



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Díaz Manunta, J. (2008). *Ximena de dos caminos: novela metaficcional. Una aproximación crítica* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Ximena de dos caminos: novela metaficcional. Una aproximación crítica

Autor:

Janet Díaz Manunta

Año:

2008

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Laura Riesco, metaficción, instancia narrativa, literatura escrita por mujeres.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Díaz Manunta, J. (2008). Ximena de dos caminos: *novela metaficcional. Una aproximación crítica* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La investigación afirma como hipótesis que la novela *Ximena de dos caminos*, obra de la escritora peruana Laura Riesco, constituye un ejemplo de narrativa metaficcional. Para verificar dicha hipótesis, se construye una lectura crítica que aplica herramientas teóricas del análisis narratológico y del discurso. La tesis comienza con la reseña crítica de la obra de Laura Riesco, así como de su recepción crítica. A continuación, se describen las particularidades narrativas en *Ximena de dos caminos*. Finalmente, la investigación reflexiona sobre los vínculos de la novela de Riesco con la metaficcionalidad. De este modo, se plantea vincular la teoría de la novela con el análisis del discurso narrativo en uno de los mayores exponentes contemporáneos de la literatura peruana escrita por mujeres.

Palabras *Clave:* Laura Riesco, metaficción, instancia narrativa, literatura escrita por mujeres.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura



Ximena de dos caminos: novela metaficcional.
Una aproximación crítica

Por:

Janet Díaz Manunta

Tesis presentada para obtener el Título Profesional de
Licenciada en Literatura

Lima

2008



A mi madre, a mis hermanas y a Nicole



—Pero por más lejos que estés —agrega cambiando el tono— y te irás muy, muy lejos, no podrás olvidar tus primeros años, y los cuentos que escuchaste en tu niñez irán a tu lado siempre como irá a tu lado la sombra de tu ama y las piezas de esta casa. [...]

La mujer contempla las paredes de la sala, los bultos y las maletas empacadas. Se queda absorta unos instantes con el aire de los que saben que tienen que irse pero que no se deciden del todo a partir.

Laura Riesco, *Ximena de dos caminos*



Índice

INTRODUCCIÓN	6
PRIMER CAPÍTULO	
LAURA RIESCO: OBRA Y CRÍTICA	12
1.1. La literatura y la literatura escrita por mujeres	14
1.2. Laura Riesco y su obra	26
1.3. <i>Ximena de dos caminos</i> y la crítica	32
1.4. Agenda Problemática	47
SEGUNDO CAPÍTULO	
PARTICULARIDADES NARRATIVAS EN LA NOVELA <i>XIMENA DE DOS CAMINOS</i>	50
2.1. Particularidades narrativas	55
2.1.1. La estructura del relato	56
2.1.2. Las relaciones temporales	65
2.1.3. La trama	68
2.1.4. La instancia narrativa	71
2.1.4.1. El narrador (¿quién habla?)	71
2.1.4.2. La focalización (¿quién ve?)	77
TERCER CAPÍTULO	
<i>XIMENA DE DOS CAMINOS</i> Y LA METAFICCIÓN	81
3.1. La novela <i>Ximena de dos caminos</i> y sus propuestas	82
3.2. La novela de aprendizaje	84



3.3. La metaficción	94
3.4. Procesos discursivos de la novela metaficcional	99
3.4.1. La estructura narrativa	103
3.4.2. La organización de la novela	106
3.4.3. Los elementos detectivescos	110
3.4.4. El lenguaje	113
3.4.5. El papel del lector	119
CONCLUSIONES	122
BIBLIOGRAFÍA	126



Introducción

La presente tesis es un estudio que ha buscado engarzar de manera pertinente los estudios de la teoría de la novela con los del discurso narrativo en la novela *Ximena de dos caminos* de la peruana Laura Riesco.

Este trabajo es el fruto de un recorrido por la escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Me permito contar que la primera vez que leí la novela fue gracias a una lectura obligatoria como parte de un curso del primer año de la carrera, *Introducción a la Literatura*, —en ese tiempo a cargo de la profesora Gisela González—. La novela capturó inmediatamente mi atención por su manejo del discurso, por su facilidad de lectura y, a la vez, por la complejidad de elementos que presentaba una historia tierna y armoniosa.

Concatenar propuestas, así como trascender en un corpus de teoría narrativa fue un hacer diario en la búsqueda por finiquitar el telar que envuelve a Ximena. De la misma manera, revisar el trabajo de elementos teóricos en la novela dejó de ser sólo un análisis, sino un encuentro entre dos planos totalmente logrados en la novela: el manejo estructural y la temática del libro.

La idea final de la tesis —lo cual deseo acotar— surgió cuando llevé el curso de *Literatura Escrita por Mujeres I*, dictado por la profesora Yolanda Westphalen Rodríguez, a través del cual, se abrieron otros espacios antes no



vistos. Estos me permitieron tener una visión más amplia a mis lecturas y a mi propuesta inicial.

La elección acertada de los capítulos fue ardua en la medida que los elementos a analizar en nuestro objeto de estudio eran diversos. La riqueza temática y contextual de dicha novela produjo un sentimiento de impotencia al no poder reflejar todo aquello que iba descubriendo en cada relectura.

De la misma manera, antes de presentar el tema central y la hipótesis de mi trabajo quiero acotar que la novela *Ximena de dos caminos* tiene la cualidad de ser leída desde múltiples lecturas, tanto una lectura que analice la encrucijada cultural que se da en la novela o una lectura que analice exclusivamente los personajes femeninos.

Seleccioné de todas estas lecturas, como tema central de trabajo, a la novela *Ximena de dos caminos* y su relación con la metaficción. La hipótesis central es demostrar que la novela *Ximena de dos caminos* es una novela metaficcional. Para ello, recurriré primero al análisis interno de la novela estudiada.

Laura Riesco nació en el Perú e hizo su carrera universitaria en los Estados Unidos. Ella vivió hasta los siete años en Cerro de Pasco, su madre era de ascendencia serrana y su padre era empleado en la compañía minera Cerro de Pasco Copper Corporation. Desde 1969 vive en Maine, Estados Unidos. Riesco se graduó de la universidad con una tesis doctoral sobre



Poemas Humanos de César Vallejo. Fue profesora de Literatura en la Universidad de Maine. Ha publicado diversos artículos y dos novelas. En 1978, bajo el sello Milla Batres, publica su primera novela *El truco de los ojos* y, en 1994, publica *Ximena de dos caminos* bajo el sello editorial PEISA. Esta novela gana en 1995 el premio Latino Literature Prize (categoría de ficción) y está ya en su tercera edición bajo el mismo sello editorial en el Perú. Asimismo, la novela ha sido traducida al inglés con el título *Ximena at the crossroads* bajo el sello White Pine Press¹.

Esta novela —como bien ha comentado la misma autora en diversas entrevistas— empezó como un cuento, que luego se convirtió en varios episodios con un mismo personaje. Este conjunto se convirtió en *Ximena de dos caminos*.

La tesis que presento toma como herramientas de análisis a la teoría de la novela, la narratología y el análisis del discurso. *Ximena de dos caminos: novela metaficcional. Una aproximación crítica*, es el fruto de un puntilloso trabajo por llevar al papel un producto que conjuga varias propuestas a partir de una. Para tales fines he dividido el estudio en tres capítulos. Estos se distribuirán de la siguiente manera:

En el primer capítulo, titulado "Laura Riesco: obra y crítica", se empieza presentando a la novela *Ximena de dos caminos* dentro su corpus, es decir, dentro de la tradición literaria escrita por mujeres. Para ello, nos remontaremos

¹ Varios de los datos aquí colocados sobre la autora se extrajeron de un testimonio dado por ella misma a la Revista *Hispania*, 81 (1) (March 1998): 69-74.



al siglo XIX y a la afluencia de escritoras de la época como forjadoras de un legado escritural novelístico. A partir de ello, continuaremos de manera panorámica hasta la novelística de los noventa, donde insertaremos el trabajo de Riesco.

Esta revisión busca brindar la visión adecuada de la obra de nuestra autora. Pienso que en la medida que se revisa el pasado escritural podemos analizar mucho más detenidamente el presente de nuestro objeto estudio y, con ello, no dejar de lado el contexto.

Luego, se revisará la obra de Laura Riesco. Terminaré con la revisión de la crítica alrededor de la novela *Ximena de dos caminos* de manera detallada. Recogeré aquellos aportes que contribuyan a ampliar la propuesta principal de la tesis y, con ellos, elaboraré una agenda problemática que nos guiará en los siguientes capítulos.

El segundo capítulo se titula "Particularidades narrativas en la novela *Ximena de dos caminos*", en él se revisará la estructura de la novela. Para ello, me valdré de los aportes de la narratología y el análisis del discurso. La pertinencia de ambos estudios permitirá ampliar la visión de la novela, en la medida que la estructura de la misma goza de una amplia complejidad.

Nos centraremos en la estructura, y, en ella, en la secuencialidad de las partes de la novela, en las relaciones temporales, en el análisis de la trama y la



instancia narrativa (¿quién habla?, ¿quién ve?). Con ello, tendremos los datos principales antes de revisar las características metaficcionales de la misma.

El tercer y último capítulo titulado "*Ximena de dos caminos y la Metaficción*" tiene como tema central a la Metaficción como propuesta escritural novelística. Empezaremos revisando detalles en torno a este tipo de novela, los cuales nos permitirán ampliar nuestro marco teórico.

Luego de revisar los aportes de este tipo de novela y, gracias a las conclusiones del segundo capítulo, iremos resolviendo nuestra agenda problemática propuesta en el primer capítulo sobre nuestro objeto de estudio.

En esta investigación, existen varios agradecimientos, ya que en este recorrido son muchas las personas que han colaborado de alguna manera con ella. Por ello, deseo agradecer tanto a mis profesores de la escuela de Literatura de la Universidad de San Marcos, personas que me dieron un maravilloso ejemplo como investigadores y seres humanos y al personal administrativo del Consejo Superior de Investigaciones. A mis amigos personales por su apoyo y colaboración, a Violeta y Hugo Mariani; y a Lía Rojas, en particular. Asimismo, agradecer a la misma autora de la novela, Laura Riesco, quien —con la sencillez que la caracteriza— apoyo desde sus inicios esta investigación. A Yolanda Westphalen Rodríguez, de manera especial, por darse un tiempo en cada uno de los procesos de esta tesis, por su dedicación a lo que hace y por su generosa amistad.



Ximena de dos caminos: *novela metaficcional*. Una aproximación crítica es un trabajo que ha representado una constante de aprendizaje y un pretexto para compartir el afán de la literatura con muchas personas.



I Capítulo

Laura Riesco: obra y crítica

Para hablar de cualquier obra y empezar una investigación, primero se debe hacer referencia a lo ya revisado por los críticos anteriores, si no se estaría empezando sin una base que nos pueda ayudar a conocer el estado de la cuestión sobre el objeto de estudio a trabajar.

En este primer capítulo, antes de hablar de la bibliografía crítica de la novela *Ximena de dos caminos*² de la escritora peruana Laura Riesco, me detendré a revisar el contexto en el cual se inserta la novela. Me estoy refiriendo a la literatura escrita por mujeres, revisada no desde una postura feminista que busque limitar a la novela, sino con el afán de conocer el proceso evolutivo de la literatura y la literatura escrita por mujeres. De esta manera, se tendrá un contexto más acorde y detallado de las características de esta poética y se evitará caer en futuras apreciaciones subjetivas que puedan obstruir nuestro estudio.

Surgiría una pregunta antes de hacer esta revisión, ya que al hacer esta inserción sin ningún afán feminista —como ya he acotado— he decidido separar ambas literaturas. Entonces, ¿por qué la decisión de hacerlo y de incluir a *Ximena de dos caminos* dentro de una tradición de literatura escrita por mujeres?

² Riesco, Laura. *Ximena de dos Caminos*. Lima: PEISA, 1994.



Primeramente, es innegable históricamente el acceso limitado a los estudios que tuvieron las mujeres; de la misma manera, el acceso de ellas a la labor literaria y periodística que se fue dando de manera paulatina. Asimismo, no es que existan dos literaturas que se hayan desarrollado en el país, sino dos posturas, dos acercamientos bajo una misma coyuntura.

La mirada de las escritoras mujeres responde a todo un constructo social, así como la mirada masculina. Si analizamos la sociedad en que vivimos de manera amplia, nos podremos ubicar dentro de una esfera multilingüe, llena de diferencias étnicas, culturales y demás; aparte de las diferencias de género. Todo este sistema social se traslada al texto, al sistema literario bajo las dos perspectivas que ya he mencionado.

La literatura ha permitido desde épocas muy antiguas la transferencia de saberes, ideales y concepciones culturales de los primeros pueblos. Esta práctica social —que utiliza como medio de transporte de su mensaje al texto— es fruto de la expresión y la ideología de una sociedad descrita por algunos de sus representantes.

Estos representantes, mujeres y hombres —diferencia de género que he decidido utilizar— trasladan y fijan en el texto toda la estructura social que los rodea. ¿Dónde iría la obra de Laura Riesco en este constructo de literatura peruana como expresión social e ideológica? Y, otras preguntas: ¿cómo se relaciona su obra con esta realidad literaria peruana?, ¿qué espacios desarrolla su obra y bajo qué perspectiva?, ¿qué aporta su obra dentro de la literatura



escrita por mujeres y para la literatura misma? Todo esto se pasará a revisar brevemente en el siguiente panorama literario.

1.1. La literatura y la literatura escrita por mujeres³

Para hablar de una tradición literaria escrita por mujeres que pueda darnos cuenta del contexto al cual pertenece la novela *Ximena de dos caminos*, en adelante nuestro objeto de estudio, trazaré una línea literario-temporal que nos brindara la visión del paso de la narrativa del siglo XIX, a la poesía a mitad del siglo XX y el retorno a la narrativa a finales del siglo XX.

La revisión será puntual y acorde con nuestra propuesta planteada. En ella, resolveremos las siguientes preguntas:

- ¿Qué caracterizó a la narrativa a fines del siglo XIX?, ¿cuáles eran los temas de la época?, ¿cómo se desarrollaba el personaje mujer en ella?
- ¿Por qué no se sigue desarrollando esta narrativa y la mujer se desarrolla más en la poesía a partir de la segunda mitad del siglo XX? ¿Qué posibilidades de desarrollo escritural le brinda este género?
- ¿A qué se debe la vuelta a la narrativa a partir de los ochentas? ¿Qué perspectivas y aportes brinda la literatura escrita por mujeres a esta época?

Preguntas que nos guiarán en el recorrido temporal y nos servirán para engarzar la situación socio-política de cada época; con lo cual, tendremos el

³ Actualmente, son los estudios de género los que se dedican más a estudiar la literatura escrita por mujeres.



contexto adecuado para nuestro objeto de estudio⁴. Esta lectura comparativo-temporal nos permitirá no solo contextualizar a *Ximena de dos caminos*, sino conocer su tradición, cuáles son sus antecedentes y, así, tener un marco crítico pertinente y adecuado⁵.

De la misma manera, en que hemos reparado en las diferencias entre el sujeto masculino y femenino y en todo el constructo social del cual proceden sus trabajos, al hacer este panorama debemos detenernos en aspectos que contribuyan a ver la perspectiva femenina en la escritura, como son: los cambios del sujeto mujer en la escritura femenina y los nuevos sectores que se insertan en la literatura, ambos, a la par de la técnica escritural misma.

Empezaremos desde mediados de siglo XIX, donde la presencia escritural femenina se dará en conjunto. Recordemos que en la colonia hubieron casos particulares en la producción escrita por mujeres, tales son los casos de Amarilis ("Epístola a Belardo") o Clarinda ("Discurso en Loor de la poesía"), entre los más conocidos y destacados.

El Romanticismo es el movimiento que abre las puertas para el sujeto escritural mujer. El apoyo político con el que cuenta la literatura producida

⁴ Muchos críticos separan de manera inadecuada el contexto con la obra. La obra literaria y artística, en especial, responde al desarrollo del ser humano en un determinado grupo cultural, lo que piensa y siente, sus tradiciones, sus costumbres, sus recuerdos, etc. Disociar una de la otra es presentar un análisis imparcial y forzar a la obra literaria, hasta el punto de hacerla autónoma con respecto a la misma raza humana.

⁵ Un común denominador en la revisión de la crítica de nuestro objeto de estudio ha sido el de los juicios de valor basados en la impresión que causa la lectura apasionada del libro. Lectura que muchas veces se torna comparativa con la obra de autoras previas, dejando de lado el contexto de cada obra, el cual consideramos muy importante para el análisis de cualquier relato.



durante el gobierno de Ramón Castilla⁶ (1845-1857), es favorable para el desarrollo de una poética escritural libre, así como una poética que se centra sólo en el ámbito literario y deja de lado lo político y lo presente de la época. Recordemos que Ricardo Palma basa su obra en una crítica enfocada en el pasado, a través de sus tradiciones⁷.

Una literatura impermeable al discurso político, enemiga del lenguaje crítico y combatiente del debate ideológico fue, entonces, lo que emergió en el Perú falazmente próspero de mediados del siglo XIX bajo el nombre de movimiento romántico. Fue precisamente esta conceptualización de la literatura como un refugio de los avatares de la lucha política, y un espacio recreativo inocuo, “de bellas idealidades” que eludiera la participación crítica de la sociedad en la que se vive, la que de cierto modo permitió a las escritoras surgir en la escena literaria nacional⁸.

La propuesta del alejamiento del presente y de la literatura como ficción neta abre paso a la incursión del nuevo sujeto escritural mujer, sujeto considerado inocuo y neutro, por ende, perfecto para realizar la labor de creación puramente literaria. A partir de allí, la aparición de las mujeres en los estamentos de prensa, antes considerados netamente de hombres, empieza a sucederse. Las conocidas tertulias y veladas literarias empiezan a hacerse conocidas. Aparecen semanarios y revistas femeninos, revistas semanales como: *El Albúm*, “Revista semanal para el bello sexo”, cuya aparición data de mayo de 1874, dirigida por Carolina Freire de James y Juana Manuela Gorriti; y, *La Mujer Peruana*, revista a cargo de Lastenia Larriva de Llona, son algunos ejemplos.

⁶ Castilla apoyo de manera abierta a los escritores de la época, entre ellos, Luis Benjamín Cisneros, Manuel Corpancho y Ricardo Palma.

⁷ Cf. Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera*. Lima: Flora Tristán, 2004, pp. 31-68. Véase el primer capítulo de este trabajo dedicado a hablar de “La feminización del discurso romántico peruano”.

⁸ *Ibidem*, p. 43.



La oportunidad de estudiar para la mujer se dará durante el gobierno de Manuel Pardo (1872-1876)⁹. La inversión en la educación del gobierno civilista contribuyó a la educación de la mujer. Durante el gobierno de Pardo se crearon escuelas privadas de educación secundaria y la educación primaria fue declarada obligatoria tanto para hombres como para mujeres¹⁰. Asimismo, se abrió la carrera de educación para las mujeres, ya que ellas —involucradas directamente con la educación de los hijos en la casa—, necesitaban estar preparadas adecuadamente para esta labor.

Los primeros sujetos enunciantes femeninos provinieron de la elite serrana o criolla. En la medida que el acceso a la educación va a ser permitido, la participación de más mujeres —no solo de la elite— irá creciendo.

Quiero detenerme en un punto importante —el cual ya he mencionado—: la coyuntura. Por ejemplo, durante la época de la Posguerra del Pacífico, la cual afectó de manera tangible y desproporcionada al Perú, la mujer es afectada de manera muy particular. El caso consabido al que me refiero es al de las mujeres que quedan viudas por la guerra y, por ende, sin patrimonio familiar; por lo cual, deben buscar un medio de ingresos para sustentar sus vidas. Esta situación fue uno de los temas trasladados a sus historias y artículos, ya que al no tener la preparación necesaria para tener un trabajo asalariado que les

⁹ Gobernante del Perú. Asimismo, fue uno de los fundadores de la *Revista de Lima*.

¹⁰ Cf. Denegri, Francesca. *Op. cit.*; pp. 160-195. Denegri recoge detalladamente datos sobre la época del partido civilista y los analiza para contextualizar el trabajo de la escritora de la época. Ella repasa en la situación de la mujer y en su producción literaria y periodística, ambos aspectos van de la mano en su estudio.



permita sustentarse luego de la muerte de sus maridos, transmiten al texto sus reclamos, necesidades y propuestas¹¹.

Luego de esta época de afloramiento de representantes femeninas, surgirán el Realismo y el Naturalismo, movimientos que irán ampliando el espacio escritural, la temática y las técnicas de escritura, la inclusión de otros personajes y el enfrentamiento con la realidad obviada por los románticos. Dos de las representantes de mayor influencia de la época son Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, quienes no sólo analizarán el presente que vivieron, sino la época que las envolvió. Es decir, su obra obedece a la contemporaneidad¹² de la época. Su crítica se dará a través de metáforas en las cuales sus personajes femeninos representarán unas veces al colectivo sociedad y, otras, a la organización política. Asimismo, a través de ellas, se plasmará el abuso de la gente de la ciudad, de los líderes del clero, de los señores de hacienda, de los hombres ante las mujeres. Recordemos solo dos novelas, entre las más representativas, para dar cuenta de ello: *Aves sin Nido* de Clorinda Matto y *El Conspirador* de Mercedes Cabello. Cabe acotar que en la obra de Matto se insertan nuevos espacios como es el Cusco¹³ y

¹¹ Francesca Denegri toca este tema y coloca como ejemplo del traslado de esta problemática los trabajos de Mercedes Cabello, quien publica en el semanario de Juana Manuela Gorriti, *La Alborada*, el artículo "Necesidad de una industria para la mujer" (marzo 1874). Aquí, Cabello pone de manifiesto la necesidad de que la mujer pueda ocupar puestos de trabajo en el naciente sector industrial, lo que le permitiría recibir un sueldo y no tener que verse en la necesidad de algún tipo de prostitución (matrimonio por conveniencia), tema el cual desarrolla literariamente en su novela *Blanca Sol*. Denegri, Francesca. *Op. cit.*; p. 163-168.

¹² Entiéndase por contemporaneidad todo aquello que rodea la época que envolvió a la autora es decir hasta 20 años atrás, siempre y cuando este marco haya envuelto el desarrollo de algún suceso social trascendente.

¹³ Esto dentro de la narrativa escrita por mujeres, ya que este espacio ya había sido mencionado desde la época de las crónicas.



nuevos sujetos: los indios, esto de la mano de un discurso realista y de reivindicación.

Para fines del siglo XIX e inicios del siglo XX el Modernismo¹⁴ —de cuna latinoamericana— se había estado gestando e instalando. Este movimiento, al contrario del realismo, buscaba el culto a la belleza sensorial como un medio para salir de la realidad hosca presentada en la producción realista por medio del lenguaje y la musicalidad del verso. Asimismo, evadía los temas cotidianos de la realidad y trataba temas exóticos basados en paisajes lejanos, tiempos remotos, hadas, etc.

Las dos primeras décadas del veinte se rodearon de una producción no tan vasta como la de finales del XIX, en cuanto a escritura femenina, quizás porque estas dos figuras tan importantes del siglo pasado —Matto y Carbonera— habían tenido un final inadecuado y sus producciones fueron acalladas y catalogadas como insuficientes.

El influjo narrativo caracterizó a muchas cuentistas y, a la vez, periodistas a inicios del nuevo siglo, como Lastenia Larriva de Llona (quien continuó produciendo, ella ya había empezado su obra a finales del siglo XIX), María Wiese, María Isabel Sánchez Concha de Pinilla, Angélica Palma, Ángela Ramos, entre otras, quienes empiezan a publicar, en la mayoría de los casos, a partir de 1910. La característica común de sus cuentos es la presencia de

¹⁴ José Martí publica en 1882, *Ismaelillo*; Rubén Darío publica en 1888, *Azul...*; Martí, en 1891, *Versos sencillos*; José Santos Chocano, en 1895, *En la aldea e Iras santas*.



categorías sociales y la inserción de nuevos espacios de escritura como son la cocina, el dormitorio, el hall (no la sala), una choza, etc. Esta narrativa femenina nos permite entrever un cuestionamiento del género mujer y sus estereotipos.

El tiempo de conversión de la literatura del siglo XX se representa en el Postmodernismo, llamado el período de transición entre el Modernismo y el Vanguardismo. Movimiento importante pues deja atrás aquel preciosismo del lenguaje que caracterizaba al Modernismo, ya que busca lo común de las cosas y evade el exotismo modernista.

Este movimiento es importante pues en él se desarrolla la obra de varias autoras como son: Alfonsina Storni (Argentina), Juana de Ibarborou (Uruguay) y Gabriela Mistral (Chile). Y, además, porque ya propugnaba el acercamiento al mundo interior del personaje. En nuestro país, Abraham Valdelomar y José María Eguren son los principales representantes. Valdelomar funda en 1916 la revista *Colónida*.

El Vanguardismo que ya se había estado gestando desde inicios del siglo XX en Europa, no solo como expresión literaria, sino plástica y arquitectónica, propugna la renovación del arte en sí mismo, tanto como obra en su proceso de producción, como obra de arte final. En nuestro país, es en la poesía, donde se alcanza el mayor desarrollo de ésta propuesta. César Vallejo, Martín Adán, Magda Portal, entre otros, empiezan a incursionar en esta búsqueda.



Es en la vanguardia que el cambio se inicia. En Latinoamérica, ésta se centrará en la búsqueda no solo por transmitir sensaciones, sino también argumentos políticos. Y, es que estos cambios hacia una nueva estética y sociedad, son producto de un sujeto escritural que va surgiendo en el espacio literario, sujetos de clase media trabajadora. Lo mismo sucederá con el sujeto femenino, ya que las escritoras ya no solo serán de la elite criolla o serrana, sino también de la clase media.

La vanguardia peruana se abre como una puerta para diferentes estratos y grupos marginales; asimismo, se presenta en ella una lucha por la identidad social y estética. Magda Portal planteó un trabajo de búsqueda de un arte social, ella perseguía “el arte nuevo”¹⁵. Portal nos presenta el *avant garde* de la identidad peruana trasladada a los documentos poéticos, narrativos, y, en especial, a los periodísticos, los cuales revelan un hacer del ser peruano por una identidad consigo mismo y con su colectividad.

Con el Indigenismo, aparece un nuevo referente para la literatura: el indio. Aparecen revistas importantes como la revista *Amauta* (1926), a cargo de José Carlos Mariátegui; a la par, en Puno, comienza a publicarse el *Boletín Titikaka*

¹⁵ Para ver este punto al detalle, se puede revisar el artículo de Magda Portal, “Andamios de vida” (2001). De él extraigo la siguiente cita que explica sus puntos de vista: “El fenómeno tiene esta explicación: el Arte nuevo —hijo de una época de formidables estallidos, la guerra europea, la revolución rusa, las hambres alemana, china, rusa, y por último la revolución china—, de grandes triunfos científicos que han multiplicado la actividad de la vida, borrando todos los kilómetros del mapa, desconcertando el sentido común y creando una nueva filosofía —el Arte nuevo tenía que ser un resultado fatal e impostergable. [...] No importa que los primeros en cumplir esta misión —los poetas precursores— nieguen la ligazón del arte al movimiento social y desdigan lo que oscuramente realiza. Los que llegan después, y ya han nacido en plena HUMANIZACIÓN DEL ARTE, son los que cumplen conscientemente su doble misión de BELLEZA y de VIDA”. Portal, Magda. “Andamios de vida”, en Mirko Lauer (ed.), *La polémica del vanguardismo*, Lima: UNMSM, 2001, 64-67.



con gran auge y aceptación en la sierra peruana. Esta época vanguardista e indigenista es acompañada de gobiernos dictatoriales, pérdidas de territorio peruano, entre otros muchos sucesos, en los cuales la mujer seguía participando, aunque ya no con la solidez del XIX. En 1930, el Partido Aprista Peruano es fundado en México, una de las figuras gestora y representante de este partido fue Magda Portal.

El indigenismo, desarrollado en la narrativa, se centra en la realidad indígena, planteando su reivindicación. Claros representantes de la época son José María Arguedas, Ciro Alegría, y Enrique López Albújar¹⁶, claro que cada autor plantea al personaje indio y su realidad de distinta manera.

Cabe acotar que la narrativa indigenista escrita por mujeres no es rescatada en la época. Esta había empezado ya con Clorinda Matto de Turner y la primera inserción del sujeto indio como personaje en una novela.

En la década del 40, un manajo de mujeres novelistas se reúne cronológicamente en la visión de un regionalismo de casas haciendas recalentadas al sol, duros latifundistas que no llegan a la crueldad, más por inconsistencia caracterológica que por otras causas, peones amodorrados por la sensual atmósfera costeña, la ignorancia y las supersticiones. Estas escritoras son: María Rosa Macedo, Pilar Laña Santillana, Hortensia de la Fuente, María Martínez Pineda, Sara María Larrabure¹⁷.

A partir de los años cincuenta, la mujer es reconocida en el espacio de la poesía. Entre las poetas de la época se encuentran Blanca Varela, quien en 1959 publica *Ese puerto existe* y Yolanda Westphalen, quien publica en 1964

¹⁶ En Latinoamérica representantes de esta preocupación por lo agrario fueron: Rómulo Gallegos con *Doña Barbara*, Juan Rulfo, y Miguel ángel Asturias. Jorge Luis Borges es de la época, pero su trabajo no se centró en esta problemática.

¹⁷ Minardi, Giovanna. *Cuentas, Narradoras peruanas del siglo XX*. Lima: Flora Tristán, 2000, p. 21.



*Palabra Fugitiva*¹⁸. La poesía que se generó en los años 50 fue reflexiva e íntima y, antes de preocuparse en el lenguaje, se centró en el ser humano y la sociedad.

En los sesentas, específicamente en la narrativa, se desarrolla el llamado *boom* latinoamericano, que ocupa el eje de atención de esos años. La narrativa urbana es el centro, dejando así el campo del indigenismo; no hay buenos y malos, solo personajes ambiguos; el juego narrativo con cada publicación se hace cada vez más rico. Destacaron en esta época: Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique; y, entre los extranjeros, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Alejo Carpentier.

Los representantes de la década del sesenta vivieron episodios políticos y culturales de profundo cambio. Un hecho importante en América, que influye en la época, es la Revolución Cubana. En 1963, muere el poeta Javier Heraud y en 1968 se realiza el golpe militar de General Juan Velasco Alvarado. Culturalmente, empieza la revolución sexual, el hipismo y empieza el auge de los movimientos feministas.

Una poeta importante de la generación del sesenta es Carmen Luz Bejarano. Poetas representantes de la época son Marco Martos, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Carlos Henderson, Hildebrando Pérez, entre otros.

¹⁸ Aunque Yolanda Westphalen no trabaja el tipo de poesía de la época (poesía social como pura), siguiendo con el agrupamiento cronológico que se ha hecho, ella se adscribiría a esta generación. Otras poetas mujeres de la época son Lola Thorne y Cecilia Bustamante. Asimismo, la pintora y narradora Carlota Carvallo publica en 1957 *El pájaro niño y otros cuentos*, dentro del género narrativo y la literatura infantil y juvenil.



La generación del setenta, fue representada principalmente por el movimiento *Hora Zero*, colectivo que agrupaba a jóvenes en su mayoría universitarios, los cuales bajo el influjo social y político de la época elaboraron una poesía que busca insertar a los sectores populares¹⁹. Asimismo, hubo poetas libres, en la medida que no pertenecieron a ningún movimiento como José Watanabe.

Los poetas destacados de la época y pertenecientes al grupo *Hora Zero* son Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz y Enrique Verástegui. En esta época destacaron las poetas María Emilia Cornejo, Rosina Valcárcel, Carmen Ollé y Sonia Luz Carrillo. Estas poetas se apoderan del lenguaje de la calle y la ciudad; es desde esta época en que las poetas mujeres empiezan a corporalizar la poesía.

En 1978, Laura Riesco publica su primera novela *El truco de los ojos*. Aquí ella nos presenta el lenguaje urbano, no desde la perspectiva general o convencional que ya habíamos podido ver en "Los cachorros" de Vargas Llosa, por ejemplo, con espacios propios masculinos; mas bien, en la novela de Riesco los espacios presentados son íntimos, el lenguaje urbano es el de las chicas.

Los ochentas traerán a mujeres poetas que tratarán temas como el cuerpo y la cotidianidad, con un lenguaje sencillo. Logrando con ello un amplio desarrollo no solo de la pluma poética, sino del internamiento mental y físico

¹⁹ Otros movimientos poéticos de la época son "Estación Reunida" y "Gleba Literaria".



del yo lírico mujer. Estas escritoras corporalizan la poesía en cada palabra y logran desnudar su exterior e interior ante el lector.

Libros representantes de esta época, donde la producción poética destaca en las letras peruanas, son: *Noches de Adrenalina* de Carmen Ollé (1981), *Identidad* de Carlos Henderson (1982), *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson (1983), *Canto Villano. Poesía Reunida* de Blanca Varela, (1986), *Ojos en ceguera clausurados* de Yolanda Westphalen (1989).

Asimismo, los ochentas nos dejaron novelas como *La guerra del fin del mundo* y *El Hablador* de Vargas Llosa (1981, 1987), *La vida exagerada de Martín Romaña* de Bryce Echenique (1981), entre otras.

Luego de los ochentas, muchas autoras mujeres trasladan estos atributos, trabajados en la poesía, como género de búsqueda del lenguaje y del ser mismo, a la narrativa. Hay que acotar que el género novela en sí mismo se vuelve un género abierto, un género de apertura, sin especificaciones limitantes, que permite el desarrollo más libre del autor. Ya no es solo la poesía el lugar del sujeto y la subjetividad, la novela y el cuento, también pueden serlo.

Resumiendo hasta aquí, en cuanto al proceso de la literatura y la literatura escrita por mujeres, podemos decir que: hubo una apertura a las letras bajo el influjo romántico idealista; convivencia y desarrollo a la par de la presencia del realismo, las luchas políticas y la no igualdad de los seres humanos, así como en las luchas de clases. El desarrollo de la narrativa femenina fue ampliándose



desde la puesta de la mujer ama de casa a la mujer propugnadora de quejas y mejoras para la situación social de su país. En conclusión, se abrieron los espacios de trabajo para la mujer no solo como escritora sino como ser en el desarrollo humano.

Las escritoras mujeres empiezan el siglo veinte bajo los rezagos de las luchas civilistas, el exilio de Clorinda Matto y la locura de Mercedes Cabello de Carbonera. La producción narrativa femenina vuelve a tener lugar desde la poesía. Los cincuenta brindarán un nuevo espacio de desarrollo literario a la mujer. En los sesentas esta lucha por la reinserción se seguirá manteniendo. En los setentas, la mujer integra en su hacer el lenguaje urbano de la calle, aquí aparece el primer libro de Laura Riesco.

1.2. Laura Riesco y su obra

Laura Riesco publica su primer libro *El truco de los ojos*²⁰ en 1978, libro no muy reconocido en el momento y leído con más afluencia a raíz del éxito de su segunda novela *Ximena de dos caminos*²¹.

El truco de los ojos, se caracteriza por ser una novela de exploración del lenguaje y del sujeto. Este texto crea un reto en el lector de decodificar e hilvanar el proceso del recorrido de una niña a través de lo que puede ver por las perillas de los cuartos. Más que una novela vanguardista, como algunos críticos la han calificado, estamos frente a una novela experimental. Esto último

²⁰ Riesco Laura. *El Truco de los Ojos*. Lima: Editorial Milla Batres, 1978.

²¹ Riesco Laura. *Ximena de dos Caminos*. *Op. cit.* La producción literaria de Laura Riesco no se limita sólo a esas dos novelas, ella también ha escrito cuentos publicados en diversas revistas, prólogos y trabajos de investigación alrededor de la obra de César Vallejo.



debido a la no utilización de párrafos, capítulos, conectores de secuencia y descripción poco detallada del escenario. Asimismo, no encontramos una presentación explícita e identificatoria de los personajes. El lector debe ir armando un rompecabezas de palabras, escenas y personajes para viajar conjuntamente con una niña, con sus visiones, opiniones y recuerdos, los cuales construyen la novela.

Para la propia Laura Riesco *El truco de los ojos* fue redactado con “la intención de jugar con el lenguaje limeño y serrano de la década del cincuenta”. [...] “Y fue precisamente porque intenté enfocar sobre todo el aspecto de la lengua en la mentalidad de una niña más o menos protagonista y sus temores”. Asimismo, la autora se niega aceptar la categoría de novela vanguardista dada a la novela; ya que, considera que su novela fue experimental²².

La crítica en torno a la novela fue escasa, no sabemos si por falta de difusión de la novela u otras razones. Miguel Gutiérrez opina que esto se debió a la poca difusión de la misma por los medios especializados²³. El crítico considera a esta novela una “novela absolutamente moderna” y “experimental e innovadora en relación al desarrollo total de nuestra narrativa”. Una acotación importante de Gutiérrez es la que hace sobre Marcela, personaje principal de *El truco de los Ojos*, como “la anunciación de Ximena”²⁴. La cual, coincide con las

²² Riesco, Laura. “Al rescate de la palabra y de un Perú lejano”, *Hispania*, 81 (1) (March 1998): 71.

²³ Gutiérrez, Miguel, *Los andes en la novela peruana actual*. Lima: San Marcos, 1999, p. 57. Gutiérrez atribuye la desatención de la crítica a la escasa difusión de la novela. Esto es extendido hacia el público femenino, pues Gutiérrez indica que ni las mismas periodistas mujeres tomaron en cuenta la novela.

²⁴ *Ibidem*.



características que también apunta Baquerizo con respecto a este personaje: "Es hipersensible, imaginativa y fantasiosa y con una enorme afición a la lectura"²⁵. Características que también encontraremos en el personaje principal de la novela *Ximena de dos caminos*.

*El Truco de los ojos*²⁶ son letras juntas, personajes que aparecen uno detrás de otro, como el camino de la mente que va recorriendo todos y muchos de sus recuerdos, a través de una perilla en la habitación de una niña, recuerdos que no necesariamente deben estar conectados o concatenados; pues, son solo recuerdos, que no necesitan tener un grado de importancia elevado o una descripción detallada, puesto que, pertenecen a una niña, a quien cualquier detalle como la descripción de un elemento de la oficina de su padre, tomado como juguete por su mente, puede llenar su mundo.

Las dos preguntas con que la novela inicia: ¿Por qué la despertaban?, ¿Por qué la abrazaban? Nos dan las pautas para iniciar el recorrido, el ejercicio completo de las escenas, de los enunciados. Esta primera pregunta ¿por qué? alude a una respuesta, a una búsqueda.

¿Por qué la despertaban? ¿Por qué la abrazaban? Entre su propio olor a mantas y a vainilla de la noche anterior, le llegaba el olor a ajos y a perejil de Bigote-e-gato y de Eulalia, toda almendra, que la besaba Dios mío Virgen Santísima, mientras le tocaban la frente y el cuello y Bigote-e-gato metía las manos en las sábanas y procuraba bajarle los pantalones del

²⁵ Baquerizo, Manuel J. "Laura Riesco y la configuración infantil", en Juan Andreu and Roland Forgues (eds.), *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*, Universite de Pau et des Pays y Universidad de Murcia, 1999, p. 96.

²⁶ En sus propias declaraciones, entrevistas y testimonios Laura Riesco admite que el nombre de la novela lo decidió Milla Batres por cuestiones comerciales, pues el nombre original de la novela era *Piezas encontradas*, título que se asemeja mucho más con la estructura de la obra. Con referencia a esto pueden leerse la entrevista realizada por Cristina González "Laura Riesco y *El Truco de los ojos*" (1982) y el testimonio de la propia Laura Riesco titulado "El truco de los ojos" (1990).



piyama a pesar de que ella recogía las piernas impidiéndoselo, mejor no mejor no, para arroparla nuevamente antes de salir cuchicheando de la pieza²⁷.

Una contraparte importante de la novela es la que se da entre el personaje principal, Marcela, y Pichuza. La libertad con la que la niña Marcela nos describe sus recuerdos y perspectivas es distinta a lo que Pichuza va experimentando, Pichuza está en la adolescencia, lo que la hace entrar en un silencio²⁸. En otras palabras, es en la niñez donde el personaje tiene la libertad de hablar.

Baquerizo apunta al respecto de *El Truco de los ojos* y su estructura narrativa:

No hay aquí un narrador que conduzca el relato; tampoco un punto de vista exterior de la novela, desde el cual se pueda ver a las personas y los acontecimientos. La realidad no es otra cosa que el hilo de la conciencia del mismo personaje. Las tres figuras clásicas de la antigua trinidad novelesca (novelista-lector-personaje) desaparecen para quedar solamente el personaje con sus vivencias íntimas²⁹.

Asimismo resume la novela de la siguiente manera: “El hilo conductor de *El Truco de los ojos* es muy simple y delgadísimo —podría resumirse en pocas líneas: el descubrimiento del yo literario de Marcela—”³⁰.

La estructura textual es muy dinámica, el tejido de la obra va cohesionándose escena tras escena, personajes en relación de otros

²⁷ Riesco Laura. *El Truco de los Ojos*, p. 7.

²⁸ González Cristina. *Op. cit.*; p. 77. Para González la razón por la que Pichuza empieza en estos silencios es que se encuentra presa de un estereotipo social, mientras las mujeres van creciendo deben callar: “En grupos, Pichuza ahora se mantiene callada con respecto a la religión y a la política. ¿Por qué? Porque hablar de estos temas es perder puntos como ‘mujer’. Aprender a ser ‘mujer’ es aprender a callar”. *Ibidem*.

²⁹ Baquerizo, Manuel J. *Op. cit.*; p. 96.

³⁰ *Ibidem*, p. 99.



personajes, micro núcleos de historia con macronúcleos de ella. En pocas palabras, este texto presenta como atributos: la continuidad del texto, el descubrimiento, la intimidad, el lenguaje urbano de las chicas y la corporalización de los personajes femeninos.

Los noventa empiezan con la publicación de novelas como *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez (1991), *País de Jauja* de Rivera Martínez (1993), *El pez en el agua y Lituma en los Andes* de Vargas Llosa (1993), entre otras.

Luego de dieciséis años, en 1994, Laura Riesco retoma la narrativa con *Ximena de dos caminos*, novela que en la actualidad se encuentra en su tercera edición.

1994 fue un año de producción muy interesante en el Perú, a la par de *Ximena de dos caminos*, se publican las novelas: *Las dos caras del deseo* de Carmen Ollé, *Salón de belleza* de Mario Bellatín, *Cuando llegue la noche* de Patricia de Souza, *El copista* de María Teresa Ruiz Rosas, entre otras.

La escasa difusión de *El Truco de los ojos* encuentra su contraparte en la publicación de *Ximena de dos caminos*. Es, a partir de aquí, que la obra narrativa de Riesco es revisada retomándose sus antecedentes narrativos. El libro es catalogado como una de las mejores novelas del año 1994³¹ en el Perú

³¹ Gonzalez Vigil, Ricardo. "Las mejores publicaciones", Suplemento *Dominical* de *El Comercio*, 01 de enero de 1995: 7.



y gana en Estados Unidos el premio *Latino Literature Prize in fiction* en 1995³². En 1998 se publica *Ximena at the crossroads*, traducción de la novela al inglés hecha por la escritora Mary G. Berg³³. Berg recibió en el 2001 el premio *Best Book Translation Prize* del New England Council of Latin America Studies por *Ximena at the crossroads*³⁴.

Lady Rojas–Temple hace una acotación muy importante sobre la novela de los noventa que sigue la línea temporal que ya habíamos estado revisando:

Las novelas del noventa escritas por mujeres contribuyen a abrir otros caminos a la narrativa peruana entre los que destacan: el planteamiento de las identidades personales y sociales en conjunción con las alteridades culturales y sexuales, el internamiento psicológico que no impide el contacto con la realidad anárquica, el dialogismo con los cuentos de hadas, los diarios de vida y las misivas, el encuentro intertextual y fantástico con Sigmund Freud y la omnipresencia del legado de Virginia Wolf, precursora feminista. [...]

Este nuevo impulso de las escritoras peruanas por las novelas se fue gestando durante los dos penúltimos decenios. De ese florecimiento, que ha quedado suspendido al borde del canon masculino, sale Laura Riesco³⁵.

Cuando revisamos el panorama literario, fuimos viendo brevemente cómo la coyuntura afectaba al sujeto escritural femenino. Lo cual, generaba el trabajo de determinados temas por parte de las mujeres. De la misma forma, revisamos quienes eran los sujetos enunciantes. Por ejemplo, en la producción escrita por mujeres a finales del siglo XIX, el sujeto enunciante tenía como referentes la situación social y política y cómo está le afectaba directamente a

³² The Latino Literature Prizes are given each year for books of poetry and fiction written in Spanish, English, or a bilingual format and published during the preceding calendar year.

³³ Riesco, Laura, Mary G. Berg, *Ximena at the Crossroads* (Secrets Weavers Series, Vol. 12), June 1998. Sobre esta traducción encontré reseñas muy interesantes las cuales plantean el trabajo narrativo y, apuntan principalmente, al mensaje de injusticia social que transmite el libro.

³⁴ Premio otorgado a Dr. Mary Berg, a Visiting Scholar at the Women's Student Research Center. Sus otras traducciones incluyen *River of Sorrows* (Libertad Demitropulos, 2000) y *Uncertain Travelers: Conversations with Jewish Women Immigrants to America* (Marjorie Agosin, 1999).

³⁵ Rojas-Temple, Lady. *Alumbramiento verbal en los '90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima: Arteidea editores, 1999, p. 53.



su desarrollo. A finales del siglo pasado, las mujeres vuelven a reinsertarse en la narrativa a la par de la poesía. El sujeto escritural mujer, ahora es más complejo, este ser universal (ser natural y ser social) ha ido ampliando sus referentes y se ha ido enfrentado a nuevas coyunturas familiares, sociales, políticas, económicas e ideológicas.

¿Cómo se relaciona *Ximena de dos caminos* y esta novelística de los noventas? Podemos decir que tienen en común lo identitario, lo social, lo psicológico, lo cultural y las cuestiones de género. Todo esto dentro de una búsqueda conjunta de: identidad de género e identidad social, del lenguaje narrativo y de la autocomprensión del proceso de escritura.

Asimismo, la escritura de mujeres de los noventas presenta las causas profundas de la violencia, más no a la violencia misma. Tal como lo podemos ver en la novela de Riesco, donde en uno de los capítulos de la novela el episodio sucedido en el campamento de los obreros se centra en la pérdida de la niña y su encuentro con Pablo, dejando la descripción de la quema de las casas de los obreros de lado. Además, uno de los *ítems* principales de la novela es haber plasmado en ella la encrucijada cultural como un dilema existencial del individuo.

1.3. *Ximena de dos caminos* y la crítica

La crítica en torno a la obra de Laura Riesco —la cual como hemos revisado se centra en dos novelas— ha sido dispareja. La bibliografía crítica en



torno a su primera novela *El Truco de los ojos*³⁶.no se desarrolló de manera acuciosa. Es a partir de su segunda novela, *Ximena de dos caminos*, que la crítica es variada. Dentro de esta variedad, encontramos textos analíticos y, otros, un tanto subjetivos; crítica impresionista y, por momentos, repetitiva.

El recorrido que a continuación presento sobre esta crítica es cronológico. Este nos permitirá ir armando un corpus no solo de lo dicho acerca de la novela, sino de la acogida que esta tuvo desde que apareció y el proceso de lectura que tuvo en los diferentes lectores críticos que publicaron algo sobre ella. De acuerdo a la profundidad de abordaje del objeto de estudio, he dividido esta crítica en: crítica de difusión y estudios literarios³⁷.

Dentro de la crítica de difusión encontraremos varios artículos de suma calidad interpretativa, así como otros con fines antologadores o comerciales. Se ha seleccionado de ellos los más pertinentes para el estudio.

En enero de 1995, Edgardo Rivera Martínez³⁸ realiza la primera crítica en torno a la novela, en ella el escritor consigue entregarnos una reseña

³⁶ Por ejemplo, en el libro *Para una periodización de la literatura peruana* de Carlos García-Bedoya (2004), la publicación de *El truco de los ojos* no es mencionada.

³⁷ Es diferente el contenido que un escritor puede plasmar con respecto a un objeto de análisis en una columna de un periódico donde debe escribir una cantidad de palabras específicas a un público masivo, no necesariamente conocedor del tema, con el propósito de presentar una novela o un autor, y, por ende, promocionarla. Lo que este medio de la prensa escrita permite es un lenguaje abierto, un diálogo con el lector y, a la vez, un tratamiento actual de diversos temas. Por otro lado, los estudios literarios, que aunque son especializados, no son tan comerciales, no llegan al común de las personas, pero profundizan sobre el tema y nos brindan diversas propuestas, aunque, a veces, estos puedan caer en una crítica inmanentista.

³⁸ Rivera Martínez, Eduardo. "Un mundo de ternura, crueldad y poesía", *El Mundo*, 07 de enero de 1995: 6D.



personalizada y una crítica acertada de la novela. La siguiente cita representa la acogida que tuvo la novela en el medio literario de la época:

En la efervescencia que vive actualmente la narrativa peruana, y muy en especial la novelística, un título como el que motiva esta reseña constituye un caso de veras singular [...]. Saludemos, pues, con efusión la aparición de esta novela tan original, y que de tal modo enriquece la producción literaria de nuestros días.

Las particularidades que Rivera Martínez destaca de la novela son:

- a. Una estructura a través de secuencias y la carencia de un argumento central, más bien: "siete secuencias que, autónomas en gran parte, componen sin embargo una línea que señala una progresión"³⁹.
- b. La referencia a los dos Caminos, los dos mundos: 'casa/servidumbre'; 'recuerdos /leyendas'; 'sierra/costa'; 'niños/adultos'.

Y, algo muy resaltante en la obra, que más que una característica es un atributo innegable: "la finura casi proustiana"⁴⁰ y el tono poético de la prosa.

Ricardo González Vigil⁴¹ (enero, 1995), nos presenta un breve acercamiento a la novela y al desarrollo de novela escrita por mujeres:

Resulta innegable que a fines del siglo XIX y, con altibajos, durante la primera mitad de la presente centuria, aparecieron novelas relevantes firmadas por Clorinda Matto [...], Mercedes Cabello, Rosa Arciniega, etc. Pero todas ellas están plagadas de debilidades artísticas; resultan más significativas para un criterio de historia literaria, que para la lectura que pide fruición estética y sutileza ideológica⁴².

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ González Vigil, Ricardo. "La gran novela de Laura Riesco", Sección Cultural de *El Comercio*, 22 de enero de 1995: 11.

⁴² *Ibidem.*



Esta lectura, bastante imprecisa, no profundiza en el porque de las características que acota el autor sobre la novela escrita por mujeres a finales del siglo XIX, todo lo contrario bajo un juicio subjetivo deja abierta la polémica sobre lo dicho.

De la misma manera, el crítico no detalla de manera específica el manejo sutil del narrador en la novela *Ximena de dos caminos*, propone que "al no estar contada en primera persona, sino en tercera [...] supone, también, el vínculo entre Ximena – niña y Ximena – narradora adulta"⁴³.

Carlos Z. Batalla (marzo, 1995) publica "La mirada de Ximena"⁴⁴, artículo muy completo, pese a su brevedad. En este artículo coincide con Rivera Martínez en cuanto a esta estructura independiente "donde cada experiencia teje sus propias reglas de juego. Aparente autonomía que no deshace la idea de un todo armónico exquisitamente diseñado". Repara además en el carácter ficcional de la novela: "Es sólo a partir del reconocimiento de ese **carácter ficcional**, tan reiterativo para los 'conocedores' como mal asimilado por la mayoría, que podemos acercarnos a **Ximena de dos caminos**"⁴⁵.

La encrucijada cultural y los caminos también son mencionados por Batalla. Él hace énfasis en la "fuerte tradición oral, a la que la niña se 'integra' vía las innumerables charlas con la **Ama Grande**, vieja criada de la casa"⁴⁶. Batalla se refiere a la violencia, en la cual otros autores no reparan tan

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Batalla, Carlos, Z. "La mirada de Ximena", *La República*, 05 de marzo de 1995: 27.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.



detalladamente: “Pero no se trata, obviamente, de una violencia explícita, retórica (...), sino una de tipo, digamos, **intravenoso**, que encuentra su guarida en los sentimientos encontrados...”⁴⁷. La violencia a la que hace referencia este crítico olvida que el personaje niña que es Ximena busca conocer el mundo de los adultos con la curiosidad normal los niños de su edad. Por lo tanto, este comentario sería impreciso y un tanto impresionista.

Marco Martos⁴⁸ (abril, 1995) coincide también con la idea de capítulos autónomos: “el texto que está construido en siete breves capítulos que se cierran en sí mismos y que consiguen dar la impresión de una unidad mayor”⁴⁹.

Martos categoriza a la novela como “novela de atmósfera y de aprendizaje, donde cada uno de los hechos narrados está al servicio de un objetivo mayor”. Lo cual se puede complementar con su comentario al proceso de maduración de Ximena a lo largo de la novela: “La niña va madurando a grandes trancos, perfecciona el disimulo, la manera de influir sobre los demás”⁵⁰.

La doble perspectiva de escritura es también observada por el poeta: “Riesco dibuja delicadamente, como un telón de fondo, una sociedad injusta, pero como la novela está vista con los ojos de Ximena, con la bondad de una niña, ésta es una veta que apenas se entrevé”⁵¹.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Martos, Marco. “Una novelista talentosa. El camino de Laura Riesco”, Sección *Libros de El Peruano*, 03 de abril de 1995: 5.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.



Catalina Lohmann publica en el mismo año, 1995, "Dos mujeres, muchos caminos"⁵². Ella, a través de su recorrido por la novela, resalta el logro de la construcción del personaje principal, niña de cinco años:

Es un reto difícil construir un personaje infantil y contar su historia sin hacer concesiones a aquella visión estereotipada de la infancia que la presenta como un mundo feliz, suave y algodónoso, la arcadia que todo adulto perdió. La infancia no es así. Lo cierto es que todos, cuando fuimos niños no estábamos encerrados en nuestro propio mundo. Todo lo contrario; nuestro objetivo era «ser grandes», conocer lo oculto, acceder a lo desconocido, comprenderlo todo. En una palabra perder la inocencia⁵³.

Es por eso que la búsqueda de Ximena es justificada, búsqueda que empezará en la enciclopedia y seguirá a lo largo de toda la novela, como una característica de su edad. Además, Lohmann anota que el personaje principal niña vive en un mundo de intercambio cultural "la niña crece y convive simultáneamente con la tradición occidental y las creencias andinas". Donde el Ama Grande será "el soporte de su seguridad"⁵⁴.

Roberto Sánchez Piérola⁵⁵ plantea la reconceptualización de signos dentro de la novela (como la charca mágica). Su apreciación sobre el papel de la narradora es sumamente importante y mucho más atinada que la de González Vigil sobre el tema. Al referirse al capítulo "La Costa", él apunta:

Hay un fragmento en que la narradora se inserta en la diégesis de dos modos: recurriendo al plural de la primera persona, y a la segunda persona para referirse a Ximena. Con ello logra no sólo insertarse en la diégesis como narradora sino también como protagonista. Se vuelve Ximena, se habla a sí misma, se vuelve palabra⁵⁶.

⁵² Lohmann, Catalina. "Dos mujeres, muchos caminos", *Quehacer*, 94 (marzo-abril 1995), pp. 96-99.

⁵³ *Ibidem*, p.96.

⁵⁴ *Ibidem*, p.98.

⁵⁵ Sánchez Piérola, Roberto. "Arte Poética", *More Ferarum*, 25 de abril de 2008, 16.00h, <<http://moreferarum.perucultural.org.pe/textos/moreferarum1/RSanchezP.doc>>

⁵⁶ *Ibidem*.



Hasta aquí podemos agrupar constantes no solo en cuanto a la crítica, sino a la acogida de la novela. Hemos visto que la novela tuvo gran aceptación en el medio limeño y norteamericano (recibió un premio y fue traducida). Asimismo, el nivel estructural y el buen manejo narrativo son dos aportes que junto con la prosa de la autora enriquecen la novela. Además, el personaje Ximena logra romper con los estereotipos de personaje niña que caen en inverosimilitud. Finalmente, la confluencia de los dos mundos, apuntado por todos los críticos, hacen que la novela capte a todos sus lectores.

Sinteticemos los aportes críticos con respecto a la novela:

- a. Estructura individual de capítulos que se cierran en sí mismos.
- b. El manejo narrativo: el cambio de la narradora, lo cual produce un hablarse así misma.
- c. Los dos mundos en los que Ximena vive.
- d. La figura bisagra que representa el Ama Grande.
- e. El mundo ficcional que nos presenta la obra.

El lado de las entrevistas y las ponencias sobre la novela de Laura Riesco fueron a la par de la crítica. Incluiré aquí, brevemente, lo que cada una de ellas propuso como parte de la acogida de la novela y los intereses que ella provocó. Esta parte me parece importante en la medida que acompaña al corpus que se quiere construir sobre la novela.



Javier Arévalo⁵⁷ (abril, 1995) en una pequeña entrevista realizada a la autora, se centra en tres puntos muy importantes: la conciencia de Ximena; la formación de la imaginación; y, el hacer del lenguaje. Giovanna Pollarolo⁵⁸ realiza una entrevista que se va por el lado de las experiencias personales de la autora, la cual busca presentar a Riesco y a su propuesta.

Rosa Amelia Fierro⁵⁹ publica una síntesis de lo que fue el Seminario "Umbral del Tercer Milenio". En ella, destaca la recepción que tuvieron las ponencias dedicadas a analizar la novela, tanto de Ismael Márquez como de César Ferreira. Para Ferreira la novela "a simple vista parece una novela de la vida doméstica, pero es mucho más que eso. También tiene que ver con la locura, el desamor, la homosexualidad y la muerte. Este libro hace de la autora una de las protagonistas de la literatura contemporánea"⁶⁰. Sobre los aportes de Márquez sobre la novela, Fierro anota:

Riesco nos muestra una madurez y un dominio del quehacer artístico. [...] la novela se erige como una de las principales de la literatura peruana, al lado de las obras de Vargas Llosa, Bryce Echenique, Rivera Martínez y Miguel Gutiérrez. [...] "Riesco, una mujer que escribe para todos los tiempos, nos recuerda que el futuro del Perú está en el Ande"⁶¹.

En noviembre de 1999, se realizó en Lima el "Encuentro Internacional de Mujeres en la Literatura"⁶², donde Laura Riesco fue invitada. Gracias a esta visita se obtuvieron dos entrevistas: "Laura de dos Caminos" por Rosa

⁵⁷ Arévalo, Javier. "Entrevista a Laura Riesco. ¿Somos una invención de los textos?", Sección *Crónicas/ Cultural* de *El Comercio*, 1 de abril de 1995: C7.

⁵⁸ Pollarolo, Giovanna. "Una escritora que no se siente escritora", *Debate*, XVLL (81) (febrero-abril 1995): 72-75.

⁵⁹ Fierro, Rosa Amelia. "Laura Riesco y una novela que cautiva", Sección *Crónicas/ Cultural* de *El Comercio*, 22 de abril de 1998: C7.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Encuentro realizado en la Universidad de Lima del 08 al 10 de noviembre del 1999.



González⁶³, entrevista en la cual se inquiriere sobre el común denominador del protagonismo de las niñas en las novelas de Laura y se entreteje un diálogo sobre la literatura de género; y, "Conversación con Laura Riesco"⁶⁴ por Ana Espejo, donde se resalta lo autobiográfico de la novela y la visión de quien escribe, en este caso, una mujer, muy bien enfocada por Riesco.

El común denominador de estas entrevistas se puede sintetizar en: el logro del personaje niña como un personaje verosímil; el lado autobiográfico de la novela; y, la novedad narrativa que trajo consigo la novela, lo cual permitió su amplia aceptación.

Revisemos, ahora, los estudios literarios sobre *Ximena de dos caminos*:

Yolanda Westphalen Rodríguez⁶⁵ —especialista en temas narratológicos y de género—, publica en 1999 un estudio que no solo aporta desde el aspecto teórico y novelístico. Westphalen realiza una revisión comparativa entre *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco y *Balún Canán* de Rosario Castellanos, haciendo de la novela de Riesco una novela no solo peruana, sino de nivel internacional.

Westphalen realiza los siguientes aportes sobre la novela en su estudio:

- a. El viaje a través de la memoria en búsqueda de raíces del propio ser, lo cual da como resultado una novela de tipo circular.

⁶³ Gonzáles, Rosa. "Laura de dos Caminos", sección *Culturas* (Especial de Artes y Letras) de *La República*, 5 de diciembre de 1999: 27.

⁶⁴ Espejo, Ana. "Conversación con Laura Riesco", *Retazos de Papel*, (junio 2000): 16-17.

⁶⁵ Westphalen Rodríguez Yolanda, "Visión social y de género en *Ximena de dos Caminos*", *Escritura y Pensamiento*, II (4) (agosto 1999): 107-116.



- b. La novela es dividida en tres grandes bloques. Asimismo, se propone una estructura no tanto de capítulos, sino de cuadros o láminas.
- c. La visión fragmentaria de Ximena que es completada por el lector (coincidiendo con Martos).
- d. La encrucijada cultural: el mundo andino representado por su ama y el saber occidental por la enciclopedia, donde como apunta Westphalen, la bisagra sería la madre de Ximena.
- e. Se resalta el manejo narrativo como una propuesta estructural de auto-diálogo en la novela.
- f. Se presenta a *Ximena de dos caminos* como una novela con dos propuestas: una de género y otra social.

En el mismo año, el narrador y crítico peruano Miguel Gutiérrez en su libro *Los andes en la novela peruana actual*⁶⁶, realiza un estudio en base a seis novelas⁶⁷ que tienen el común denominador de insertar y utilizar personajes o al personaje principal, o como temática principal, al ser andino o a un hablante mixto. Llamamos hablante mixto a aquel que posee la encrucijada cultural —a la que venimos haciendo mención— como característica principal, siendo *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco y *País de Jauja*⁶⁸ de Edgardo Rivera Martínez, las dos novelas representativas de este fenómeno. No solo debido a esto Gutiérrez agrupa a estas dos novelas, sino, principalmente, por ubicarse temporalmente a finales de los años 40, y, porque según Gutiérrez, ambas

⁶⁶ Gutiérrez, Miguel, *Op. cit.*

⁶⁷ En su libro Miguel Gutiérrez analiza las novelas *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado Lucio, *Ximena de dos Caminos* de Laura Riesco, *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez, *El Gran Señor* de Enrique Rosas Paravicino y *Dos más por Charly* de Zein Zorrilla.

⁶⁸ Rivera Martínez, Eduardo, *País de Jauja*. Lima: PEISA, 1997.



novelas “nos revelan un mundo andino en el que los dramas humanos y las peripecias subjetivas de los protagonistas y, en general, la irrupción de la cotidianidad se superponen a los conflictos sociales”⁶⁹.

El tratamiento específico hacia la novela *Ximena de dos caminos* es el mismo que para con las demás novelas estudiadas: panorámico y, a veces, subjetivo; sin dejar de ser, a pesar de ello, acertado e interesante. Las cualidades que podemos extraer de su estudio, son:

- a. La filiación proustiana y la calidad verbal (aspectos que ya han venido mencionando la mayoría de críticos).
- b. Se coloca a *Ximena de dos caminos* como una variante de la novela formativa: “la de iniciación y descubrimiento del mundo”⁷⁰, acotación basada en atribuirle a Ximena una formación del ego, la ‘conciencia en formación’. Esta conciencia —según Gutiérrez— se encontraría en un “campo de batalla permanente”⁷¹.
- c. Se plantea que la novela en sí deja de lado al indigenismo o neoindigenismo⁷², puesto que califica a la ficción narrativa de acuerdo a su ‘calidad de ejecución artística’ y no al escenario en donde se circunscribe la acción⁷³. Esto último muy pertinente e importante para nuestro estudio.

⁶⁹ Gutiérrez, Miguel, *Op. cit.*; p. 19. Lo cual confirma como posibilidad de solución para las contradicciones sociales y culturales.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 51-52.

⁷¹ *Ibidem*, p. 53-54.

⁷² *Ibidem*, p. 108.

⁷³ *Ibidem*, Para mayor detalle revisar las especificaciones que Gutiérrez plantea en el capítulo V de su libro. “Por eso, como se habrá advertido, he omitido hasta donde era posible las referencias al indigenismo o al neoindigenismo, tópicos casi canónicos cuando se habla de las novelas ambientadas en los Andes peruanos, pero que ahora han perdido su razón de ser”, p. 107-108.



En el mismo año, la socióloga peruana Carolina Ortiz Fernández, publica en Ecuador su libro *La letra y los cuerpos subyugados*⁷⁴, en el cual, bajo la perspectiva que acertadamente acota Aníbal Quijano, Ortiz analiza que “los protagonistas o el coro aludido están afectados por la colonialidad del poder, la heterogeneidad cultural, la subalternidad”⁷⁵. Estos protagonistas pertenecen a cuatro novelas latinoamericanas: *Aves sin nido*, *Ximena de dos caminos*, *Juyungo* y *Canto de sirena*⁷⁶. Ortiz escoge *Ximena de dos caminos* para paralelizarla en su estudio con *Aves sin nido*, ya que en su opinión en *Ximena de dos caminos* “se problematizan la condición de la mujer, las condiciones de subordinación del mundo y la cultura andina”⁷⁷.

Ortiz coincide con la propuesta de capítulos independientes y agrega: “cada capítulo es un relato independiente, con la excepción de los dos últimos”⁷⁸. Además, las dos perspectivas ante las cuales *Ximena* se enfrenta las divide de acuerdo a sus dos fuentes culturales provenientes de la madre y el padre (lo oral y lo escrito). Con respecto a la violencia —la que también Batalla menciona—, Ortiz acota que los niños no saben diferenciar lo bueno de lo malo y se dejan llevar por su ingenuidad de las cosas: “La niña se deja llevar por sus impulsos y por su curiosidad, se deja llevar por la espontaneidad del ‘mal’”⁷⁹.

⁷⁴ Ortiz, Carolina. *La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 1999.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁶ Matto de Turner, Clorinda, *Aves sin nido*, 1948; Riesco Laura, *Ximena de dos caminos*, 1994; Ortiz, Adalberto, *Juyungo*, 1987; Martínez Gregorio, *Canto de sirena*, 1979.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁹ *Ibidem.*, p.78.



Asimismo, Ortiz califica a *Ximena de dos caminos* como una novela reivindicadora de la naturaleza en este horizonte cultural en pugna donde la 'palabra' es un 'instrumento' en la novela. *Ximena de dos caminos* sería, frente a las otras novelas que postula, la esperada por la crítica y presentaría, no sólo heterogeneidad, sino "los proyectos homogeneizadores planteados en *Aves sin nido* y en *Juyungo*"⁸⁰.

Sara Beatriz Guardia publica dos artículos respecto a la novela en mención. El primero, "Del silencio a la palabra"⁸¹, el cual desde una perspectiva histórica de la novela peruana ubica a la producción de Laura Riesco en un lugar fundador y principal; y, "Ximena o la parábola de dos mundos"⁸². En el primero, coincide en la bifurcación de fuentes tanto orales (mujeres) como escriturales (padre), a las cuales se enfrenta Ximena. Luego de una revisión histórica de la novelística femenina peruana, la cual fundan Cabello y Matto, Guardia plantea a *Ximena de dos caminos* como la novela que inicia un movimiento no solo peruano sino latinoamericano. A la vez, postula a la palabra como el medio de liberación del personaje principal.

En "Ximena o la parábola de dos mundos", —estudio más centrado en la novela—, Guardia analiza cuidadosamente los personajes femeninos que llegan a la casa de Ximena, mujeres "solitarias", "incomprendidas", "frustradas"⁸³, sólo la abuela es el personaje que logra imponerse a esta subalternidad, personaje

⁸⁰ *Ibidem*, p.85.

⁸¹ Guardia, Sara Beatriz. "Del silencio a la palabra", 25 de abril de 2008, 17.00h, <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo31esp.htm>

⁸² Guardia, Sara Beatriz. "Ximena o la parábola de dos mundos", *Texto crítico*, 5 (10), (Jan–June 2002): 119-130.

⁸³ *Ibidem*, p. 122.



lúdico de Riesco. Plantea a su vez, que a través del juego de los niños, se dan planos de poder hombre / mujer. Repara —igual que su anterior artículo— en la liberación del personaje a través de la escritura, solo que aquí desarrolla más la idea: “Ximena transita por este universo sorteando dificultades y retos en la exploración de su mundo interior, convirtiendo así la búsqueda de su propia identidad en el largo camino que deberá recorrer para lograr finalmente su liberación a través de la palabra”⁸⁴. Asimismo, se rescata la capacidad dialógica que presenta el libro.

Carmen Tisnado nos presenta un estudio teórico titulado: “Ximena de dos Caminos, Self – representation, and the power of language”⁸⁵. En él, la autora nos propone a la novela *Ximena de dos Caminos* como novela de la auto-representación. Este tipo de novela se encuentra escrita en primera persona y es autobiográfica. Tisnado —haciendo la acotación pertinente sobre estos detalles— plantea a *Ximena de dos Caminos* como una novela autobiográfica escrita en tercera persona.

“Although *Ximena de dos caminos* is a self-representational text, it does not follow the conventions of autobiography. First of all, it is not the presentation of Ximena’s whole life from the time of her birth until the moment of writing. We have access to only a few years of her childhood”⁸⁶.

Tisnado reconoce que la novela no cumple con las especificaciones de un texto autobiográfico, mas coloca como la base de su estudio a la novela como

⁸⁴ Guardia, Sara Beatriz. “Ximena o la parábola de dos mundos”, p. 119.

⁸⁵ Tisnado, Carmen. “Ximena de dos Caminos, Self–representation, and the power of language”, *Hispanic Review* (HR), 67(4), (autumn 1999): 535-547.

⁸⁶ *Ibidem*, 535-536. “Aunque *Ximena de dos caminos* es un texto auto-representativo, este no sigue las convenciones de la autobiografía. Primero que nada, no es la presentación de la vida entera de Ximena desde el momento de su nacimiento hasta el momento de escribir. Nosotros tenemos acceso solo a algunos años de su niñez” (traducción mía).



texto autobiográfico. La estudiosa se centra en el último episodio de la novela como el capítulo que justificaría la categoría de autobiografía del texto.

De la misma manera, que los críticos vistos anteriormente, Tisnado concuerda en lo referido a los capítulos independientes, a los cuales llama "viñetas". A la vez, resalta el papel del lenguaje como la idea de fondo de la novela: "What I find captivating in *Ximena de dos caminos* is the active, performative value of language as the underlying idea in the novel"⁸⁷.

Jeannine Mountaban escribe el artículo: "Ximena de dos caminos: El aprendizaje de la escritura"⁸⁸. Aquí, plantea al *Bildungsroman* y la Metaficción, como dos perspectivas novelescas con puntos en común y en contra. Coincide con la organización estructural independiente de la novela. Se detiene en la fascinación de Ximena por la habilidad que no posee: la escritura o más que nada el signo escrito mismo.

Propone el aprendizaje por el camino de la escritura, aprendizaje y recorrido a través de la escritura relacionados con los modelos de mujer insertos en el libro:

"La novela, entonces, constituye un recorrido a través de las formas convencionales de escritura tradicionalmente asociadas con la mujer: el aprendizaje llevado a cabo por la protagonista le permite entender la escritura como fabulación (Ama Grande), como inmolación y enajenamiento (Casilda), como castigo mítico (la tejedora), y como representación y desvío (Alejandra).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 537. "Lo que encuentro cautivante en *Ximena de dos caminos* es lo activo, el valor de la representación del lenguaje como la idea subyacente en la novela" (traducción mía).

⁸⁸ Mountaban, Jeannine, "Ximena de dos Caminos: El aprendizaje de la escritura", 20 de abril de 2008, 10.00h. <<http://www.fas.harvard.edu/icop/jeanninemountaban.html>>.



A la vez, Mountaban propone a *Ximena de dos caminos* como una 'self-begetting novel', un tipo de novela metaficcional: "The 'self-begetting novel' for example, is described as an 'account usually first person, of the development of a character to a point at which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading'"⁸⁹. Esto en la medida que asumimos que quien se presenta en el último capítulo a dialogar con Ximena no es otra que la supuesta Ximena adulta y, a la vez, lo que esta escribiendo en su bloc no es otra cosa que la novela que se ha estado leyendo.

Mountaban concluye que hay varios procesos en la novela, en ellos la palabra acompañará a Ximena, no solo la palabra escrita, sino la oral. Asimismo, se entablará un camino de aprendizaje de la escritura, mas no de formación de la escritura.

1.4. Agenda Problemática

Con este recuento, se puede organizar la producción crítica en torno a la obra de Laura Riesco. Este balance nos permite hablar de tres etapas:

- a. La primera, en torno a la novela *El truco de los ojos*, donde se señala brevemente el carácter experimental de la novela.
- b. La segunda, en torno a la novela *Ximena de dos caminos* y su publicación, estamos hablando de fines del 94 e inicios del 95.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 7. "La novela auto-engendradora, por ejemplo, es descrita como un relato, usualmente en primera persona, del desarrollo de un personaje hasta el punto en el cual es capaz de continuar y componer la novela que nosotros acabamos de leer" (traducción mía).



- c. La tercera, producto del tiempo de difusión de la novela, donde los estudios literarios empiezan a aparecer con una propuesta más escrupulosa.

Agrupando los aportes de la crítica de difusión y los estudios literarios, sin perder de vista la propuesta narrativa de literatura escrita por mujeres de los noventas, podemos elaborar nuestra agenda problemática.

- a. En primer lugar, la necesidad de revisar las características del texto en el plano narrativo y estructural, debido a que los estudios actuales son sólo visiones panorámicas o breves estudios de artículos en revistas especializadas. Con ello, se ordenarán estas propuestas y se profundizará en el tema.
- b. En segundo lugar, precisar cuáles son las características de la novela metaficcional.
- c. En tercer término, revisar el recorrido de la construcción de la novela en tanto novela metaficcional; la ficción del texto y la ficción sobre el texto.

Nuestro estudio busca ubicar a la novela *Ximena de dos caminos* como novela metaficcional gracias al manejo de elementos ficcionales en el texto. Asimismo, se ha querido entablar un diálogo no solo con la comunidad crítica peruana, sino con la internacional; para así, enriquecer el trabajo de investigación.



De la agenda problemática arriba detallada, se desarrollarán los siguientes capítulos.

- a. En el segundo capítulo, se plantea un análisis narratológico del relato.
- b. En el tercer capítulo, se revisará el manejo de la ficción en la novela.

Se detallarán las particularidades de la novela metaficcional, y, a la par, se analizará a la novela *Ximena de dos caminos* desde los marcos fundamentales de la metaficcionalidad.



II Capítulo

Particularidades narrativas

en la novela *Ximena de dos Caminos*

Es dudoso que alguien se arriesgue alguna vez
—si no es por ironía o provocación—
a definir en términos claros lo que es un «roman».
P. Zumthor

Luego de haber revisado en el primer capítulo el proceso evolutivo de la literatura escrita por mujeres y la crítica alrededor de la obra de la escritora peruana Laura Riesco —sobre la cual hemos distinguido tres momentos—, vemos importante analizar de la misma manera la estructura interna de la novela *Ximena de dos caminos*.

Hay varios aspectos que hacen necesario este apartado antes de ver a la novela metaficcional y sus características. El primero es que la novela *Ximena de dos caminos* posee una estructura compleja; el segundo es que esta estructura compleja —como ya hemos revisado en el primer capítulo— no ha sido analizada de manera detallada; el tercero radica en la necesidad de ampliar la visión que se tiene de la novela. Estos aspectos obedecen a una necesidad de profundizar sobre el trabajo narrativo en la novela objeto de estudio y, con ello, tener un acercamiento propicio al trabajo metaficcional que ella presenta.



En este capítulo, me centraré en la estructura del texto, las relaciones temporales, la trama y la instancia narrativa. Con este análisis se busca responder las siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es la propuesta del autor implícito de presentar capítulos que se cierran en sí mismos?
- ¿Hay realmente un final finito en la novela *Ximena de dos caminos*?
- ¿La novela sigue un desarrollo lineal de la historia o hay saltos en el tiempo?
- ¿Qué proceso se realiza en la novela: una exposición o una revelación?
- ¿Qué permite la presencia de dos narradores en la novela?

Una pregunta previa que surge antes de ver estos aspectos es cómo analizar mejor la novela *Ximena de dos Caminos* cuando el género novela en sí mismo no tiene parámetros finitos ni limitados. Los trabajos de Mijael Bajtin⁹⁰, Carmen Bobes⁹¹ y Miguel García Peinado⁹² sobre el género novela demarcan un común denominador sobre ella: *su imposibilidad de ser definida, ya que es un género en constante crecimiento*.

Al carecer de una definición única, la búsqueda de elementos de análisis de la novela se torna aún más selectiva. Lo cual tampoco es un impedimento sino un atributo de la novela, ya que esta categoría de inestabilidad le permite

⁹⁰ Bajtin, Mijael. *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus Humanidades, 1989.

⁹¹ Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

⁹² García Peinado, Miguel, A. *Hacia una teoría general de la novela*. Prólogo de María del Carmen Bobes. Madrid: Arco / Libros, 1998.



fusionar las varias dimensiones de la realidad cotidiana y de la novela misma para construir su ilusión de realidad.

Para Mijael Bajtin, la novela es uno de los géneros literarios más jóvenes, en constante proceso de formación:

El proceso de formación de la novela no ha acabado. Entra en la actualidad en una nueva fase. Esta época se caracteriza por la gran hondura y complejidad del mundo, por el inhabitual crecimiento de las exigencias humanas, de la lucidez y el criticismo. Esos rasgos son los que definen la evolución de la novela⁹³ (cursivas mías).

En comparación con los géneros clásicos, —entre los cuales Batjin distingue a la tragedia y, en especial, a la epopeya— la novela como género es un género libre, esto en la medida que no tiene reglas establecidas; lo cual, le permite ser más permeable⁹⁴, libre y plástica.

La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Solo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación⁹⁵ (subrayado mio).

Carmen Bobes plantea al respecto la libertad de la novela misma en cuanto a temática y forma, explicando que no puede haber una delimitación de la misma:

Para E. Muir, la novela es la manifestación más compleja y amorfa de la literatura y estas dos circunstancias son un obstáculo grave para alcanzar

⁹³ Bajtin, Mijael. *Op. cit.*; p. 485.

⁹⁴ Con este término quiero explicitar la propuesta bajtiniana. El autor apunta a que la novela puede ser influenciada por otros géneros, formándose, de esta manera, nuevas tendencias de ella.

⁹⁵ Bajtin, Mijael. *Op. cit.*; p. 484. Se han seleccionado del trabajo de Bajtin aquellos acápites relacionados con la novela como una edificación, una arquitectura. Esto, en la medida que, guardan relación directa con el concepto de novela metaficcional, artefacto hecho a base de dos ficciones.



una definición clara y completa. La falta de una formalización mínima, pues la novela es el género literario que goza de una mayor libertad formal, y la variedad ilimitada de sus temas y enfoques, hace que cualquier definición que se proponga deje fuera muchas de las obras que se reconocen como novelas⁹⁶.

La novela es un género que permite una apertura a las incursiones de otros géneros en su estructura, y, asimismo, da cabida a los cambios de la vida diaria, propios de la evolución del ser humano. Como bien comenta Bajtin, el multifacetismo del género novela no solo opaca a los otros géneros sino incentiva a la literatura a novelizarse, esto consiste en cambiar y plantear una dualidad ficción–realidad cada vez más abierta⁹⁷.

Sin embargo, cuando buscamos las características de algo nos basamos en su definición. Las definiciones buscan delimitar la concepción finita de un objeto, producto o cosa. Delimitación basada en características, propiedades o funciones, sea de manera autónoma o en comparación con sus similares u opuestos.

A través de las especificaciones revisadas, se puede plantear una definición sobre la novela, Bobes propone:

La definición podría concretarse diciendo que la novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la «dominante» en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto⁹⁸.

⁹⁶ Bobes Naves, María del Carmen. *Op. cit.*; p.7.

⁹⁷ Bajtin, Mijael. *Op. cit.*; pp. 465-466. A esto podemos agregar en las palabras de Bajtin que “la novela esta ligada, a su vez, a los elementos de la naturaleza, siempre viva, de la palabra no oficial y del pensamiento no oficial (la forma festiva, el habla familiar, la profanación)”.

⁹⁸ Bobes Naves, María del Carmen. *Op. cit.*; p. 14. Hay que acotar aquí que la categoría de la extensión no es un rasgo que pueda delimitar a un texto como novela o no. Como bien remarca Carmen Bobes: “Hay críticos que, ante la parcialidad de las definiciones que tienen en cuenta



La novela, en conclusión, es uno de los géneros que actualmente se sigue construyendo con nuevas formas y elementos. Estos, sean del tipo que sean, poseen una característica principal en común: *son ficticiales*. “Si hablamos estrictamente, todo es ficción en un mundo creado exclusivamente para ser escrito; la realidad novelesca es ficticia, sea cualquiera la forma en que sea sugerida”⁹⁹.

Es a partir de la segunda mitad del siglo veinte, —como bien señala Carmen Bobes— cuando la narratología alcanza un gran desarrollo, lo cual, ha favorecido a los géneros narrativos. De la misma manera, García Peinado comenta: “Hoy se usan términos, se manejan conceptos y se conocen relaciones de la novela, que hace unos años eran prácticamente desconocidos, y que permiten un mayor conocimiento del género”¹⁰⁰. Aunados a estos avances, los estudios han ido aumentando, pero con ello no limitan la lectura y análisis de los tipos de novela, sino enriquecen el análisis de los relatos. La diversidad de estudios no solo se queda en el plano narratológico ni del discurso, también se revisa el papel de los personajes en la historia, el papel del escenario, del manejo de la realidad, el manejo de la ficción en una novela, etc.

Ximena de dos caminos cumple con los parámetros planteados por Bobes:

es un relato de 236 páginas, toma como figura fingida a un narrador en tercera

solamente uno de los rasgos, cuando el género parece ser tan amplio y tan permeable a cualquier forma de organización de sus categorías y cuando es posible considerar novelas a obras que prescinden de alguna de las unidades o de los esquemas de relaciones, siguen un camino de reducción al absurdo y apoyan su definición sobre un rasgo superficial e irrelevante, como puede ser la extensión del texto”. *Ibidem*.

⁹⁹ García Peinado, Miguel, A. *Op. cit.*; p.55.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 9.



persona, presenta las vivencias del personaje Ximena en relación con los personajes que viven y la visitan en su casa y aquellos que Ximena conoce al salir de ella. La historia se desarrolla en un espacio concreto en un tiempo determinado. En resumen, es una novela. La pertinencia del análisis en ella se da en la medida que cumple todos estos requisitos.

Utilizaré en este capítulo los aportes de Gérard Genette¹⁰¹ y Seymour Chatman¹⁰². De ambas propuestas recogeré lo necesario para ser aplicado en la novela *Ximena de dos caminos* y, así, poder tener las herramientas pertinentes para en el siguiente capítulo.

2.1. Particularidades narrativas

Si queremos hacer un resumen de los datos sobre la novela *Ximena de dos caminos* ya revisados en el primer capítulo, podemos decir: La novela parece tener una estructura simple, ella está compuesta por siete capítulos, protagonizada por un personaje principal y varios personajes secundarios y, al parecer, el relato sigue una secuencia lineal. Su temática gira en torno a las vivencias de una niña de cinco años y su incursión final como adulta. A primera vista, lo único diferente que presenta es el desdoblamiento del personaje en el último capítulo de la novela. Además, debido a su relación con la realidad de la vida de la autora se dice que es una novela con aportes autobiográficos.

¹⁰¹ Genette, Gérard. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.

¹⁰² Chatman, Seymour. *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.



Para realizar esta revisión de las particularidades narrativas en la novela, utilizamos como un aporte central a la narratología. Esta se centra en el *relato*, debido a que “la novela es el laboratorio del relato”¹⁰³. Según Gérard Genette —quien presenta varias definiciones previas en cuanto a la utilización del término *relato*—, el relato es:

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar historia el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce¹⁰⁴ (subrayado mío).

2.1.1. La estructura del relato

Cuando hablamos de estructura nos referimos a la organización y distribución de un texto. Por ende, a las partes que componen esta organización. Pero hablar de partes en un género en constante crecimiento es un tanto difícil. Sin embargo, la novela presenta partes básicas dentro de su composición, tales son: una situación a tratar, el transcurrir de esta historia o situación; y, el desenlace de la historia. Estas tres partes no necesariamente dispuestas en este orden ni demarcadas como tales en el texto¹⁰⁵.

Empezaremos el análisis revisando la disposición de los sucesos en la historia. Según Chatman los sucesos son las “acciones (actos) o bien acontecimientos”, “cambios de estado causados por un agente o alguien que

¹⁰³ Bobes Naves, María del Carmen. *Op. cit.*; p. 41. Bobes cita a Michel Butor respecto de las opiniones de los críticos en cuanto a las definiciones sobre narración novelesca.

¹⁰⁴ Genette, Gérard. *Op. cit.*; p. 83. Recordemos que para Saussure el significante es el sonido y la imagen o su forma. El significado es el concepto evocado por nuestra memoria.

¹⁰⁵ Con esto me refiero a que el relato puede empezar *in media res* y por lo tanto no tener una presentación o no presentarnos un desenlace finito, pero esta presentación de ausencia de un término sería un tipo de desenlace. En resumen, cada novela puede presentar estas partes de diferente manera y con ausencias.



afecta a un paciente”¹⁰⁶. En la novela *Ximena de dos caminos* se presentan tanto sucesos de preponderancia global, es decir, un suceso afecta a toda la novela, como sucesos de afectación particular para determinado capítulo.

A continuación presento los siete capítulos de la novela con los acontecimientos principales de cada uno de ellos.

- **I Capítulo – “Los Juguetes”**

Ximena abre la enciclopedia y, con ello, un mundo de palabras nuevas que la sorprenden y la enriquecen. La palabra es desde un inicio una fuente oral, como el sonido de la palabra “aguamanil”. Recibe de manos de su padre un regalo diferente, unos peluches más grandes que ella. Conoce de manos del Ama grande, mujer india, nana suya y empleada en su casa, el mercado. Allí, tiene —de manera aún incompleta— la primera visión de la realidad de otros niños. En este lugar, conoce a un niño al cual le niega el privilegio de tocar sus peluches, luego reflexiona en torno al hecho y deja abandonados sus juguetes en el camino esperando que el mismo niño los encuentre. Al volver a leer la enciclopedia y buscar la palabra Perú se da cuenta que el niño del mercado representa al Perú.

- **II Capítulo – “La ahijada”**

Llega a la casa de Ximena, Casilda, la Ahijada de la madre de Ximena.

Ximena descubre, a través de ella varias cosas: el cuerpo desnudo de

¹⁰⁶ Chatman, Seymour. *Op. cit.*; p. 46. Si la acción es significativa para la trama, al agente o paciente se le llama personaje.



una mujer; las diferentes facetas de una persona (autoritaria con la familia de Ximena, tajante con Ximena, presuntuosa delante de los hombres camino al correo; ausente o habladora; o, para Ximena, la Casilda con ropa, la Casilda desnuda y la Casilda que escribe); conoce nuevos espacios como el camino al correo; se maravilla ante el poder de las cartas; se escandaliza con palabras nuevas, como la palabra “puta”; es testigo de los indicios de la locura de su prima al escribirse a sí misma y de su suicidio. En este capítulo, Ximena conoce tanto el poder de la palabra como de la escritura en las cartas que escribe y espera Casilda.

- **III Capítulo – “Los Primos”**

Llegan los primos de Ximena provenientes de Lima y su tía Constanza. Ximena y Cintia, su prima, no comparten los mismos juegos ni preferencias. Por otro lado, el cabello de Cintia deslumbra a Ximena. Se destaca la diferencia entre Ximena y sus primos por la procedencia (Ximena valora la naturaleza y conoce historias de duendes, Edmundo maltrata la naturaleza, mata animales y Cintia no conoce historias). Además, Ximena descubre en los juegos con sus primos su sexo y el ajeno, es decir, el de un niño. Asimismo, interrelaciona con otros niños de su edad, se somete a los juegos que propone su primo e inventa el rito del bautizo fruto de la curiosidad por el cabello de la prima. Experimenta la extrañeza ante lo nuevo y la curiosidad natural de una niña de cinco a seis años.



- **IV Capítulo – “Alcinoe II o las tejedoras”**

Ximena conoce el mundo de dos parejas y el amor entre adultos. Alimenta y desarrolla más su imaginación recordando los contenidos de la película *Cumbres Borrascosas* de manera constante. Además, análoga a los personajes principales de esta cinta con la tejedora y Robertson, a quien relaciona constantemente con Heathcliff. Conoce la casa de la tejedora y la pobreza en que viven la pareja y sus hijos. Recepciona de manos de su padre las historias de los mitos griegos. En la casa de sus padres, Ximena recibe la visita de su tía Alejandra y su amiga Gretchen quienes tienen una relación sentimental que, aunque Ximena no comprende, defiende al final influenciada por el recuerdo de su abuela de quien supo más a través de los recuerdos de su tía y de su madre.

- **V Capítulo – “La Costa”**

Aquí se realiza un cambio de narrador en las páginas 165-175. Ximena busca liberar su insatisfacción por la localización donde se encuentra, la costa, a través de un ser más débil, Anacleto. Experimenta sin saberlo una crueldad–inocente. Conoce a Libertad Calderón quien no toma atención de las historias de Ximena y busca olvidar que es provinciana, pero es una persona llena de complejos. Ximena conoce a una pareja de provincianos pobres y es testigo de los abusos contra ellos en el hotel donde se hospeda. Se suceden, también, la búsqueda de la muchacha del calendario y el encuentro con la niña loca del patio del hotel. Asimismo, Ximena encuentra la charca mágica, el refugio



ante la costa, ante el mar de la playa. En este capítulo, se manifiestan las desigualdades económicas, étnicas y culturales de la costa y la sierra, de los sujetos con poder y los que no tienen poder.

- **VI Capítulo – “La Feria”**

Capítulo que antecede el encuentro final. Se vislumbran ya los problemas de la compañía a través de los preparativos del viaje de la familia de Ximena. Y, en esta aceleración e incertidumbre para la niña, se acrecienta a su vez la curiosidad y la duda de cruzar del espacio privado, que es su casa, al espacio público y restringido que es *La Feria – el campamento de los obreros*.

- **VII Capítulo – “La Despedida”**

Ximena se dispone a escribir la primera carta a su Ama, aquí aparece Ximena adulta. Se realiza una confrontación oral de los hechos que quedaron inconclusos en “La feria” que da como resultado que se vislumbre lo acontecido en el campamento de los obreros con Pablo y con el obrero que fue encontrado con Ximena en el momento que la policía los halló. La mujer adulta desaparece de escena al completar su bloc con la información que obtiene de Ximena.

Estos siete capítulos de la novela *Ximena de dos caminos* poseen un nuevo paradigma, ya que presentan autonomía propia y se cierran en sí mismos. Asimismo, no poseen una estructura cronológica lineal puntualizada, un capítulo no depende del anterior necesariamente.



Por ejemplo, el primer capítulo o cuadro de la novela, "Los juguetes", empieza y termina de la siguiente manera:

Se ha llevado la enciclopedia de su padre al comedor para mirar las figuras. Arrodillada sobre un cojín que ha traído de la sala, Ximena pasa las hojas con mucho cuidado. Las páginas son muy delgadas y se pegan entre sí, pero le han prohibido que se moje el índice con saliva para separarlas. Obedece porque la experiencia le ha enseñado que el papel es amargo y que el sabor y la culpa se le quedan en la boca por el resto del día. Mira extasiada la lámina de los hongos venenosos. Los contempla repitiendo los colores que le son conocidos: blanco, amarillo, rojo, naranja. Su madre le ha dicho que son *amanitas* y ella sabe que las letras grandes que encabezan la lámina confirman el hecho maravilloso de que se llamen así y no de otra manera.

(*Ximena de dos caminos*, p. 9)

Semanas después, ya de regreso, sentada a la mesa del comedor hojea algunos tomos de la enciclopedia. Busca, por curiosidad, con un anhelo vago que ahora apenas la conmueve, la lámina del Perú. Decide de antemano mirar en orden cada una de las figuras, como si las leyera de izquierda a derecha, hasta llegar a la última que tanta zozobra le ha causado. Cierra los ojos unos segundos y se repite que todo lo ocurrido se lo imaginó para contarse a sí misma una historia más entre las muchas que se cuenta para cambiar la monotonía de su rutina diaria. Sin embargo, cuando los abre se ha olvidado de la secuencia prevista, y el peso que creía aletargado por el tiempo la impulsa implacable a saltarse los paisajes de la sierra y la feria dominical para detenerla frente a la última foto en el extremo derecho de la página. Y ya no puede negar ni acallar tan fácilmente sus latidos porque 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.

(*Ximena de dos caminos*, p. 25)

Ambas citas nos presentan una situación, un cuadro, un evento de la novela. Un cuadro que empieza y termina con Ximena niña leyendo la enciclopedia. No hay un indicador de continuidad entre los capítulos de la novela, o una sucesión cronológica que nos indique tangiblemente que a Ximena primero le regalaron los peluches ("Los juguetes"), que luego llegó su prima de viaje ("La ahijada"), que luego llegaron los primos ("Los primos"), etc.



El segundo capítulo o cuadro empezará de la siguiente manera:

Justo cuando el cucú del reloj antiguo sale a cantar el instante de “es ya la una y hace una hora que no terminas el almuerzo”, y Ximena se empeña en demorarse para seguir escuchando más detalles sobre esas criaturas famélicas y llorasas que se mueren en distintas partes del mundo, alguien da sin cesar golpes estrepitosos en la puerta de la sala. La madre deja caer el tenedor que tenía desde hace rato levantado a la altura de la boca de Ximena, el Ama Grande se apresura como puede de la cocina, seguida, casi empujada por la Tanque, una prima suya que a pesar de ser más gorda es más rápida, y su padre, que leía tranquilo el periódico, se pone de pie tan bruscamente que tumba la mecedora hacia delante.

(*Ximena de dos caminos*, p. 27)

Es notorio que no hay una relación de historias que se suceden o se completan a partir de lo planteado en el capítulo anterior entre los capítulos “Los juguetes” y “La ahijada”. Solo en los capítulos o cuadros finales, esta disposición de capítulos independientes, presenta un capítulo inconcluso (“La feria”), de acuerdo al estilo que se había estado dando a lo largo de la novela:

Va hacia la puerta de la verja, se trepa hasta alcanzar el gancho y lo hace saltar procurando no hacer ruido. Queda meciéndose, contando el graznido escandaloso de los goznes que la pueden delatar. Antes de bajarse completamente, con la punta del zapato charolado en la tierra, se vuelve otra vez para ver si vienen. No se oye nada de la casa y no le resulta difícil entrecerrar la puerta de la verja y dar unos pasos adelante en el descampado. Cuanto más se aleja de la verja más se intensifica el calor y los colores son tan fuertes que le hacen daño a los ojos como cuando en el valle trata de mirar de frente el sol y no lo logra. Tiene en un comienzo miedo a que la llamen, que la jalen dentro de las rejas blancas. Luego, sin temor, afiebrada de globos y de torres, mareada por el espacio, por la expectativa, por el color naranja que ahora tiene ligeros tintes azules, se echa a correr a la feria sin volverse una sola vez hacia atrás.

(*Ximena de dos caminos*, p. 213)

En este final del capítulo “La feria” nos queda inconcluso el cuadro. Es en el siguiente capítulo donde buscaremos la continuación del cuadro, pero este último capítulo, “La despedida”, estará planteado de otra manera. No hay una secuencia desde que Ximena se aleja del patio de su casa y se dirige hacia



donde le indican las luces, este capítulo empieza con Ximena sentada a la mesa del comedor tratando de escribir su primera palabra:

Sentada a la mesa del comedor, mordiéndose los labios por un esfuerzo que le envuelve el cuerpo entero, Ximena trata de no llorar y de escribir con claridad las letras de su primera palabra. Afince el lápiz con cuidado inclinándose atenta a su labor, luego endereza el torso para ver si la A tiene los dos lados iguales y si el palito cruzado en el medio le ha salido derecho. Descontenta borra otra vez y sopla la miga desmenuzada del borrador colorado que va moteando de puntos minúsculos el barniz oscuro de la mesa. Vuelve a comenzar sin desanimarse y cuando está trazando las dos Ves volteadas que forman la M, levanta los ojos y entre el revoltijo de las maletas y las cajas empacadas de la inaplazable mudanza, ve que una mujer la está observando desde la mecedora.

(*Ximena de dos caminos*, p. 215)

Este último capítulo presenta a Ximena adulta como personaje. Aquí, la aparente continuación del capítulo anterior y cierre de toda la novela, es el capítulo que nos indica que toda la historia empezaría a partir de la regresión de Ximena adulta a su niñez y que su bloc es la novela *Ximena de dos caminos*.

Si analizamos la extensión de los capítulos vemos que “La costa” es el capítulo más largo de la novela; además, presenta un cambio narrativo entre las páginas 165-175. De la misma manera, el capítulo “La feria” es el más corto, el cual se presenta como un anticipo del final.

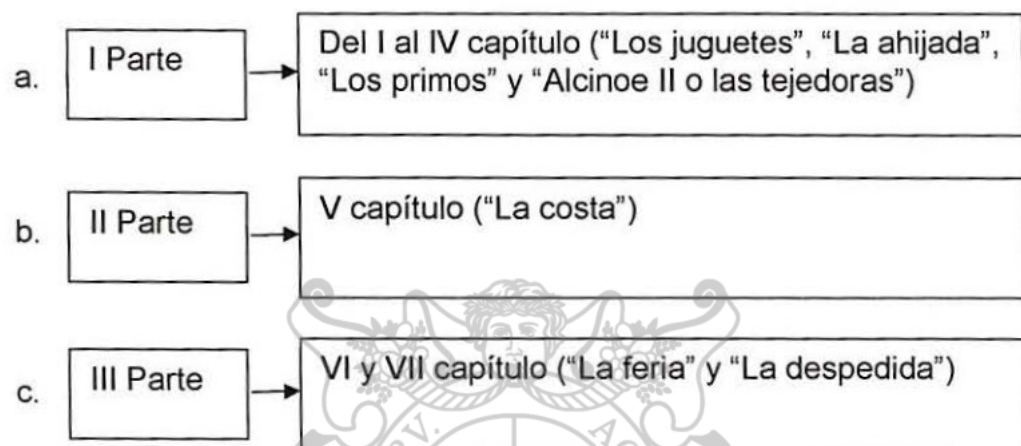
Para Yolanda Westphalen estos siete capítulos conformarían tres grandes bloques narrativos que responderían al cambio de lugar de la niña: “La historia está articulada en tres unidades o grandes bloques narrativos que narran la experiencia de la vida de la niña en la sierra, en la costa y finalmente el retorno a la sierra y la brusca partida definitiva hacia la capital”¹⁰⁷. Coincido con los tres

¹⁰⁷ Westphalen, Yolanda. *Op. cit.*; p. 110.



bloques narrativos, mas yo los agrupo no solo por el aspecto espacial, sino por estar articulados de manera circular, lo cual explico a continuación.

La novela presenta tres partes, cada una agrupa un número de capítulos.



Estas tres partes las distribuyo de la siguiente manera:



La presentación obedece a los cuatro primeros capítulos en la medida que estos presentan las vivencias de Ximena. El primer enfrentamiento corresponde a la primera incursión de Ximena adulta en el texto (páginas 165-175), a través de su papel de narradora. El segundo enfrentamiento se refiere al encuentro entre Ximena niña y Ximena adulta. Y, a la vez, representa el desenlace en la medida que Ximena adulta termina de armar el bloc que había empezado. Pero a la vez, este segundo enfrentamiento nos enlaza con Ximena



niña y sus vivencias, pues Ximena adulta necesita de un proceso retrospectivo para penetrar en su niñez y completar el episodio que le tocó vivir en “La feria”. Teniendo así no una despedida, sino un reencuentro en la medida que la mujer adulta viaja a su niñez a través del relato y reconstruye una historia, su historia, sucediéndose así un desdoblamiento del personaje principal y de la propuesta del texto.

Convirtiéndose la primera parte en el inicio de una ‘regresión’; la segunda, en el desdoblamiento; y, la tercera, en esta ‘doble presentación’ o doble enfrentamiento al que ya hemos hecho mención. Gráficamente, tendríamos:



2.1.2. Las relaciones temporales

Genette distingue un relato primero, llamémoslo relato base. Sobre este relato base que dirige el texto, se darán otros relatos tanto de manera retrospectiva (hacia atrás en la historia) o anticipaciones (hacia adelante en la historia), lo cual puede afectar o no el orden del relato dependiendo si estos relatos secundarios afectan al relato base o dejan de centrarse en él¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Cf. Genette, Gérard. *Op. cit.*; p. 95.



A lo largo de la novela *Ximena de dos caminos* se presentan retrospectivas constantes a la par de las acciones. Para clarificar este punto tomaré como ejemplo el capítulo "Alcinoe II o las tejedoras". Aquí nos percatamos que Ximena lleva en sus pensamientos de manera confusa las escenas de la película *Cumbres Borrascosas*, estos recuerdos se agolpan en la mente de Ximena a la par de la experiencia de sus vivencias, logrando relacionar sus recuerdos con su presente. Este tipo de retrospectiva se llama subjetiva en la medida que es asumida por el propio personaje, esto significa que el relato no hace sino comunicar los pensamientos presentes del propio personaje¹⁰⁹. El punto de partida del relato sería la experiencia de haber visto la película *Cumbres Borrascosas*, al ver Ximena a Robertson y compararlo con Heathcliff ha recordado la película con el fin de relacionar personajes o situaciones. Con este acto, Ximena ya está haciendo una retrospectiva al 'punto de partida'.

De niño, Hindley detestaba a Heathcliff. Lo hacía sufrir de la misma manera que las hermanas mayores o las madrastras hacen sufrir a la más pequeña en los cuentos de hadas. Pero en los cuentos de hadas invariablemente los que sufren en un principio son felices al final. En *Cumbres borrascosas* Ximena ha descubierto el placer de los finales trágicos, la brecha abierta en el viaje circular de las historias escritas por las que puede una y otra vez adentrarse en el drama dejándolo inconcluso para continuar el placer de sufrir a voluntad.

(*Ximena de dos caminos*, p. 97)

—Son incorregibles —le dice señalando la camioneta—, ¿desde qué hora los has tenido que aguantar?

Ximena no atina a contestar. Nunca se había fijado detalladamente en las facciones de Robertson. Tiene los ojos hundidos como Heathcliff pero son muy azules y grandes. Ximena percibe con una curiosidad inquietante los vellos rubios que la camisa desabotonada bajo el pulóver deja entrever.

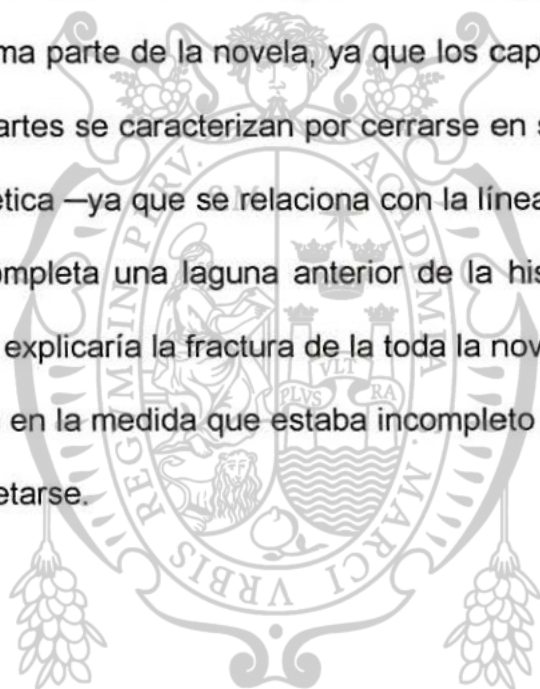
(*Ximena de dos caminos*, p. 107)

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 94.



La retrospectiva más grande de la novela sería la misma novela como recuerdo de la mujer adulta al escribir en su bloc.

Mas, para no confundir de manera subjetiva los términos retrospectiva y anticipación, Genette los neutraliza denominándolos analepsis y prolepsis, respectivamente. Podemos decir que la novela se cierra con una analepsis interna¹¹⁰ homodiegética¹¹¹ completiva. Es decir, se termina con una evocación del pasado, que no fue detallada en el capítulo "La feria", detalle que solo está presente en esta última parte de la novela, ya que los capítulos pertenecientes a las dos primeras partes se caracterizan por cerrarse en sí mismos. Pero esta analepsis homodiegética —ya que se relaciona con la línea de acción del relato primero— no solo completa una laguna anterior de la historia, por lo cual es completiva, sino que explicaría la fractura de la toda la novela. Siendo "La feria", el capítulo más corto en la medida que estaba incompleto y necesitaba de toda la novela para concretarse.



¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 104-105. Genette distingue entre las analepsis a las internas y las externas: "Así, pues, podemos calificar de *externa* aquella analepsis cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero [...] las analepsis externas, por el simple hecho de ser externas, no corren riesgo en ningún momento de interferirse con el relato primero. [...] No ocurre lo mismo con las analepsis internas, cuyo campo temporal va incluido en el del relato primero, y que presentan un riesgo evidente de redundancia o de colisión".

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 105-106. Genette distingue dos tipos de analepsis internas: las homodiegéticas y las heterodiegéticas. Las heterodiegéticas son "relativas a una línea de historia y, por tanto, un contenido diegético diferente del (o de los) relato primero". Las analepsis internas homodiegéticas son "relativas a la misma línea de acción que el relato primero. Aquí, el riesgo de interferencia es evidente e incluso inevitable aparentemente". Dentro de ellas, Genette distingue dos categorías: completivas y repetitivas. Las completivas comprenden "los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías". En las repetitivas, "el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos".



La arquitectura de este texto va dejando pistas, marcas, pasos, huellas de una historia, de un pasado constante. Estos capítulos de cierre particular conforman el bloc que la mujer adulta busca cerrar en su entrevista con Ximena.

Haciendo un recorrido hasta aquí de la novela, tendremos:

El primer capítulo, "Los Juguetes", se apertura presentándonos heterogeneidad y fractura cultural, aspectos que se expandirán en todo el texto. En el segundo capítulo, la ahijada utiliza medios escritos, sonoros; en resumen, un lenguaje que escalofría a Ximena, la inquieta y le incita curiosidad. Los primos son de la Costa, la tía viene de Lima, la ahijada también, la tejedora proviene de Trujillo, zona costera; todos son elementos ajenos al mundo del enclave minero donde Ximena se encuentra. "La Costa", sería el capítulo que presenta más claramente esta fractura, pues es la fusión de lo conocido, lo no conocido y lo conocido a medias, de las comparaciones entre sierra y costa, del caminar de Ximena buscando una niña con una estrella en el pecho, de encontrar una niña loca y de reflejarse a sí misma en la charca mágica.

Todas estas pistas provenientes de dos caminos llegan a 'La feria' y 'La despedida'. Este último capítulo, es el adiós de Ximena adulta a este padecimiento privado, para hacerlo público a través de la escritura.

2.1.3. La trama

Una particularidad importante a revisar es el manejo de la trama. Chatman distingue dos tipos de trama en una narración: la tradicional, llamada por Barthes, hermenéutica; y, la moderna.



En la narración de resolución tradicional hay una sensación de que se resuelve un problema, de que las cosas se solucionan de alguna manera, de que hay una especie de teleología emocional o razonada. [...] La pregunta básica es: «¿Qué va a suceder?» Sin embargo, en la trama de revelación moderna el énfasis está en otra parte, la función del discurso no es la de contestar a esa pregunta, ni tampoco la de plantearla. [...] No se trata de resolver (feliz o trágicamente) sucesos, sino de revelar un estado de cosas. Por tanto, que haya un fuerte sentido de orden temporal tiene más importancia en las tramas que resuelven que en las que se revelan. El desarrollo en el primer caso consiste en una solución, en el segundo en una exposición. Las tramas reveladoras suelen estar muy centradas en los personajes, preocupadas de mostrar todos los detalles de los existentes, mientras que los sucesos se reducen a tener un papel ilustrativo, relativamente inferior¹¹² (subrayado mio).

Gracias a la calidad narrativa se irán presentando de manera particular las diferentes vivencias del personaje principal y de los personajes que la acompañan en su caminar: el Ama Grande, su madre, su padre, el ama chica, entre los principales. Los sucesos en *Ximena de dos caminos* no dejan de tener un papel importante, más es la actitud de los existentes (personajes) frente a estos sucesos lo que es más relevante en la trama de la novela, sucesos que marcan al personaje principal por un largo tiempo.

Repasemos una escena de la novela y pensemos qué es más importante en ella. Nos ubicamos nuevamente en la parte en que Ximena cruza el patio de su casa movida por su curiosidad y se dirige al campamento de los obreros. El evento es trascendental para la novela, pero de no haber sido por la personalidad de Ximena, por su imaginación al confundir el incendio del campamento con una feria que este hubiera pasado como un evento más en la novela y el personaje hubiera tenido otra reacción frente al hecho, como no haber tomado atención de las luces en el cielo y volver a la casa con sus amas.

¹¹² Chatman, Seymour. *Op. cit.*; pp. 50-51.



Deteniéndonos solo en el último capítulo de la novela, surge una pregunta ¿estamos frente a una trama exclusivamente reveladora? Luego de leer este capítulo, se tiene la sensación de que se resuelve un problema, de que Ximena ha logrado cerrar el pasado que la perseguía. Este capítulo establecería esta tendencia resolutive en el ámbito de los existentes al liberarse a través de un diálogo conciliatorio. Hasta el capítulo de "La feria" no necesitábamos saber nada más. "La despedida" nos sorprendió, aunque ya en "La costa" teníamos pistas de una presencia nueva en el relato, no sabíamos netamente hasta donde llegaba esta.

En "La despedida" Ximena adulta no se limita a escuchar a Ximena niña, la interroga, la apabulla, dirige sus respuestas, buscando con ello que la niña hable y, así, deje en claro aquellos detalles inconclusos en la mente de ambas:

—¿Y no te contó nada más?

Un frío repentino paraliza el cuerpo de Ximena. Quiere levantarse para huir, pero las piernas no le obedecen.

—Ya no me acuerdo del resto —dice por fin.

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

(*Ximena de dos caminos*, p. 228-229)

En este último capítulo de la novela se ha resuelto un dilema interno del personaje. Podemos concluir entonces que no solo están presentes en la novela una exposición de hechos (trama reveladora) sino una solución de los mismos (trama tradicional) a través de esta exposición, donde el papel de los existentes acompaña al de los sucesos. Estamos, desde mi punto de vista,



frente a una trama mixta que recorre todo el texto, ya que en él se desarrolla, se expone y se revela y, con ello, se soluciona.

Los dos mundos de la novela se acompañan de esta característica. La bifurcación del camino al dejar los peluches; el color, el reflejo, el olor y el sonido de las olas de la Costa comparado al olor de la cocina del Ama Grande, y, a su vez, con el polvorín y el incendio del campamento; estos son sucesos exactos para *revelar*, *exponer* y *conciliar* un vacío dejado en el tiempo de la historia y del relato.

2.1.4. La instancia narrativa

En este apartado, se ha reunido al narrador (¿quién habla?) y al punto de vista que se presenta en el discurso (¿quién ve?).

2.1.4.1. El narrador (¿quién habla?)

Aquí veremos el papel del narrador, sus funciones dentro de la novela, cómo se da la puesta en escena a través de este narrador y qué relevancia tiene en el texto el trabajo de un determinado narrador, según cada una de las tres partes de la novela ya determinadas al revisar su estructura.

Definir el papel del narrador en la novela es substancial, no solo para nuestra propuesta de tesis, sino para clarificar la confusión de algunos críticos que mezclan el papel del narrador con el de la autora, confundiendo ambas instancias. Esta confusión ha generado comentarios —como el ya mencionado— de que esta novela sea netamente autobiográfica.



Seymour Chatman al hablar del narrador refiere:

La presencia del narrador se deriva de la sensación del público de que hay una comunicación demostrable. Si siente que le están contando algo, supone que hay alguien que lo cuenta. [...] La cuestión principal es cómo se consigue la ilusión, qué convención hace que un espectador o lector acepte la idea de que es «como si» estuviera personalmente en la escena. [...] Para entender el concepto de la voz del narrador (inclusive su «ausencia») hay que empezar por considerar tres puntos: la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa, el significado de «punto de vista» y su relación con la voz, y la naturaleza de los actos de habla y pensamiento como una subclase de los actos en general¹¹³.

Para delimitar mejor la presencia del narrador en el texto y su voz, expliquemos brevemente las voces del texto. Hay que distinguir que, luego del autor real de la obra, existe lo que Wayne Booth ha denominado autor implícito¹¹⁴, figura creada por el autor real para ejecutar el acto narrativo. En otras palabras, el autor implícito es la “figura del autor” que crea el autor real, el cual, se encarga de tejer el corpus de la novela, más no la cuenta, ya que es el narrador quien se encargará de relatarnos los hechos de la novela. “A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada. Él o mejor dicho ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha cogido para enseñarnos”¹¹⁵.

De la misma manera, existirá el lector implícito y el lector real. El complemento del autor implícito es el lector implícito; y, del autor real, el lector real. “El público presupuesto por la misma narración conforma al lector

¹¹³ *Ibidem*, p.158.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.159. Chatman cita a Booth para delimitar este punto: “Al escribir, [el autor real] no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino una versión implícita de «sí mismo»”.

¹¹⁵ *Ibidem*.



implícito”¹¹⁶. Asimismo, el complemento para el narrador es el narratario, una entidad netamente ficcional, cuya presencia puede quedar o no explícita en el texto. Este cumpliría la función de ser el destinatario inmediato del relato¹¹⁷.

Genette al analizar el papel del narrador distingue dos parámetros. El primero responde a los niveles narrativos o al dominio del narrador de la historia (narrador en primer grado: extradiegético y narrador en segundo grado: intradiegético)¹¹⁸. El segundo parámetro refiere a la relación del narrador con la historia que cuenta, con los personajes y acontecimientos que participan y suceden en ella (narrador heterodiegético, autodiegético y homodiegético)¹¹⁹.

Según las tres partes en que hemos dividido la novela *Ximena de dos caminos*, tenemos los siguientes tipos de narradores:

I Parte (conformada por los capítulos “Los juguetes”, “La ahijada”, “Los primos” y “Alcinoe II o las tejedoras”)

Aquí está presente un narrador extradiegético–heterodiegético “paradigma: Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 161. Solo por cuestiones de especificidad hemos visto pertinente utilizar esta clasificación, pero no queremos volcarla confusa.

¹¹⁷ Cf. Reizs Carlos & A. C. M. Lopes. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995, pp. 162-164.

¹¹⁸ Genette, Gérard, *Op. cit.*; pp. 283-289. En cuanto a la diferencia de nivel, Genette plantea: “Vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo *que todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*”. *Ibidem*, p. 284.

¹¹⁹ El narrador heterodiegético se ubica fuera de la historia; el homodiegético es un narrador que ha participado de la historia como personaje de ella, de allí ha extraído la información para narrar (ha sido testigo de alguna manera de la historia); y, el autodiegético, es un narrador que relata sus experiencias como protagonista de la historia. Cf. Reizs Carlos & A. C. M. Lopes. *Op. cit.*; pp. 158-162.



que esta ausente”¹²⁰. El narrador extradiegético es aquel que organiza la narración, a partir del cual se conforman los otros niveles. En esta primera parte, no habría un narrador en segundo grado, puesto que no hay un subrelato de la historia de Ximena contado por otro narrador.

El narrador de esta primera parte es, a su vez, heterodiegético, es decir, relata una historia de la que no es partícipe, este se encuentra ausente de la historia de Ximena.

Revisemos el inicio del capítulo “Los juguetes” para darnos cuenta que el narrador no participa de la historia que cuenta.

Se ha llevado la enciclopedia de su padre al comedor para mirar las figuras. Arrodillada sobre un cojín que ha traído de la sala, Ximena pasa las hojas con mucho cuidado. Las páginas son muy delgadas y se pegan entre sí, pero le han prohibido que se moje el índice con saliva para separarlas. Obedece porque la experiencia le ha enseñado que el papel es amargo y que el sabor y la culpa se le quedan en la boca por el resto del día.

(*Ximena de dos caminos*, p. 9)

Observamos claramente que la narración está hecha en tercera persona, particularidad del narrador heterodiegético, más no una exclusividad¹²¹.

II Parte (conformada por el capítulo “La costa”)

El relato se mantiene dirigido por una narrador extradiegético-heterodiegético. Mas, entre las páginas 165 a la 175 se produce un cambio narrativo en la novela. Interviene un narrador en la primera persona del plural

¹²⁰ Genette, Gérard, *Op. cit.*; p. 302.

¹²¹ El narrador heterodiegético puede narrar desde la primera persona cuando habla de algo que no tenga una relación personal con él. Cf. Reiz Carlos & A. C. M. Lopes. *Op. cit.*; p. 160.



que se dirige a un 'tú'¹²² que es Ximena niña. Aquí, el narrador no está fuera del relato; sino, dentro de él. Es un narrador testigo, el nosotros al que alude y su participación en las acciones lo insertan en el relato.

Inicio del capítulo "La costa"

El portón estaba cerrado, pero Ximena no tuvo dificultad en mover el pasador de hierro que brillaba y le calentaba casi hasta el dolor la yema fría de los dedos. Como siempre que cruzaba a la zona prohibida, al otro lado del patio, el pecho le latía furiosamente en la anticipación de atreverse a mirar a la loca atada al gigantesco ficus del fondo.

(*Ximena de dos Caminos*, p. 131)

Página 165

"A veces cuando el mar está muy bravo o cuando llegamos demasiado temprano y hace fresco para quedarnos en la playa, nos vamos a buscar choros [...]. Las amas, cuyos pies descalzos desentonan con el uniforme típico, se afanan por cambiar a los bebés y en untarles el aceite Johnson sobre la piel. Aunque todas las que miras al cruzar la playa de un tramo al otro son jóvenes y no se parecen a tu ama te hacen pensar en ella y tienes que concentrarte mucho en la mezcla de miedo y felicidad que te aguardan para no dejar que su recuerdo se te plante hiriéndote en plena frente, detrás de los ojos, en el centro mismo de la garganta, y te duela entonces con su peso dulce, un peso que te cubre toda la extensión de los hombros y que termina por ser una mariposa que aletea a tu alrededor y que te nubla la vista y el olor del mar con sus alas".

(*Ximena de dos caminos*, p. 165)

Esta narración corresponde a un narrador que ha sido testigo del relato que cuenta, en otras palabras un narrador homodiegético. A la vez, esta narración es parte de la historia de Ximena, es decir, se encuentra dentro del primer nivel de narración. Ya no sería entonces un narrador extradiegético, sino intradiegético, pues se ubica dentro de la diegésis. Asimismo, este narrador es uno de los personajes del último capítulo o, por la regresión a la que nos invita la novela, es un personaje que luego será narrador. Esto responde a una

¹²² Cf. Westphalen, Yolanda. *Op. cit.*; p. 107.



característica del nivel intradiegético donde uno de los personajes dentro del relato se convierte en narrador¹²³.

Este cambio narrativo obedece no solo a un cambio de naturaleza técnica; sino, explicativa, puesto que el relato primero, el relato sobre la niña, presente hasta el cuarto párrafo de la página 165 presentará una visión parcial de los hechos de la realidad contados a través de los ojos de Ximena. La presentación de los hechos que refiere el narrador van de la mano con la manera de pensar de una niña de cinco a seis años, al tomar la posta Ximena adulta en la página 165, no solo nos anticipa su futura presencia en la novela, sino nos presenta la visión de un personaje testigo que acompaña a Ximena con una visión melancólica, reflexiva, que busca la estructuración de los hechos, no solo su presentación.

III Parte (conformada por los capítulos, "La feria" y "La despedida")

Se mantiene la presencia del narrador extradiegético-heterodiegético. La salvedad es que en el último capítulo, este narrador enigmático del capítulo "La costa", será ahora un personaje que irá develando su identidad al dialogar con Ximena niña y se encargará de completar la visión total de la novela. En este capítulo, ambos personajes correlatarán lo sucedido con Pablo y se liberarán de la culpa guardada desde "La feria":

Arrinconada por la tenacidad de la mujer y por la esperanza de que el bloc esté por terminarse, decide declarar su cobardía.

—Creí —dice bajando la cara que le quema— 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

¹²³ Cf. Reiz Carlos & A. C. M. Lopes. *Op. cit.*; pp. 178-180.



un pueblo donde todo cambiaría, donde no habría jefes ni patrones. No le entendí casi nada de lo que me decía...

—... pero pensaste que tal vez tu 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.

—Sí, lo buscaría día y noche y él me ayudaría. Por si ese nuevo reino de verás llegaba y por si encontraba a Pablo, no podía decir su nombre ni enseñarles su cuarto. ¿No ves que no podía? —Ximena se enfrenta a la mujer—. ¿Qué va a ser de mí? —añade sin pensar, y se da cuenta de que ahora que se ha descargado del peso que tanto la oprimía, anhela una respuesta y no quiere que la otra, que ha cerrado el bloc y que guarda la pluma en un bolsillo de la mochila, se vaya todavía.

—No sé, eso lo sabrás con el tiempo.

(*Ximena de dos caminos*, p. 234)

Este tipo de narración permite dirigir y editar el discurso y presentar, a través de los ojos de Ximena niña y Ximena adulta, el relato. Obviando explicaciones, las cuales el lector completa gracias al texto mismo.

2.1.4.2. La focalización (¿quién ve?)

Al definir el modo Genette apunta: "En efecto, se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlo *según tal o cual punto de vista* y a esa capacidad precisamente y, a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*"¹²⁴. Con esto Genette nos dice que no hay un solo modo de contar una historia. Este modo dependerá de los detalles que son contados en la historia de manera directa o no y de lo que se pueda observar de lo que se cuenta (distancia); y, de la información contada por cada personaje según su capacidad de conocimiento de la historia (perspectiva):

«Distancia» y «perspectiva», así denominadas y definidas provisionalmente, son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende,

¹²⁴ Genette Gérard. *Op. cit.*; p. 220.



en precisión, de la distancia que de él me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos¹²⁵.

Podemos decir entonces que el modo refiere tanto a desde donde se mira cuando se narra, es decir el ángulo de mira de la narración y a la información que se puede acceder de la historia. A esto se le llama focalización, foco narrativo, punto de vista o modo, según los distintos autores.

Como bien comenta Genette, la diferenciación entre quién habla y quién ve es confusa y no limitada de la manera adecuada¹²⁶. Asimismo, la focalización o punto de vista quedaría limitada sino se revisa a la par del “¿quién habla?” (narrador presente como personaje en la acción o narrador ausente como personaje de la acción) y “¿quién ve?” (acontecimientos analizados desde el interior o acontecimientos observados desde el exterior).

Los tipos de focalización pueden ser cero, interna (fija, variable o múltiple) o externa, según la calificación de Genette¹²⁷. La focalización cero alude a un narrador omnisciente que sabe más que los personajes, lo que Pouillon llamaría visión por detrás. La focalización interna se da a partir de un personaje testigo de la acción, el narrador sabe lo mismo que los personajes; y, la externa

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ “No obstante, la mayoría de los trabajos teóricos sobre ese tema (que son esencialmente clasificaciones) sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo* y *voz*, es decir, entre la pregunta: ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? y esta pregunta muy distinta: ¿quién es el narrador?, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: ¿quién ve? y la pregunta: ¿quién habla?”. Genette Gérard. *Op. cit.*; p. 241.

¹²⁷ Genette Gérard. *Op. cit.*; p. 219-248.



suele apreciarse por la narración objetiva de los eventos o la descripción de los mismos. Aquí el narrador sabe menos que los personajes¹²⁸.

En el apartado anterior, revisamos ¿quién habla? según cada parte de la novela. Ahora revisaremos en función de ello, ¿quién ve?

En la primera parte de la novela *Ximena de dos caminos*, nos encontramos con una focalización interna variable¹²⁹. *Interna* porque el narrador sabe lo mismo que los personajes. ¿Quién ve?, esta focalización corresponde al punto de vista de un personaje dentro del relato. En la novela se narra dentro de la capacidad de conocimiento de cada personaje. Por ejemplo, cuando Ximena abre la enciclopedia el narrador narra dentro del campo de conciencia de este personaje de cinco o seis años. En función del punto de vista de Ximena se detalla su descubrimiento de las palabras. A la vez, esta focalización es *variable* en la medida que el personaje focal no es solo Ximena, este ¿quién ve? se amplía al ángulo de mira de los demás personajes de la novela, como el Ama Grande, la madre de Ximena, la ahijada, la tía Alejandra, Gretchen, etc.

En la segunda parte de la novela, entre las páginas 165-175 la focalización sigue siendo interna solo que ahora es fija, pues el personaje focal es uno solo: Ximena adulta.

¹²⁸ Cf. Reizs Carlos & A. C. M. Lopes. *Op. cit.*; pp. 99-106.

¹²⁹ La focalización interna fija se centra en un solo personaje. La focalización interna múltiple se da por ejemplo en las novelas epistolares cuando se evoca el mismo evento desde el punto de vista de diferentes personajes. Cf. Genette Gérard. *Op. cit.*; p. 245.



En la tercera parte de la novela se sigue manteniendo el mismo narrador; por lo tanto, la misma focalización. En el capítulo “La costa”, la salvedad es que aparecerá un nuevo personaje y el diálogo de este con Ximena niña.

Pareciera, en este último capítulo, que el personaje focal es Ximena adulta por el manejo de información, más no hay que olvidar que es a través del recuerdo de Ximena niña que se construye el relato que Ximena adulta necesitaba. Y, lo más importante, el narrador maneja el encuentro sin dejar que Ximena adulta tome definitivamente la posta. Para que hubiera habido focalización interna múltiple se hubieran presentado en el discurso varias versiones de lo acontecido en el capítulo “La feria”, pero solo existe una sola versión contada por Ximena niña gracias a la insistencia de Ximena adulta y a los complementos que anota esta última sobre el campamento.

Una novela de siete capítulos, dividida en tres partes con dos niveles de narración y una focalización interna variable y fija y un diálogo final que como propuesta ficcional invita a volver al primer capítulo “Los Juguetes” para completar la historia de los caminos del personaje principal, Ximena. Con estos datos seleccionados de la narratología y el análisis del discurso se ha buscado tener un mejor marco de análisis de la novela.



III Capítulo

Ximena de dos caminos y la Metaficción

Metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels.

Patricia Waugh

En el primer capítulo revisamos cómo la crítica tanto de difusión como literaria, tanto nacional como internacional, ha realizado sus aportes sobre la novela objeto de estudio, *Ximena de dos caminos*. En el segundo capítulo, se profundizó de manera detallada en la estructura de la novela, para así tener los lineamientos necesarios en torno a la novela *Ximena de dos caminos*. En la medida en que la crítica, por una parte, ha sido breve e imprecisa; y, por otro lado, poco difundida, estimo que el recorrido del primer al segundo capítulo ha sido necesario antes de empezar este capítulo.

El género novela —como ya acotamos en el capítulo anterior— es uno de los géneros que está siempre en transformación. Mas, todas las novelas poseen la característica principal de ser ficcionales.

En este capítulo, nos centraremos en analizar la novela *Ximena de dos caminos* como novela metaficcional. Eso quiere decir, que analizaremos las cualidades metaficcionales de este texto, de por sí, ya ficcional. Para ello, primero se revisarán las propuestas que han clasificado esta novela dentro de un determinado tipo; luego, me detendré en la revisión de los lineamientos principales de la novela de aprendizaje; y, finalmente, se trabajará el texto



metaficcional y sus particularidades a la par del análisis de la novela *Ximena de dos caminos*.

3.1. La novela *Ximena de dos Caminos* y sus propuestas

Marco Martos califica a la novela *Ximena de dos Caminos* como una novela de atmósfera y de aprendizaje: "La ficción de Riesco puede calificarse como una novela de atmósfera y de aprendizaje, donde cada uno de los hechos narrados está al servicio de un objetivo mayor"¹³⁰. Martos menciona al respecto el proceso de maduración de la niña "a grandes trancos"¹³¹.

Sara Beatriz Guardia puntualiza sus planteamientos en que en la novela se realiza un proceso de liberación a través de la palabra:

Uno de los méritos de la obra es que evoca la infancia desde la visión y perspectiva de una niña. [...] Ximena transita por este universo sorteando dificultades y retos en la exploración de su mundo interior, convirtiendo así la búsqueda de su propia identidad en el largo camino que deberá recorrer para lograr finalmente su *liberación a través de la palabra*¹³² (cursivas mías).

Además, Guardia relaciona la novela como parte de la autobiografía de la escritora Laura Riesco: "Pero la falta de integración y el proceso de adaptación de Ximena, no es distinto al que le toca vivir a Laura Riesco. Y, en este sentido, tiene mucho de autobiográfico"¹³³.

Por otro lado, Miguel Gutiérrez nos hablará de *Ximena de dos caminos* como una variante de la novela de formación basada en la iniciación y

¹³⁰ Martos, Marco. *Op. cit.*; p. 5.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Guardia, Sara Beatriz. "Ximena o la parábola de dos mundos", p. 119. Aquí se ha vuelto a citar lo dicho por Guardia, en la medida que es necesario para el análisis de este capítulo.

¹³³ *Ibidem*, p. 121.



descubrimiento del mundo donde, a la vez, Ximena desarrolla su conciencia. Aquí, Gutiérrez menciona estos aspectos, pero no termina de especificar por qué *Ximena de dos caminos* sería una variante de este tipo de novela o cuáles serían las particularidades que la harían ser parte y, a la vez, una variante de la novela de formación.

Carmen Tisnado entiende a *Ximena de dos caminos* como una novela autobiográfica, aún así no cumple con los tres lineamientos principales para serlo: está escrita en tercera y no en primera persona; los episodios contados en ella no obedecen a una línea cronológica; y, sólo se tiene acceso a algunos años de la vida de la protagonista principal, Ximena: "*Ximena de dos caminos* proposes a revision of what autobiography is, or rather, offers an alternative to the conventional concept of autobiography, and it is through autobiographics we can better understand this text"¹³⁴.

Jeannine Mountaban propone que en la novela *Ximena de dos caminos* habría tanto particularidades de la novela metaficcional como de la novela de formación, acotando que ambos tipos de novela tienen muchos puntos en contacto. El detalle aquí es que Mountaban no explicita los argumentos por los cuales la novela de Riesco sería una novela de formación o una novela metaficcional, es decir, no nos brinda un fundamento teórico detallado que fortalezca su propuesta.

¹³⁴ Tisnado, Carmen. *Op. cit.*; p.537. "*Ximena de dos caminos* propone una revisión de lo que es la autobiografía o, mejor dicho, ofrece una alternativa del concepto convencional de autobiografía y es, a través de la autobiografía, que podemos entender mejor este texto" (traducción mía).



Estas cinco miradas, las podemos sintetizar de la siguiente manera:

- a. *Ximena de dos Caminos* como novela de aprendizaje.
- b. En la novela *Ximena de dos Caminos* se daría un proceso de liberación a través de la palabra.
- c. *Ximena de dos Caminos*, novela variante de la novela de formación.
- d. *Ximena de dos Caminos*, novela de la auto-representación o autobiográfica.
- e. *Ximena de dos Caminos*, novela que presenta particularidades del *Bildungsroman* como de la Metaficción.

De aquí se puede extraer un primer común denominador: *Ximena de dos caminos* como novela de formación o *bildungsroman* o novela de aprendizaje o variante de la novela de formación.

Cuando hablamos de un aprendizaje o de la formación de algo necesariamente se necesita de un proceso para aprender. Nos preguntamos entonces: ¿cuál es el proceso que realiza el personaje Ximena?, o ¿cuál es el aprendizaje que se presenta en la novela *Ximena de dos caminos*? Para ello, empezaremos revisando lo referente al *Bildungsroman*.

3.2. La novela de aprendizaje

Un concepto claro, detallado y preciso sobre el tema lo encontramos en el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón.

Novela de aprendizaje (o *Bildungsroman*). (De *bildung*: educación, y *roman*: novela). La novela de aprendizaje es un tipo de relato cuyo protagonista va desarrollando, a lo largo de la historia narrada, su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y juventud



hasta la madurez. En dicho período se modela su carácter, concepción del mundo y destino, en contacto con la vida, que le sirve de escuela de aprendizaje a través de las más diversas experiencias. Estas experiencias de su itinerario existencial (obstáculos, riesgos, soledad, encuentro de maestros, descubrimiento del amor, etc.) constituyen hitos importantes en esa carrera de aprendizaje y desarrollo del héroe hasta alcanzar la madurez. Como antecedente de esta novela de formación se han citado las novelas picarescas: p. e., Lázaro considera a sus amos, y, en concreto, al ciego, como maestros. Sin embargo, las obras que representan con mayor precisión el modelo de *Bildungsroman* son el *Wilhelm Meister*, de Goethe, el *Émile* de Rousseau, *L'Éducation sentimentale*, de G. Flaubert, *David Copperfield* de Ch. Dickens, etc.¹³⁵ (subrayados míos).

Para empezar, este tipo de novela refiere a una narración donde se efectúa el desarrollo de la personalidad del protagonista que va desde la etapa de adolescencia y juventud, hasta la madurez. Este desarrollo refiere al proceso secuencial que se irá dando de acuerdo a las experiencias que va viviendo el personaje.

Asimismo, este desarrollo nos habla de una meta: la *madurez*, la cual no necesariamente significa *adulthood*. Una persona puede madurar sin necesidad de llegar a una edad comprendida dentro del período de la adultez; así como, una persona puede llegar al período de la vida adulta sin haber madurado. Lo principal aquí es delimitar qué implica la madurez. Para que se llegue a este período de la vida se debe tener el buen juicio, la prudencia en los actos y la sensatez. Además, la madurez —si lo vemos del lado cronológico— refiere a la edad de la persona que ha alcanzado su plenitud vital y aún no ha llegado a la vejez¹³⁶.

¹³⁵ Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza editorial, 2000, p. 356.

¹³⁶ RAE, Real Academia Española, 28 de septiembre de 2008, 13.30h.



En la novela *Ximena de dos caminos* podemos darnos cuenta de dos cosas. Por un lado, Ximena, el personaje principal de la novela, no madura en el desarrollo de la novela. Por otro lado, no llega a la adultez en cuanto a la edad; solo al final de la novela, Ximena adulta se presenta en el relato, lo cual no es lo mismo, porque no se ha participado de este proceso de la adolescencia, en este caso, de la niñez a la madurez o adultez.

Para involucrarnos más con este tipo de novela, he seleccionado dos trabajos sobre el *bildungsroman*¹³⁷ aplicados a textos latinoamericanos escritos por mujeres, para así tener un mejor acercamiento y un punto de contraste que nos permita hacer un paralelo más familiar con la novela *Ximena de dos caminos*.

Gabriela Mora¹³⁸ revisa esta concepción en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel y toca particularidades de la novela de aprendizaje pertinentes para nuestro estudio. En su trabajo, el común denominador de la “novela de aprendizaje” con la “novela de aprendizaje latinoamericana” —como ella las divide— es el proceso hacia la madurez.

Asimismo, Mora destaca la importancia del trasunto de vida que realiza el personaje del texto estudiado, Ana, lo cual le permite hacer revisiones

¹³⁷ Franco Moretti en su libro titulado *The way of the world. The bildungsroman in European culture*, revisa los parámetros del *bildungsroman* en algunas novelas europeas del siglo XIX.

¹³⁸ Mora, Gabriela. “El *bildungsroman* y la experiencia latinoamericana: ‘La pájara pinta’ de Albalucía Ángel”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, 71-81.



comparativas. Por ejemplo, Mora puede analizar la madurez sentimental a la que llega el personaje, pues en la novela se relata esta situación de manera progresiva y no como un evento o situación más en el libro. Ella revisa la experiencia de los primeros placeres eróticos, del primer encuentro sexual de la protagonista; y, luego, la primera experiencia sexual por amor. Allí realiza la comparación y, por ende, se revisa la evolución.

Los recuerdos consignan la iniciación del placer erótico de Ana en manos de una campesina mayor que ella, a temprana edad. La escena, desprovista de todo comentario moralizante, yuxtapone sentimientos que mezclan el deseo de querer y no querer participar en el juego a que se le invita, la curiosidad que le empuja a aceptarlo, el temor porque barrunta de alguna manera que es juego prohibido, y el indudable goce sexual que Ana experimenta.

De más amplia resonancia en la memoria y la vida de Ana es el suceso de la desfloración, a los 13 años, en que aparecen los mismos impulsos de querer y no querer, la curiosidad y el goce, pero ahora junto a la repugnancia y el dolor.

Alirio, peón de la finca paterna y compañero de juegos de la muchacha, mucho mayor que ella, es el "seductor" que con habilidad manipula a la niña que lucha entre el deseo de los "mimos" y de rehuir del dolor.

Una secuela del temprano desvirgamiento aparece en las páginas que narran el conocimiento del amor que experimenta Ana con Lorenzo. [...] Si se revisa la repetición de palabras y frases de Alirio en el fragmento que relata el acto sexual con Lorenzo, se verá el juego connotativo del no quiero de la primera experiencia, con el no puedo de la segunda, que miden la distancia emocional que los separa¹³⁹.

En *Ximena de dos caminos*, este proceso es difícil de puntualizar, pues no hay una evolución de eventos similares. Si reparamos y analizamos el encuentro de Ximena con las palabras, nos damos cuenta que son sucesos colocados como en una línea de tiempo salteada que nosotros como lectores podemos ordenar, ya que cada capítulo de la novela se cierra en sí mismo. Ximena desarrolla su trabajo con las palabras, pero desde uno de sus caminos: "la oralidad". La palabra escrita no pertenece a su mundo aún, sino hasta que la mujer adulta se presenta en el último capítulo.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 76-77.



Otro ejemplo de estos eventos no secuenciales es el encuentro con Pablo en el campamento de los obreros. Este es un único encuentro, sólo una única vez Ximena estuvo en el campamento, sólo esa noche, sólo en ese incendio. No hubo un contacto previo con la realidad de él y su familia. Mas, y esto es interesante acotar, sí con otra familia, con la de la tejedora. Quizás no con él, pero sin con otro niño, con el niño de los juguetes en el mercado al que fue Ximena con su ama. Y, el principal contacto que tiene Ximena, es con su Ama Grande, aunque no con su realidad de campesina india, pero sí con la persona.

Y, es que, la propuesta de Riesco no es presentarnos una secuencia de eventos similares, sino eventos que como lectores relacionamos con otro evento; no un suceder concatenado de un mismo tipo de eventos, como en lo mencionado anteriormente para el caso de "La pájara pinta" y el personaje Ana, a través de los cuales hubiéramos tenido puntos de comparación específicos y, con ello, un análisis evolutivo del personaje Ximena en algún aspecto de su vida.

Sara Beatriz Guardia hace referencia al último capítulo de la novela donde la mujer adulta viene a conversar con Ximena y resolver así un dilema que le ha pertenecido desde aquella edad de niña, y, donde queda resaltado, el momento en que Ximena escribe sus primeras letras, las cuales contrastan con el bloc de la mujer adulta. Debido a ello, Guardia nos habla de una novela donde existirá la liberación a través de la palabra. Coincido con esta apreciación y agrego, respecto a este punto, que esta liberación se da durante cada capítulo de la novela a través de la "palabra oral" y termina con el



encuentro también “oral” entre Ximena niña y Ximena adulta. Lo cual, conforma el producto final de esta liberación: el libro *Ximena de dos Caminos* o el bloc completo de Ximena adulta. Solo que esta oralidad se plasma de manera escrita en el texto.

Sin embargo, y, esto es a lo que quiero llegar al retomar lo planteado por Guardia, no hay un aprendizaje de la palabra escrita. Si analizamos el proceso de aprendizaje de la escritura en el libro, nos damos cuenta que este tampoco queda explícito en el texto. En ninguna parte de la novela se dice algo como “Ximena cogió el lápiz y empezó trazando la primera letra del alfabeto” o “Ximena ordenó su primera oración”. No habría proceso, solo inicio y final, el inicio de Ximena sentada en la mesa del comedor a punto de escribir las letras de su primera palabra y Ximena adulta haciendo anotaciones en su bloc.

No podemos decir entonces que se realice un proceso de aprendizaje de la escritura, sino más bien un encuentro con la palabra. Las palabras suenan en los oídos de Ximena como música, como letargo, como una invitación a otros mundos. Ella se enriquece del mundo oral del Ama Grande, del Ama chica, de su madre, de Pablo; experimenta el poder de la palabra en las palabras de la ahijada, en los diálogos de Heathcliff de *Cumbres Borrascosas*, etc.

Mora, añade, a su vez, el aspecto social desarrollado en la novela “La Pájara Pinta”. En *Ximena de dos Caminos* el contexto social está sumamente engarzado, pues, a través de la novela, se conoce la encrucijada cultural del



enclave minero donde Ximena vive. No obstante, este aspecto social no es exclusivo de la novela de aprendizaje, es un rasgo que se podría encontrar en cualquier tipo de novela.

El otro artículo seleccionado es el de Edna Aizenberg: "El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica"¹⁴⁰. Según Aizenberg, el *Bildungsroman* se podría tomar como una narración típicamente femenina en Hispanoamérica, a lo cual ella llama *failed Bildungsroman*: "Este vendría a ser una versión de la tradicional novela de aprendizaje en la cual la heroína, en vez de lograr la autorrealización y la integración personal —como es el caso masculino—, termina frustrada, sacrificada o muerta"¹⁴¹. Aizenberg, además, hace referencia a que en el *Bildungsroman* clásico los relatos terminaban con un *happy ending* y los protagonistas principales de estas historias eran hombres.

Asimismo, Aizenberg tomando como base a Wilhelm Dilthey —quien diera la definición canónica del *Bildungsroman*—, cita:

A regulated development within the life of the individual is observed, each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on the way to maturity and harmony¹⁴².

¹⁴⁰ Aizenberg, Edna. "El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: El caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra", *Revista Iberoamericana*, 132–133 (1985): 539–546.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 539.

¹⁴² *Ibidem*. "Un desarrollo regulado dentro de la vida del individuo es observado, cada una de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, al mismo tiempo, la base para una etapa mayor. Las disonancias y conflictos de la vida aparecen como los puntos de crecimiento necesarios, a través de los cuales, el individuo debe pasar hacia el camino de la madurez y la armonía" (traducción mía). Aizenberg menciona un ejemplo propicio para este concepto como es el caso de "*Don Segundo Sombra*" (escrito en 1926, en la misma época de *Ifigenia*), donde el adolescente Fabio Cáceres, comenzando como hijo ilegítimo y huérfano de padre, pasa por un edificante proceso de aprendizaje en las inmensidades pampeanas, y llega así a su mayoría de edad como legítimo gaucho y legítimo terrateniente, epítome de las virtudes individuales y colectivas de la sociedad argentina". *Ibidem*.



Podemos darnos cuenta que las apreciaciones de Dilthey, en quien se basa Aizenberg, son similares a las mencionadas por Mora y recogidas por Estébanez Calderón. Estas serían: episodios similares que conforman un episodio más grande, lo cuales nos permiten trazar una evolución; conflictos y disonancias que acompañan un proceso de aprendizaje, con lo cual, se desarrolla un camino hacia la madurez.

Un aspecto más en el que Aizenberg se detiene es en la experiencia del amor que rodea al personaje como parte de su proceso de formación (tema que se había tocado en "La Pájara Pinta"). Por ende, este sería también un rasgo propio del *Bildungsroman*.

Ifigenia tiene los componentes centrales del *Bildungsroman*: juventud y orfandad, provincialismo, la sociedad circundante, conflicto intergeneracional, autoeducación por medio de experiencias vivenciales y de lecturas prohibidas, una prueba amorosa —el vía crucis del amor— y la búsqueda de valores y de una vocación¹⁴³.

Ximena es una niña, no es huérfana ni de padre ni madre, no se presenta una postura provincialista (predilección por los usos y costumbres de la región donde uno ha nacido) dentro de la novela, aunque el espacio desde donde se enuncie el texto es la provincia de Jauja. Asimismo, Ximena no tiene lecturas prohibidas, no hay un conflicto intergeneracional, no se aprecia completamente la sociedad circundante y no hay una prueba amorosa. Lo que hay frente a esta juventud, es niñez; frente a esta orfandad paternal y maternal, es más que una orfandad, una búsqueda de una parte identitaria del personaje principal. Además, está presente una metáfora del provincialismo que se centra en el espacio desde donde se enuncia la novela. No hay un conflicto generacional,

¹⁴³ *Ibidem*, p. 541.



sino se presenta un conflicto cultural, aunado a un conflicto interno del personaje adulto; y, se remarca el contraste de una sociedad bien asentada en oposición con una sociedad llena de carencias a través de las pequeñas incursiones de Ximena en el mercado, en la casa de la tejedora y en el cuarto de la pareja de provincianos en el hotel donde pasa sus vacaciones en la Costa. Más que una autoeducación, lo que hay en Ximena es un conocimiento de situaciones, el cual se da de manera parcial, puesto que Ximena es una niña de cinco años. No hay tampoco la búsqueda de una vocación ni por parte de Ximena niña, quien sólo experimenta las curiosidades propias de la edad, ni por parte de Ximena adulta, quien no regresa en el relato a buscar la disposición a la escritura de la niña, o que la niña sea escritora; sino, tan solo esa parte del relato que se ha preferido mantener olvidado por muchos años.

Podemos concluir de ambos artículos y de nuestra definición inicial del *Bildungsroman* que:

- a. El *bildungsroman* es una novela donde el protagonista alcanza la madurez, luego de un proceso evolutivo de desarrollo personal o lo que se llamaría un “proceso de aprendizaje”.
- b. Dicho aprendizaje es presentado normalmente bajo un narrador en primera persona, es decir, un relato autobiográfico. O, a través de, un narrador en tercera persona, bajo una focalización omnisciente, es decir, el narrador sabe todo lo que va a suceder.
- c. Se presentan, en este autoaprendizaje, distintas situaciones a través de las cuales el personaje principal modela su personalidad.



- d. En la medida que hay un camino de aprendizaje dichas vivencias deben darse más de una vez para establecer el comparativo y, así, adquirir no solo experiencia, sino la sabiduría frente a cada situación, lo cual permite al personaje madurar en experiencia de vida.

Ximena de dos Caminos esta narrada en la tercera persona del singular, presenta un narrador extradiegético-heterodiegético, fuera del relato. A través de siete capítulos con autonomía propia, se marcan siete momentos en la vida de una niña de cinco años, más no se puede hablar de una evolución de su personalidad y, menos aún, de un proceso de madurez emocional de la niña. Asimismo, la experiencia de amor está ausente. El común denominador de los personajes del *Bildungsroman*, es que, ellos van creciendo en edad y están expuestos a otras situaciones; mas, Ximena siempre tiene la misma edad, es como si cada capítulo transcurriera un día después del otro, puesto que son tan rápidos. El hecho de que aparezca Ximena adulta en “La Despedida” no implica un proceso de madurez del personaje niña, este proceso no se da en la novela.

El *happy ending* —si es que hablamos de *Bildungsroman* clásico—, es forzado, pues nos haría decir que la novela cierra tan solo con el relato de Ximena niña con Pablo y lo que verdaderamente acaeció en “La feria”. Esto último dejaría de lado el plano narrativo de la novela y su estructura, el cual hemos explicitado que refiere a un desenlace-doble enfrentamiento, el cual nos lleva a hacer una regresión o un “giro” al primer capítulo. El final que Aizenberg propone para este tipo de textos, contrario al del *bildungsroman* clásico, tampoco se cumpliría.



3.3. La novela metaficcional

Así como la obra de Laura Riesco pertenece a una tradición literaria, la novela metaficcional se inserta en un corpus novelístico. La novela metaficcional es posmoderna¹⁴⁴. Recordemos que el posmodernismo, en general, abarca todo lo ya producido y conversa con este pasado, a la par, que con su presente. De la misma forma, la novela posmoderna se nutre de toda la producción literaria precedente para edificarse. Además, la condición posmoderna se relaciona con un crecimiento de la autoconciencia de la vida cultural.

Entonces no parece contradictorio que una de las más impactantes evidencias de la condición sea la emergencia de “lo posmoderno” como **estilo o sensibilidad dentro de la escritura crítica misma**, de modo que ciertas formas de escritura acerca del posmodernismo, en filosofía, teoría social, estudios culturales o crítica literaria, realicen o incluso promuevan conscientemente los valores o cualidades que son su objeto¹⁴⁵ (negritas mías).

La distinción entre la ficción, el arte y la crítica se hacen claras en este tipo de novela a través del uso de distintas técnicas. Aquí no se rechaza lo producido anteriormente, sino se renueva. Entonces, ¿cómo se relaciona la novela posmoderna y la novela metaficcional? Esta última —de la misma manera que la posmoderna— dialoga con todos los tipos de novela previos, se

¹⁴⁴ Para algunos críticos —quienes prefieren no usar el término metaficción— no es pertinente su uso dentro de un contexto ajeno al del nacimiento del término. Wladimir Krysinsky postula que la metaficción en los últimos años se ha centrado en el uso y abuso de la terminología, específicamente a partir de la posmodernidad: “La metaficción y su frecuente uso van asociados a la idea de posmodernidad, como punto final y saturación de las estructuras narrativas y discursivas que en otro tiempo pudieron ser útiles a los vanguardismos, pero que hoy constituyen ya un repertorio de recursos técnicos y de estructuras fijas”. Krysinsky, Wladimir. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*. Vervuert: Iberoamericana, 1998, p. 28. Krysinsky aborda la metaficción de manera complementaria, en la medida que, su propósito es trabajar el metatexto. He colocado su apreciación para tener en cuenta que la propuesta de la novela metaficcional no ha sido bien recibida ni revisada por algunos críticos.

¹⁴⁵ Payne, Michael (ed.). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 532.



nutre de la tradición novelesca para desarrollar su trabajo ficcional y hace una mezcla con los nuevos elementos que va encontrando e incorporando en su corpus ficcional novelesco. Esta apertura a lo nuevo, deja abierta la posibilidad de nuevos mundos posibles, nuevas identidades, nuevas voces, de la misma forma que el arte y la cultura posmoderna. Pero esta relación con el pasado y el presente no es mimética, por el contrario, existe un diálogo crítico y autoconsciente con todo este corpus.

Ximena de dos caminos como novela posmoderna recoge elementos ya dados en el pasado novelesco previo. A su vez, nos hace ser partícipes del trabajo ficcional planteado en la novela con sus dos narradores y sus dos focalizaciones al decodificar el texto.

Pero, además de lo ya mencionado, la propuesta narrativa de la novela metaficcional en sí es un tanto compleja en la medida que se juega con la ficción de manera a veces detectivesca y el texto se convierte en un artefacto.

Deteniéndonos sólo en el término “metaficción”, nos damos cuenta que este no ha sido muy utilizado en los estudios literarios peruanos¹⁴⁶. Este es un término que data de inicios de los años setentas y que apunta —así como otros

¹⁴⁶ A diferencia de Latinoamérica donde hay algunos estudios sobre la novela metaficcional latinoamericana. Uno de ellos es el de Carmen Bustillo quien apunta que a la par de las literaturas europeas de vanguardia de post-guerra surge en América una búsqueda que escapa ya a moldes mimetistas de la realidad y al problema representativo del indio. Florece una novela que trasciende a los marcos representativos de la ficción y de la realidad ficcional, construyéndose los primeros pasos de la ficción de la ficción, las posibilidades de la ficción, el espejo de la ficción, el límite entre ficción y realidad hechos una sola ficción. Ella revisa los trabajos de cinco narradores latinoamericanos (Manuel Puig, Vargas Llosa, Felisberto Hernández, Álvaro Mutis y Bryce Echenique). Cf. Bustillo, Carmen. *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad de Simón Bolívar, 1998, pp. 8-15. Puede revisarse la introducción de Bustillo sobre la metaficción, la cual se centra en delimitar los puntos mencionados y las características del relato metaficcional.



términos similares, como “metalenguaje”— a referir lo relacionado consigo mismo. Según Patricia Waugh: “A metalanguage is a language that functions as a signifier to *another language*, and this other language thus becomes its signified”¹⁴⁷. Por definición sabemos que el metalenguaje es el lenguaje empleado para estudiar las propiedades del mismo o de otro lenguaje.

Sobre este punto, Bustillo apunta: “Como lo indica la misma palabra, metaficción es la ficción que habla de sí misma, en el mismo sentido que da Jakobson a metalenguaje. La ficción que sistemáticamente se centra en su propia categoría de artificio para replantear la problemática relación entre ficción y realidad”¹⁴⁸. Asimismo, sobre la primera utilización de este término en la literatura, Bustillo anota:

El término parece haber sido utilizado por primera vez por William Gass en *Fictions and the figures of life* (1970) dentro de su reflexión sobre la filosofía y las formas de la ficción: *There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul [...] and the case is no different in the novel. [...] Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction* (1989:24-25)¹⁴⁹.

Patricia Waugh coincide con estos datos, pero a la vez anota que varios términos similares se venían trabajando desde la década del sesenta en la medida que la sociedad estaba interesada en reflejar los problemas de la raza humana: “However, terms like ‘metapolitics’, ‘metatheorics’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural

¹⁴⁷ Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self – conscious fiction*. New York: Methuen, 1984, p. 4. “Un metalenguaje es un lenguaje que funciona como un significante de otro lenguaje y este otro lenguaje de este modo llega a ser su significado” (traducción mía). Recordemos que para Saussure el significante es el sonido y la imagen del mundo o su forma. El significado es el concepto evocado por nuestra memoria por esta palabra.

¹⁴⁸ Bustillo, Carmen. *Op. cit.* p.11.

¹⁴⁹ *Ibidem*. “Hay metateoremas en matemáticas y lógica, la ética tiene su alma lingüística y el caso no es diferente en la novela. En efecto, muchas de las llamadas antinovelas son realmente metaficción” (traducción mía).



interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world”¹⁵⁰.

Asimismo, la metaficción, para algunos teóricos, se corresponde con el narcisismo narrativo, la autoconciencia, la autorrepresentación y la autorreflexividad. La autoconciencia o autorreflexividad es la principal propiedad de la metaficción, la cual revisaremos detalladamente más adelante.

Al desmembrar la palabra “metaficción” tenemos como resultado dos palabras: “meta” y “ficción”. La segunda palabra “ficción”¹⁵¹, alude a un mundo fuera de la realidad, una realidad imaginaria o alterna. La palabra “meta”¹⁵² refiere al fin al que se dirigen las acciones o deseos de alguien, dentro de la tradición latina; y, dentro de la griega, significa 'junto a', 'después de', 'entre' o 'con'.

Podemos decir entonces que el significado de la palabra metaficción sería “*la ficción como meta*”, si es que nos centramos en el proceso que presenta esta novela. Las preguntas que surgen al respecto serían: ¿cómo llegar a la ficción desde la ficción?, ¿hacia dónde va la metaficción narrativa? y ¿cómo se construye el relato en un texto metaficcional?

¹⁵⁰ Waugh, Patricia. *Op. cit.*; p. 2. “No obstante términos como metapolítica, metateoría y metateatro son un recuerdo de lo que ha sido, desde los sesentas, un mayor interés general cultural en el problema de cómo el ser humano refleja, construye y media su experiencia del mundo” (traducción mía).

¹⁵¹ Ficción: 1. acción y efecto de fingir. 2. Invención, cosa fingida. 3. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. RAE, Real Academia Española, 25 de septiembre de 2008, 15.30h.

¹⁵² Meta: (Del gr. μετα-). Elem. compos. Significa 'junto a', 'después de', 'entre' o 'con'. *Metacentro, metatórax*. RAE, Real Academia Española, 25 de septiembre de 2008, 15.30h.



No hay que olvidar que todo texto literario posee una categoría ficcional, por más que éste esté contextualizado, la aparente realidad no deja de ser una ficción de la realidad. Ni la novela realista se escapa a esta categorización (recordemos la naturalización que el realismo utilizaba para crear el efecto de realidad mimética). Expresar el todo de la realidad es una ficción desde que es contada literariamente.

Para entender la metaficción hay que centrarse en que no estamos delante de un texto diferente o ajeno a lo que ya se había estado dando en nuestra producción literaria. Este tipo de texto va a retomar la estructura de la novela anterior para hacernos conscientes de los procesos discursivos que ella presenta y develarnos el carácter artificioso de toda obra literaria.

Para empezar analizando la novela metaficcional, partiré por lo propuesto por Waugh al respecto: "Metafiction novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion"¹⁵³. Mas, ¿cómo se construye y se devela esta ilusión de realidad en un texto?

¹⁵³ Waugh, Patricia. *Op. cit.*; p. 6. "Las novelas metaficcionales tienden a ser construidas en el principio de una oposición fundamental y sostenida: la construcción de una ilusión ficcional (como en el realismo tradicional) y la revelación de esa ilusión" (traducción mía). Esta narrativa metaficcional, posee diferentes perspectivas del mismo proceso narrativo. Tales son el introverted novel, anti-novel, irrealism, surfiction, self-begetting novel y fabulation. *Ibidem*, p. 13-14.



Pasaré a explicar los procesos de la novela metaficcional a la par que se analiza el libro *Ximena de dos caminos* como representante de este tipo de novela.

3.4. Procesos discursivos de la novela metaficcional

Patricia Waugh teoriza al respecto de la metaficción y sus particularidades. En base a este estudio, extraeré y agruparé los procesos propuestos en su libro y me centraré en las prácticas esenciales que convierten a un texto en un texto metaficcional¹⁵⁴. Estos procesos son los que se encuentran presentes en

¹⁵⁴ En la medida que cada novela plantea su propuesta metaficcional puede utilizar más procesos o elementos. La parodia es también un proceso discursivo de la novela metaficcional. No la he colocado dentro de las características principales de este tipo de relato porque ella obedece a una forma de construir la metaficción. Es decir, no es una particularidad necesariamente indispensable de este tipo de novela. Además, cualquier novela puede presentar algún elemento paródico sin tener que ser metaficcional. Hay que recordar que "la parodia consiste en la imitación burlesca e irónica de personajes, de conductas sociales o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico". Cf. Estébanez Calderón. *Op. cit.*; 391-392.

Cuando hablamos de la parodia dentro de la metaficción estamos frente a un recurso en orden de colaborar con el develamiento del texto como artefacto, es decir, la parodia se erige dentro del texto metaficcional como una manera de evaluar, criticar, reflexionar y, así, hacer una comparación cómica sobre lo ya escrito. La parodia responde a una evolución de la literatura, ya que esta no podría darse sin tener un referente base al cual aludir y criticar o imitar.

A su vez, uno de los atributos principales de la parodia es la nueva convencionalización de las cosas que propone, las nuevas posibilidades que genera este juego del lenguaje, por ende, el dinamismo del texto que genera. Como resultado de este proceso tendremos una lectura ávida del lector al relacionar las convenciones tradicionales con las nuevas convenciones propuestas por la parodia. La parodia crea su propio estilo cómico en cada texto donde es utilizada. Un ejemplo claro y clásico es el *Quijote* de Cervantes, en el cual se parodian las convenciones del romance.

Se dice que la parodia aparece en los momentos de crisis de la novela, yo diría que es una manera más en que la novela inserta los aportes no solo del lenguaje cotidiano, sino de la realidad donde las formas de vida permiten darnos cuenta de lo hecho, retroceder, reflexionar y ver las conductas sociales a través de una imitación autocrítica de alguna conducta social, efectuada con tono irónico o cómico. Para una lectura más detallada de este punto se puede leer el capítulo "Literary evolution: the place of parody" incluido en el libro de Patricia Waugh (1984, 63-86) y complementarla con los planteamientos de Linda Hutcheon al respecto (1993, 2000).

Asimismo, Waugh coloca al final de su estudio cuatro procedimientos o estrategias, los cuales ella determina que se desarrollan más que nada en textos metafccionales radicales —como ella los define—, estos son: contradicción: paradox y objets trouvés: intertextual overkill. Estas estrategias se pueden presentar o no en un texto metaficcional. Cf. Waugh, Patricia. *Op. cit.*; pp. 136-149.



la novela *Ximena de dos Caminos*. Con ello, busco demostrar la hipótesis de esta investigación.

No obstante, antes de revisar dichas prácticas, hay que acotar que todos estos procesos responden a un hilo conductor que es la autoconciencia o la autorreflexión.

La autorreflexión no es un elemento nuevo en la historia de la novelística¹⁵⁵. Esta es la reflexión sobre sí mismo que, para nuestro caso, puede realizarse a través de un personaje, del narrador o de la disposición de la estructura en un relato. Ahora, para que se lleve a cabo la autorreflexión o autoconciencia¹⁵⁶, el sujeto de la reflexión y el objeto de ella son lo mismo, es decir, el texto se mira a sí mismo.

Autorreflexividad [...] proviene del latín *reflexio*, *reflectere* y, prestada de la filosofía, se refiere, según Locke (1690), a la capacidad de la mente de ser sujeto y objeto de sí misma en el proceso cognitivo. En la dimensión artística, apela metafóricamente a la facultad de las producciones culturales de "mirarse a sí mismas" y su trascendencia no es poca: su existencia misma y las diferentes posibilidades de formulación que ofrece, se ubican en el centro de problemas tales como la esencia y el valor de la representación ficcional, la verdad poética y la autoconciencia del lenguaje como generador del mundo.¹⁵⁷

Esta autorreflexión se dirige a la capacidad de autoanalizarse de las producciones literarias, poniéndose así en enfrentamiento el objeto creado con su realidad ficcional. Esto llega a confundir, pues descentra aquellas figuras

¹⁵⁵ "La autorreflexividad surge con su acta misma de nacimiento en las aventuras imaginativas y verbales de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, y ofrece tres de sus mejores muestras en el siglo XVIII: *Tristram Shandy*, *Tom Jones* y *Jacques le fataliste*, como ha estudiado ampliamente la crítica". Bustillo, Carmen. *Op. cit.*; pp. 9-10.

¹⁵⁶ Utilizaré preferentemente la palabra autorreflexión en la medida que me parece más pertinente para el estudio. No deseo que la palabra autoconciencia, al tener raíces psicológicas, confunda al lector. Como ya indique ambas palabras refieren a lo mismo.

¹⁵⁷ Bustillo, Carmen. *Op. cit.*; pp. 11-12.



que se tenían delimitadas, como son el autor real, el autor implícito, el narrador y, sus correspondientes, por los cambios que la construcción de esta ficción pueda incluir.

Sabemos que el texto es una propuesta de ficción o ilusión de realidad. La autorreflexión implica a su vez el crear y descrear esta ilusión a través del develamiento de este artificio. Según Waugh:

Metafiction novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'¹⁵⁸.

Se trata, entonces, de un trabajo conjunto de la creación de esta ilusión de la realidad y de su proceso de producción. Brindando como resultado un texto que debe ser leído, interpretado y deconstruido para ser entendido bajo la propuesta de estos dos procesos.

¿Cómo se da esto en la novela *Ximena de dos caminos*? ¿En qué nivel? ¿A nivel del discurso o a nivel de la historia? En el capítulo anterior hablamos de las particularidades narrativas del relato y analizamos así la estructura de la novela, una estructura que podemos relacionar con la historia. Esto último debido a que, a la par del desarrollo de dos planos narrativos en la novela,

¹⁵⁸ Waugh, Patricia. *Op. cit.*; p. 6. "Las novelas metaficticiales tienden a ser construidas en el principio de una oposición fundamental y sostenida: la construcción de una ilusión ficcional (como en el realismo tradicional) y la revelación de esa ilusión. En otras palabras, el común denominador más bajo de la metafiction es, simultáneamente, crear una ficción y hacer una declaración acerca de la creación de esta ficción. Los dos procesos son sostenidos de manera conjunta en una tensión formal, la cual rompe las distinciones entre la creación y la crítica y las une dentro de los conceptos de interpretación y deconstrucción" (traducción mía).



existen dos planos de la historia a través del relato de Ximena niña y Ximena adulta.

En otras palabras, dentro del tramado de la novela *Ximena de dos caminos*, podemos hablar de la autorreflexión sobre el carácter ficcional del texto y de una autorreflexión de la historia ficcional de Ximena efectuada al regresar y completar sus recuerdos.

Un punto importante dentro de esta mirada, la podemos hallar en el self-begetting novel, el cual como ya hemos indicado es uno de los tipos de la novela metaficcional. Para Mountaban, *Ximena de dos caminos* sería representante de este tipo de novela: "The self-begetting novel for example, is describe as an account usually first person, of the development of a character to a point at which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading"¹⁵⁹. Revisemos estas características: *Ximena de dos Caminos* no está escrito en primera persona, sino en tercera. En cuanto al desarrollo del personaje, Ximena niña, personaje principal de la novela, no escribe la novela en ese momento. Ximena adulta deja entrever que así será en unos años. Por otro lado, es Ximena niña quien llegará a ser Ximena adulta.

¹⁵⁹ Montauban, Jeannine. *Op. cit.*; p. 7. "La novela auto engendradora por ejemplo es descrita como un relato usualmente en primera persona del desarrollo de un personaje hasta el punto en el cual el es capaz de continuar y componer la novela que nosotros acabamos de leer" (traducción mía). Esta cita que toma Mountaban pertenece al libro de Patricia Waugh.



El self-beggeting novel tiene como significado literal el de novela auto-engendradora¹⁶⁰. Este tipo de novela metaficcional nos plantea un desarrollo que permita al personaje continuar con algo que había dejado sin terminar y componer la novela. Mas este no obedece a ningún tipo de límite como el de la madurez del personaje que ya habíamos revisado en el *Bildungsroman*. Esto nos exige, analizar la novela de otra manera. Ximena niña no sería entonces quien hace el proceso, sino Ximena adulta. Ella haría un proceso de regresión. Para ello, realiza un proceso retrospectivo a su niñez, a su propia vida cuando niña, este período de tiempo sería su objeto de análisis; a la vez, el sujeto del mismo es Ximena como adulta. En resumen, la gran autorreflexión de Ximena adulta sería la novela misma. Todo esto dentro del proceso de autorreflexión que presenta la historia de Ximena.

A continuación, me centraré en los procesos que permiten al relato hacer esta revelación de la novela como artificio, los cuales como ya he acotado parten de la autorreflexión.

3.4.1. La estructura narrativa

Cada novela presenta una estructura narrativa particular que tiene como finalidad presentarnos esta mirada de la novela a sí misma. Hay que anotar que no se puede dar una lista de recursos narrativos básicos que se deban utilizar para lograr este efecto discursivo. Lo importante es que estos recursos contribuyan al efecto autorreflexivo del texto.

¹⁶⁰ Esto si usamos una traducción más literal ya que el verbo *beget* como parte de un viejo uso significa llegar a ser el padre de un niño, en otras palabras, engendrar.



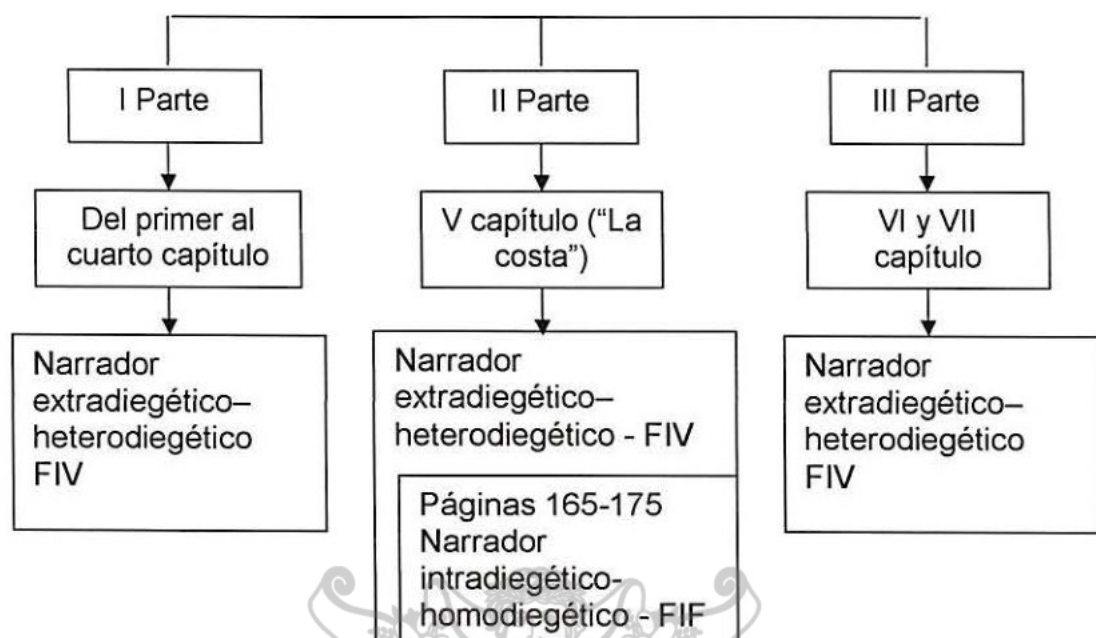
Dentro de la novela *Ximena de dos caminos* el primer recurso narrativo se presenta dentro de los dos niveles de narración. El primer nivel de narración cuenta con un narrador extradiegético- heterodiegético, este es el narrador macro que presenta la novela y, el segundo nivel de narración, a cargo de una narradora intradiegética-homodiegética, una narradora interna. Asimismo, en el primer nivel de narración, el relato se encuentra contado en tercera y no en primera persona. El o la narradora externa narra las aventuras de Ximena. En el segundo nivel, la narradora interna cuenta el paso de Ximena en la costa dirigiéndose a un tú desde la primera persona del plural.

La regresión de Ximena adulta a su niñez genera su desdoblamiento. Al efectuarse este proceso, aparece Ximena niña de quien se pasará a contar la historia, pero —y esto es muy importante— no desde una primera persona ni de un narrador omnisciente, sino desde la tercera persona y con un narrador externo al relato que sabe lo mismo que los personajes. Este narrador externo que organiza y cuenta la historia no es la misma Ximena adulta, pues ella es narradora en el capítulo "La costa"¹⁶¹.

Revisemos estos presupuestos y, además, las dos focalizaciones en la novela objeto de estudio:

¹⁶¹ Creo que ya ha quedado claro que la novela no es autobiográfica, principalmente, por las particularidades narrativas que hemos tocado en varias oportunidades en este estudio.





¿Quién ve en la primera parte de la historia?, Ximena niña, personaje dentro del relato y los demás personajes que la acompañan cada uno dentro de su capacidad de conocimiento de la historia (FIV- focalización interna variable). A diferencia de la segunda parte, —entre las páginas 165-175— cuando Ximena adulta irrumpe como narradora y como único personaje focal de la narración (FIF- focalización interna fija). En la tercera parte, volvemos a la focalización interna variable con la salvedad de que un narrador de la historia es ahora un personaje.

Con la presencia de estos dos niveles narrativos, de dos narradores y de estas dos focalizaciones se ha logrado poner en evidencia el tramado elaborado en la novela para crear una voz narrativa. Gracias a ello, podemos ser testigos de cómo cambia y se organiza toda una historia y la perspectiva de la misma, cuando esta es narrada por otra persona, en este caso, el mismo personaje de la novela, pero en otra edad.



Además, el tiempo circular de la novela hace que al final de ella se vuelva a su inicio, que se vuelva a sí misma. A la par de ello, el inicio y el final de la historia vuelven sobre sí mismos, generando una reflexión sobre el carácter de la escritura del relato.

Reparemos en el capítulo “La despedida” y, preguntémosnos: ¿qué nos permite volver al relato inicial de Ximena niña?, ¿qué hace que este final sea circular y que el develamiento sea terminado por nosotros como lectores? Una respuesta es la desaparición de Ximena adulta, quien así como aparece en el texto, lo deja y nos deja el camino para completar la historia.

3.4.2. La organización de la novela

La organización del texto va de la mano con la estructura narrativa. La división responde a cuestiones de orden y didactismo de la investigación.

La novela metaficcional crea estructuras lingüísticas buscando alentar al lector a descubrir el significado de este nuevo texto, diferente a los textos clásicos:

Metafiction may concern itself, then, with particular conventions of the novel, to display the process of their construction. [...] **Such novels attempt to create alternative linguistic structures or fictions** which merely *imply* the old forms by encouraging the reader to draw on his or her knowledge of traditional literary conventions when struggling to construct a meaning for the new text¹⁶² (negritas mías).

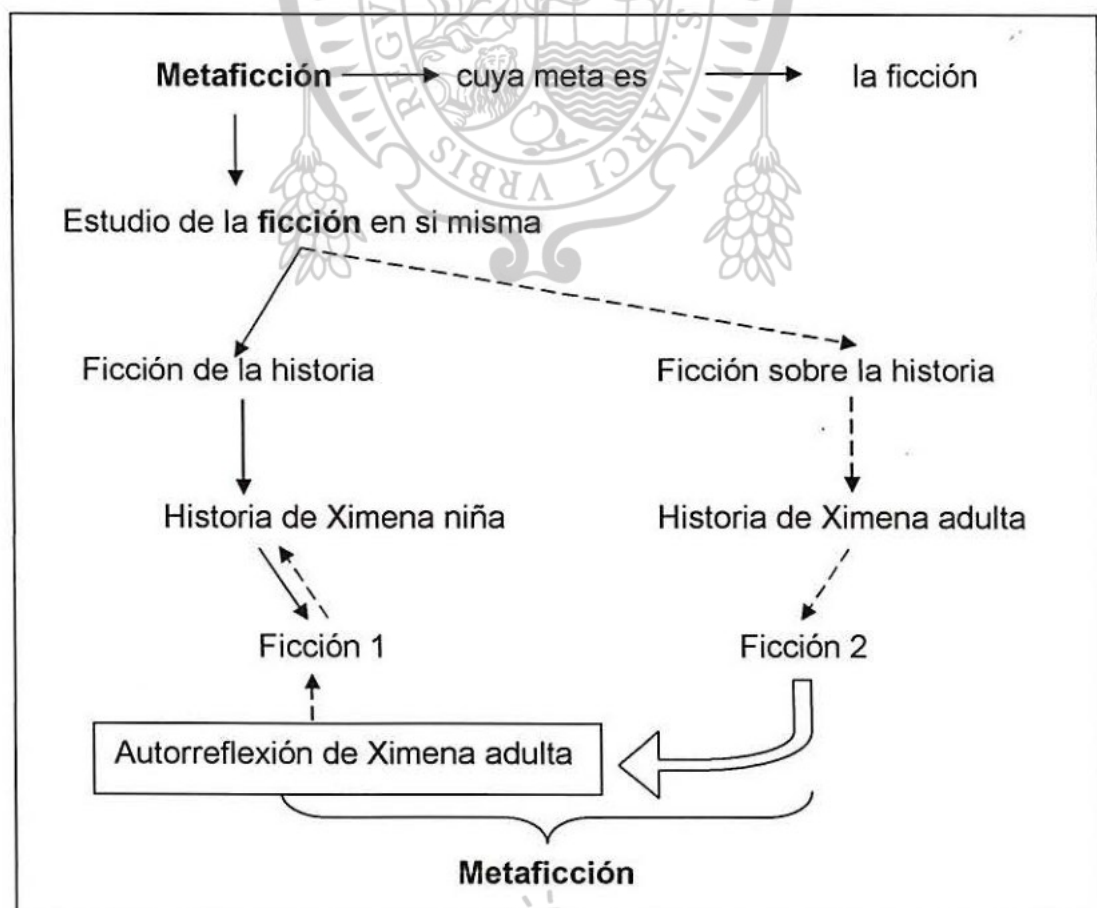
¹⁶² Waugh, Patricia. *Op. cit.*; p.4. “La metaficción puede involucrarse a sí misma, entonces, con convenciones particulares de la novela, para mostrar el proceso de su construcción. [...] Tales novelas intentan crear estructuras lingüísticas alternativas o ficcionales, las cuales, simplemente, implican las viejas formas alentando al lector a comparar su conocimiento de las convenciones literarias tradicionales mientras lucha por construir un significado para el texto nuevo”. (traducción mía)



Estaríamos siendo testigos de un manejo ficcional donde la ficción se enfrenta a un nuevo proceso: su auto-cuestionamiento. ¿Cómo se organizan estas estructuras propuestas en la novela metaficcional en la novela *Ximena de dos caminos*?

En la novela objeto de estudio, planteo la existencia de dos ficciones: una ficción de la historia y una ficción sobre la historia dentro de la historia misma. Esto es la historia de Ximena niña y la de Ximena adulta, respectivamente, las cuales conforman una sola historia. La autorreflexión de Ximena adulta sería la historia de Ximena niña.

Juntando este análisis con el camino que recorre la ficción en este tipo de novelas, se obtendría la siguiente cadena que da como resultado la metaficción:



La metaficción trabaja ambas ficciones (1 y 2), puesto que mezcla ambos discursos, con ello, se diferencia de las convenciones tradicionales de la novela.

El montaje de la ficción en la novela, articula estas dos ficciones. La ficción sobre el texto se encarga de reflexionar sobre la ficción del texto. Esta desdoblamiento de Ximena adulta y su externalización en Ximena niña, da pie a la elaboración de la novela. La ficción 2 engloba tanto el papel de narradora de Ximena adulta como su papel de personaje que ha sido narrador, del personaje que no solo ha sido testigo de la historia, sino protagonista de ella.

“Metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’”¹⁶³. La ficción que se presenta en *Ximena de dos caminos* hay que ordenarla, ya que se está buscando encajar las piezas. Estamos frente a una estructura de ensarte, pues no hay transiciones entre capítulo y capítulo que permitan el paso explícito de uno a otro.

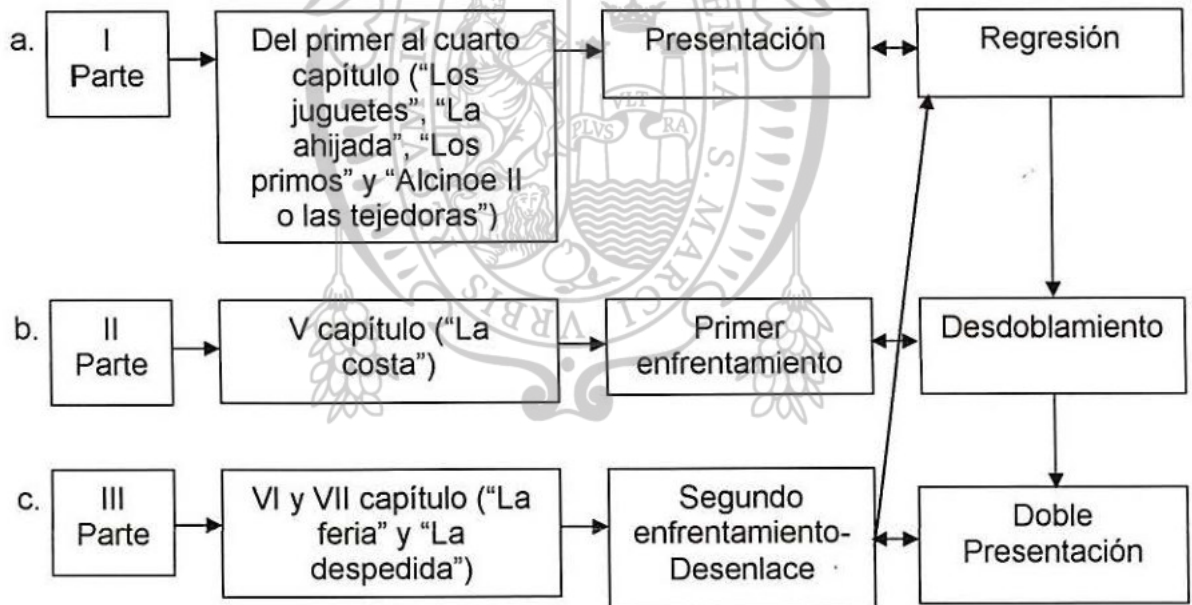
Al leer un texto, siempre se buscaba que un hecho sea consecuencia de otro y, con ello, teníamos la certeza de donde empezaba una parte de la historia y donde terminaba otra. En resumen, se seguía una historia lineal, progresiva. En la novela metaficcional, tenemos esta estructura de ensarte que busca darnos la idea de totalidad del texto, en la medida que este todo se convierte en un objeto desmontable. Por ejemplo, Ximena no necesita haber conocido la oficina de correos, primero, para luego aprender a saltar la acequia

¹⁶³ *Ibidem*. p. 18. “La metaficción nos ayuda a entender como la realidad que vivimos día a día es construida similarmente, escrita similarmente” (traducción mía).



delante de su prima Cintia. Es decir, el texto no posee indicadores de continuidad específicos, lo cual nos deja la libertad para armarlos. Si vemos esto a través de los capítulos de la novela, podemos empezar con el capítulo "La despedida" y luego poner el capítulo "Los juguetes" y, a continuación, los demás capítulos de la novela. Tendríamos como resultado la misma novela, nada ha variado, solo el orden de la disposición de los capítulos. El capítulo "La despedida" seguirá siendo "La despedida" y los eventos sucedidos dentro de ella no afectarán el desarrollo del capítulo siguiente.

A continuación, coloco un esquema que resume lo analizado en el capítulo anterior sobre la estructura del texto para engarzar mejor estos puntos.



Vimos estas partes según una estructura de secuencias del texto y las dividimos en tres, cada parte con un número de capítulos y con un desarrollo particular y, a la vez, encadenante. Un final que nos lleva al inicio y un inicio que es una regresión. Siguiendo el cuadro presentado y lo ya revisado, podemos resumir:



Este segundo enfrentamiento de la tercera parte de la novela nos lleva a una retrospectiva, un desenlace—enlace entre esta última parte y la primera parte del libro. Aquí, se enlazan Pablo y el niño de la enciclopedia, Ximena adulta y Ximena niña. La primera parte o presentación de la novela, conformada —según la división efectuada— por los cuatro primeros capítulos, sería ahora la regresión de Ximena adulta. El primer enfrentamiento o segunda parte nos marcaría el desdoblamiento presenciado en “La costa” al tener no solo dos narradores; sino que uno de ellos sea Ximena adulta; y el segundo enfrentamiento o tercera parte del texto, nos hablaría entonces de una doble presentación del mismo personaje lo cual daría como resultado el enfrentamiento de la historia de Ximena niña (ficción del texto) y el cuestionamiento de esta historia por Ximena adulta (ficción sobre el texto).

Asimismo, en la novela se busca una respuesta, la respuesta que busca Ximena adulta en su mirada al pasado, en un recorrido obligado que empieza desde su sitialización en el espacio del asentamiento minero, para lo cual debe revisar las páginas de sus recuerdos encerrados en las hojas de una enciclopedia. Al abrir la enciclopedia, regresa y empieza a develar el mundo no solo de las letras sino de aquellas palabras que aún no serían develadas sino hasta “La Despedida”, palabras como *campamento*, *feria*, *incendio*.

3.4.3. Los elementos detectivescos

Este proceso de búsqueda dentro de esta estructura por hilvanar se asemeja a una historia detectivesca:



Contemporary reflexivity implies an awareness both of language *and* metalanguage, of consciousness *and* writing. [...] The most obvious of these is a comment on what we are doing as we read: constructing a detective story. The style is reminiscent of Eliot's technique of fragmentation and montage in *The Waste Land*, but there the connections are present despite the fragmentary surface, to be recovered through the mythic consciousness as the reader partakes in the modern equivalent of the Grail search¹⁶⁴ (negritas mías).

Como sabemos, dentro de una historia detectivesca se encuentran los siguientes elementos: el personaje que investiga, el culpable del delito y el enigma o caso a investigar.

En la novela *Ximena de dos caminos* no se busca un culpable, ya sea un asaltante o un homicida que nos haya quitado algo o haya asesinado a alguien; se busca un recuerdo. El detective no es tampoco un inspector contratado, sino la víctima que ha sido también victimaria, la mujer que se siente atrapada por el silencio que guardó de niña por la verdad no dicha y busca a través de un tejido de palabras el retazo aprisionado.

—Cuéntame, Ximena —le pide, inmovible, la otra—. ¿Adónde fuiste a parar?

—Cuando creí que estaba por desmayarme porque me ahogaba, al fondo, en una esquina vi una puerta abierta y entré. En el cuarto hacía mucho calor, pero no había tanto humo.

Busca las palabras que correspondan a las imágenes que vuelan a su contorno hostigándola sin piedad cuando se descuida. Quiere callarse con la misma angustia con la que quiere olvidar, no obstante, la presencia de la mujer la conmina a retornar sobre sus pasos.

(*Ximena de dos caminos*, p. 219)

La mujer pasa la página mientras se acomoda para seguir escribiendo unas líneas más.

—Sí, cuéntame lo que quieras, que también para eso he venido—. Su tono tiene el mismo anhelo que el de los niños cuando reclaman algo.

(*Ximena de dos caminos*, p. 226)

¹⁶⁴ *Ibidem*. p. 24. "La reflexión contemporánea implica un entendimiento del lenguaje y el metalenguaje, de conciencia y escritura. [...] La más obvia de estas es una reflexión de lo que estamos haciendo cuando leemos: construyendo una historia detectivesca. El estilo es un recuerdo de la técnica de fragmentación y montaje de Eliot en *The Waste Land*, pero hay conexiones presentes a pesar de la superficie fragmentaria, de ser recuperadas a través de la conciencia mítica como de la participación del lector en un equivalente moderno de la búsqueda del Grial" (traducción mía).



En ambas citas se puede apreciar la búsqueda por parte de Ximena adulta, una búsqueda rodeada de ansiedad. Búsqueda que encuentra su respuesta a través de la mirada en el espejo de la protagonista, como la vez que se miró a sí misma en la poza de la chacra. El enigma o caso a investigar se resuelve en “La despedida”, pero es un enigma que no es sabido sino hasta el final de la novela, pues nadie lo prevé al inicio de ella. Ximena, la víctima, se confiesa a sí misma victimaria, culpable del delito y personaje que investiga al mismo tiempo. Por ello, la separación es necesaria entre Ximena niña y Ximena adulta:

—¿Y por qué no les dijiste la verdad?

Ximena ha vuelto a esconder la cabeza entre los brazos. A nadie, ni a su ama ha podido confesarle el remordimiento que la ha venido hincando desde ese día. Despierta o dormida, cuando menos lo espera, el rostro agujoneante del muchacho la persigue.

—Ximena, ¿por qué no les dijiste que nadie te había secuestrado, que tú, por tu propia cuenta, te encaminaste al campamento esperando encontrar la feria anaranjada? ¿Es porque nadie te hubiera creído que viste una feria y porque tus padres le habían encargado de mil maneras a tu ama que no te perdiera de vista mientras ellos salían de casa?

—No fue sólo por eso— contesta Ximena. La voz se le quiebra y sin embargo sabe que tiene que continuar, que mientras la mujer persista en escribir, ahora o más tarde, en esta casa o en otra, se aparecerá y le hará la misma pregunta.

—Si les hubiera dicho que yo me escapé para ir a mirar la feria y que me escondí en el campamento, hubieran querido saber en qué lugar del campamento. Y entonces se habrían dado cuenta de que yo había estado en el cuartito de la familia de Pablo. ¿No ves que me encontraron cerca y que era uno de los únicos que no estaba destruido? ¿Qué culpa tenían ellos? ¿No ves que después de todo me habían ayudado?

—¿Y qué culpa tenía el obrero?

[...]

Arrinconada por la tenacidad de la mujer y por la esperanza de que el bloc esté por terminarse, decide declarar su cobardía.

—Creí —dice bajando la cara que le quema— 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, donde no habría ni jefes ni patrones. No le entendí casi nada de lo que me decía...

—... 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.



—Sí, lo buscaría día y noche y él me ayudaría. Por si ese nuevo reino de veras llegaba y por si encontraba a Pablo, no podía decir su nombre ni enseñarles su cuarto. ¿No ves que no podía? —Ximena se enfrenta a la mujer—. ¿Qué va a ser de mí? —añade sin pensar, y se da cuenta de que ahora que se ha descargado del peso que tanto la oprimía, anhela una respuesta y no quiere que la otra, que ha cerrado el bloc y que guarda la pluma en un bolsillo de la mochila, se vaya todavía.

(*Ximena de dos caminos*, p. 233-234)

3.4.4. El lenguaje

El lenguaje no es exclusivo de la novela metaficcional, todas las novelas utilizan el lenguaje, lo interesante es cómo este es registrado y trabajado hasta convertirse en un signo de comunicación que al ser decodificado alcanza múltiples connotaciones. Dentro del proceso de la metaficción esto responde a cómo este lenguaje contribuye a crear y revelar un mundo ficcional y cómo este mundo es leído por el lector.

Para empezar, el lenguaje es un constructo simbólico de signos que se ha forjado desde tiempos remotos como una necesidad de comunicación del ser humano de sus ideas, pensamientos, tradiciones, etc. La existencia de un lenguaje oral y escrito se da a la par de nuestra civilización como de las más antiguas. El lenguaje posee entonces varias categorías: como producto cultural, social, ideológico y, a la vez, simbólico.

Waugh trabaja las implicaciones filosóficas de este lenguaje utilizado en la ficción¹⁶⁵ para ver como este discurso es manejado netamente en un texto metaficcional:

¹⁶⁵ Léase el cuarto capítulo del estudio de Patricia Waugh (1984: 87-114).



- a. Todo texto lleva su contexto. Asimismo, para elaborar este texto y contexto deben primero crearse los objetos y ser descritos. Esta descripción obedece a un referente de la realidad, sea del tipo que sea.
- b. La palabra se relaciona con el mundo (word/world) y con la fantasía que se puede crear sobre este mundo.
- c. Lo que se crea a través de esta ficción son mundos alternos¹⁶⁶ a la realidad.

"The text exists as a dialogue between the reader and different narrators about the validity of the conventions available for telling stories"¹⁶⁷. Para ello, a través del lenguaje se entablará un carácter dialógico entre el texto y el lector. Con este lenguaje se forman estructuras lingüísticas que permiten hacer del texto metaficcional una estructura totalizante de realidades ficcionales que el lector tendrá que decodificar (en la medida que este lenguaje le sea familiar) y relacionar (en la medida que lee el texto).

En el caso particular de *Ximena de dos caminos*, Ximena se enfrenta al lenguaje de la enciclopedia, al lenguaje juvenil de la ahijada, al lenguaje de *Cumbres borrascosas*, al lenguaje del Ama Grande, al lenguaje que hablan su madre y su ama (el quechua) —el cual funciona en el texto como lengua para comunicar secretos, una lengua propia del valle—, al lenguaje corporal entre su

¹⁶⁶ En este capítulo Waugh analiza el papel de la ficción en el texto, si esta crea mundos de la realidad o mentiras de la realidad. Mas, ella propone que la ficción crea mundos alternos, luego de revisar el papel del discurso ficcional literario como ente creadora y descriptora de realidades alternas.

¹⁶⁷ Waugh, Patricia. *Op. cit.*; p. 95. "El texto existe como un diálogo entre el lector y los diferentes narradores sobre la validez de las convenciones disponibles para contar historias". (traducción mía).



tía y su amiga —esto como una metáfora del lenguaje—, entre otros lenguajes y otras metáforas del mismo.

Cuando hablamos específicamente del lenguaje literario, estamos frente a un todo que se nutre día a día de los diferentes códigos tanto orales como escritos.

Metafiction flaunts and exaggerates and thus exposes the foundations of this instability: the fact that novels are constructed through a continuous assimilation of everyday historical forms of communication. There is no one privileged language of fiction. There are languages of memoirs, journals, diaries, histories, conversational registers, legal records, journalism, documentary¹⁶⁸.

Esta variedad genera que en el lenguaje metaficcional se puedan trabajar todo tipo de lenguajes y, con ellos, se construyan significados nuevos, más amplios, diversos. Lo cual permitirá que en el texto ficcional resultante no solo se refleje un mundo verosímil y objetivo, sino un mundo con sus propios significados, provenientes de la realidad escritural y oral.

Al revelar la novela metaficcional su carácter de artificio, también se devela el carácter de construcción del lenguaje. Ximena personaje reflexiona sobre las palabras nuevas que escucha de las conversaciones de los mayores, de las conversaciones de seres literarios como Heathcliff, de los mitos del Ande que llegan a sus oídos, etc. Sin embargo, nos preguntamos ¿Ximena sabe de dónde proviene cada lenguaje? ¿Sabe que en la enciclopedia el lenguaje es académico? ¿Está enterada qué el lenguaje que escuchó de *Cumbres*

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 5. "La metafiction muestra y exagera y, de este modo, expone los principios de su inestabilidad: el hecho de que las novelas son construidas a través de una asimilación continua de formas históricas de comunicación diaria. No hay un lenguaje privilegiado de ficción. Existen los lenguajes de la memoria, periódicos, diarios, historias, registros conversacionales, documentos legales, periodismo, documentales" (traducción mía).



Borrascosas es una versión de un texto literario adaptado al cine? ¿Es consciente de lo que le contó Pablo sobre el Inkarri es un mito?

¿Quién devela o asigna cada función al lenguaje?

El lector, quien no solo lee el texto, sino lo ordena, lo edita conjuntamente con el narrador externo que presenta la novela de Riesco y repara en estos diferentes códigos culturales utilizados en la novela a través del lenguaje, un lenguaje oral, un lenguaje del cine, un lenguaje de la tradición andina, etc.

Más este lector no solo se encarga de asignar al lenguaje su función, sino lo interpreta desde su manejo del mismo, con lo cual el lenguaje adquiere múltiples interpretaciones, estaríamos frente al carácter arbitrario del lenguaje.

Asimismo, no solo este lenguaje posee un carácter arbitrario externo al texto, sino también interno, pues es la misma Ximena que interpreta el lenguaje nuevo al cual se va enfrentando en cada evento de la novela, desde su encuentro con las nuevas palabras de la enciclopedia hasta las palabras que escucha de los demás personajes que visitan su casa. Ella va relacionando lo que escucha con sus propios conceptos.

“Más adelante se detiene frente a la jarra que es más que jarra porque se llama *aguamanil*. Susurra despacio ese nombre para que nadie la oiga. El leve sonido de su propia voz le causa un placer inmenso. No es solamente porque la palabra suene tan bien, sino porque le recuerda una jarra parecida en su dormitorio de la hacienda, allá en el valle”

(*Ximena de dos caminos*, p.9)

De la misma manera, Ximena relaciona lo nuevo que vive y ve con su propia interpretación de niña de cinco años, los símbolos que posee la novela



son leídos por la misma Ximena de otra manera, por ejemplo, la foto del niño en la enciclopedia es entendida para ella como la representación del Perú. La enciclopedia es una fuente mágica y de misterio en la novela, pero a la vez de verdad.

No son dibujos, son fotografías de paisajes que ha visto antes no sólo en la enciclopedia sino en el camino a Lima. Son también las montañas cerca del valle, el paraje frío de Ticlio, la feria de Huancayo. Se le abochorna la sangre porque antes de fijarse bien ya ha reconocido y recordado que el niño en el extremo derecho de la página es el mismo que viera antes de enfermarse. Está allí de pie, a colores, con el sombrero verde encasquetado sobre la frente, los ojos rasgados sin que se le marquen como a ella la línea de los párpados, la sonrisa amplia, feliz, la chompa de lana salvaje, los pantalones harapientos y los pies desnudos. La mira, esperándola como entonces, sin timidez. No se ha dado cuenta y ha debido gritar, un grito pequeñísimo, que sin embargo su padre ha oído desde el baño y confundiendo su queja con un llamado se ha acercado a Ximena recién afeitado, oliendo a colonia y contento porque ya le han anunciado su mejoría.

—¡Ah, Ximena, otra vez con la enciclopedia! —le dice besándole el pelo y sin las acostumbradas recomendaciones sobre el buen uso de sus libros. Por sobre su hombro se pone un segundo a ver con ella—. Has encontrado el Perú —agrega, y luego mira su reloj, la vuelve a besar y se va pronto porque lleva unos minutos de retraso esa mañana.

Cuando ya no lo ve, Ximena regresa a contemplar al niño que desde la página le devuelve la mirada. No es Jesús, tampoco es cuento, está allí, verdadero en la enciclopedia que en este caso no engaña porque no hace sino recogerlo de su memoria. Cierra el volumen que le pesa enormemente en las piernas, prueba, sin siquiera intentar evitarlo, la sal de su lágrimas y sabe con certeza lo que tiene que hacer”.

(*Ximena de dos caminos*, pp. 19-20)

Waugh nos habla también de un mundo de la ficción y un mundo fuera de la ficción. Ambos, el texto mismo (ficción) y el mundo fuera del texto (realidad) se encontrarán unidos a través de este medio inseparable para ambos: el lenguaje.

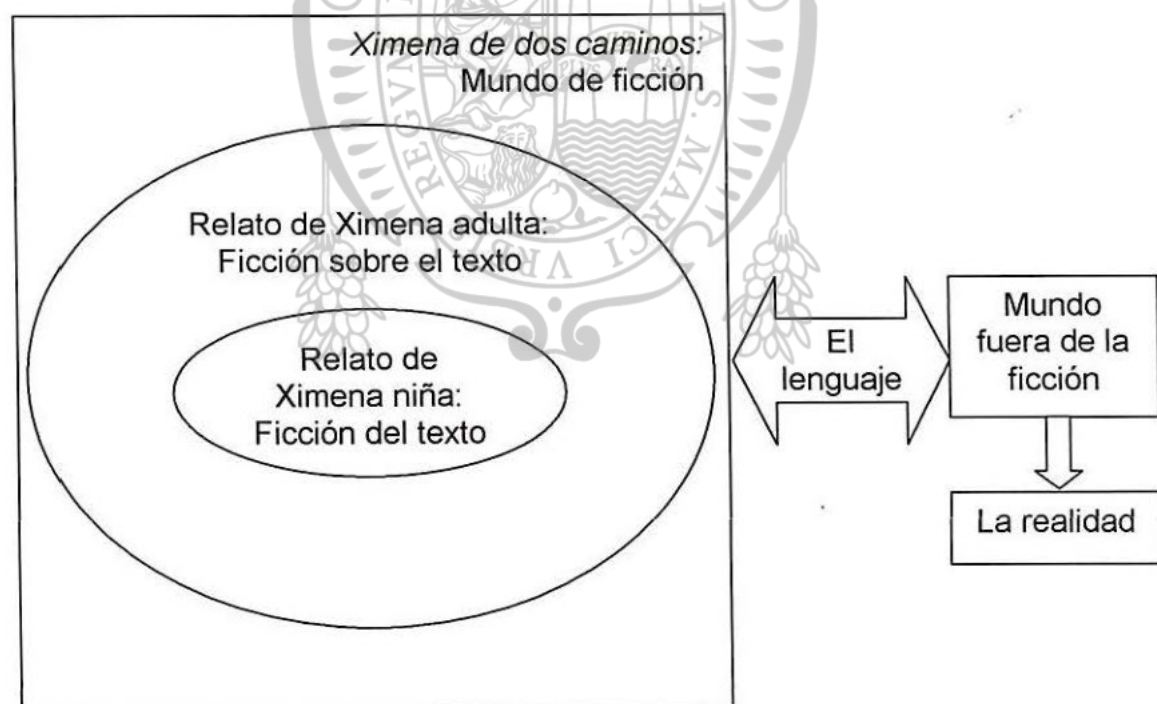
Language is an independent, self-contained system which generates its own 'meanings'. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. 'Meta' terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are



required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world *outside* the fiction¹⁶⁹.

Este mundo de la ficción que menciona Waugh sería el texto *Ximena de dos caminos*, el mundo fuera del texto sería la realidad donde se circunscribe el texto. Hay que dejar en claro que el contexto en la novela es el asentamiento minero como espacio; y, la encrucijada cultural del libro, la realidad desde la cual se trabaja la novela. Con el lenguaje se ha creado este contexto en el texto y, a la historia del texto sobre este contexto, ambos son creaciones ficcionales basadas en la descripción que usa como referente la realidad. Como resultado tenemos un mundo alterno a la realidad, el mundo de Ximena.

Tendríamos así:



¹⁶⁹ *Ibidem*. p. 3. "El lenguaje es un sistema independiente, completo, el cual genera sus propios significados. Su relación con el mundo de los fenómenos es altamente compleja, problemática y regulada por convenciones. Los términos meta, por lo tanto, son requeridos en orden de explorar la relación entre el sistema lingüístico arbitrario y el mundo al cual aparentemente refiere. En ficción, ellos son requeridos en orden de explorar la relación entre el mundo de la ficción y el mundo fuera de la ficción" (traducción mía).



3.4.5. El papel del lector

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text¹⁷⁰.

La novela metaficcional no solo ficcionaliza la realidad, ficcionaliza dentro de sí misma, logrando, con ello, construir un mundo tan real como la misma realidad. Esta característica convierte al texto en una fuente de posibilidades lectoras, es decir, de interpretación lectora. En la medida en que el lenguaje como construcción simbólica presenta este carácter arbitrario al que ya hemos hecho ficción y al auto-cuestionamiento de la ficción textual, el lector se enfrenta a un texto donde no solo existe esta construcción verbal, sino un texto por ordenar.

Propongo visualizar a la novela con dos estructuras: una "estructura base" mezclada con una "estructura en segundo plano". Ambas dentro del mismo texto. El producto será, por un lado, una fusión de la ficción de la estructura base con la aparente realidad de la misma. Por otro lado, la estructura en segundo plano sería la realidad que el texto propone, la cual hace una reflexión sobre el proceso de ficción de la estructura base. En resumen: un relato lleno de ilusión de realidad y ficción sobre esta realidad. Solo que la línea entre este

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 2. "Metaficción es un término dado a la escritura ficcional la cual auto consciente y sistemáticamente llama la atención a su posición como un artefacto con el propósito de plantear interrogantes acerca de la relación entre la ficción y la realidad. Proporcionando una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, ellos además exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto ficcional literario" (traducción mía).



relato base y el relato en segundo plano no existe, ambos relatos son uno solo. Tendríamos entonces, la ficción de la ficción.

Metafiction, then, does not abandon 'the real world' for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover —through its own self-reflection— a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers¹⁷¹.

Antes, el movimiento del texto era progresivo, en esa medida los lectores también eran lineales, ya que el lector seguía un esquema de lectura clásico. Además, el texto venía aparentemente colmado de todos sus significados y con el proceso explícito de transición entre sus partes (recordemos el relato realista). En el transcurso del siglo XX, esto fue cambiando, generando nuevos caminos para la novela. No obstante, es en la novela metaficcional que este ritmo no solo varía, sino que es alterado para provocar en el lector la lectura de la búsqueda de aquella pista faltante, de aquel detalle incierto. Esto último, debido a la estructura de ensarte de la novela que nos lleva a una participación mutua entre el texto y el lector.

Esta lectura interpretativa y deconstructiva nos permite a nosotros lectores la reconstrucción de la ficción novelesca cada vez que abrimos un texto, en este caso, un texto metaficcional.

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding

¹⁷¹ Waugh, Patricia. *Op. cit.*; p. 18. "La metaficción, entonces, no abandona el mundo real para los placeres narcisistas de la imaginación. Lo que hace es reexaminar las convenciones del realismo en orden de descubrir —a través de su propia autoreflexión— una forma ficcional que es culturalmente relevante y comprensible para los lectores contemporáneos" (traducción mía).



the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems¹⁷².

“Metafictional novels allow the reader not only to observe the textual and linguistic construction of literary fiction, but also to enjoy and engage with the world within the fiction”¹⁷³. El texto metaficcional le brinda al lector una historia bajo una construcción artificiosa; el lector se encargará de completar los vacíos del texto y producirá, a la vez, el texto mismo en su proceso de lectura.



¹⁷² *Ibidem*, p. 9. “La deconstrucción metaficcional no solo provee a los novelistas y sus lectores con un mejor entendimiento de las estructuras narrativas, ofrece también modelos sumamente exactos para el entendimiento de la experiencia contemporánea del mundo como una construcción, un artificio, una red de sistemas semióticos interdependientes” (traducción mía).

¹⁷³ *Ibidem*, p. 104. “Las novelas metaficcionales permiten al lector no solo observar la construcción lingüística y textual de la ficción literaria, sino además le permite disfrutar y conectarse con el mundo dentro de la ficción” (traducción mía).



Conclusiones

1. Dentro de la revisión cronológica de la literatura y la literatura escrita por mujeres —efectuada con el fin de incorporar a nuestro objeto de estudio—, se puede concluir que el desarrollo tanto poético como novelístico se ha dado a la par de ambas. En este desarrollo literario, la participación de la mujer escritora ha sido constante y tangible desde finales del siglo XIX. A partir de la mitad del siglo XX, la fuerza escritural femenina vuelve a ser tomada en cuenta, luego de un apartamiento de su producción por parte de la tradición. La poesía será el género que se apertura a la mujer como un espacio escritural de expresión, lo cual continuará en crecida en las siguientes décadas.

En cuanto al género novela, este fue utilizado tanto por mujeres como por hombres a partir de la década del sesenta. Su concretización se realizó durante el *boom* latinoamericano y, en el caso específico de la narrativa escrita por mujeres, de manera más tangible en la década de los noventa. Asimismo, el desarrollo de la narrativa femenina abre nuevas rutas, pues se mezcla en ella el trabajo identitario del ser humano mujer con la cultura conflictiva a donde pertenece —nuestra cultura peruana—, a su vez, se amplían los marcos escriturales y se mezcla lo mágico con lo psicológico, con las dudas del sujeto femenino y la realidad que lo circunscribe. Dentro de este marco de nuevas propuestas y temáticas se inserta la novela *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco.



Podemos colegir que el común denominador de la literatura escrita por mujeres será la exploración temática, estructural, poética, narrativa de cada una de sus exponentes.

2. En cuanto a la revisión de la obra de la autora de la novela, se ha podido revisar que su trabajo se centra en el plano novelístico, el cual conjuga con su propuesta temática de búsqueda a través de la perspectiva de personajes niñas. Su primera novela fue un trabajo experimental, el cual como aporte nos presenta los espacios urbanos desde la perspectiva de una niña en la Lima de mitad del siglo pasado.

3. La novela *Ximena de dos caminos* presenta capítulos independientes, los cuales pueden agruparse en una línea cronológica alternada y, con ello, no cambiaría la historia. Estos capítulos siguen una estructura tripartita espacial y narrativa. La primera parte está conformada por los cuatro primeros capítulos y se sucede en la sierra; la segunda parte está conformada por el capítulo "La costa" y se desarrolla en la costa; y, la tercera parte, conformada por los dos últimos capítulos se desarrolla durante el retorno de Ximena a la sierra.

4. Las secuencias que posee la novela siguen una línea circular que al final de la lectura nos lleva al inicio de la misma, pues la novela a nivel temporal y estructural nos invita a llenar una analepsis homodiegética completa, la retrospectiva de Ximena adulta a su niñez.



5. La trama novelística del libro no solo nos presenta las vivencias de Ximena, niña de cinco o seis años, sino que se revela un recuerdo. A partir de la búsqueda de este recuerdo se construye la novela. Asimismo, el relato es contado a través de dos narradores, a través de dos perspectivas, donde prima la perspectiva de Ximena niña, quien ve las cosas. Lo cual nos brinda dos planos de lectura de la novela.

6. *Ximena de dos caminos* no es una novela de formación solo porque presenta un personaje niña y, luego, a este mismo personaje de adulta. En ella, no están presentes el proceso de crecimiento físico ni psicológico del personaje. Estamos frente a un desdoblamiento del personaje más no a un proceso de madurez del mismo. Asimismo, no habría tampoco un aprendizaje de la escritura solo un encuentro con la palabra, en este caso, con la palabra oral.

7. *Ximena de dos caminos* se convierte en un texto sujeto y objeto de sí mismo, el develamiento del proceso de creación del texto a través de Ximena adulta nos hace partícipes de un proceso de autorreflexión. La historia de Ximena niña es mirada por ella misma en un futuro y, a partir de allí, analizada y contada. Todo esto dentro de los marcos de la metaficción como artefacto o creación verbal.

8. Como texto metaficcional *Ximena de dos caminos* presenta procesos discursivos que permiten desarrollar el proceso de autorreflexión de la novela. La presencia de dos niveles narrativos, dos narradores, dos focalizaciones va de la mano con las dos ficciones propuestas de la historia. Asimismo, el tiempo



circular de la novela, que nos lleva al inicio de la novela, a la autorreflexión de la misma novela, a este mirarse a sí misma.

9. El lenguaje es el nexo entre la ficción y la realidad; entre las dos ficciones del texto; y, entre el texto y el lector. El lenguaje se presenta, a la vez, como un artificio al ser trasladado del mundo real al mundo de la ficción y permitir la revelación de Ximena de este mismo lenguaje. Asimismo, este lenguaje al ser decodificado por el lector adquirirá múltiples connotaciones debido a su carácter arbitrario fuera del texto.

10. *Ximena de dos caminos* nos brinda dos planos de la realidad a los cuales enfrentar, dos narradores, dos personajes, dos ficciones, dos caminos. Y, además, la encrucijada cultural entre la costa y la sierra —de este sujeto en su búsqueda identitaria del pasado— la cual se enlaza netamente con el manejo narrativo y ficcional del texto.



Bibliografía

1. Bibliografía de Laura Riesco

a. Obra Literaria

"El regreso" (cuento), *Retazos de Papel*, (junio del 2000): 9-15.

El truco de los ojos. Lima: Editorial Milla Batres, 1978.

Ximena de dos Caminos. 3° ed. Lima: PEISA, 1998.

b. Artículos periodísticos y ensayos

"Periodismo y lenguaje poético en César Vallejo", *Hispanic Literatures*, 11th annual conference, Periodismo y literatura. Indiana: University at Pennsylvania (1986): 322-332.

"*El viudo Roman and El secreto de Romelia: Two voyages in time*", *Mexico: The artist is a woman. Occasional paper of the Watson Institute*. Providence, Rhode Island, 19 (1995): 55-63.

"Carta de Ximena a Claudio Alaya Manrique", en Ferreira César y Márquez P. Ismael (eds.), *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*, Lima: PUCP, 1999, 101-109.

"Cierta función del genitivo en *Poemas Humanos*", *Discurso Literario. Revista de temas hispánicos*. Oklahoma State University, 4 (2) (no se consigna el año): 497-507.

"Crónica de músicos y diablos", *Socialismo y participación*, 57 (marzo 1992): 113-118.

c. Prólogos

"Foreword" to *A cross and a star: Memories of a jewish girl in Chile* by Mayorie Agosin. New York: Feminist Press, 1997, pp. VII-XX.

"Prólogo" a *La voz de la mujer que llevo dentro* de Alfredo Villanueva-Collado. New York: Editorial Arcas, 1990, pp. 9-12.



d. Testimonios

“El truco de los ojos”, *Análisis. Cuaderno de Investigación*, 14 (1990): 115-119.

“Al rescate de la palabra y de un Perú lejano”, *Hispania: A journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*, 81 (1998): 69-74.

2. Bibliografía sobre Laura Riesco

a. Artículos y Ensayos.

BAQUERIZO, MANUEL. “Laura Riesco y la configuración narrativa del mundo infantil”, en Juan Andreo and Roland Forgues (eds.), *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*, Université de Pau et des Pays y Universidad de Murcia, 1999, 91-103.

BATALLA, CARLOS, Z. “La mirada de Ximena”, *La República*, 05 de marzo de 1995: 27.

CUBA – CRONKLETON, MARTHA. *Identidades mestizas: una aproximación a la obra de Edgardo Rivera Martínez, Laura Riesco y Zein Zorrilla*. A dissertation presented to the graduate school of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy. University of Florida: 2001.

CHALUPA, FEDERICO. “El ideologema étnico y la internalización de prácticas sociales en *Ximena de dos Caminos* de Laura Riesco”, en *Encuentro Internacional de Peruanistas: Estado de los estudios histórico – sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. T. II. Lima: Universidad de Lima, 1998, 257-262.

DE TABOADA, JAVIER. “El truco de los ojos: lectura en el umbral”, *Dedo crítico. Revista de Literatura*, VIII (8) (2002): 45-56.

FIERRO, ROSA AMELIA. “Laura Riesco y una novela que cautiva”, Sección *Cultural* de *El Comercio*, Lima, 22 de abril de 1998: C7.

CAVAGNARO FARFÁN, FRANCO. *Entre el mundo y la imagen del mundo: Ximena de dos caminos, el Bildungsroman y la novela de formación europea*. Lima: Tesis (Lic.) - PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Mención: Literatura, 2004.

GONZALEZ VIGIL, RICARDO. “La gran novela de Laura Riesco”, Sección *Cultural* de *El Comercio*, Lima, 22 de enero de 1995: 11.

_____. “Las mejores publicaciones”, Suplemento *Dominical* de *El Comercio*, Lima, 01 de enero de 1995: 7.



GUADIA, SARA BEATRIZ. "Del silencio a la palabra", 25 de abril de 2008, 17.00h, <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo31esp.htm>>

_____. "Ximena o la parábola de dos mundos", *Texto crítico*, 5 (10), (Jan–June 2002): 119-130.

GUTIÉRREZ, MIGUEL. *Los Andes en la novela peruana actual*. Lima: San Marcos, 1999, pp. 154-190.

LOHMANN, CATALINA. "Dos mujeres, muchos caminos", *Quehacer*, 94 (marzo–abril 1995): 96-99.

MALDONADO CÁCERES, CLAUDIA MARÍA. *La novela Ximena de dos caminos, desde una perspectiva de género*. Lima, Monografías PUCP. Diploma de Estudios de Género, 1998.

MÁRQUEZ, ISMAEL. "La narrativa de Laura Riesco y Edgardo Rivera Martínez: La universalidad de lo andino", *CON – TEXTOS: Revista de semiótica literaria*, 7 (26) (diciembre 2000): 96-107.

MARTOS, MARCO. "Una novelista talentosa. El camino de Laura Riesco", Sección *Libros de El Peruano*, 03 de abril de 1995: 5.

MOUNTABAN, JEANNINE. "Ximena de dos Caminos: El aprendizaje de la escritura", 20 de abril de 2008, 10:00h, <<http://www.fas.harvard.edu/icop/jeanninemountaban.html>>.

MÚJICA, BÁRBARA. "Farewell to innocence", *The World and I*, 10 (10) (october 1995): 280-288.

ORTIZ, CAROLINA. *La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 1999.

RIVERA MARTÍNEZ, EDUARDO. "Un mundo de ternura, crueldad y poesía", *El Mundo*, Lima, 07 de enero de 1995: 6D.

RODRÍGUEZ – PERALTA, PHYLLIS. "The narrative access to a feminine childhood world: a new peruvian novel", *Latin American Literary Review*. 9(17) (fall–winter 1980): 1-8.

SÁNCHEZ PIÉROLA, ROBERTO. "Arte Poética", *More Ferarum*, 25 de abril de 2008, 16.00h, <<http://moreferarum.perucultural.org.pe/textos/moreferarum1/RSanchezP.doc>>.



TIERNEY – TELLO, MARY BETH. "Through a child's eyes: Narrative and social critique in Laura Riesco's *Ximena de dos Caminos*", *Revista de estudios Hispánicos*, 33 (mayo 1999): 237-264.

TISNADO, CARMEN. "Ximena de dos Caminos, Self-representation, and the power of language", *Hispanic Review* (HR), 67(4), (autumn 1999): 535-547.

WESTPHALEN RODRÍGUEZ YOLANDA, "Visión social y de género en *Ximena de dos Caminos*", *Escritura y Pensamiento*, II (4) (agosto 1999): 107-116.

b. Antologías

PETRÓLEOS DEL PERÚ, *El cuento peruano 1990 – 2000*. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petróleos del Perú, 2001.

c. Entrevistas

ARÉVALO, JAVIER. "Entrevista a Laura Riesco. ¿Somos una invención de los textos?", Sección *Cultural* de *El Comercio*, 1 de abril de 1995: C7.

ESPEJO, ANA. "Conversación con Laura Riesco", *Retazos de Papel*, (junio del 2000): 16-17.

GONZÁLEZ, CRISTINA. "Laura Riesco y El truco de los ojos", *Third Woman: Looking east*, Indiana University, 1 (2) (1982): 76-82.

GONZÁLES, ROSA. "Laura de dos Caminos", sección *Culturas* (Especial de Artes y Letras) de *La República*, 5 de diciembre de 1999: 27.

POLLAROLO, GIOVANNA. "Una escritora que no se siente escritora", *Debate*, Lima, XVLL (81) (febrero-abril 1995): 72-75.

3. Bibliografía Complementaria

a. Estudios Literarios

AIZENBERG, EDNA, "El Bildungsroman fracasado en Latinoamérica: El caso de *Ifigenia de Teresa de la Parra*", *Revista Iberoamericana*, 132 – 133 (1985): 539 –546.

BATJIN, MIJAE. *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. España: Taurus Humanidades, 1989

BOBES NAVES, María del Carmen. *La Novela*. Madrid: Síntesis, 1998.



BONILLA, HERACLIO et al. *Los andes: el camino del retorno*. Quito: FLACSO-Abya Yala, 1990 (Ciclo de Conferencias sobre Historia Andina, febrero 1990).

BUSTILLO, CARMEN. *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad de Simón Bolívar, 1998.

CIPLIJAUSKAITĖ, BIRUTĖ. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1998.

CORNEJO POLAR, ANTONIO. Cornejo Polar, Antonio: *Escribir en el aire*. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

_____. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

_____. *La novela peruana*. 2° ed., Lima, Editorial Horizonte, 1989.

CUBA – CRONKLETON, MARTHA. "El mestizaje en la literatura peruana", *Ciudad Letrada. Revista mensual de literatura y arte*, 14 de octubre de 2008, 16:00h, <<http://www.geocities.com/ciudadletrada/index09.html>>

CHATMAN, SEYMOUR. *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

DÓLEZEL, LUBOMIR. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Prólogo de T. Pavel. Traducción de Joaquín Martínez Lorente. Madrid: Universidad de Murcia, 1999.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO. *Breve Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

FUENTES, CARLOS. *Geografía de la novela*. México: FCE, 1995.

GARCÍA-BEDOYA, CARLOS. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: UNMSM, 2004.

GARCÍA PEINADO, MIGUEL A. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.



_____. *Nuevo discurso del relato*. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.

GILMORE, LEIGH. *Autobiographics. A feminist theory of women's self-representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.

HIRSCH, MARIANNE, "The novel of formation as Genre: between great expectations and lost illusions. *Genre*, XII (3) (fall 1979): 293-311.

HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. New York: London: Routledge, 1991.

_____. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. New York: University of Illinois press, 2000.

_____. "La política de la parodia postmoderna", *Criterios*, La Habana, (julio 1993): 187-203.

JARA, RENÉ Y MORENO, FERNANDO. *Anatomía de la novela*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. S.M

KRYSINSKY, WLADIMIR. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*. Vervuert: Iberoamericana, 1998

MARCHESE, ANGELO Y FORRADELLAS, JOAQUÍN. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994.

MINARDI, GIOVANNA. *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*. Lima: Flora Tristán, 2000.

MORETTI, FRANCO. *The way of the world. The Bildungsroman in European culture*. London: Verso, 1987

MORA, GABRIELA. "El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: 'La pájara pinta' de Albalucía Angel", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.*, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, 71-81.

PACHECO, CARLOS. *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992.

PORTAL, MAGDA. "Andamios de vida", en Mirko Lauer (ed.), *La polémica del vanguardismo*, Lima: UNMSM, 2001, 64-67.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.



PULGARÍN, AMALIA. *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.

RAE, Real Academia Española, 28 de septiembre de 2008, 13.30h

REIZS CARLOS & A. C. M. LOPES. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.

ROJAS-TEMPLE, LADY. *Alumbramiento verbal en los '90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima: Arteidea editores, 1999.

THAYS, IVÁN. "La edad de la inocencia: acerca de la narrativa peruana última", 15 de septiembre de 2005, 16:30h, <<http://www.apuntes.org>>

VEGA – CENTENO, IMELDA. "Violencia: su angustiante presencia", *Crónicas desde el "Postumbral del milenio"*, 20 de octubre de 2007, 16:45h, <<http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/107/pag74.htm>>

VELÁSQUEZ CASTRO, MARCEL. "La cena de las cenizas: novela y posmodernidad en el Perú contemporáneo", *Ajos y Zafiros*, 22 de octubre de 2008, 18:00h, <<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/Novela90.doc>>

VÍCH, VÍCTOR. *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2001.

WAUGH, PATRICIA, *Metafiction: the theory and practice of self – conscious fiction*. New York: Methuen, 1984.

WESTPHALEN RODRÍGUEZ, YOLANDA. "Imaginación(es)", *Patio de Letras*, I (I) (2003): 27-37.



