad y el sujeto se impuso también en América Latina, lo que dio lugar al lamento por la configuración múltiple de nuestra identidad (Cornejo Polar 1994a: 13). Si la modernidad está caracterizada por la contradicción en una sociedad culturalmente homogénea como la europea, estas contradicciones se acentúan aún más en un contexto donde existen entrecruzamientos múltiples y conflictivos entre dos o más culturas. La condición poscolonial de América Latina produce que la modernidad y la identidad sean concebidas de una forma distinta que en Europa, pues

el mundo latinoamericano, y el andino específicamente, es de una violencia extrema y de una extrema disgregación. Aquí todo está mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente. [...] Desdichadamente lo que debería ser luminosa opción de plenitud humana y social (la capacidad de vivir en una todas las patrias) es en realidad ejecución reiterada de injusticias y abusos, ocasión siempre abierta para discriminaciones, maquinaria que insume y produce miserias insoportables. (Cornejo Polar 1994a: 22).

En consecuencia, la relación entre el individuo y una sociedad como la descrita es mucho más conflictiva que aquella que se retrata en los *Bildungsromane* europeos analizados por Franco Moretti, pues los contextos de estas novelas (Inglaterra, Francia y Alemania) tienen una estructura social, cultural y económica muy diferente a la del mundo andino. El *Bildungsroman* surgió como la necesidad de darle un sentido a un mundo en proceso de cambio, en el que los valores tradicionales de la vida europea estaban siendo cambiados radical y aceleradamente por la inestabilidad y la movilidad de la vida moderna. Tales cambios no se llevaron a cabo en el mundo andino, pues, como se explicó en el capítulo 1 de esta tesis, el Perú mantiene estructuras de origen feudal, fundamentadas en divisiones raciales y étnicas. De esta manera, en el mundo andino no están presentes la inestabilidad y movilidad social que caracterizan a la modernidad europea, sino que es un mundo en el que se mantienen estructuras de origen colonial que se contradicen con los proyectos modernizadores a lo largo de su historia. La inestabilidad en el mundo andino se debe más a la violencia de su estructura social y económica, lo que produce quiebres en sujetos que, como Ximena y Ernesto, están “instalado[s] en una red de encrucijadas múltiple y acumulativamente divergentes” (Cornejo Polar 1994a: 20). Así, en un contexto heterogéneo como el mundo andino, el conflicto con el mundo que forma al sujeto del *Bildungsroman* estará necesariamente atravesado por la condición poscolonial, el contexto violento y la convivencia conflictiva entre culturas del mundo andino produce sujetos atravesados por los antagonismos sociales.

Esto es lo que sucede con Ernesto y Ximena, pues en ellos conviven las dos culturas disímiles en las que se forman. El aprendizaje de los protagonistas consiste en entender no solo el conflicto sociocultural de su entorno, sino entender cuál es su posición en él. Esta posición se caracteriza por su ambigüedad, pues si bien Ernesto y Ximena, por sus relaciones familiares, pertenecen al grupo social que mantiene un estatus superior al del grupo indígena;

ambos tienen un fuerte vínculo afectivo con la cultura indígena. Entonces, el hecho de que ambos se encuentren en la intersección entre dos mundos opuestos produce que su rol en el entramado social de los Andes sea confuso.

En *Los ríos profundos*, el padre de Ernesto es un misti con familiares terratenientes (como el Viejo), por lo que estaría en una posición privilegiada. Además, es abogado, y tiene el dominio de las letras en un territorio en el que la mayoría no tiene acceso a una educación. Sin embargo, algo que los sitúa fuera del círculo social hegemónico es que el padre de Ernesto no posee el dinero ni las propiedades que sí poseen otros miembros de la clase alta, como el Viejo. Al no poseer dinero ni tierras, se encontraría fuera del grupo terrateniente, y por lo tanto, del grupo con más poder en los Andes. De hecho, la falta de dinero y de trabajo obliga a su padre a estar constantemente viajando a lo largo de la sierra peruana. Debido a la condición errante de su padre, Ernesto “finds himself outside the primary economic system of the Andes, belonging neither to the class of the exploiter (the landowners and the salt distributor) nor the exploited (the Indians and mestizos)” (Doub 2010: 52). Por eso, su posición con respecto a las relaciones de poder en los Andes es ambigua, ya que de alguna forma pertenece al grupo social hegemónico, pero al mismo tiempo tiene una distancia con él.

En el caso de *Ximena de dos caminos*, es más clara la pertenencia de la protagonista al grupo social privilegiado del Mantaro. Su padre tiene una alta posición en la fundición minera que encabeza las relaciones socioeconómicas del contexto de Ximena, por lo que tienen dinero y una sólida posición económica. En cuanto a la madre de Ximena,

[...] es posible suponer que proviene de una familia tradicional terrateniente en decadencia. La familia de Ximena supone la coalición de los intereses señoriales (representados por la madre), con los intereses políticos y económicos de una fracción burguesa (representados por el padre) al servicio del capital norteamericano. Se trata de una familia oligárquica (Ortiz 1999: 34).

Pese a que sus familias pertenecen al grupo social hegemónico, la relación de los protagonistas con el mundo indígena, si bien se da de forma distinta en cada caso, constituye una experiencia emotiva crucial en la formación de sus subjetividades. Ernesto se identifica completamente con el mundo indígena, pues ha crecido recorriendo diversas comunidades

en compañía de su padre, quien también prefiere socializar con personas del mundo indígena antes que con un familiar hacendado como el Viejo, a quien detesta. Entonces, la formación de Ernesto se da básicamente en el mundo indígena antes de ingresar al colegio de Abancay. Pero su identificación con lo indígena no solo se debe a que su formación se da en ese mundo, sino, de manera más importante, porque se desarrolla un fuerte vínculo afectivo con él. Este vínculo se desarrolla cuando Ernesto es acogido por un ayllu.

Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un ayllu que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido. Espinos de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, mamakunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo (Arguedas 1988: 42).

Una de estas personas es don Pablo Maywa, a quien recuerda como “el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales” (Arguedas 44). De esta manera, el sentimiento de protección y amor que Ernesto desarrolla con esta comunidad indígena es tan fuerte que en sus momentos de tribulación, el recuerdo de la comunidad consigue consolarlo y borrar su soledad. La experiencia en este ayllu es central, pues “es el sitio de la comunicación plena; aunque irrecuperable, al igual que todo pasado, funciona sin embargo como horizonte ético y sentimental del sujeto” (Elmore 1996: 79).

En el caso de Ximena, si bien su contacto con el mundo indígena es menor que en Ernesto, también tiene un vínculo afectivo muy fuerte, pues el Ama Grande tiene un papel tan importante como sus padres en su crianza. Este personaje representa el vínculo de la niña con el mundo andino, al igual que, de alguna manera, su madre, quien es andina y se comunica con su hija y el Ama en quechua, pero que al pertenecer a la clase alta, maneja los códigos culturales occidentales (por ejemplo, le gusta leer poesía romántica) y es amiga de las esposas de los americanos en altos mandos de la fundición. De esta manera, se puede ver que la afiliación de Ximena hacia el mundo andino es de índole “maternal”, pues su vínculo se debe a su cercanía con las dos figuras maternas, y sobre todo con el Ama Grande, quien representa el poder de la cosmovisión andina:

Sin nada que la designe sino el recuerdo que por donde vas te acompaña, le pides que te dé una señal, que mande a los espíritus de las rocas, de los cerros, del aire y de los caminos traicioneros, para que te guíen. Y te duermes defraudada porque no puedes engañarte a ti misma y aunque tienes la fe

inconmovible de que todo lo que ves y lo que no ves en la naturaleza respira su propio hálito, nada te asegura que tu ama tenga poder ni relación con las fuerzas ocultas que se mueven en la costa (Riesco 2007: 167).

Así, en Ernesto y Ximena conviven dos sistemas culturales distintos. Al ser miembros del grupo social con privilegios, ambos acceden a una educación propia de este círculo social: en el colegio religioso, Ernesto no solo aprende materias avanzadas de una educación occidental, sino que lo hace con excelencia; y en el caso de Ximena, recibe su educación inicial en inglés y aprende sus primeras letras leyendo libros en este idioma. Sin embargo, sus vínculos con el mundo andino producen que, a la par de su educación occidental, ambos experimenten su realidad a través de la cosmovisión andina. Por ejemplo, en *Ximena de dos caminos*, la protagonista toma con naturalidad que en los mitos griegos ocurran transformaciones en los dioses, pues

el lenguaje diario del ama está lleno de toda suerte de transmutaciones y por eso cuando Ximena mira un perro que mendiga en la calle lo compadece porque podría tratarse de un hombre castigado, y ella por su cuenta vive cuidadosa de no tragarse nunca las pepas de las frutas porque pueden esconder en sí el germen de algún duende revoltoso o de algún dios solapado (Riesco 2007: 97).

En *Los ríos profundos*, la visión mítica andina atraviesa toda la mirada del mundo en Ernesto. Un ejemplo de esto está en la idea de Ernesto de que el zumbayllu puede enviarle mensajes a su padre a través de su canto (Arguedas 1988: 107). Para Rowe, la mirada andina del mundo en Ernesto se percibe en

La intensa relación con las cosas, y su capacidad para extraer fuerzas de ellas, son fundamentales en Ernesto. La naturaleza, en particular, está cargada para él de presencias mágicas y él ve constantemente las personas, lugares y objetos en términos de la naturaleza (Rowe 1976: 267).

La separación del ayllu implica ser alejado de la “maternal imagen del mundo”, con lo que se vuelve más urgente “la reafirmación de la visión india del mundo como una realidad positiva” (Rowe 1976: 269).

Esta convivencia de culturas en los protagonistas podría ser interpretada como la utopía del mestizaje, “como síntesis conciliante de las muchas mezclas que constituyen el cuerpo socio-cultural latinoamericano” (Cornejo Polar 1994b: 368). Sin embargo, esta mezcla no se da de

manera armoniosa a lo largo de su aprendizaje, sino de forma conflictiva. La configuración múltiple de los protagonistas, lejos de ser celebrada, genera dudas, contradicciones y ambigüedades en ellos al no tener en claro su posición en el mundo social. En *Ximena de dos caminos*, por ejemplo, a pesar de la supuesta convivencia armoniosa de culturas en Ximena, desde el primer capítulo se manifiesta su participación en las injusticias de su entorno. Esto ocurre cuando Ximena, al pasear por el mercado con sus peluches nuevos, le niega a un niño indígena que los toque. Después de esto, Ximena se siente tan culpable que se enferma, y al encontrar en la enciclopedia la foto de un niño indígena, piensa que “allí está el niño, muy serio, sin sonreír, la expresión adulta y los ojos en almendra que le sostienen con dureza la mirada y que la interrogan con rencor esperando una respuesta” (Riesco 2007: 25). Para Tierney Tello, el niño indio

is a composite that represents Ximena’s cultural and social heritage staring back at her. Nothing has been or could really be changed by her act of charity in leaving the toys for the boy in the poor neighborhood. It is as if this reality and its representation, this unjust, hierarchical society, has been fixed a priori and continues, in spite of and even because of Ximena’s actions (1999: 242).

A pesar de que la cultura andina es uno de los “caminos” de su identidad, sus acciones, más bien, forman parte del sistema que oprime al grupo indígena, por lo que la posición de Ximena es contradictoria.

El aprendizaje de Ernesto acerca de su papel en su entorno se inicia al adquirir experiencias por sí mismo en el mundo, lejos de la compañía de su padre. La posición de Ernesto, en Abancay, es contradictoria, pues es hijo de un misti y pariente de un hacendado, pero su cultura es básicamente indígena. Ernesto no es indio, pero algunos de sus compañeros lo consideran indio. Ejemplo de esto es cuando Rondinel le dice: “¡Eres un indiecito, aunque pareces blanco! ¡Un indiecito, no más!” (Arguedas 1988: 72). Considera al grupo social indígena como los suyos, por lo que busca entablar una comunicación con los colonos de Abancay. Estos últimos rechazan los intentos de comunicación de Ernesto, lo que subraya la no pertenencia de Ernesto a este grupo. Su posición en el entramado social es tan confusa que eso lo convierte en un solitario:

ajeno al sistema del colegio, que no comprende, aislado de los blancos y de los costeños, pero también de los colonos, que ni siquiera le hablan, Ernesto

deambula absolutamente solo por Abancay. Hasta en el estrato de los mestizos, marginales como él, se siente fuera de lugar (Cornejo Polar 1997: 133).

La resolución del proceso formativo implica, entonces, tomar una posición con respecto al conflicto que experimentan a lo largo de su desarrollo. Esta toma de posición involucra un dilema ético para los protagonistas de las dos novelas. Para ambos, es clave para este proceso el estallido de rebeliones por parte del grupo subalterno. Una lección muy importante de estos levantamientos es que no hay posibilidad de reconciliación entre los grupos sociales en conflicto.

En el caso de *Los ríos profundos*, ocurren dos levantamientos: el de las chicheras y el de los colonos. Estos dos conflictos definen, de manera cada vez mayor, su identificación con el grupo indígena y sus intereses. El motín de las chicheras estalla a raíz de que la Salinera de Abancay reservó la sal solamente para el ganado de los hacendados, por lo que las personas pobres de Abancay se quedaron sin este recurso. Cuando estalla el motín, Ernesto se une al movimiento. De esta manera, “el muchacho solitario y melancólico se transforma en contacto con las amotinadas” (Cornejo Polar 1997: 137), pues momentáneamente se suspende la ambigüedad de su posición y se compenetra con el movimiento de las chicheras, ya que participa en la marcha de principio a fin. Ernesto, junto con las chicheras, se dirige a la hacienda Patibamba, para repartir la sal entre los colonos, lo que le da alegría: “Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella” (Arguedas 1988: 91). Después de haber estado inconsciente por un tiempo, y al enterarse de que los hacendados les quitaron la sal a los colonos, Ernesto cuenta: “El mundo nunca fue más triste; calcinado, sin esperanza, hundido en mis entrañas como un helado duelo” (Arguedas 1988: 92). Así, Ernesto percibe la suerte o desventura de los colonos como suya, e incluso se considera parte del movimiento de las chicheras cuando las defiende frente al padre Linares, figura casi “paterna” para Ernesto:

–Les quitaron la sal a los pobres mientras reventaban zurriagazos. El corazón arrancaron- me atreví a decirle.

–Lo robado, no, hijo. Lo robado ni para los pobres.

–Ellas no robaron; no quisieron recibir nada. Les entregamos la sal y corrían.

–¿Por qué dices “les entregamos”?

–Yo también fui, Padre... (Arguedas 1988: 100).

Decir “les entregamos” pone de manifiesto la pertenencia de Ernesto al movimiento de las chicheras, y el padre Linares le reclama esto: “Eres enfermo o estás enfermo. O te han insuflado algo de su inmundicia, las indias rebeldes” (Arguedas 1988: 100). El padre Linares lo castiga azotándolo, para recordarle a qué círculo social pertenece, pero en vez de lograrlo, refuerza su lealtad al grupo oprimido: “Recibí los golpes y el dolor, casi jubilosamente. Recordé el trueno de los zurriagos en el caserío de Patibamba” (Arguedas 1988: 99). Al mismo tiempo, su apoyo y admiración hacia la líder del movimiento de las chicheras, doña Felipa, afirma aún más su lealtad con el mundo andino. Su escape la convierte en una figura de connotaciones míticas y un símbolo de esperanza: “Tú eres como el río, señora [...] No te alcanzarán, ¡Jajayllas! Y volverás. Miraré tu rostro que es como el sol de mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos!” (Arguedas 1988: 136).

Asimismo, su apoyo al movimiento de las chicheras produce el primer quiebre de su amistad con Ántero, ya que este último declara: “Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil” (Arguedas 1988: 131). A Ernesto le espanta esta confesión de Ántero, pero su amistad no se quiebra por completo sino hasta que un grupo de soldados costeños llega a Abancay para “escarmentar” a las chicheras. Estos soldados son admirados por la sociedad abanquina, se les considera inmediatamente superiores, pero Ernesto los ve como “disfrazados”. Cuando Ántero entabla amistad con Gerardo, hijo del jefe de estos soldados, se rompe por completo su amistad con él, pues están “peor que el Lleras, sucios, acechando a las niñas, como perros” (Arguedas 1988: 172). Con esto, Ernesto rechaza por completo la posibilidad de armonía, pues se revela que “en la sierra del Perú, en el Perú todo, la fraternidad universal es imposible” (Cornejo Polar 1997: 127).

El segundo levantamiento ocurre a raíz de una peste que se presenta en Abancay; los colonos se dirigen al pueblo para pedir al padre Linares que officie una misa que pueda erradicar la maldición de la peste. Ernesto, en vez de permanecer en la escuela como lo ordena el padre

Linares, sale a la calle, donde lo detienen unos guardias. Uno de ellos, al reconocer a Ernesto como “amigo” de Gerardo, le pide que regrese al colegio. En este momento Ernesto responde:

–Yo voy con ellos, sargento. Voy a rezar con ellos.

–¿Por qué? ¿Por qué, usted?

–Míreme –le dije–. Gerardo no es como yo, ni Ántero, ni el amigo de Gerardo. Me criaron los indios; otros, más hombres que éstos, que los colonos (Arguedas 1988: 199).

Así, Ernesto subraya su inclinación al mundo indígena, y se produce en él un quiebre total con el mundo de Gerardo, Ántero y el padre Linares. Es decir, la posición de Ernesto, que había sido ambigua a lo largo de su tiempo en el colegio, se vuelve más clara: Ernesto no desea pertenecer al mundo al que su padre intentó que se integrara al matricularlo en el colegio. En otras palabras, si durante su tiempo en el colegio Ernesto no tenía una posición definida debido a su cercanía con Ántero y a su admiración contradictoria por el padre Linares, después de los dos conflictos sociales que sacuden a Abancay se pone de manifiesto que no hay posibilidad de una fusión armoniosa entre el grupo dominante y del grupo oprimido, por lo que la separación de Ántero y del padre Linares, y su apoyo hacia doña Felipa y los colonos, marca una posición más definida en la que no hay posibilidad de reconciliación. Ernesto termina por rechazar los valores machistas y discriminadores del grupo hegemónico, lo que produce un apego aún más grande a la cultura indígena.

En el caso de *Ximena de dos caminos*, cabe repetir que Ximena, en su casa, no establece jerarquías entre la cultura andina y occidental, lo que vendría a ser como la utopía de una convivencia armoniosa entre ambas culturas: “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” (Ortiz 1999: 69). Sin embargo, “Ximena ha ido atando rastro por rastro, hilacha tras hilacha, la sospecha de que hay algo que distancia a esos dos mundos” (Ortiz 1999: 69). Este aprendizaje solo se lleva a cabo fuera de su hogar, y es a causa de este aprendizaje que Ximena es capaz de reconocer que los “dos caminos” de su formación no pueden convivir armoniosamente.

En *Ximena de dos caminos*, el levantamiento de los trabajadores de la fundición minera define su posición y le permite a Ximena aprender que no es inocente en el conflicto social de su contexto, sino que también forma parte y tiene un rol en él. Una diferencia importante de la reacción de Ximena ante este conflicto social es que mientras Ernesto participa del levantamiento de las chicheras, y mira con esperanza el levantamiento de los colonos, a Ximena le atemoriza y le da la sensación de que algo anda mal: “Escucha Lima, refuerzos, amenazas, incendio, campamento, la hacienda, carretera, no quiero dejarte, tienes, horror, hasta con niños. Ya no quiere oír más. Se cubre la cabeza con las frazadas, se tapa los oídos con los dedos” (Riesco 2007: 209). Sin embargo, Ximena no tiene muy en claro qué es lo que ocurre, y cuando ve unas humaredas naranjas en la distancia, piensa que se trata de una feria. Así que Ximena, por curiosidad, sale a ver la “feria”, y para su horror descubre al llegar que en realidad se trataba de un campamento incendiado por la revuelta. Ximena busca refugio en un cuarto del campamento, a diferencia de Ernesto, que se involucra en el motín de las chicheras hasta el final y no siente miedo en ninguno de los conflictos sociales.

Ximena dialoga con el niño que vive en ese cuarto, Pablo (hijo de un trabajador de la minera), y le oculta que ella es hija de uno de los jefes de la Compañía. Ximena se da cuenta de la situación de pobreza en la que vivían los obreros de la fundición, y se siente culpable por eso: “en ese instante te diste cuenta que tú tenías mucho más, y que nunca te hubiera importado tanto desprenderte de tus cosas porque podías reemplazarlas casi todas con facilidad” (Riesco 2007: 218-219). De esta manera, ella reconoce su posición privilegiada, al mismo tiempo que Pablo le cuenta que cuando una hacienda les quitó las tierras que tenían, su padre tuvo que buscar trabajo en la fundición, pero el salario apenas les alcanzaba para vivir (Riesco 2007: 219-220). Con esto, Ximena recuerda que “el tío Jorge le había dicho que a los pobres de la tierra hasta su único cordero les sería quitado” (Riesco 2007: 219), y también recuerda cómo su 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 (Riesco 2007: 221).

En ese momento Ximena aprende que el grupo social al que pertenece su familia ha basado su privilegio en las injusticias perpetradas contra otras personas, por lo que ahora entiende “las contradicciones sorprendidas de tu madre y la frustración silenciosa de tu padre” (Riesco 2007: 228).

Después de esto, Pablo y Ximena se cuentan historias; ella le cuenta cuentos clásicos infantiles, y él le cuenta mitos andinos. Uno de ellos aterra profundamente a Ximena: el mito de Inkarrí. Dicho mito, según lo que cuenta Ximena,

habla de un monarca remoto, el último rey de los indios, quien fue castigado por haberse creído Dios. Nada ni nadie había podido convencerlo de que existía una fuerza mayor a la suya, pues tenía potestad sobre las aguas, las piedras, los montes y sobre cualquier cosa, grande o pequeña que su vista alcanzara. Su inaudita soberbia le hizo burlarse de la palabra de Jesucristo y fue esa misma soberbia la que le hizo perder el gran imperio que poseía. Los españoles, que predicaban el perdón sin comprender su significado, y que eran igual de arrogantes que el inca, lo decapitaron. Sin embargo, algunos indios, súbditos fieles de su rey, en complicidad con los pumas y con la noche que para ellos cayó sobre los cerros más oscura que nunca, lograron ocultar su cabeza y la enterraron. Entre los indios había sabios que en ciertas ceremonias conseguían que sus espíritus volaran por el espacio hasta llegar a un lugar misterioso donde escuchaban la voz de Wiracocha, y Wiracocha vaticinó que después de varios siglos de la muerte del inca, una pareja humilde de campesinos, una tejedora y un pastor, sería la elegida para cumplir una gran misión. Cuando llegara la hora de la profecía, esta mujer y el pastor desenterrarían la cabeza decapitada y con la ayuda del aire, de las aguas, de las montañas y de la tierra misma, mientras ella la arrullara entre sus brazos y la regara con sus lágrimas, el cuerpo iría creciendo como crece una planta, hasta recobrar su forma inicial. Así iba a resucitar el Inca Rey, había afirmado Pablo haciendo de su pequeña mano un puño moreno que se alzaba a la altura de los ojos de Ximena, así resucitará, había recalcado, y los indios de todas partes, de la costa, la sierra y la montaña se juntarán entonces para formar ejércitos invencibles y derrotarán a todos los que alguna vez los humillaron; los matarán sin piedad y recuperarán de ese modo lo que había sido suyo desde el inicio de los tiempos (Riesco 2007: 227-228).

Este mito es un punto de contacto con *Los ríos profundos* si bien no es mencionado de forma directa en esta novela. El regreso del Inca Rey, tal como se puede ver en la historia contada por Pablo, implica la esperanza del advenimiento de un nuevo orden indígena en el que se tome venganza de los opresores. Esta es la misma idea que comienza a asociarse con doña Felipa luego de que esta huye de Abancay, ya que corren rumores sobre su huida a la selva y

el anuncio de su regreso con un ejército a incendiar las haciendas. La asociación de doña Felipa con la figura del Inkarrí se refuerza al relacionarla con Juan Santos Atahualpa, dirigente indígena que lideró una rebelión contra los españoles durante los últimos años de la Colonia (Flores Galindo 1994: 92). La relación con el personaje histórico se debe a que, como él, doña Felipa es vista como un peligro al orden establecido, y su desaparición misteriosa en la selva, como la de Santos Atahualpa, se convierte en un mito que produce un profundo temor en los poderosos ante la idea del retorno. Cabe mencionar que el temor de los poderosos es muy similar al que experimenta Ximena al oír esta historia, que considera verdadera. Al contrario de Ernesto, quien aguarda con esperanza e ilusión el regreso de doña Felipa, Ximena más bien teme una venganza por parte de este personaje mítico:

Y más que nada pensaste que no sólo ellos [los padres de Ximena], pero que tú también estabas perdida y condenada, que tus antecedentes te hacían a ti igualmente cómplice imperdonable y te pusiste a llorar. Y te dio más miedo aún porque creíste que la huelga y la revuelta de los obreros de la fundición eran el comienzo del nuevo reino y que Pablo no había querido traicionar el secreto de que el Inca Rey ya había resucitado (Riesco 2007: 228).

Pablo la reconforta asegurándole que él y su Ama Grande (sus dos únicos vínculos con el mundo indígena) la salvarán de esta venganza. Ximena, sin embargo, piensa: “Creí... que mi ama estaba viejita y que si se moría y llegaba el reino del Inca Rey, nadie me defendería en el nuevo Perú. Pablo hablaba y hablaba de un orden nuevo, una comunidad o un pueblo donde todo cambiaría...” (Riesco 2007: 232). Ximena adulta le responde:

[...] pero pensaste que tal vez tú corrías peligro en esa sociedad, y que cuando llegara ese orden buscarías a Pablo, dirías que era tu amigo y que te era fácil probarlo porque recordabas y podías contar los cuentos que él te había contado. Además sabías su nombre secreto y eso sería como una contraseña innegable a tu favor (Riesco 2007: 232).

Aferrándose a esta idea, y para salvar su vínculo con Pablo (y, por ende, con el mundo andino), Ximena comete un acto que, por el contrario, confirma su complicidad con las injusticias de su mundo conflictivo. Cuando ocurre una explosión, Ximena huye de la casa de Pablo y se cruza con un obrero que estaba mareado. Al ser encontrados por la policía, estos últimos piensan que él ha secuestrado a Ximena. Cuando los interrogan en la comisaría, Ximena no dice la verdad, ya que no quiere revelar que había estado en la casa de Pablo, y cuando confiesa que el obrero no le había hecho nada, no le creyeron. Esto produce en ella

la profunda culpa que Ximena adulta intentará resolver al final de la historia, una culpa similar a la que experimenta cuando le niega al niño indígena tocar sus peluches. Por eso, el advenimiento de un nuevo orden, que Ximena vislumbra en el levantamiento de los obreros, produce un profundo temor y sensación de peligro en ella. Esto es contrario al caso de Ernesto, quien no solo aplaude y desea un levantamiento por parte de los oprimidos de Abancay, sino que él mismo busca involucrarse con ellos. Este contraste se debe a que ambos procesan de manera muy diferente su culpa social por contar con privilegios en un mundo de grandes injusticias y desigualdades, lo que será abordado líneas más adelante.

Después de la revuelta de los obreros el padre pide a la Compañía que lo trasladen a Lima. Ximena “aunque no quiere ir a Lima, especialmente por su ama, cree que allá estará más a salvo de la terrible venganza que le predijeron en el campamento, y cree también que en Lima, tan lejos de la sierra, dejará de tener pesadillas y terminará por consolarse en el olvido” (Riesco 2007: 216). Este proceso es opuesto al que ocurre en *Los ríos profundos*. Cabe decir que Ernesto, a lo largo de la novela, no permanece en un estado de reflexión o busca el olvido, sino que toma acciones concretas que apuntan a intentar solucionar las injusticias de su entorno. Algunas de estas acciones concretas son, por ejemplo, unirse al movimiento de las chicheras, enfrentarse al padre Linares y a otros personajes como el Lleras o Gerardo, y, de manera particular, pedir perdón a la Opa Marcelina por todos los abusos que sufrió a manos de sus compañeros. Este acto tiene especial importancia porque así expía de una manera definitiva su culpa social, pues si bien él no tuvo relaciones sexuales con la Opa, sí presencié la forma en que sus compañeros se la disputaban con violencia, lo que lo convertiría en una suerte de “cómplice”. Esta culpa social por sentirse cómplice es igual a la de Ximena, pero la diferencia es que mientras que Ernesto pide perdón, la única acción que toma Ximena es escribir. Ximena escribe con el objetivo de expiar su culpa social, pero todo esto se lleva a cabo de forma interna y personal. Así, pues, podría decirse que Ximena no solo no toma acciones, sino que evita tomarlas y enfrentarse al orden establecido. Por eso, la respuesta de Ximena ante la injusticia es la huida y el olvido. Esta forma de lidiar con la culpa social explica las actitudes contrarias que ambos protagonistas asumen ante la posibilidad de una rebelión indígena y, más precisamente, ante la figura del Inkarrí.

Después de la rebelión y de que sus padres deciden migrar a Lima, Ximena le escribe a su Ama para que ella decida volver con ellos. Ximena adulta le dice: “La verás en el valle, pero tu ama no irá nunca a Lima [...] Bien sabes que está muy viejita y que quiere pasar sus últimos años en compañía de los suyos” (Riesco 2007: 214). Ximena piensa, “‘nosotros también somos los suyos’. Como si le hubiera adivinado el pensamiento la mujer le indica con firmeza: –No.” (Riesco 2007: 214). Estas frases son significativas porque confirman la separación entre Ximena y el mundo del Ama Grande, pues los “suyos” nunca fueron los padres de Ximena, sino sus familiares indígenas que viven en el valle. Al migrar a Lima, entonces, se produce una separación no solo del Ama Grande, sino del mundo andino en general. Si bien la madre de Ximena habla quechua y también proviene de la sierra, su posición es similar a la de su hija, pues al pertenecer a una familia privilegiada, se amolda cultural y socialmente a la élite. Por ende, el hecho de que la madre migre a Lima junto a Ximena no implicaría una continuidad del vínculo con el mundo andino, sino que, al igual que su madre, Ximena tendrá que adaptarse a una educación netamente occidental. De esta forma, se reconoce la naturaleza irreconciliable de los dos caminos de la formación de Ximena, y al migrar a Lima e iniciar su educación en un prestigioso colegio de la capital, Ximena tiene que amoldarse a solo un camino: el de la cultura occidental. Si Ernesto termina por reafirmar su lealtad al mundo indígena, Ximena, por el contrario, reconoce con culpabilidad que pertenece al grupo hegemónico, y al dejar el Mantaro por la capital, se separa del mundo andino para formarse netamente en la cultura occidental.

Así, podemos ver que en ambas historias se anula la posibilidad de una convivencia armoniosa entre culturas. Esto se relaciona con la crítica de Cornejo Polar al mestizaje, ya que esta noción involucra la esperanza en el mestizo como una identidad sólida que parte como un punto de encuentro no conflictivo entre culturas, que “lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo solo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (Cornejo Polar 1998: 7-8). En ambas historias, se demuestra que la convivencia de dos culturas, y la influencia de dos grupos sociales en conflicto no necesariamente crea sujetos en los que dicha mezcla es armoniosa, sino que en ambas historias, el aprendizaje consiste precisamente en ratificar no solo la naturaleza dividida de sus entornos, sino de sus propias identidades. Es decir, durante

el transcurso de su aprendizaje la condición multicultural de los protagonistas produce en ellos una posición ambigua, que es de alguna manera definida luego de los levantamientos sociales; y sin embargo, siempre queda en ellos la fragmentación como la marca de las experiencias vividas y la formación recibida. En otras palabras, la resolución del conflicto formativo está, precisamente, en reconocer la condición fragmentada de sus entornos, lo que produce que sus identidades, al final de ambas historias, estén compuestas más por la fragmentación que por la armonía entre culturas.

Para confirmar esto, cabe analizar los finales de ambas historias, que no son completamente cerrados ni nos muestran de manera exacta el alcance de la madurez en los protagonistas. En *Los ríos profundos*, el final queda abierto, pues la novela termina abruptamente cuando Ernesto parte de Abancay hacia la hacienda del Viejo. Se desconoce qué es lo que sucede después con él, porque al recordar la hipocresía del Viejo y su prepotencia con el pongo, varía su ruta sin que se sepa si realmente continuará su camino hacia la hacienda, a la que originalmente había decidido partir al enterarse de que allí vivía un gran número de colonos. Ernesto mantiene la esperanza de comunicarse con los indios, de estar con los que siempre ha considerado “los suyos”; y, sin embargo, no se sabe si llevará esto a cabo. De esta manera, Ernesto continúa en su estatus marginal, lo que se refleja en la indeterminación de su camino al final de la historia.

La novela termina abruptamente con Ernesto a los catorce años, y a diferencia de *Ximena de dos caminos*, no aparece como adulto en ningún punto de la novela. Sin embargo, “even though the novel concludes before Ernesto reaches maturity, the ending does not stand for defeat or stasis; Ernesto does not fail to reach maturity” (Metz-Cherné 2014: 104). El proceso formativo de Ernesto no necesariamente queda trunco con el final abierto de la novela, porque sí se ha dado en él un aprendizaje. Las experiencias vividas en el colegio de Abancay le han demostrado las injusticias de su mundo conflictivo, y Ernesto acepta su posición en él a favor de los oprimidos. Asimismo, rechaza los modelos representados por el padre Linares y Ántero, y con esto, en general, al mundo hegemónico de Abancay, por lo que “his rejection of that path, and subsequent decision to make his own way in the world, denotes his growth as an individual” (Doub 2010: 53).

En *Ximena de dos caminos* sí aparece el yo adulto de Ximena, quien de alguna manera “cierra” su proceso formativo al recordar el episodio del obrero que es encarcelado injustamente y darle un sentido a su culpa. Además, el lector sí llega a conocer ciertos datos del futuro de la niña (como el hecho de que no le irá muy bien en el colegio de Lima y de que su ama no regresará nunca con ella). Sin embargo, estos datos son mínimos, de manera que las experiencias y el aprendizaje de Ximena desde su partida del Mantaro hasta su llegada a la adultez son, básicamente, una incógnita. Por eso, cuando la niña le pregunta a su yo adulto: “¿Qué va a ser de mí?”, ella responde: “No sé, eso lo sabrás con el tiempo” (Riesco 2007: 232). De esta forma, si bien existe un cierto “cierre” del proceso formativo, este no es por completo claro, el final es abierto y, al igual que *Los ríos profundos*, culmina con la protagonista a la misma edad en que aparece en todo el relato.

Ambas novelas culminan con la expectativa de un nuevo viaje. Ximena parte hacia Lima, y su yo adulto revela que no podrá desligarse de los recuerdos de las experiencias vividas en el Mantaro:

Pero por más lejos que estés –agrega cambiando de 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 (Riesco 2007: 232).

Esto se puede explicar utilizando la noción de “condición migrante”, pues el migrante se caracteriza por su evocación:

[...] migrar es algo así como nostalgia desde un presente que eso debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura (Cornejo Polar 1995: 103).

Esta condición migrante que adquiere Ximena con su partida a Lima, está presente en el protagonista de Arguedas durante toda la novela, y se reafirma con el emprendimiento del nuevo viaje hacia la hacienda del Viejo.

Por eso, se puede decir que la identidad de los protagonistas, al final de las novelas, es más ambigua y contradictoria que coherente, pues su proceso formativo no queda por completo cerrado en estas novelas y se resalta, más bien, la condición migrante de los protagonistas. En las novelas de Arguedas y Riesco los individuos resultantes del proceso formativo no cambian por completo, sino que se confirma aún más la fragmentación que siempre estuvo presente en ellos. Esto no quiere decir que no se haya llevado a cabo un aprendizaje, sino que la formación se lleva a cabo de una forma distinta a la concebida por el *Bildungsroman* europeo, pues un contexto sociocultural heterogéneo “[...] produces subjects who are ‘split and in flux in a much more complicated way than that allowed for by modern European psychoanalytic theories of subjectivity and traditional monocultural understandings of culture’ (25)” (Doub 2010: 51). En consecuencia, en estas novelas de formación, “‘autonomous subjectivity’ and ‘subjective unity’ are not valid terms” (Doub 2010: 51). De esta manera, en estos *Bildungsromane* se desmonta

la noción de sujeto como imagen monolítica, de cuño romántico-idealista, en tanto “espacio sólido y coherente”, donde el protagonismo histórico y la subjetividad colectiva se asocian, falaciosamente, a una ilusión de unidad, armonía y conciliación de clases, razas, géneros, en todo opuesta a los que nos enseña la lección de la historia (Moraña 1999: 20-21).

Se rescata, sin embargo, una afirmación de Moretti, con respecto al *Bildungsroman* del siglo XIX: “in our world socialization itself consists first of all in the interiorization of contradiction. The next step being not to ‘solve’ the contradiction, but rather to learn to live with it, and even transform it into a tool for survival” (1987: 10). Esto es precisamente lo que llevan a cabo los protagonistas de las novelas de Arguedas y Riesco, ya que ambos interiorizan las contradicciones socioculturales de su entorno. Solo viviendo diversas experiencias conflictivas uno construye su personalidad (Moretti 1987: 107); en otras palabras, el conflicto es lo que hace posible la formación del individuo. Esto se comprueba en *Los ríos profundos* y *Ximena de dos caminos*, ya que sus subjetividades son moldeadas por el conflicto sociocultural, solo que dicho proceso se lleva a cabo de una forma distinta que en las novelas analizadas por Moretti. Como se explicó a lo largo de esta tesis, en el caso de estos *bildungsroman* andinos, el sujeto es producto de las contradicciones de la heterogeneidad sociocultural, lo que implica la aceptación de que pueden haber distintas “alternativas existenciales”, en las que “el sujeto podría desparramarse por el mundo,

nutriéndose de varios hummus histórico-culturales, sin perder por eso su condición de tal. Un sujeto –otra vez– heterogéneo” (Cornejo Polar 1994a: 22).

Conclusiones

A partir del análisis comparativo realizado a lo largo de estos capítulos, se concluye que efectivamente la heterogeneidad sociocultural de los Andes es clave para abordar el estudio de novelas de formación andinas como *Los ríos profundos* y *Ximena de dos caminos*, pues se comprueba que tiene una influencia determinante en los procesos formativos representados en ellas.

Esto se debe a que, en primer lugar, los protagonistas se forman en contextos socioculturales conflictivos que los afectan de distinto modo. Las vivencias de Ernesto de *Los ríos profundos* transcurren en la sierra sur del Perú durante la segunda década del siglo XX, época en que la economía de este espacio, al ser regida por el gamonalismo, se caracterizaba por ser precapitalista y tradicional. Este es un sistema de castas, relacionado con la raza y la cultura de las personas, pues los indígenas están en una condición de servidumbre con respecto a los hacendados. En cambio, *Ximena de dos caminos* transcurre en la sierra central del Perú durante los años 40, período en el que operaba en la zona la fundición construida por una compañía minera norteamericana. Así, el modo de producción de este contexto es capitalista y moderno, lo que produce relaciones de clases sociales, pero en las que no dejan de tener peso la procedencia étnica, racial y cultural de las personas.

Por otra parte, se ha explicado que la cultura y la clase de los protagonistas definen los mandatos sociales de género que recaen sobre ellos. En *Ximena de dos caminos*, la protagonista pertenece a una típica familia de clase media, y los mandatos sociales de género que ella observa son definidos por esa clase social: el ideal de lo femenino exige pureza y belleza en las mujeres; mientras que se puede observar violencia y agresión por parte de ciertos personajes masculinos. Esta violencia relacionada con la masculinidad es mucho más fuerte en el caso de *Los ríos profundos*, pues está muy presente en el entorno escolar de Ernesto. También en *Los ríos profundos* se representa lo que implica ser una mujer de clase baja en el Abancay de Ernesto: estar en una posición de subordinación, y en el caso más extremo, como el de la Opa, ser víctima de abuso. De este modo, en ambas novelas se representa un mundo cuyos conflictos sociales y culturales no escapan al tema de género, sino que más bien se entrelazan con él, pues los mandatos de género que ambos protagonistas

observan son patriarcales y opresivos. En ambos casos la cultura dominante es la que produce estos mandatos de género. Sin embargo, es importante señalar que los protagonistas no incorporan estas expectativas sobre el género en sus subjetividades, sino que, por el contrario, viven su género de una forma alternativa, desprovista de los prejuicios y la violencia que han observado en su entorno. También, esta nueva perspectiva se debe en gran parte a que su aprendizaje consiste en relacionarse con personajes que se rebelan ante las normas tradicionales de género.

En segundo lugar, se ha señalado que las novelas en cuestión pertenecen específicamente a un subgénero llamado *Künstlerroman* o novela de formación del artista, pues sus tramas presentan el desarrollo de una vocación artística en sus protagonistas. Un eje fundamental alrededor del cual gira todo *Künstlerroman* es la tensión entre el artista y su sociedad, conflicto que también está presente en las novelas en cuestión, pero que se produce de una forma distinta al del género tradicional. Se ha explicado que dicha diferencia reside en la naturaleza distinta del contexto europeo con respecto al andino, es decir, en la heterogeneidad sociocultural característica del contexto andino. Esto se debe a que, si en el *Künstlerroman* europeo, sea femenino o masculino, se produce un enfrentamiento entre el/la protagonista y los ideales de la sociedad burguesa, este sistema socioeconómico no es el que está presente en *Los ríos profundos* y *Ximena de dos caminos*, pues aun cuando en esta última haya presencia de capital extranjero y minería, en su contexto igualmente no dejan de pesar las categorías de raza o cultura.

Así, en estos *Künstlerroman* andinos, la tensión entre el artista en formación y su mundo gira alrededor de las relaciones asimétricas entre la lengua quechua, de naturaleza oral y ágrafa, y la cultura letrada y de herencia occidental. Los protagonistas se sitúan de una manera conflictiva y ambigua en este contexto debido a su condición de bilingües. El bilingüismo de los protagonistas es fundamental en su desarrollo como artistas, ya que la formación de ambos consiste en la observación de diversos modelos de expresión verbal, modelos que pertenecen tanto a la tradición cultural andina como a la occidental. Una diferencia importante entre ambas novelas es que *Ximena de dos caminos* cuenta, más que nada, con modelos femeninos, mientras que los de Ernesto son básicamente masculinos. No obstante,

en ambas novelas, estos modelos enseñan a Ernesto y Ximena que el lenguaje y las palabras tienen un poderoso rol social.

Por eso, no es gratuito que, en ambos casos, el comienzo de un estilo narrativo propio esté simbolizado por la redacción de una carta a una destinataria quechuahablante y analfabeta. Así, si el desarrollo inicial de su creatividad artística se da en el registro oral, el desarrollo del estilo escrito es distinto en cada caso. Esto se debe a que en *Los ríos profundos* existe un conflicto mucho mayor con el lenguaje que el que se podría percibir en *Ximena de dos caminos*, pues Ximena escribe en castellano al ser esta su lengua materna. En Ernesto, en cambio, el uso de la lengua implica un gran conflicto, pues su lengua materna es el quechua. De esta manera, el estilo de Ernesto, al ser un discurso escrito basado en la oralidad quechua, es un discurso en el que conviven dos mundos culturales diferentes entre sí.

En las obras de Arguedas y Riesco, convertirse en artista implica un desarrollo de los protagonistas como sujetos sociales. Para Ernesto y Ximena, la escritura sirve para descubrir sus propias identidades como parte de su contexto social. Sin embargo, esto se manifiesta de forma diferente en ambos casos. En Ximena, la intención principal al escribir es más bien entender, de manera personal, los conflictos socioculturales que ha podido vislumbrar en su entorno y procesar su propia culpa al formar parte de ellos. En cambio, en *Los ríos profundos*, establecer un vínculo con la comunidad por medio de la escritura es central en el desarrollo de Ernesto como artista. Por todo lo anterior, se ha demostrado que el *Künstlerroman* andino tendría como característica primordial el estar fuertemente condicionado por la heterogeneidad sociocultural, indesligable de la formación de los protagonistas como escritores.

Finalmente, en el *Bildungsroman* europeo, la pregunta por la identidad se resuelve en base al conflicto entre el individuo y su mundo, y la juventud de los protagonistas representa las contradicciones que caracterizan la vida moderna. En el mundo andino, estas contradicciones se dan de una manera distinta y también mucho más acentuada que en el mundo europeo, debido a su condición sociocultural heterogénea. En este contexto, el conflicto con el mundo que forma al sujeto del *Bildungsroman* está necesariamente atravesado por la condición poscolonial, pues el contexto violento y la convivencia conflictiva entre culturas del mundo andino produce sujetos atravesados por los antagonismos sociales.

La posición de los protagonistas de las novelas en cuestión se caracteriza por su ambigüedad, pues si bien Ernesto y Ximena, por sus relaciones familiares, pertenecen al grupo social que mantiene un estatus superior al del grupo indígena, ambos tienen un estrecho vínculo afectivo con este último. Entonces, la resolución del proceso formativo implica tomar una posición con respecto al conflicto que experimentan a lo largo de su desarrollo, lo que se lleva a cabo cuando estallan levantamientos sociales en sus entornos. Estos levantamientos dejan la importante lección de que no hay posibilidad de reconciliación entre estos grupos sociales.

Una diferencia central entre las resoluciones de ambos procesos formativos es que la posición final de los protagonistas es opuesta: en *Los ríos profundos*, los levantamientos de las chicheras y los colonos definen aún más la identificación de Ernesto con el grupo indígena y sus intereses, mientras que en *Ximena de dos caminos*, la posibilidad de un nuevo orden en el que se inviertan las relaciones de poder produce un profundo temor en la niña. Este contraste se debe a que ambos procesan de manera muy diferente su culpa social por contar con privilegios en un mundo de grandes injusticias y desigualdades. Ernesto toma acciones concretas que apuntan a intentar solucionar las injusticias de su entorno, mientras que Ximena no solo no toma acciones, sino que evita tomarlas y enfrentarse al orden establecido.

Esta toma de posición lleva a ambos protagonistas por diferentes caminos. Ximena se separa del mundo andino al migrar a Lima y, con culpabilidad, reconoce su pertenencia al grupo hegemónico; por el contrario, Ernesto rechaza el sistema de los sujetos con poder en su entorno. Así, podemos ver que en ambas historias se anula la posibilidad de una convivencia armoniosa entre culturas, lo que se relaciona con la crítica de Cornejo Polar a la utopía del mestizaje.

De esta manera, el aprendizaje consiste precisamente en ratificar no solo la naturaleza dividida de sus entornos, sino de sus propias identidades. Estas últimas, al final de ambas historias, están compuestas más por la fragmentación que por la armonía entre culturas, ya que ambos procesos formativos no quedan por completo cerrados.

Obras citadas

Arguedas, José María

1957 “Evolución de las comunidades indígenas: el valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo, un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial”. *Revista del Museo Nacional* 26: 78-151.

1976 “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. Larco, Juan (recopilador). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas. 397-406.

1988 *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte.

2011 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.

Callirgos, Juan Carlos

1996 *Sobre héroes y batallas: los caminos de la identidad masculina*. Lima: Escuela para el desarrollo DEMUS.

Cerrón-Palomino, Rodolfo

2003 *Castellano andino: aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Cornejo Polar, Antonio

1978 “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, No. 7/8: 7-21.

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

1994b “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20. 40: 368–371.

1995 “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21. 42: 101–109.

1996 “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 62. 176-177.

1997 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

1998 “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24. 47: 7–11.

Doub, Yolanda

2010 *Journeys of formation: the Spanish American Bildungsroman*. New York: Peter Lang.

Donaire del Yerro, Inmaculada

2015 “La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia”. *Les Ateliers du SAL*. 6: 107-121.

Elmore, Peter

1996 “‘Los ríos profundos’ de José María Arguedas: las lecciones de la memoria.” *Revista Hispánica Moderna* 49. 1: 76–91.

2010 "El relato de aprendizaje en la literatura peruana: las edades tempranas." *Libros & Artes: Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 40-41.

Ferrús, Beatriz

2013 “El silencio de la opa: ¿se puede leer a Arguedas como una feminista?” En *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Eds., Cecilia Esparza et al. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú. 203–212.

Flores Galindo, Alberto

1994 *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. 4ta ed. Lima: Horizonte.

Fuller, Norma

1998 *Dilemas de la femineidad. Mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Hall, Stuart

1993 “La cuestión de la identidad cultural”. <http://www.ram-wan.net/restrepo/identidad/la%20cuestion%20de%20la%20identidad%20cultural.pdf>

Herrera Montero, Lucía

2009 “La heterogeneidad en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*. 6: 11-25.

Lamas, Marta

2007 "El género es cultura." EUROAMERICANO - VIII Campus De Cooperación Cultural.

Lambright, Anne

2000 “Time, Space, and Gender: Creating the Hybrid Intellectual in "Los rios profundos"”. *Latin American Literary Review* 28. 55: 5-26.

2006 “El código de lo femenino en la narrativa arguediana”. En *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Ed., Sergio R. Franco. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 331-353.

Langston, Jessica

2004 *Writing Herself In: Mother Fiction and the Female Künstlerroman*. Tesis. McGill University.

Lienhard, Martin

1992 *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte.

López, Luis Enrique

1990 “El bilingüismo de los unos y de los otros: diglosia y conflicto lingüístico en el Perú”. En *Diglosia linguo-literaria y educación en el Perú: homenaje a Alberto Escobar*. Eds., Enrique Ballón Aguirre et al. Lima: Concytec. 91-128.

Marcuse, Herbert

2007 “The German Artist Novel: Introduction”. *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse* (Vol. 4). Ed., Douglas Keller. Oxon: Routledge. 71-81.

Mariátegui, José Carlos

1928 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. [www.lahaine.org/amauta/b2-img/Mariategui Siete Ensayos.pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Mariategui%20Siete%20Ensayos.pdf).

Maldonado, Claudia

1998 “La novela *Ximena de dos caminos*, desde una perspectiva de género”. Lima: Diploma de Estudios de Género PUCP.

Metz-Cherné, Emily

2014 “From portrait of an artist to portrait of an illa: Ernesto en *Los ríos profundos*”. *Chasqui* 43. 1: 103-118.

Moretti, Franco

1987 *The way of the world*. Londres: Verso.

Moraña, Mabel

1999 “Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25. 50: 19-27.

Montauban, Jannine

s/f “Ximena de dos caminos: el aprendizaje de la escritura”.
<http://www.fas.harvard.edu/~icop/jeanninemountaban.html>

Ortiz, Carolina

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

Paoli, Roberto y Cornejo Polar, Antonio.

1996 “Polémicas: Sobre el concepto de heterogeneidad. A propósito del indigenismo literario”. *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Eds. José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas. 493-525.

Plata, Francisco

2009 *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. Tesis. The University of Texas at Austin.
<https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2009/plataf74100/plataf74100.pdf>

Quijano, Aníbal

2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”.
www.decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf. 201- 246.

Riesco, Laura

2007 *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa.

Rowe, William

1976 “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Ed., Juan Larco. La Habana: Casa de las Américas. 257-283.

Tierney-Tello, Mary Beth

1999 “Through a child’s eyes: narrative and social critique in Laura Riesco’s *Ximena de dos caminos*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 33. 237-264.

2017 Proposal. *Mining Memory: Reimagining Self and Nation Through Narratives of Childhood in Peru*. Department of Hispanic & Italian Studies, Wheaton College

Tisnado, Carmen

1999 “Ximena de dos caminos, Self-Representation, and the Power of Language.” *Hispanic Review* 67. 4: 535–547.

Vega Centeno, Pablo

2007 “El ocaso de un modelo de ciudad minera: una mirada a cerro de Pasco y La Oroya.” *Cuadernos de Arquitectura y Ciudad*.
repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/28684/Cuadernos_06_1.pdf?sequence=1.