



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

***Tres cuentos postergados: narración perturbadora,
campo de referencia y cosmovisión del Wakcha
migrante***

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

AUTOR

John Harvey VALLE ARAUJO

ASESOR

Jorge Adrián TERÁN MORVELI

Lima, Perú

2020



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

Valle, J. (2020). *Tres cuentos postergados: narración perturbadora, campo de referencia y cosmovisión del Wakcha migrante*. Tesis para optar grado de Magíster en Escritura Creativa. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	https://orcid.org/0000-0002-7835-7929
DNI o pasaporte del autor	09915648
Código ORCID del asesor	https://orcid.org/0000-0001-7164-4434
DNI o pasaporte del asesor	10103795
Grupo de investigación	NINGUNO
Agencia financiadora	AUTOFINANCIADO
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar (obligatorio). Lima Coordenadas geográficas (obligatorio). Latitud: -12.0833 12° 4' 60" Sur Longitud: -77.0317 77° 1' 54" Oeste
Disciplinas OCDE	<p>6.02.00 -- Lenguas, Literatura http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.00 Preferred label (es) Lenguas, Literatura Preferred label (en) Languages and literature http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.00.00 Broader</p> <p>6.02.01 -- Estudios generales de idiomas 6.02.03 -- Estudios de literatura general http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 URI Estudios de literatura general Preferred label (es) General literature studies Preferred label (en) http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.00 Broader</p>

	<p>6.02.04 -- Teoría literaria http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04 URI</p> <p>Preferred label (es) Teoría literaria Literary theory</p> <p>Preferred label (en) http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.00</p> <p>Broader</p> <p>6.02.05 -- Literaturas específicas http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05 URI</p> <p>Preferred label (es) Literaturas específicas Specific</p> <p>Preferred label (en) literatures http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.00</p> <p>Broader</p>
Año o rango de años que la investigación abarcó	2017 - 2020

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veintidós días del mes de mayo de dos mil veinte, siendo las 11.00 horas, vía Skype, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Mg. Jorge Terán Morveli (Asesor), Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante) y Mg. Javier Julián Morales Mena (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **TRES CUENTOS POSTERGADOS: NARRACIÓN PERTURBADORA, CAMPO DE REFERENCIA Y COSMOVISIÓN DEL WAKCHA MIGRANTE**, presentada por el señor John Harvey Valle Araujo Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magister en Escritura Creativa.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa al bachiller **John Harvey Valle Araujo**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 13:00 horas.



Dr. Gonzalo Espino Relucé
(Presidente)
Profesor Principal T.C.



Mg. Jorge Terán Morveli
Asesor
Profesor Asociado T.C.



Dr. Richard Leonardo Loayza
Informante
Profesor Asociado T.C.



Mg. Javier Julián Morales Mena
Informante
Profesor Invitado

*Dedico este trabajo al Dios que me cambió la vida hace diez años; también, a Graciela,
que se quedaba en casa con los bebés para que yo asistiera a clases.
Asimismo, va mi gratitud a Micaela y Alejandro, que crecen tan deprisa, mis cómplices
inseparables en la redacción de esta tesis.*

Resumen

La presente tesis parte de considerar el propio proceso creativo del autor como materia de reflexión estética en el caso específico de un cuentario titulado *Tres cuentos postergados*. Con ese propósito, primero se deslindan algunos aspectos conceptuales relacionados con la naturaleza del proceso creativo en el ámbito de la narración. Así, se reflexiona sobre la naturaleza de la creación estética como tal y sobre la relación de esta con el manejo peculiar que el creador hace de los recursos lingüísticos para producir una obra de arte. De esa manera, se establece que esta es la manifestación de la alteridad en la mismidad mediante un proceso que es al mismo tiempo retórico y erótico.

En el primer caso, amparados en el *ruah Elohim* de la tradición hebrea, según la cual la creación es un acto de habla, un acto discursivo que exige la presencia de alguien que escuche, de un interlocutor activo que participe en la construcción del sentido de lo creado, precisamente porque ha sido interpelado por la palabra de creador (en el hebreo, *elohim* es plural, lo que se traduce en la forma “hagamos”). Sin la cooperación de esta instancia receptora, sea el espectador o el lector el acto creativo, la creación artística no sería tal. Por consiguiente, los objetos artísticos serían el resultado de una relación de complicidad entre el creador y el receptor, interpeladas ambas por el lenguaje. Como proceso erótico, en cambio, el acto creativo según la tradición griega estaría relacionado con la raíz griega *Χάος* (*khaos*), que los exégetas modernos relacionan con una hendidura, una ruptura, una suerte de desgarrón de un tejido a través del cual nace la materia. Al respecto, para Martínez (1997) “el contenido cosmológico de *Kahos* se encuentra en su propia capacidad de que las cosas ocurran en él, *Kahos* posee energía interna, no es la pura negatividad, ni el simple opuesto a Gea entendido como “disformidad”. En consecuencia, *Kahos* connota una fuerza interna que lo caracteriza de manera positiva y le dota de la capacidad propia para que surjan elementos en él.

Un segundo aspecto teórico de la presente tesis se relaciona con el carácter referencial de la ficción debido a que esta se constituye como una representación de lo real por medio del lenguaje. A partir de lo señalado, se demuestra que las estrategias de la narración perturbadora propuesta por Sabine Schlickers (2017) y sus efectos estéticos en la recepción de los textos corroboran el carácter referencial de la narración, precisamente porque ese rasgo es el resultado de un uso singular del lenguaje. De esa manera, se subraya la imposibilidad de que el arte en general

y la narración en particular funcionen al margen del referente del cual necesariamente parten y hacia el cual necesariamente apelan.

Por otra parte, los aspectos conceptuales anteriores se relacionan con la cosmovisión del wakcha migrante, personaje protagonista de los cuentos que constituyen el corpus. Al respecto, se propone que los recursos de la narración perturbadora se corresponden con ese universo, el cual presenta, por otra parte, rasgos propios del sujeto esquizofrénico propuesto por el psicoanálisis. De esta manera, se propone que el wakcha migrante constituye un ser doblemente fragmentado, lo que lo convierte en una instancia significativa desde un punto de vista estético para la gestación de textos narrativos y filmográficas.

Por último, se procede al análisis de los cuentos de constituyen el corpus y que hemos reunido con bajo el título de *Tres cuentos postergados*. Como resultado de este proceso, se llega a algunas conclusiones.

Índice

Introducción	IX
CAPÍTULO I.....	13
La singularidad del acto creativo en el cuento	13
1.1. El proceso creativo en la literatura como acto singular del lenguaje	13
1.2. El cuento como género narrativo	20
1.2.1. Hacia una definición del cuento	22
1.2.2. El narrador como elemento central del cuento.....	27
CAPÍTULO II	31
Referencialidad, ficción narrativa, y Narración perturbadora.....	31
2.1. Referencialidad de la ficción narrativa.....	31
2.2. Recursos narratológicos perturbadores en la narrativa ficcional	35
2.2.1. La estrategia engañosa	39
2.2.2. La estrategia paradójica.....	42
2.2.3. La estrategia enigmatizante	46
CAPÍTULO III.....	50
El wakcha migrante y su cosmovisión	50
3.1. La cosmovisión andina y su particularidad	50
3.1.1. La constitución de pacha.....	52
3.1.2. La naturaleza cíclica del tiempo.....	56
3.1.3. La posición del hombre en la cosmovisión andina	57
3.2. El estatuto del <i>wakcha</i> migrante.....	59
3.2.1. La escisión del wakcha como rasgo existencial	60
3.2.2. El poder articulador del wakcha-héroe.....	63
3.2.3. El narrador wakcha y su rol de chakana en el mundo ficcional	67

CAPÍTULO IV	69
<i>Tres cuentos postergados</i> en clave de la Narración perturbadora.....	69
4.1. El proceso creativo de <i>Tres cuentos postergados</i>	69
4.2. La configuración de los CR en <i>Tres cuentos postergados</i>	72
4.1.1. El título <i>Tres cuentos postergados</i> como clave interpretativa del CR	74
4.1.2. Narrador y CR en <i>Tres cuentos postergados</i>	76
4.3. Las huellas del wakcha y recursos narratológicos perturbadores en los textos	78
4.3.1. “El detenido de Sichoca”	80
4.3.2. “Epílogo de las arañas”	89
4.3.3. “Imitatio Dei”	101
Conclusiones	111
Bibliografía	114
Anexo	120
Tres cuentos postergados	121
El detenido de Sichoca	122
Epílogo de las arañas	144
Imitatio Dei	166

Introducción

La presente tesis parte de considerar el propio proceso creativo del autor como materia de reflexión estética dentro de la narrativa. Esa naturaleza se justifica por tratarse de un trabajo de Maestría de Escritura Creativa, donde la consigna es que el propio autor someta su trabajo de creación al análisis y reflexión con el fin de establecer su propuesta poética personal. Para tales fines, consideramos que se trata de una tarea ardua establecer los límites entre la pura narración de la experiencia creativa de los textos y la dilucidación teórica de dicho proceso.

A esa situación compleja en sí misma se añade, en mi caso personal, la dificultad de deslindar mi experiencia laboral más ligada a la investigación académica que a la labor autorreflexiva de la propia praxis creativa. Sin embargo, motivado por los distintos creadores que han “teorizado” a partir de su propia obra literaria, se ha asumido el reto. Entre muchos otros casos, nos referimos a Edgar Allan Poe quien, en *Filosofía de la composición*, refiere el proceso creativo de su poema más emblemático “El cuervo”; o de Umberto Eco que, en *Apostillas a El nombre de la rosa*, presenta una descripción del proceso creativo de su novela homónima; o de Julio Cortázar quien, mediante la reflexión de su propio proceso creativo en su célebre conferencia titulada "Algunos aspectos del cuento", ha contribuido a perfilar la naturaleza del cuento moderno.

En nuestro caso, el tópico que se desarrolla en los textos que son materia de reflexión del presente trabajo obedece a una intencionalidad: constituye parte complementaria de una propuesta teórica previa relacionada con la cosmovisión del wakcha migrante (Valle, 2013). En ese sentido, con *Tres cuentos postergados*, según hemos titulado el conjunto de cuentos, en una primera instancia se trata de mostrar que los recursos narratológicos contemporáneos facilitan la recepción de los textos para penetrar el proceso significativo de los mismos, ya que muchos de estos recursos discursivos contribuyen a la comprensión de la cosmovisión del wakcha. En una segunda instancia, desde el trabajo ficcional, se pretende poner en evidencia mediante los recursos de la narración perturbadora, la complejidad de la cosmovisión del wakcha migrante en el territorio nacional. Creemos que muchos de estos recursos narratológicos coinciden con estrategias discursivas de la mitología andina, espacio donde la concepción del espacio-tiempo es distinta a la occidental. Nos atrevemos a sostener que esa relativización del espacio-tiempo, por ejemplo, hace posible que en un mismo espacio pervivan dos realidades distintas en una relación tensional. Tal es el caso de los gentiles que, perteneciendo al pasado, están presentes e interfieren en el

aquí/ahora, como si de una metalepsis se tratara, como si pasaran del nivel hipodiegético a la diégesis.

Un aspecto adicional necesario de señalar es que si bien la experiencia vital del autor, también migrante en la ciudad de Lima, está implicada en la génesis y en el proceso creativo de estos tres cuentos, en la reflexión sobre la creación de estos, se ha preferido establecer, en la medida de lo posible, una distancia al respecto con el fin de evitar el tono anecdótico. Es por esta razón que el presente trabajo se caracteriza por su naturaleza híbrida: por un lado, propone la descripción del proceso creativo de los cuentos y por otra, una lectura crítica de los textos enmarcada en la narratología contemporánea. De esta manera, la presente tesis constituye un reto metodológico que exige una suerte de desdoblamiento del autor ya que primero es el creador de los cuentos y luego el crítico de esos mismos textos.

A partir de esa metodología, la presente tesis pretende dar respuesta a algunas interrogantes. La primera de estas corresponde al problema central: ¿Se puede determinar que el Campo de Referencia de los mundos ficcionales de los textos de *Tres cuentos postergados* se corresponde con la cosmovisión del wakcha migrante y que los recursos narratológicos empleados en el proceso creativo de los textos pertenecen a la Narración perturbadora? En respuesta a esta pregunta proponemos como hipótesis que, efectivamente, el Campo de Referencia (CR) de los mundos ficcionales en *Tres cuentos postergados* se corresponde con la cosmovisión del wakcha migrante y que en el proceso creativo de los textos intervinieron recursos de la Narración perturbadora.

Con el propósito de demostrar esta hipótesis recurrimos primero a la descripción del proceso creativo para lo cual consideramos los trabajos de Steiner (2001/2012) y de Attridge (2011). Posteriormente, procedemos a demostrar la naturaleza referencial del arte a partir del concepto de Campos de Referencia de Harshaw (1997) y los mundos posibles de Doležel (1999). Asimismo, se analizan y sintetizan algunas estrategias de la narración perturbadora propuesta por Schlickers (2017). Posteriormente, procedemos a describir la naturaleza de la cosmovisión del wakcha migrante para lo cual recurrimos a las propuestas de Estarmann (1998) y Valle (2013). A partir de lo indicado, se obtienen algunas conclusiones que demuestran la validez de la hipótesis.

Precisamente para demostrar esa validez de la hipótesis se ha dividido a la presente tesis en cuatro capítulos. En el primero se reflexiona acerca del acto creativo en general; para ello se toma como base algunas propuestas teóricas contemporáneas. Además, mediante un enfoque

histórico del género, se presenta una exposición de las concepciones del cuento desde sus inicios en la oralidad hasta las modernas propuestas del siglo XIX y XX. En el segundo capítulo, se procede con la exposición de la naturaleza de la ficción y de los Campos de Referencia (CR) implicados en aquella. Asimismo, describimos los elementos de la Narración perturbadora como recursos narratológicos del género narrativo contemporáneo. El tercer capítulo se centra en el análisis de la cosmovisión del wakcha migrante y en proponer una clasificación de esta categoría según el destino de su desplazamiento en el interior de país. El capítulo cuarto, a su vez, lo hemos dedicado a la descripción de los textos y la identificación de los CR de los mundos ficcionales de aquellos con la cosmovisión del wakcha migrante. Conviene señalar, sin embargo, que no se procederá con el análisis textual *stricto sensu* a partir de la categoría de la narración perturbadora, sino más bien con la identificación y descripción de los elementos perturbadores que se han introducido en la creación de los textos. Por último, se establece la sección de conclusiones, seguida de la bibliografía consultada para la elaboración de la tesis. Se cierra el trabajo con un anexo que contiene los textos de *Tres cuentos postergados*.

Por otra parte, creo necesario indicar que los cuentos presentados como materia de reflexión de la presente tesis son parte de un proyecto mayor que comprende siete cuentos que giran en torno a la compleja figura del wakcha migrante. Llama mi atención este tópico primero por mi experiencia vital, ya que también soy migrante de la región Amazonas, trasladado a Lima a mediados de los años noventa con el propósito aventurero de conocer la capital hasta que decidí estudiar Literatura en San Marcos. A partir de la complementación de esa experiencia de vida con los estudios universitarios relacionados específicamente con el mundo andino, surge una segunda razón para interesarme sobre esta temática: mi personal concepción del Perú como nación multicultural (Ossio, 2018) en plena ebullición, como consecuencia del desplazamiento poblacional ya no solo hacia la ciudad de Lima o hacia las ciudades costeras, sino en todas las direcciones, en un vaivén permanente motivado por el intercambio comercial, turístico y la descentralización gubernamental.

Particularmente, creo que el complejo movimiento migratorio es responsable de la gestación de una nación moderna basada en la superación de las distancias espaciotemporales que tradicionalmente postergaron a las provincias del interior de país. Contribuyen a superar esas lejanías los aeropuertos, las pavimentadas vías de comunicación, así como los sofisticados recursos tecnológicos de comunicación que han relativizado la nostalgia del migrante actual en

comparación con el sentimiento de los primeros migrantes que llegaron a Lima. Tal es la propuesta que subyace a los cuentos que se presentan en esta tesis y que posteriormente esperamos publicar.

Por último, expreso mi gratitud a Dios, quien es mi sustento, mi fortaleza y mi guía en cada proyecto que emprendo. Pero también agradezco a todas las personas que han hecho posible la elaboración del presente trabajo. En primer lugar, quiero expresar mi gratitud al grupo de amigos de la maestría de Escritura Creativa de esta casa de estudios, muchos de ellos expertos en la creación ficcional, de indudable prestigio dentro y fuera del territorio nacional. Me atrevo a afirmar que para muchos de nosotros sus comentarios sobre nuestros textos o sus intervenciones en clases al respecto de algún tema, han sido de una riqueza invaluable. Agradezco de manera particular a Lenin Heredia por haberse dado el tiempo para leer una primera versión de los cuentos con esa agudeza de lector experto que lo caracteriza. También expreso mi gratitud a Marco García por compartir sus experiencias con el trabajo de la escritura durante los viajes de regreso a casa después de clases. Finalmente, va mi gratitud a Percy Galindo, sin duda otro maestro en este oficio de crear y recrear mundos mediante la palabra, por haber leído también los cuentos y haberme animado a continuar trabajando la propuesta del wakcha también desde la ficción narrativa. En segundo lugar, va mi agradecimiento a los profesores de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM que han apostado por esta Maestría y que a partir de los temas que propusieron en el silabo de cada curso han ampliado nuestro panorama de las distintas propuestas estéticas contemporáneas. Por último, expreso mi agradecimiento a Jorge Terán, quien amablemente aceptó asesorarme en la elaboración de la tesis y me brindó una bibliografía selecta, así como sus comentarios que han enriquecido el presente trabajo.

CAPÍTULO I

La singularidad del acto creativo en el cuento

En este primer capítulo pretendemos deslindar los aspectos conceptuales relacionados con la naturaleza del proceso creativo mismo en el ámbito literario, específicamente en cuanto al género del cuento se refiere. Con ese propósito, primero indagamos sobre la naturaleza de la creación estética como tal y sobre la relación de esta con el manejo peculiar de los recursos lingüísticos que hace el autor. Una vez establecido este marco conceptual, indagamos sobre los lineamientos teóricos que definen al cuento como género literario; además, hacemos una lectura crítica de las propuestas personales que algunos autores como Poe, Cortázar y Chéjov han esbozado sobre este género y, a partir de sus propuestas, describimos el estatuto narrativo del cuento moderno. Finalmente, a partir de la consideración de la figura del narrador como el elemento central en la construcción del cuento, nos enfocamos también en su estudio a partir de las propuestas teóricas como también de la concepción de algunos autores significativos de la tradición cuentística occidental.

1.1. El proceso creativo en la literatura como acto singular del lenguaje

Referirnos al proceso creativo implica, sin duda, una integración teórica entre estética, filosofía y teología. Tal es la propuesta de George Steiner ([2001], 2012) quien se cuestiona si en un mundo en el que la posibilidad teológica ha sido desplazada y “tirada a la papelera”, cabe todavía algún significado para la noción de creación literaria en particular y de ejecución artística en general, incluso para el campo de la filosofía. Su respuesta bien se puede resumir en la siguiente frase: “... en filosofía, no menos que en teología o en poética, el comienzo de la historia es también la historia del comienzo” (p. 29). De esta manera, asocia el concepto de creación –traer al ser y dar forma– con lo divino mediante la construcción discursiva de ese acto. Su postura parte de considerar que los intentos por entender la formulación de las concepciones filosóficas y poéticas actuales no han podido evadir la influencia del discurso religioso-mítico sobre el origen del mundo, lo que concita la atención sobre el campo semántico del vocablo “creación”. Incluso en la teoría del Bing-Bang, para Steiner subyace un préstamo de los relatos del Génesis o del Timeo de Platón, puesto que la mente del hombre siempre va a preguntarse por lo que ocurría una hora antes de la gran explosión.

Propone Steiner (pp. 42 al 47), partiendo de las etimologías hebrea y griega de la palabra, que el acto de creación tendría una doble naturaleza. Así, en el primer caso, la creación sería un acto de habla, una retórica, ya que es el *ruah Elohim*, el *pneuma* del creador lo que crea o hace el mundo. De esta manera, para Steiner el acto de crear el mundo es equivalente a decirlo mediante un discurso que es secuencial, razón por la cual, bíblicamente, el acto de creación del mundo le tomó a Dios un lapso de seis días. Pero este no se trataría de un acto solipsista de parte del creador; más bien, en tanto acto de habla o en tanto expresión verbal, la creación exige la presencia de alguien que escuche, de un interlocutor activo que participe en la construcción del sentido de lo creado, precisamente porque ha sido interpelado por la palabra de creador (a propósito, en el hebreo, *elohim* es plural, lo que se traduce en la forma “hagamos”). Sin la cooperación de esta instancia, sea el espectador o el lector, el receptor del objeto creado, en lo que se refiere al arte el acto creativo no sería tal. Por consiguiente, los objetos artísticos serían el resultado de una relación de complicidad entre ambas instancias: el creador y el receptor.

Un segundo aspecto para considerar en el acto de creación desde el punto de vista hebreo es que también implica un acto de violencia en la medida que creador y creación se separan después del acto. Para Steiner, cuando en el Génesis se enfatiza la frase “vio que era bueno”, además de indicar la satisfacción del creador con lo creado, se denota también la despedida, el desapego del hacedor respecto de su obra. Esta, no obstante que contiene las huellas de su hacedor, a partir de ese momento de ruptura, deja su significado a menester del receptor y de sus circunstancias históricas, culturales, filosóficas, estéticas, lingüísticas. Por ello resulta que en muchos casos la semanticidad de la obra supera con creces las propias expectativas de su creador. A tal punto sucede de esta manera que bien puede decirse que la obra se va escribiendo o reescribiendo, creando o recreando no solo según coordenadas espaciotemporales, sino también según aspectos culturales, filosóficos, lingüísticos, estéticos.

Por otra parte, desde un análisis de la etimología griega, siempre desde la propuesta de Steiner ([2001], 2012), la creación sería más bien un acto erótico. Esta propuesta se deriva de la interpretación de las exégesis modernas respecto de la raíz griega *Χάος* (*khaos*). Este vocablo denotaría un hueco, una ruptura, como el desgarrón de un tejido de donde nace la materia. Al respecto, Olof Gigon (1995) sostiene que “La palabra *khaos* quiere decir «hendidura, hondonada» y pertenece al verbo *χάω*, que en sus formas usuales derivadas puede ser usado, por ejemplo, como abrir desmesuradamente la boca, abrirse una herida, abrirse una caverna en el monte” (p. 30). Por

consiguiente, el origen del mundo sería análogo al acto del parto, al nacimiento de la criatura que irrumpe a través de una rasgadura de la matriz que lo ha contenido. Este origen del universo lleva consigo la idea de una fecundación previa, cuestión que implica una presencia antes del ser, por lo que ese sentido del vocablo «creación» conlleva una interrogante sobre cuál sería el equivalente de esa matriz; es decir, de «dónde» o de «qué» brota el *khaos*. Sobre el tema, Roxana Martínez Nieto (1997), en el primer capítulo del primer tomo de su tesis doctoral, al hacer un estudio filológico de la *Teogonía* de Hesíodo sostiene que no obstante la imposibilidad de determinar con exactitud si *khaos* es de índole espacial o material, ni cuándo ni de dónde nació, sí se podría decir, que el contenido cosmológico del vocablo radica “en su propia capacidad de que las cosas ocurran en él, *Kahos* posee energía interna, no es la pura negatividad, ni el simple opuesto a *Gea* entendido como «disformidad»; *Kahos* contiene, por tanto, una fuerza interna que le caracteriza positivamente y le dota de capacidad propia para que surjan elementos en él” (p. 47). Con ello coincide con Steiner para quien la lengua griega arcaica carecía de la designación de un absoluto *ex nihilo*, lo que a su vez sería la causa de la incomodidad tanto de la estética como de la filosofía griega frente a lo irracional y a lo inefable. Para Hesíodo, sostiene Steiner, la existencia se encuentra en el borde entre “el no-ser inconcebible e inexpressable y lo creado” (p. 45). El *kahos* no puede ser elucidado nunca, pero da origen a *Gea* y *Eros* con lo que la creación deviene más bien procreación cósmica sobre la base del amor.

Ahora bien, ya sea como acto retórico o como acto erótico, la creación, todo lo que hay y que puede ser percibido sensorialmente por el hombre o mediante el auxilio de la ciencia, no sería todo lo que hay. En palabras de Steiner ([2001], 2012):

La intuición —¿hay algo más profundo?—, la conjetura, tan extrañamente resistente a la falsificación, de que existe una “otredad” fuera de nuestro alcance da a nuestra existencia elemental su tono de insatisfacción. Somos criaturas con una gran sed, obligados a volver al hogar, a un sitio que nunca hemos conocido. (...) El deseo de elevación se funda no “porque esté allí”, sino precisamente “porque no está allí” (p. 29).

De la cita se puede derivar dos conclusiones. En primer término, el acto creativo consistiría en una búsqueda de esa “otredad” siempre esquiva, inasible, o cruelmente castigadora para quien se le acerca más de lo debido. Según la tradición, dice Steiner, profetas y rapsodas son ciegos precisamente por su proximidad a la luz. En segunda instancia, se puede afirmar que nada de lo que crea el artista procede de la nada, ya que existe esa “otredad” que motiva las manifestaciones artísticas como canales para ser. En este caso, Steiner (p. 36) recurre a Hegel para validar esta

postura, pues para el filósofo alemán el comienzo es “un no-ser del cual todo llega a ser”. Dicho de otra manera, la creación consistiría en una suerte de extensión necesaria de la naturaleza de esa “otredad”, la cual deviene representación del ser absoluto.

Establecidas las cosas de esta manera, conviene señalar también que para Steiner el proceso creativo se caracteriza por su carácter contingente, ya que su génesis no obedece a ninguna lógica pese a los motivos psíquicos y personales que la motivan. De esa manera, la obra de arte deviene en capricho ontológico, en una suerte de “*debería no haber sido*”, rasgo que en muchos casos ha impulsado no a poco creadores a la autodestrucción de su obra por considerarlas imperfectas, distantes de aquello que les hubiera gustado hacer o por considerar que ya han revelado más de lo que tal vez les estaba permitido decir. Es por esta razón que Steiner afirma que solamente el arte puede hermanar el ser y su consiguiente extinción.

Otra característica de la creación que propone Steiner se condice con la teoría de la recepción. Para este autor, el receptor se halla implicado en la realización de todo trabajo artístico, pues deviene en instancia que construye significado de la obra de arte. Esta socialización de la producción estética que convierte a la gestación artística en un acto dialógico tanto con esa “otredad” ontológica que atestigua el proceso creativo, como con la tradición artística al interior del contexto de producción de la obra, y con la realidad inmediata del acto creativo. Este hecho, a su vez, implica los componentes sociales, materiales y psicológicos del acto de creación que lo ubican en el devenir histórico. Asimismo, esa dialogicidad indispensable del acto creativo acarrea también una suerte de desdoblamiento del artista, ya que será el primero en criticar su obra y en realizar un proceso hermenéutico aplicado a su propia producción. Sostiene Steiner ([2001], 2012), que solo el creador capaz de someter a una aguda crítica y un análisis exhaustivo su producción puede considerarse un verdadero artista.

Ahora bien, para George Steiner la creación se define como “aquello que es libertad afirmada y que influye y expresa en su encarnación la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro” (p. 137). De ello se desprende que el acto de crear consiste en un ejercicio de libertad absoluta gracias a lo cual el creador opta por traer al ser la “otredad”, el no-ser, mediante una de las infinitas formas que pudieron haber sido pero que él mismo las ha decantado siguiendo su libre albedrío. Es precisamente esa libertad la que hace del artista un ser que se corresponde con la idea de un Dios creador.

Una segunda propuesta sobre la naturaleza del acto creativo en el ámbito específico de la creación verbal que tomaremos como referencia para la elaboración de la presente tesis corresponde a Derek Attridge (2011). Este crítico sudafricano parte de cuestionarse cómo es que, mediante el trabajo de un individuo, algo que no ha sido concebido hasta ese momento, de pronto pasa a ser pensable para toda una cultura, entendida esta como las prácticas, las instituciones y normas, las creencias y los hábitos de vida, los modelos cognitivos, entre otros elementos que median entre un individuo y el mundo en una determinada época. En su respuesta puede apreciarse un grado de coincidencia con la tesis de Steiner, ya que recurre a la experiencia de lo otro al proponer que el acto creativo “se trata de una manipulación del lenguaje por medio de la cual hacemos o permitimos que algo que llamamos “otredad” “alteridad” “lo otro”, influya sobre las configuraciones del mundo mental del individuo, esto es, sobre un campo cultural concreto, tal y como se materializa en una subjetividad particular” (Attridge, 2011, p. 53). Dicho de otra manera, como ocurre en la tradición hebrea citada por Steiner, la otredad irrumpe en la mismidad mediante un acto retórico. Para Attridge (2011) este acto se trata más bien de un acto-acontecimiento ya que, en tanto acto, el objeto artístico parte del ejercicio de la voluntad del creador; pero al mismo tiempo, en tanto acontecimiento, la creación “le sucede sin avisar a una conciencia pasiva pero alerta” (p. 65). Vista así, la obra de arte modifica la ideocultura, es decir la encarnación en un individuo de las normas y modos de ser propios de una cultura.

Por otra parte, indica Attridge que esa suerte de complicidad entre lengua y alteridad es la responsable de la gestación de los objetos artísticos; y puede producirse esa cooperación precisamente porque la obra de arte replica las mismas operaciones lingüísticas y culturales que determinan la mismidad. Por consiguiente, desde esta perspectiva, la creación de una obra de arte consistiría en la realización de una configuración de parte de la ideocultura de materiales culturales que, al menos para cierto grupo humano y durante un periodo determinado de tiempo, alberga la posibilidad de un encuentro repetido con la alteridad (Attridge, 2011) y que solo cuando el acontecimiento se ha normalizado este deja de tener su efecto de contacto con la alteridad.

Pero en tanto acto-acontecimiento la obra de arte para Attridge involucra dos instancias, una de carácter activo y otra de carácter pasivo-activo: el creador-creador en el primer caso y el creador-lector en el segundo. Por lo tanto, ya desde su gestación, el acto creativo implica una relación dialógica entre ambas instancias; así, el significado de la obra de arte supone una red de significados que se va construyendo a partir del diálogo de esas dos instancias iniciales y que luego

va a extenderse hacia toda la cultura en general, la misma que es dinámica y, por lo tanto, incurre en reelaboraciones de significados de una misma obra de arte.

Otra de las propuestas de Attridge que consideramos importante acerca de la creación artística es precisamente esa relación de la mismidad con lo otro. Para este autor, “la creación de lo otro” puede entenderse desde una doble significación: como una relación activa que implica la autoría de la mismidad y como una relación pasiva que supone más bien a la alteridad como creadora de la mismidad. En consecuencia, en el primer caso, la actividad creativa consistiría en un trabajo de ingenio del autor con, precisamente, esas “posibilidades que ofrecen las formas y los materiales aceptados en su época”, de tal manera que el producto artístico deviene en “reelaboraciones de modelos ya existentes” (p. 56). En el segundo caso, en cambio, se genera esa sensación de que aquello que el autor quiso decir estuvo siempre ahí, aunque él mismo no puede explicar su origen en términos conscientes y mentales. Por eso, para este teórico de la literatura,

parece probable que esta pasividad sea un aspecto importante del modo en que surge lo nuevo... Parece probable que las grandes proezas de creatividad surjan de una apertura de la mente mucho más notable hacia aquello que aún no ha aprehendido (p. 59).

Casos que le sirven de base para su argumento son diversos, y no se reducen solamente al ámbito literario, sino que abarcan otros campos como la filosofía, por ejemplo. Así, Attridge cita a J. M. Coetzee para quien “Resulta inocente pensar que la escritura es simplemente un proceso de dos fases: primero decides lo que quieres decir y luego lo dices. Por el contrario, como todos sabemos, uno escribe porque no sabe qué escribir. La escritura es lo que te revela qué es lo que querías decir. De hecho, a veces construye lo que quieres o lo que querías decir. Lo que revela (o afirma) puede ser bastante distinto de lo que tú (en parte) pensabas que querías decir en un primer momento. Es en ese sentido que podemos decir que la escritura nos escribe a nosotros mismos. La escritura muestra o crea (y no estamos siempre seguros de si podemos distinguir una cosa de la otra) cuál era nuestro deseo hace un momento” (p. 60). Pero también apela a la confesión de Derridá: “Estoy reflexionando sobre una hipótesis, un argumento lógico, un análisis, y de repente una palabra surge como la que debo utilizar, gracias a su economía formal... La sensación que tengo no es de haber inventado o de haber sido el autor activo de la cosa en cuestión, sino de haberla recibido por algún golpe de suerte” (p. 60).

Para Attridge esa apertura de la mente hacia aquello que aún no ha aprehendido no implica una existencia mística externa al acto creativo encargada de “dictar” la obra; más bien, resalta el

hecho de que la relación del acto creativo consciente y la obra creada no obedece a una causalidad directa. Por el contrario, el trabajo creativo implica una suerte de «abandono del control intelectual» en manos de «lo otro» que bien puede permanecer o en la esfera externa o en la dimensión interna del sujeto, y que de todas maneras causa una alteración de la subjetividad. De tal modo ocurre así que la mismidad resulta transformada por esa alteridad a tal punto que podríamos afirmar que se produce una reconfiguración de la subjetividad que ha creado lo otro, el cual ya no es completamente otro, sino que ahora pertenece a lo familiar. Pero la experiencia de lo otro del creador no es transmisible en cuanto tal, sino solamente como testimonio de ese hecho que transmite la reconfiguración ideocultural generada por esa experiencia con la alteridad. Por consiguiente, la obra de arte como testimonio de la alteridad que porta originalidad e inventividad, genera experiencias singulares de lo otro en la recepción.

Un par de conceptos más -el de originalidad y el de inventividad- propuestos por Attridge son relevantes para comprender el acto creativo según su punto de vista. En el primer caso, se trata de una cualidad que se revela en el proceso que emprende una ideocultura para traer a la mismidad una otredad que, por ser tal, rebasa las normas y hábitos de una cultura (Attridge, 2011). En ese sentido, la originalidad implica un contacto íntimo con la matriz cultural en la que surge como resultado de una combinación de presiones externas e internas que permiten a un individuo crear una obra de arte en la que provoca la manifestación de lo otro en lo mismo. Se deduce de esto que el concepto de originalidad entraña una diferencia respecto a lo producido anteriormente, por lo que transforma el campo cultural en el cual ha sido gestado, y va a significar un estímulo para la creación ya sea como reproducción por parte de quienes carecen de originalidad o como soporte de la búsqueda de una nueva originalidad (Attridge, 2011).

¿Pero cómo esa experiencia de lo otra marcada por la originalidad consigue transformar el campo cultural en general y estimular asimismo la creación como reproducción? Para Attridge eso es posible cuando la obra de arte creada no solo presenta originalidad, sino además inventividad, es decir, cuando es capaz de generar nuevas entidades que alteran la cultura en la que aparece porque provocan más experiencias de lo otro. En ese sentido, obviamente, son los receptores de la obra de arte quienes juzgarán si esta es inventiva o no lo es. Por lo tanto, la inventividad no se trata de una cualidad inherente a la obra de arte creada; más bien esta suele asignársele retrospectivamente y nunca presenta carácter permanente, ya que implica la valoración como tal

desde sus receptores culturales. De esta condición se deduce que no siempre lo que para los ojos del creador parezca inventivo resulte siéndolo (Attridge, 2011).

Finalmente, Attridge propone un concepto más relacionado con la obra de arte: la singularidad. Esta se define como aquello que diferencia una obra de arte de otras de su tipo, “no simplemente como una manifestación particular de unas reglas generales, sino como un entramado concreto dentro de esa cultura que es percibido como resistiendo o excediendo todas las determinaciones generales preexistentes” (p. 122). Es decir, si ese «entramado concreto» que se resiste o excede las posibilidades pre-programadas o asimiladas por los miembros de una cultura requiere de su percepción previa, entonces se trata también de un acontecimiento, el acontecimiento de singularización que se realiza durante la lectura de la obra, la que, según se dijo, es tal a partir de este acto. Así pues, la singularidad sucede en la experiencia del lector en tanto este es “depositario de la ideocultura, la versión individual del entramado cultural a través del cual ha sido constituido como un sujeto con asunciones, predisposiciones y expectativas” (p. 128). De ello se colige que la singularidad es dinámica y diversa, pues cada experiencia de la alteridad que genera la obra de arte durante su lectura va a experimentarse como una relación activa de “múltiples voces dirigidas a múltiples destinatarios, de tal manera que incluso el «yo» que lee puede llegar a perder momentáneamente su coherencia” (p. 129). Por consiguiente, la singularidad de la obra de arte jamás está fijada, pues en cada acto de su recepción o lectura esa singularidad se producirá de diferente manera.

1.2. El cuento como género narrativo

El tema de la identidad genérica de las obras literarias es un asunto de larga data, muy complejo e irresuelto aún, al que se le ha dedicado numerosos estudios desde la teoría literaria¹. No obstante, para efectos de la presente tesis partiremos de la propuesta de Schaeffer, J. M. (2006), para quien la dificultad de este problema sobre la identidad genérica resulta de que los textos no solo constituyen actos semióticamente complejos, sino que se insertan en un contexto histórico determinado. “Todo acto de lenguaje es contextual y solo se accede a su realidad plena si podemos

¹ En efecto, las propuestas sobre el tema son diversas. Véase por ejemplo Díez Taboada, J. M. (1965). “Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios”. *Homenajes. Estudio de Filología Española II*, Madrid; Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores; Schaeffer, J. M. (1983). “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”. En: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros. Stempel, W. (1988). “Aspectos genéricos de la recepción”. En: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libro; Bajtin, M. (1985) *Estética de la creación verbal. El problema de los géneros discursivos*. México: siglo XXI.

anclarla en ese contexto” (p. 91). En tanto objeto semiótico pluridimensional complejo, una obra literaria no es solo texto, sino también es un acto comunicativo intencional en el cual se enmarca dicho texto. Al texto corresponden el nivel sintáctico y el semántico; al acto comunicativo, en cambio, la enunciación, el destinatario y la función. Es a cualquiera de estas cinco propiedades que se refieren los nombres de los géneros y no solo a las que corresponden al texto.

Por otra parte, para Schaeffer, J. M. (2006) el criterio espaciotemporal también aparece en los nombres de los géneros. Por lo tanto, el género de una obra variará según el contexto histórico en el que es escrita. Al autor le sirve de ejemplo de esta situación lo demostrado por Borges con el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Para Cervantes, su novela es una parodia de los libros de caballería; para Menard podría tratarse de una novela histórica, psicológica o metafísica, o un pastiche del género de parodia practicado por Cervantes, o de pronto todo eso y mucho más. Ello pone en evidencia que “puesto que un mensaje solo puede significar algo en un contexto y en referencia a ese contexto, la identidad semiótica del texto es contextualmente variable, es decir, es indisociable de la situación histórica en la que este texto se actualiza” (p. 93). Con ello se insinúa que la identidad genérica también resulta contextualmente variable, puesto que depende del “entorno transtextual e histórico” en que se realiza o se reactualiza el texto en tanto acto comunicativo. Se advierte por lo tanto que “la identidad genérica clasificatoria de un texto está siempre abierta” (pp. 102 – 102).

Por último, advierte Schaeffer, J. M. (2006) que los géneros que se refieren al acto comunicativo y al texto obedecen a lógicas distintas. Así, los primeros serían invariables en el tiempo por pertenecer a toda época y cultura, como son los casos de la narración, el drama, la lírica, etc. (pp. 108 y ss.); en cambio, los géneros que se refieren a la sintaxis y la semántica del texto, por ser en el texto donde se producen las innovaciones, resultan altamente dinámicos (pp. 112 y ss.).

Ahora bien, a partir de esta propuesta eminentemente teórica de Schaeffer, podemos identificar algunas coincidencias conceptuales con la propuesta de Anderson Imbert (1999), autor más cercano a la creación ficcional en el contexto hispanoamericano específicamente en lo que al cuento concierne. En efecto, para este autor argentino, los géneros literarios constituyen esquemas mentales de validez histórica que establecen el sentido del orden y de la tradición por lo que pueden orientar tanto al crítico como al escritor. Al primero porque todo crítico necesita de una terminología para analizar una obra individual; al segundo porque el escritor, “acepte o no la

invitación que recibe de un género, se hace consciente del culto social a ciertas formas” (p. 14). De hecho, es el mismo creador quien decide la forma, la cual es parte de una tradición, que habrá de tomar su obra y puede hacerlo con una actitud pasiva repitiendo sus rasgos establecidos por esa tradición, o activamente con una intención de innovación, puesto que su labor creativa goza del beneficio de la libertad.

Por consiguiente, esos esquemas mentales de validez histórica no se mantienen idénticos a sí mismos en el decurso del tiempo; por el contrario, experimentan influencias de los gustos de su contexto histórico y con ello o se fortalecen o se debilitan, incluso hasta se los posterga, pero siempre hay quien pueda hacerlos resurgir, revestidos de una de originalidad e inventividad. Así sucedió, por ejemplo, con el cuento en las manos de Poe en el siglo XIX y Hemingway durante el siglo pasado en Estados Unidos; o con Borges y Cortázar en la tradición cuentística latinoamericana también en el siglo XX.

Al respecto, afirma Anderson Imbert que un cuentista “no se limita a continuar con su cuento otros cuentos parecidos. Tampoco se limita a combinar características de obras del pasado. Escribe lo que le da la gana. Es libre”. No obstante, también admite este crítico y creador argentino que pese a la aceptación de esa libertad creativa, el escritor “tiene que desgajar su cuento, no de la realidad cotidiana, sino del universo de la literatura”; en consecuencia, como “su cuento está hecho de convenciones artísticas nos es fácil incluirlo, junto con otros similares, en un «género cuento». Dicho género existe, no dentro de un cuento concreto sino dentro de nuestra cabeza de críticos: es un mero concepto histórico y teórico”. De esta manera, Anderson Imbert coincide con la idea de género que Schaeffer vincula con el acto comunicativo.

1.2.1. Hacia una definición del cuento

Establecido este criterio metodológico, conviene ahora definir lo que desde nuestro punto de vista entendemos por cuento. Para ello, consideramos importante, en principio, hacer un recorrido por la evolución del género para luego, arribar a algunas propuestas de definición de críticos y creadores. En principio, tanto teóricos, críticos y escritores de cuentos han coincidido en afirmar que el origen del género está muy ligado a la oralidad y, por lo tanto, a la cultura popular, la cual era ajena a la escritura (Giardinelli, 2003) e (Imbert, 1979/ 1999). Es por esa razón que hasta muy entrado el siglo XIX recién se puede hablar de una tradición cuentística cuajada y en ebullición. Respecto de esta situación del género, según afirma el crítico español Arturo Molina

García, en los siglos anteriores no se tenía una conciencia plena de la importancia del cuento como género literario con personalidad propia. Más bien, se lo consideraba un género menor pese a que hubo cuentistas de calidad que habían dotado de un sello personal al género.

Mempo Giardinelli (2003) considera que tres habrían sido los factores que contribuyeron a ese desarrollo: el romanticismo, que buscaba las raíces nacionales para explotarlas estéticamente; el realismo que surgió en este mismo siglo como respuesta al “sensibilismo” romántico; y las facilidades para la edición de los textos por el abaratamiento del papel. Además, afirma este autor argentino que el corto espacio disponible en los medios favorecía al cuento, o al folletín por entregas. Por su parte, Luis Leal (1972) afirma que, en ese contexto tecnológico ventajoso para el género, este experimentó algunos cambios determinantes: el cuento moderno habría preservado la brevedad y el interés anecdótico como características del antiguo cuento; además, habría desechado la finalidad didáctica o moral; y habría añadido nuevas dimensiones estéticas como la elaborada estructura y la conciencia del estilo, el impacto emocional y el interés por el tiempo. Finalmente, a partir de lo dicho, el mismo Leal (2003) intenta una definición del cuento como

una narración breve, fingida, que trata de un solo asunto, crea un ambiente en el cual se mueve un personaje, produce, por medio de la elaboración estética del argumento, una sola impresión e imparte una emoción (p. 57).

Por otra parte, conviene señalar también que si bien un creador produce una historia en solitario para un otro, este otro también es un individuo que lee, aislado, en alguna remota latitud del mundo, precisamente motivado por la misma necesidad de comunión del creador del universo ficcional que acaba de secuestrarlo por un instante, como diría Julio Cortázar (1972). Así, de manera análoga a la función de significantes que cumplían el cuerpo, los gestos y gradaciones tonales de la voz del narrador oral, en el cuento moderno son los recursos formales específicos de este género narrativo vertidos con maestría por el narrador en la escritura los que garantizarán su efectividad estética. Si en la antigüedad el grado de satisfacción ficcional del receptor se podía medir de manera inmediata debido a la presencia directa del receptor, lo que en cierta manera era una forma de control del autor, actualmente ese proceso se ha mediatizado y ha hecho posible la multiplicidad de lectores que un solo texto puede alcanzar. A diferencia de la antigüedad, cuando el flujo y la dinamicidad de la oralidad hacían posible la circulación de múltiples versiones de un solo texto, en la época moderna esa situación se ha invertido debido a la fijación de la escritura. En la actualidad, son los mecanismos de difusión y distribución del texto escrito que más bien

producen múltiples lecturas. En consecuencia, cabe señalar que esa multiplicidad de lecturas de los textos es análoga con lo que sucede a cualquier objeto artístico: ser un fenómeno cultural a lo cual está supeditado su carácter estético, según ha señalado Joyce Carol Oates (1996, p. 121). Con ello, esta autora norteamericana pone en evidencia que la esencia del arte radica en el convenio o contrato tácito que se establece entre el emisor (autor) y el receptor (lector). O desde una perspectiva distinta: el arte es arte a partir de su recepción en un entorno cultural determinado. De esta manera, en el caso de la literatura, y dentro de esta en cuanto a la narrativa nos referimos, el lenguaje, su materia prima, deviene en “una acción como tantas otras cuya significación depende no sólo de las relaciones estructurales entre sus elementos constitutivos sino también de los interlocutores implicados y sus circunstancias espaciotemporales” (Filinich, 2011, p. 17). Dicho de otra manera, el significado que se construye mediante las palabras en un texto narrativo en particular obedece a una intencionalidad que está regida por un acuerdo implícito, aunque también podría ser explícito, entre el autor y el receptor (el lector).

Es, por lo tanto, a partir de este convenio entre esas dos instancias que la ruptura del uso ordinario del lenguaje produce una resemantización del mismo en un nivel distinto donde va a producirse experiencias de lectura de carácter estético. En ese sentido, no creo que sea una idea descabellada afirmar que, para la ruptura del lenguaje con el fin de crear textos de ficción, que obedece a reglas convencionales, es necesario generar una segunda convención que facilite el funcionamiento del texto “subversivo”, o mejor, que le conceda su estatuto de lenguaje en el contexto social, cultural, estético en el que surge. Es a partir de esta necesidad que podrían justificarse las diferentes artes poéticas y decálogos que pretenden orientar la elaboración de determinados géneros literarios, como es el caso del cuento. Solo a partir de esta apuesta que subvierte el lenguaje es posible sostener como Joyce Carol que “el arte alucina lo que el Ego controla” (p. 123); pues lo que está en juego en la creación de los textos narrativos es el afán de controlar la realidad que es inasible. Esta idea se relaciona con la propuesta de Edelweis Serra que cita Mempo Giardinelli (2003), a saber, que el cuento resulta de la interrelación de tres estratos: el de las objetividades representadas, el de los significados y el de la palabra. Por lo tanto, el cuento resulta de la feliz combinación de un hecho representado con todos sus incidentes necesarios, del significado que se desprende del tema que articula esos hechos como imagen e interpretación de la realidad, y de las palabras que son la materia prima que articula finalmente cada elemento que compone el universo del cuento.

Ahora bien, de acuerdo con una propuesta de Navokov (1993), el cuento moderno presentaría dos orientaciones: la de Edgar Allan Poe y la de Antón Chéjov. Comparativamente, el autor ruso establece cuatro criterios: el modo de presentar a los protagonistas en relación con sus acciones, el modo de seleccionar y encadenar las acciones, la preferencia temática, y el final del cuento. En el primer criterio, Poe presenta al protagonista mediante un proceso narrativo que va de lo particular a lo general; el conflicto se produce como consecuencia de hechos previos. Por su parte, Chéjov más bien presenta a los protagonistas de manera directa a través de sus acciones. En el segundo criterio, el autor norteamericano presenta las acciones siguiendo una lógica que hace imprescindible a cada una de ellas para la consecución de un solo objetivo: el desenlace. En cambio, para el narrador ruso si bien las acciones se encadenan también con un objetivo común, estas no se subordinan necesariamente las unas a las otras, sino se yuxtaponen causando un efecto de “imprevisibilidad” en el desarrollo del cuento. En tercer lugar, en la propuesta de Allan Poe se prefieren temas excepcionales, limítrofes, ajenos a la vida común de lectores; los escenarios que monta pertenecen a lugares remotos, macabros, imaginarios. En contraste, los temas de Chéjov pertenecen a la vida cotidiana, cercana a los lectores; la novedad que exige el lector no radica en la temática, sino en la manera novedosa de seleccionar los detalles imprevistos. Por último, sobre el cuarto criterio comparativo, el clímax del cuento para Poe se produce por la conclusión de la trama mediante el desenlace lógico de las acciones. Por el contrario, Chéjov (1993) prefiere dejar para el final una escena que sugiere de manera más intensa la atmósfera general; a veces, le basta una imagen.

Sostiene Navokov que en el caso de Edgar Allan Poe “todo plan o argumento merecedor de este nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle. Solo con el *dénouement* a la vista podremos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad, haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general, tiendan a vigorizar la intención (p. 65).

Solo de esta manera será posible la consecución de un único efecto en el alma del lector; es decir, ese acontecimiento singular del lenguaje según sostiene Attridge. Para Poe (1993), esta conclusión no parte solo del análisis de su propia creación; más bien, puede decirse que la suya parte del estudio de la producción literaria de Nathaniel Hawthorne. A partir de esta, Poe establece que el cuento, para ser tal, debe considerar el efecto de sentido en la recepción por parte del lector y la brevedad del texto, brevedad no entendida en relación con el número de páginas, sino con el contenido solo de los elementos subordinados indispensables para el desarrollo de la trama.

En el caso de Chéjov, Navokov resume en siete rasgos su método de elaboración del cuento: 1) la historia se cuenta con naturalidad, 2) la caracterización se logra mediante la selección de los detalles mínimos pero resaltantes, 3) no se pretende una moraleja o mensaje particular, 4) la historia está basada en un sistema de olas que dependen del estado de ánimo que se pretende transmitir y generar, 5) no hay una distinción entre poesía y prosa, 6) una historia nunca termina, 7) el autor realza la importancia de las minucias para reflejar el ambiente real de la historia.

A partir de estos datos, podemos destacar que, en el caso del autor norteamericano, es vital la redondez lógica, casi matemática del cuento, rasgo vinculado al efecto de sentido que se deriva de la intensidad y la tensión que provocan los elementos constitutivos del texto. En el caso de Chéjov, en cambio, se trata de una estructura más bien laxa vinculada a lo no previsible, tal como se dan los hechos en la vida de las personas, lo que genera la sensación en el lector de haberse enfrentado a un texto de final abierto.

Ahora bien, sobre la base de esta revisión histórica de la evolución del género es importante resaltar dos características del cuento moderno que fueron propuestos por Borges y Hemingway, respectivamente. A inicios de los años sesenta, el narrador argentino sostenía que el lector de nuestro tiempo debía ser, también, un crítico que pueda prever los artificios literarios, ya que “el cuento deberá constar de dos argumentos: uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (p. 39). En cuanto a la propuesta de Hemingway (1996), que él denominó la teoría del *iceberg*, el escritor debe omitir cualquier elemento que él sabe innecesario; con ello se refuerza la historia y el lector siente algo más que solo el efecto estético de la lectura, pues esta debe convertirse en parte de su experiencia debido a que le parecerá un hecho ocurrido en realidad. Esa condición se debe a que un cuento oculta los elementos más importantes de tal manera que el texto deviene en un universo semiótico altamente sugerente.

Finalmente, de todo lo dicho hasta esta parte, queremos destacar dos propuestas para definir el cuento, la una teórica y poética la segunda. En el primer caso, después de realizar un rastreo histórico de los conceptos sobre este género específico, Anderson Imbert ([1979], 1999) propone:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (p. 40).

Desde el punto de vista del creador, Julio Cortázar (1973, p. 134), deudor de Poe a quien, además, tradujo al español, indicó:

Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización pura para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento en última instancia se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente, a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros.

En ambos casos, queda claro que el cuento es el producto de una relación particular, a veces tensa, de la experiencia humana con el lenguaje con la intención de comunicarse con el otro, entendido este último no solo como el otro diferente a ego, sino como el ego mismo que se desdobra en su búsqueda de sentido a su propia existencia. Asimismo, de ambas citas se puede deducir la importancia de la recepción en la construcción de sentido del texto, lo cual resalta la naturaleza del cuento como un acontecimiento del lenguaje que capta el interés del lector por su verosimilitud.

1.2.2. El narrador como elemento central del cuento

Sin lugar a duda, el hecho de que la evolución del cuento como género literario autónomo del discurso conversacional se haya producido de manera paralela a la evolución de la imprenta implica una transformación de las relaciones sociales entre emisor y receptor, o del pacto entre el autor y el lector. Con la tecnología de la escritura la presencia del autor se fue difuminando para llamar la atención sobre el personaje más importante de toda ficción: el narrador, instancia encargada de elaborar el universo ficcional de la historia en ausencia del receptor. Este cambio, a su vez, obedece a la revolución de la mentalidad en la modernidad, pues la visión teocéntrica de los siglos anteriores había cedido frente al creciente interés por la dimensión humana, fenómeno conocido como antropocentrismo, cuyo centro de atención se limita al individuo como tal. Por consiguiente, el cuento moderno lleva esa impronta indeleble de individualismo, aunque siempre con una necesidad infinita de comunión con los demás. En tal sentido, resulta ilustrativo que en el

Fedro de Platón (1871, p. 341), el Sócrates del diálogo cita las palabras del rey egipcio Tamus con que este cuestionó al dios Teut su invento: “Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, la atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño, abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. Porque cuando vean que pueden aprender muchas cosas sin maestros, se tendrán ya por sabios, y no serán más que ignorantes, en su mayor parte, y falsos sabios insoportables en el comercio de la vida”. Puede apreciarse que, debido a ese carácter aislacionista del soporte escrito de la palabra, Sócrates denuncia la escritura como inhumana precisamente por el hecho de ser externa al pensamiento, por debilitar el pensamiento y la memoria, por impedir el contacto directo con el interlocutor, lo que aparentemente lo convierte en pasiva e inerte.

Ahora bien, es respecto de esa necesidad de comunión del individuo que Chatman (1990, pp. 124-138) parte de una comprensión del fenómeno narrativo como proceso comunicativo en el que no se entiende la existencia de un mensaje sin la de un emisor, que en el caso de las narraciones corresponde al narrador. Etimológicamente, para Serrano Orejuela (2015, p. 48) el vocablo narrador proviene del protoitálico “*gnarus*” (que sabe) y “*or*” (calidad, estado, actividad), de lo que concluye que el narrador es un sujeto sapiente o un sabedor. De acuerdo con esta línea etimológica del término, es importante preguntarse cuál es el saber del narrador y en qué se justifica esa dimensión cognitiva que se le atribuye. Por su parte, Mieke Bal (1990) sostiene que el narrador es el agente o sujeto lingüístico que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto y que se expresa a través de ellos. Es decir, habría una primera dimensión cognitiva del narrador que está relacionada con el **saber qué decir**, la cual es conocida también como plano de la historia, y una segunda vinculada con el **saber cómo decir**, denominada plano del discurso. A su vez, desde una propuesta semiológica, Serrano Orihuela (2015, p. 54) cataloga estos saberes como semántico y modal, respectivamente. Así, “el saber semántico es un saber, tanto categorial como factual, referido a los estados y procesos del mundo, por lo que podría ser denominado también referencial o proposicional: se trata de un saber qué. El saber modal es un saber procedimental, vale decir, un saber relativo a cómo llevar a cabo un procedimiento, una operación,

una actividad: se trata de un saber cómo. La interrelación de las dos constituye la competencia cognitiva del sujeto”.

En consonancia con esos dos tipos de saberes del sujeto, Serrano Orejuela distingue tres roles del narrador en tanto sujeto cognitivo de estado (SCE) que se diferencia del sujeto cognitivo del hacer (SCH) en la diégesis, entendida esta según Genette (1983/1998), como el universo espaciotemporal en el que se desarrolla la historia (dimensión semántica, referencial o proposicional) donde los personajes realizan o padecen acciones y eventos. Así, primero un narrador (SCE) es un observador (SCH) del mundo; segundo, como consecuencia del acto de observación, el narrador (SCE) deviene en un sabedor (SCH) respecto del mundo observado; tercero, en tanto sabedor, el narrador (SCE) pasa a ser informador (SCH) de lo que sabe o conoce. Por consiguiente, cuando nos enfrentamos a un texto narrativo, un cuento, por ejemplo, la instancia que refiere los hechos es el narrador-informador que ha recurrido a diversos procedimientos de información. Como informador, el narrador decide comunicar un saber mayor, igual o menor que el que posee y se apropia el personaje sobre sí mismo, sobre los otros personajes con los que interactúa y sobre el universo en el que se encuentra. Obviamente esa suerte de dosificación de la información responde a la intencionalidad, la competencia y la motivación del narrador (Serrano, 2015).

Cabe señalar que esta propuesta de Serrano Orejuela respecto de los roles cognitivos del narrador está relacionada con las cinco funciones del narrador propuestas por Genette (1983/1998), a saber: la narrativa (referida a la relación del narrador con la historia), la de control o metanarrativa (referida a la relación del narrador con el relato o plano discursivo), la comunicativa (que alude al carácter de proceso comunicativo del acto narrativo), la testimonial (en alusión a la relación del narrador con sus fuentes informativas y grado de precisión con que se narran los hechos) y la función ideológica (referida a las evaluaciones o juicios del narrador sobre el desarrollo de la historia). A la función de observación correspondería la testimonial en tanto esta se relaciona con las fuentes y la precisión de la información que maneja el narrador; a la función cognitiva se vinculan las funciones de control o metanarrativa y la ideológica; a la función de información corresponderían la narrativa y la comunicativa.

Por consiguiente, consideramos al narrador no solo como una instancia vinculada al saber, sino también relacionada con el hacer, ya que hace saber a otro lo que sabe. Es decir, el narrador es un informador de una determinada historia que trata sobre las acciones, pasiones,

transformaciones y cogniciones de los personajes. Para ello, como sujeto de hacer, también ha tenido que realizar actos cognitivos de apropiación y producción de saber a partir de la observación. Para ese propósito esa instancia recurre al uso de los signos lingüísticos que le permiten narrar (lo que sabe), pero lo hace mediante diversas estrategias de carácter estético (formas para decir lo que sabe). Por lo tanto, puede colegirse que el narrador guarda una relación de interdependencia con la diégesis que crea y controla; se constituye como tal solo en relación con ese universo y al margen de este no existe, no podría.

CAPÍTULO II

Referencialidad, ficción narrativa, y Narración perturbadora

En el capítulo IX de la *Poética*, Aristóteles (2013, p. 56) afirma que “la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo probable y lo necesario.” Dicho de otra manera, el poeta debe ofrecer o proposiciones que sean verdaderas en cualquier contexto espacio temporal (lo necesario) o por lo menos en uno de estos (lo probable o verosímil). Con ello, el filósofo desliza la idea de que lo posible es tal en cuanto mantiene como su correlato a lo real, lo que desliza el carácter referencial del arte en general y de la narrativa en particular. En ese sentido, el presente capítulo está orientado a describir esa referencialidad de la narrativa a partir del concepto de Campo de Referencia propuesto por Benjamin Harshaw (1997). Asimismo, en el segundo apartado se presenta algunas estrategias narrativas que pueden producir experiencias perturbadoras en los receptores de los textos sin que por eso se hubiera escapado de los Campos de Referencia. Estas estrategias han sido descritas por Sabine Schilckers (2017) con el propósito de sustentar un nuevo concepto narratológico transmedial al que ella denomina “La narración perturbadora”.

2.1. Referencialidad de la ficción narrativa

Para efectos de la presente tesis asumimos que el arte y dentro de ella la narrativa ficcional, que es lo que nos incumbe en este trabajo, representan lo real, aunque a partir de una reelaboración de este por medio del lenguaje mediante procesos analógicos, metafóricos y metonímicos (Fontanille, 2001). En ese sentido, la ficción narrativa es solo una evocación de lo real y como tal es altamente referencial puesto que no puede concebirse al margen de lo real. Dicho con otras palabras, para que el sujeto tome conciencia de la naturaleza ficcional del objeto artístico, primero ha tenido que experimentar lo real; pues solo a partir de las normas que rigen este último ese sujeto podrá distinguir lo ficcional respecto de lo real y luego proceder a la interpretación de dicho objeto. La materia prima de la ficción, incluso de la fantasía, proviene del mundo real y a este mismo remite (Garrido, 1997).

Ahora bien, para establecer esa conexión del texto ficcional con su referente, Benjamin Harshaw (1997) recurre a los conceptos de Marco de Referencia (MR), al cual define como “continuo semántico” conformado por dos o más referentes -una escena en el espacio tiempo, un

personaje, una ideología, la literatura, una crisis económica, el mar, el viento, entre otros- que constituye tema de comunicación; y de Campo de Referencia (CR), entendido como un universo que engloba una multitud de MR de diversos tipos, los mismos que se entrecruzan y se interrelacionan los unos con los otros. Los MR pueden ser de diversos tipos: pueden estar presentes o ausentes según sean o no perceptibles directamente, pueden ser conocidos o desconocidos por los interlocutores, pueden ser reales y concretos o ideales y abstractos, pueden ser iterativos o repetibles o indefinidos e inusuales.

Propone Harshaw que si un CR es un universo conformado por MR se puede presuponer la existencia de un Campo de Referencia Externo (CRE) y de un Campo de Referencia Interno (CRI) de tal manera que para interpretar al CRI resulta más que indispensable el CRE. Estos dos campos de referencia pertenecen a dos planos paralelos que jamás se unen, pero que sí se aluden permanentemente según la lógica de la mimesis referencial. Así, desde esta perspectiva, el CRE es extrasemiótico y está conformado por todo aquello que le sirve al texto como sustrato referencial: una época y lugar históricos, una ideología, un mito, una experiencia personal, entre otros. En contraste, el CRI se concibe como requisito absoluto y propiedad esencial del texto y refiere a la realidad proyectada por aquel con la cual se relacionan los significados de ese universo textual. Se caracteriza un CRI porque 1) está configurado de acuerdo con una selección del mundo humano “real”, físico, social y físico; 2) es un objeto semiótico multidimensional antes que un mensaje lineal; 3) se sirven de referentes o de marcos de referencia procedentes de campos externos a ellos incluyendo el mundo real; 4) un CRI selecciona elementos y reorganiza sus jerarquías mientras va creando su propio campo autónomo (Harshaw, 1997).

Por consiguiente, para Harshaw la ficcionalidad no es una cuestión de invención, sino una reorganización de los elementos de un CRE para generar un CRI. Por una parte, la construcción del CRI está configurada de acuerdo con los CRE en la medida que se necesita del conocimiento del mundo para construir sentido a un texto ficcional. Por otra parte, existe una relación de representación que va desde un CRI hacia un CRE para lo cual se requiere el concurso del lenguaje.

Harshaw (1997) defiende una doble ventaja de la teoría de los CRI. Por un lado, crea un vínculo directo entre el mundo proyectado y la referencia lingüística; por otro lado, no presupone la existencia concreta de objetos, personajes, hechos, ideas o actitudes, sino solo de MR de dichas clases a las cuales el texto remite. Por lo tanto, no tiene sentido relacionar mundo real o fáctico con mundo ficcional en una obra; más bien, debe relacionarse CRI con CRE, pues el sentido de

las palabras está relacionado con referentes específicos propios de los MR, aunque los elementos de los CRE se corresponden con lo real y guardan relación de correspondencia y semejanza con los elementos del CRI pero no de igualdad.

Otra de las propuestas acerca de los universos ficcionales pertenece a Lubomír Doležel (1999). Este autor, sobre la base de los supuestos de la lógica modal, parte del concepto de “mundos posibles” para arribar al de “mundos ficcionales”. Con ese propósito, parte de las ideas de Kirkham (1992, p. 11) para quien

un mundo posible es una entidad hipotética postulada como una ayuda para hablar sobre y estudiar las diversas maneras de las que el universo podría haber sido diferente de lo que es... Un mundo posible es un universo completo que difiere de una manera u otra (o en más de una manera) del universo real².

Con ello se da a entender que el mundo real estaría rodeado de una infinidad de mundos posibles que ni siquiera se encuentran en la realidad.

No obstante, aclara Doležel que esos mundos posibles son construidos por las actividades creativas de los seres humanos por lo que se convierten en una herramienta de teorización empírica. Así, afirma que para la filosofía existen mundos posibles denominados *cosmologías coherentes*, para la religión existen las *narraciones cosmológicas*, para las ciencias naturales existen *diseños alternativos del universo*, para la historiografía hay *escenarios subjetivos* que ayudan a entender la historia. Para la ficción, en cambio, sus mundos posibles son *artefactos* producidos por actividades estéticas y, como estos se construyen mediante sistemas semióticos, esos artefactos también son de carácter semiótico en circulación en los textos ficcionales.

Una segunda aclaración de Doležel respecto de los mundos posibles es que estos constituyen macroestructuras conformadas por un universo finito de particulares posibles. Esta concepción macroestructural de los mundos posibles ha dado lugar a una teoría de la ficcionalidad a partir del tratamiento de las entidades ficcionales como componentes de una estructura emergente de orden superior: el mundo ficcional. Para Doležel (1999, p. 42) este se trata de un “mundo posible moldeado por limitaciones globales concretas, que contienen un número finito de individuos que son compositibles”. Es decir, los mundos ficcionales constituyen sistemas semióticos cuyos elementos construyen su sentido en ese mundo ficcional y solo para ese mundo ficcional a partir de las limitaciones que los moldean.

² Citado por Doležel, op. cit. p. 30.

Ahora bien, a partir de esta definición de mundo ficcional, Doležel (1999) propone algunas características del mismo: 1) los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real, lo que da legitimidad a la referencialidad ficcional o Campos de Referencia propuesto por Harshaw; 2) el conjunto de los mundos ficcionales es ilimitado y diverso, pues no se constriñe por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad; se conforman más bien a factores estéticos dinámicos a lo largo del tiempo; 3) a los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos por medio del procesamiento de la información; con ello se determina que los elementos del mundo real que pasan a ser parte de un mundo ficcional experimentan necesariamente una transformación en posibles no reales en cuyo proceso se requiere de la complicidad reconstructiva del receptor; 4) los mundos ficcionales son incompletos en la medida que solo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles sobre las entidades ficcionales y no sobre otras; 5) los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macroestructura semánticamente heterogénea como necesidad para proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares; 6) los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual, debido a su fuerza ilocutiva especial que hace existentes ficcionales como objetos semióticos a los mundos posibles (Doležel, 1999).

Por otro lado, Doležel (1999) opone mundo narrativo extensional y mundo intensional derivado de la oposición entre sentido y referencia. Sería esta relación la que determina la textura literaria; además, la estrategia en la regulación de la información narrativa es un acto intencionado y útil para el propósito de los mundos posibles de la literatura. Será a partir del control de la información narrativa que los lectores estarán, o no, capacitados para percibir modelos de mundo distintos en función de las restricciones modales adoptadas por el autor. Para ello, Doležel (1999) propone cuatro restricciones: 1) *las restricciones aléticas* (posible, imposible, necesario), que determinan las condiciones fundamentales de los mundos ficcionales como son la causalidad, los parámetros espacio-temporales y la capacidad de la acción; 2) *las restricciones deónticas* (permitido, prohibido, obligatorio), afectan el diseño del mundo ficcional como normas que proscriben y prescriben, y que están dictaminadas por personas o instituciones con el poder para hacerlo; 3) *las restricciones axiológicas* (bueno, malo, indiferente), en función de las cuales se transforman las entidades de los mundos ficcionales en valores positivos y negativos; en este caso, el código axiológico pertenece a una grupo social, una cultura o un periodo histórico, pero la valoración del mundo es altamente subjetiva, ya que depende de la estructura de la personalidad

de los sujetos; 4) las *restricciones epistémicas* (conocido, desconocido, supuesto), que se expresan en representaciones como el conocimiento científico, las ideologías, las religiones y los mitos culturales.

Por consiguiente, desde la semántica ficcional, es importante señalar que los textos ficcionales establecen su dominio referencial cuando crean un mundo posible, el cual, una vez que su autor lo haya fijado, ya no puede ser alterado o cancelado. Esta característica del mundo ficcional coincide con el concepto de Campo de Referencia Interno (CRI) de Harshaw que alude a la realidad proyectada por el texto con la que se relacionan los significados de ese mismo universo textual. En consecuencia, a partir de esta propuesta asumimos que los cuentos que son materia de análisis de la presente tesis son mundos ficcionales que representan o evocan un CRE, que se corresponde con la cosmovisión del wakcha migrante.

2.2. Recursos narratológicos perturbadores en la narrativa ficcional

Una de las características de la narrativa moderna, tanto literaria como fílmica, es la transgresión de las reglas de los sistemas narrativos vigentes. Tanto ha sido así que los conceptos narratológicos para describir, categorizar y analizar los nuevos textos se han visto rebasados con creces y con ello se ha producido una crisis teórica para abordarlos. En ese contexto, los conceptos previos resultan hasta contraproducentes, como ha sucedido con la categoría de lo fantástico, por ejemplo, más relacionado a aspectos temáticos circunscritos a coordenadas temporales específicas relacionadas con una línea del romanticismo del siglo XIX, pero que no ayuda a dilucidar elementos que más bien se producen en el plano del discurso y que corresponden básicamente a muchos textos de los siglos XX y XXI.

Precisamente, en la búsqueda de nuevas categorías que ayuden a dar cuenta de estas propuestas estéticas modernas, Sabine Schlickers (2017) ha acuñado el concepto de «narración perturbadora». Para ello, la autora parte de la teoría de la comunicación que concibe como perturbación a los ruidos que interrumpen la comunicación entre emisor y receptor. Desde esta perspectiva, ella propone que la perturbación se trata de una “irritación profunda e intencionada que infringe la coherencia y consistencia del mundo ficcional y que interrumpe la inmersión o ilusión estética, dirigiendo la atención a la construcción y artificialidad de la narración” (Schlickers, 2017, p. 24). Así, se deja en claro que este efecto perturbador no se debe al aspecto temático de los textos, sino a la dimensión discursiva, a la forma.

La autora establece que, en cuanto procedimiento narrativo, la perturbación infringe la lógica del mundo narrado y de su representación para causar en el receptor el efecto perturbador que obliga una relectura de los textos con el propósito de construir sentido. En cambio, como categoría narratológica, para Sabine Schlickers (2017. pp. 23 y 24) la perturbación es inherente al 'sistema' narrativo del texto, el cual, por definición,

se adhiere mayormente a la *doxa*³, pero se desvía de ella y de sus procedimientos narrativos convencionales en el momento de la perturbación que transgrede o anula las normas implícitas y propone nuevas reglas de funcionamiento para el texto en el que aparece.

En ese sentido, la narración perturbadora comprende recursos complejos y lúdicos usados intencionalmente para desconcertar al receptor mediante la confusión, la duda o la sorpresa; es decir, son elementos que interfieren el acto de la percepción para generar al mismo tiempo nuevas experiencias estéticas. Esto significa que la perturbación que se deriva de estos textos es de carácter intratextual y obedece a una intencionalidad del autor implícito durante el acto de creación de su obra destinada a un lector implícito (Chatman, 1990) con quien interactúa lúdicamente a través de esa obra. En consecuencia, el efecto perturbador implica primero la competencia de la instancia receptora para decodificar el significado del texto y luego aspectos que involucran el contexto histórico no solo del texto sino también del acto de recepción.

En efecto, la narración perturbadora “juega con la *doxa*”, lo que implica que la intensidad de esa experiencia perturbadora dependa de factores relacionados con el contexto, con el conocimiento, la disposición y las expectativas del receptor; pero también del manejo de los recursos narratológicos en el texto por parte del creador. Por consiguiente, la narración perturbadora varía con el decurso del tiempo y está subordinada a la convencionalización. De allí que algunos elementos que hayan sido altamente perturbadores en un determinado momento o contexto, en otro no lo sean, debido a que estos ya fueron asimilados por el sistema narrativo, situación que tiende a disminuir el efecto perturbador de los recursos. Además, se debe tomar en cuenta que, si los receptores no entienden los mecanismos de la *doxa* y, por lo tanto, no se 'prestan para el juego', el efecto perturbador se verá anulado o por lo menos mermado (Schlickers, 2017).

Pero la *doxa* narrativa también implica la naturaleza biplánica del texto narrativo: la dimensión narrativa o del enunciado y la dimensión discursiva o de la enunciación; además, abarca

³ Schlickers (p. 15) define *doxa* como “el sistema narrativo vigente, convencionalizado e históricamente variable”. Para entender el funcionamiento de ese sistema, los receptores, es decir, los lectores, deben entender 'las reglas del juego' del funcionamiento de la *doxa*. Solo en tal caso un sistema narrativo podrá constituirse como tal.

la diferencia ontológica entre ficción y no ficción; y la distinción de niveles narrativos y niveles de realidad ficcional. Por lo tanto, las experiencias perturbadoras que experimentará el lector ideal serán el resultado de haber puesto en entredicho o de haber transgredido uno o varios parámetros de estas dimensiones con lo que se alteran consecuentemente las suposiciones de coherencia del lector implícito.

Según Schlickers (2017), los recursos que provocan la experiencia perturbadora se combinan mediante tres estrategias narrativas, como se indica en la tabla: la engañosa, que “conduce a una súbita resemantización de lo leído o visto” precisamente a causa del engaño de las pistas falsas; la paradójica, que genera contradicciones irresolubles para el lector o espectador quien no podrá encontrar una solución verosímil o coherente; y, finalmente, la estrategia enigmatizante, la cual consiste en proponer enigmas o rompecabezas que no siempre cuentan con una solución y más bien inducen a preguntas sobre lo que es real o imaginario dentro de la ficción.

RECURSOS ENGAÑOSOS	RECURSOS PARADÓJICOS	RECURSOS ENIGMATIZANTES
narración no fiable: giro pistas falsas mentira paralipsis focalización/ocularización auricularización falsa	metalepsis seudodiégesis meta-morfosis bucle infinito y extraño cinta de Möbius <i>mise en abyme aporétique</i> <i>mise en abyme al infinito</i>	indeterminación y/o ambigüedad (temporal o permanente) con respecto a: realidad, espacio, temporalidad causalidad recursos de omisión modo fantástico

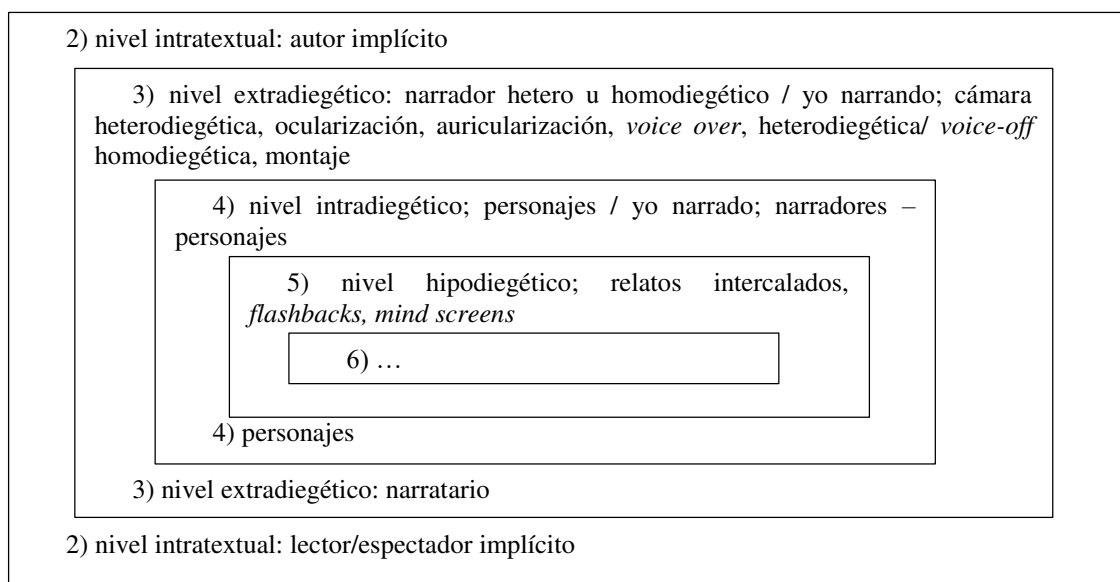
Fig. 1 Sabine Schlickers (2017) sintetiza las estrategias y recursos narrativos perturbadores en este cuadro (p. 18).

Es al combinarse estas estrategias que se pueden producir ambigüedad, indeterminación o incoherencia en el texto, y efectos 'irritantes' o 'extraños' en el lector o espectador, pero siempre en una experiencia estéticamente placentera. Ello implica que la narración perturbadora solo es posible “en textos con mundos ficcionales verosímiles, en los cuales, transgrede, anula o infringe la *doxa* para sorpresa del lector/espectador implícito” (Schlickers, 2017, p. 26). En otros términos, el lector ideal se encontrará ante una narración perturbadora placentera si es que se ha producido necesariamente una disrupción en la *doxa* a través de un elemento irritante en el discurso mismo

y no por la irrupción de la otredad en la mismidad como ocurría en los textos fantásticos del siglo XIX.

Según Schlickers (2017), para que se produzca una narración perturbadora se deben combinar necesariamente los recursos de varias de esas estrategias lúdicas. Si no fuera este el caso, el elemento perturbador se perdería y solo se tendrían textos caracterizados de manera aislada por ser engañosos, paradójicos o enigmatizantes. Eso significa que el principio combinatorio de estas estrategias permite clasificar recursos que se excluyen mutuamente o recursos que pertenecen a varias estrategias. Para la autora, las posibles combinaciones serían las siguientes: “Recursos engañosos con recursos paradójicos, recursos engañosos con recursos enigmatizantes; recursos enigmatizantes con recursos paradójicos o recursos engañosos con recursos paradójicos y con recursos enigmatizantes” (p. 21).

1) nivel extratextual: autor real



1) nivel extratextual: lector/ espectador real

Fig. 2 Los niveles narrativos en textos literarios y fílmicos ficcionales (p. 36)

Ahora bien, el gráfico anterior considera los distintos niveles narrativos, contemplados en la parte superior, y las diferentes instancias narrativas que se corresponden con esos niveles, distribuidos en la parte inferior de la tabla, según propone la autora. La importancia de esta distribución radica en el hecho de que en la disrupción de esos niveles es que se producen los elementos perturbadores.

2.2.1. La estrategia engañosa

Entre este tipo de recursos no fiables en la narración, Sabine Chlickers (2017, p. 33) identifica “pistas falsas, técnicas del disimulo, falsas focalizaciones, mentiras, paralepsis, paralipsis, entre otros”, que como denominador común causan en el lector el reconocimiento de que ha sido engañado. Por consiguiente, para penetrar el sentido del texto el lector debe recurrir a lecturas recursivas que le faciliten la modificación de sus hipótesis respecto del funcionamiento del mundo ficcional del texto.

De lo dicho se desprende que la narración engañosa obedece a un acto deliberado del autor implícito, instancia que restringe esta estrategia a la dimensión intratextual solamente, de tal manera que pueda corroborarse la falta de fiabilidad del texto en el mismo acto de la lectura, luego de haberse verificado las posibles desviaciones de la *doxa*. La intención del autor implícito es engañar al lector implícito con el propósito de que este produzca hipótesis falsas y arribe a conclusiones equivocadas. De ello se infiere que, en tanto técnica narrativa perturbadora, el engaño es un juego con la transmisión de la información narrativa y la dosificación de esta, y atañe a la focalización. Por consiguiente, el éxito de la perturbación engañosa va a depender de que el narrador oculte hasta el final su omnisciencia o su falta de fiabilidad. Esa es la razón por la que el autor implícito “a través de su instancia narrativa, restringe consciente e intencionalmente el acceso al conocimiento, introduce pistas falsas, guiños de ojos y provoca hipótesis que se revelan como erróneas” (Schlickers, 2017, p. 45).

Esa dosificación de la información de parte del autor implícito llegará a su punto de inflexión generalmente al finalizar el texto, cuando se produzca la característica más resaltante de esta narración no fiable: la anagnórisis o descubrimiento, es decir, “una mudanza o cambio de la ignorancia al conocimiento o al re-conocimiento” (Aristóteles, 2013). Esta revelación producirá un giro sorprendente que exige una relectura para identificar mayores pistas que ayuden en la reelaboración de hipótesis para la decodificación del texto; de esta manera, los elementos de la narración se resemantizan debido a que en la relectura los elementos adquieren nuevas funciones y significados que justifiquen el giro del texto. En cuanto a la relación con la información, hasta antes de giro, el autor implícito sabe más que el lector implícito (focalización cero); después de la anagnórisis, en cambio, ambas instancias disponen de la misma información narrativa, por lo que la focalización cero pasa a ser una focalización interna.

Finalmente, Schlickers establece que la narración engañosa puede producirse tanto a nivel de la enunciación como a nivel del enunciado. Para ilustrar el primer caso, analiza los giros de la enunciación que se producen en los cuentos “Hombre de la esquina rosada” y “La forma de la espada” de Jorge Luis Borges (1974). En el primer texto, el narrador autodiegético se refiere a sí mismo en tercera persona hasta el final del relato: “Yo pensé que no *le* había temblado el pulso *al que lo arregló*” (p. 333). Además, al inicio es un narrador anónimo que se dirige a sus narratarios que son más jóvenes que él: “A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre” (p. 329). Sin embargo, al final del relato el narratario se individualiza hasta ser identificado con el autor real ficcionalizado:

“Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (p. 334).

En el segundo cuento “La forma de la espada”, el narrador hipodiegético también es no fiable tanto en el plano de la enunciación, pues al inicio del relato el narrador homodiegético es anónimo y narra sobre su encuentro con un hombre misterioso a quien apodan “El inglés”. Este, que resulta ser un irlandés, le cuenta al narrador homodiegético la historia de su “cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo” (Borges, 1974, p. 491). En este relato hipodiegético que se presenta mediante el discurso directo regido, “El inglés” va dejando pistas de lo que será al final la anagnórisis del relato: “Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon” (p. 493), dice el narrador hipodiegético, después de que en un párrafo anterior ha mencionado que “En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon” (p. 492). Sin embargo, este dato pasa desapercibido hasta el final del relato cuando el mismo narrador hipodiegético revela su identidad:

¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he' narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme (p. 495).

Pero no solo se produce esa anagnórisis en el nivel hipodiegético; renglones antes, el narrador homodiegético que ha controlado el relato también identifica a su narratario: “-Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio” (p. 495). De esta manera, ambos cuentos de Borges, “Hombre de la esquina rosada” y “La forma de

la espada” culminan con una metalepsis vertical del enunciado, ya que el narratario resulta siendo el autor ficcionalizado.

Por otra parte, respecto de la narración no fiable en el plano del enunciado, sostiene Sabine Schlickers (2017) que entre estos textos figuran, por ejemplo, aquellos “que tienen un narrador que aprende paulatinamente -junto con el narratario y, a través de este, con el lector implícito- que está muerto, como el hijo de Pedro Páramo en la famosa novela homónima de Juan Rulfo” (p. 61). En estos textos, la anagnórisis final, el giro sorprendente, revela su no fiabilidad a nivel del enunciado. Para ilustrar con mayor detalle este caso, la autora recurre al cuento “El móvil” de Julio Cortázar (1998). En un primer momento, el tema de este texto es la “venganza” de la muerte de un amigo del narrador autodiegético; sin embargo, al final del cuento, el asunto deriva en la traición, ya que, en lugar de vengar la muerte del amigo, más bien el narrador termina en complicidad con el asesino de aquel.

Lamas esperaba turno, callado como siempre. Me le acerqué y le dije un par de cosas a la oreja. Creí que se iba a caer redondo, pero no era más que la impresión. Pensó un momento y estuvo de acuerdo. Yo sabía hacía rato que iba a estar de acuerdo. Secreto por secreto, los dos cumplimos. De él nunca supe más nada, después que me acomodó entre sus amigos franchutes. A los tres años ya pude volverme. Tenía unas ganas de ver Buenos Aires (p. 359).

A partir de esta anagnórisis, en una segunda lectura el lector puede identificar una pista respecto de la culpa de Lamas:

Era un tipo callado, medio tristón, pero conmigo se franqueaba bastante. (...) Me daban ganas de acorralarlo a Lamas y preguntarle derecho viejo si había sido él. Pero qué hubiera ganado, en esa forma lo echaba todo a perder. Mejor esperar que la Petrona cayera por mi camarote (p. 356).

En este caso, sostiene Schlickers (2017), lo que se hubiera echado a perder hubiera sido el cuento mismo; ello confirma la falta de fiabilidad del cuento a nivel del enunciado.

En síntesis, sobre la narración no fiable, al autora sintetiza su propuesta de la siguiente manera: a) el rasgo más importante de esta narración es el giro sorprendente que revela el engaño del lector implícito; b) se trata de un engaño deliberado del autor implícito al lector implícito mediante un narrador; c) la narración no fiable solo puede tener lugar en textos ficcionales debido al desdoblamiento de la situación comunicativa entre autor y lector implícitos; d) esta estrategia narrativa puede aplicarse tanto en el enunciado como en la enunciación; y e) es una narrativa intertextual intencional por lo que se descartan errores o indicios extratextuales que aludan a la no fiabilidad del texto.

2.2.2. La estrategia paradójica

Sabine Schlickers (2017, p. 90) admite que, en la narrativa, una paradoja es un recurso “de puesta en entredicho poetológico, por el cual las normas y reglas que constituyen la obra literaria sincrónica y diacrónicamente entran en contradicción consigo mismas”, por lo que también se ve comprometida la *doxa*, puesto que se producen efectos desconcertantes en la recepción de los textos. En ese sentido, los recursos paradójicos son la metalepsis, la *mise en abyme*, el bucle extraño y la cinta de Möbius. De estas, nos centramos en las tres primeras por estar vinculadas con la naturaleza de los cuentos, razón de ser de la presente tesis.

En el primer caso, según Genette ([1972] 1989), el teórico que introdujo esta categoría narratológica a partir de la retórica, la metalepsis se define como “Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, etc.), o inversamente” (p. 290); y que además “produce un efecto extraño que puede ser cómico o fantástico” (p. 28), puesto que se trata de una “...ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que no puede conseguir una completa suspensión de la incredulidad sino solo una simulación lúdica de la credulidad” (2004, p. 244). Además, en este último trabajo, el teórico francés complementa su primera propuesta señalando que la metalepsis refiere a

una manipulación (...) de esa peculiar relación causal que une (...) al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación (...); y digo representación para abarcar a la vez el ámbito literario y algunos otros: pintura, teatro, fotografía, cine... (p. 15).

Definida de ese modo, el campo de la metalepsis abarca muchos modos más de transgresión del umbral de representación ya sean estos “figurales o ficcionales” (p. 16), lo que convierte más bien la categoría en un recurso transmedial.

A partir de esta propuesta de Genette, muchos otros autores han enriquecido el concepto, pero manteniendo como rasgo fundamental el elemento transgresor de los niveles narrativos previamente instalados en el relato. Incluso, se han propuesto trabajos con el propósito de clasificar la metalepsis, aunque todavía no existe un consenso al respecto (Lutas, 2015). Cabe señalar también que este recurso perturbador jamás suspende la ilusión estética del receptor, sino más bien la enriquece puesto que puede constituir una nueva ilusión estética apelando a los bordes entre realidad y ficción (Borges, 1952), aunque, por supuesto, siempre dentro de la ficción, ya que el

narrador y el narratario son entes ficticios, mientras que el autor y el lector son reales (Schlickers, p. 94).

Para efectos del presente trabajo, se considerará la metalepsis de la enunciación y la metalepsis del enunciado. Ambas estrategias podrían manifestarse en forma vertical al pasar de un nivel narrativo a otro, de manera descendente o ascendente; o en forma horizontal, en el mismo nivel narrativo. Así, en la metalepsis vertical de la enunciación se requiere que dos situaciones comunicativas subordinadas se transgredan una o varias veces durante la narración. Dicho de otra manera, en este tipo de metalepsis, alguna de las instancias transgrede el nivel narrativo al que pertenece. Un caso ilustrativo de esta metalepsis vertical de la enunciación en forma ascendente se produce cuando una instancia transgrede su nivel narrativo inicial. Tal es el caso cuando un personaje, que se encuentra en el nivel intradiegético (n4), se dirige al narrador o al narratario, que se encuentran en el nivel extradiegético (n3), o al autor implícito, que se encuentra en el nivel intratextual (n2). A su vez, en cuanto a la metalepsis vertical del enunciado, esta se produce mediante la transgresión de dos órdenes ontológicas o espaciales o temporales ya sea de manera ascendente o descendente.

Para Sabine Schlickers (2017), un ejemplo de este recurso sucede en el cuento “Las historias que me cuento” de Julio Cortázar (1998). En la hipodiégesis, el narrador ha imaginado ser un camionero que una noche encuentra a una mujer a orillas de la carretera y tiene una aventura sexual con ella. En su imaginación, el nivel hipodiegético (n. 5), el narrador protagonista se sorprende de que la mujer sea Dilia, una amiga casada que suele frecuentar en su realidad ficcional, nivel intradiegético (n. 4). Cuando meses después se encuentra con ella (n. 4), esta le cuenta que tuvo un accidente en una carretera y que de pronto apareció un camionero que la auxilió llevándola consigo. El hecho le ha dejado a Dilia profundamente afectada porque “es algo que vuelve y vuelve, no sé por qué” (p. 407). Entonces interviene el comentario del narrador en el mismo plano: “Ella quizás no, Dilia quizá no sabía por qué pero yo sí” (p. 407). Y añade más adelante: “ella no podía comprender de este lado de la historia” (p. 408). Con esto, el narrador intradiegético expresa su posición de ventaja respecto de lo que Dilia desconoce respecto de ese plano hipodiegético, el mundo imaginario del narrador. En conclusión, este cuento de Cortázar es ilustrativo de la metalepsis vertical del enunciado en sentido ascendente entre los niveles narrativos 4 al 5, planos donde operan ambos personajes.

En cuanto a la metalepsis horizontal de la enunciación, Schlickers (p. 126) sostiene que se requiere de “dos o más situaciones comunicativas paralelas, autónomas y separadas espacialmente en el mismo nivel narrativo, que se entrecrucen de forma paradójica”. Un cuento que ilustra el caso sería “Segunda vez” también de Julio Cortázar (1998, pp. 134 – 139). En este texto, desde la mitad del segundo párrafo, la voz narrativa cambia repentinamente de un narrador homodiegético a otro hetero-extradiegético:

Así que todos los días lo mismo, llegábamos con los diarios, el negro López traía el primer café y al rato empezaban a caer para el trámite. La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando. Ahora que eso sí, aunque venga en papel amarillo una convocatoria siempre tiene un aire serio; por eso *María Elena la había mirado muchas veces en su casa*, el sello verde rodeando la firma ilegible y las indicaciones de fecha y lugar (p. 134).

Puede apreciarse la presencia de dos planos espaciales que se yuxtaponen: el plano del “nosotros” con el de “ella” el personaje María Elena. El texto prosigue con esta nueva voz hasta la penúltima frase del cuento, cuando nuevamente el narrador homodiegético retoma el relato para cerrar el cuento. “Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana” (Cortázar, 1998, p. 139). Con esto, se produce por segunda vez una metalepsis horizontal de la enunciación, hora en sentido inverso.

Para que se produzca la metalepsis horizontal del enunciado, en cambio, Schlickers (2017, p. 130) señala que es necesaria la existencia paralela de “dos órdenes espaciales, temporales y/u ontológicos distintos, separados y considerados infranqueables que se transgredan paradójicamente, produciendo un efecto fantástico”. Esto sucede, por lo general, en los textos de ciencia ficción donde se producen invasiones desde otros planetas, fantasías distópicas, o en los casos de desdoblamiento de sujetos, como ocurre en el cuento “Distante espejo” también de Cortázar (1998, pp. 83 – 87). El narrador homodiegético narra su experiencia de desdoblamiento ocurrido durante un paseo vespertino a instancias de una fuerza que no puede controlar.

De pronto me vi abandonar el libro, encender el receptor de radio; *crucé al lado mío*, puse la pava de agua a calentar, y cuando de la radio brotó una canción incaica la silbé amablemente, remedando bastante bien la modulación norteña ad hoc (p. 84).

Como se puede apreciar en la parte subrayada, el segundo yo no puedo superar la barrera ontológica que lo separa del yo inicial.

El segundo recurso paradójico de la propuesta de Schlickers que tomaremos en cuenta es el bucle infinito, el cual consiste en un encadenamiento de los hechos, pero sin variación. La figura emblemática de esta estrategia es la serpiente que se muerde la cola, conocida como ouroborus. Ilustran este recurso aquellos textos o filmes que terminan con la frase o escena que inicia la obra, de tal manera que el lector ideal puede volver a empezar su lectura. Tal sucede en la segunda línea de lectura que propone el autor en *Rayuela* (Cortazar, 2011): del capítulo 58, remite al 131 y de este, a su vez, nuevamente al 131.

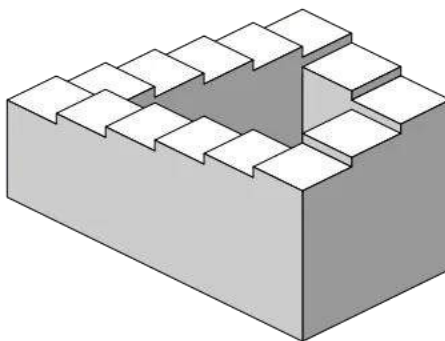
El tercer recurso paradójico, la *mise en abyme*, se trata del reflejo de la historia o de parte de esta mediante una reduplicación simple, repetida o engañosa, sin que esto último signifique una duplicación o repetición literal del texto o sus partes. De manera similar a lo que ocurre con la metalepsis, sostiene Schlickers (2017), la *mise en abyme* podría generarse también en los planos de la enunciación y del enunciado, y en los distintos niveles narrativos horizontal o verticalmente. El principio predominante de la *mise en abyme* vertical es el encajamiento, como cajas chinas, opuesto al encadenamiento de la *mise en abyme* horizontal. Como ejemplo de la *mise en abyme* horizontal del enunciado, la autora destaca aquellas novelas episódicas como en la picaresca donde cada episodio constituye *mise en abyme*.

Según Schlickers (2017), las funciones de la *mise en abyme* serían la explicación y “el reforzamiento de la ilusión estética, tanto de la ilusión referencial, vivencial o narrativa” (p. 265). Sin embargo, en vista de que la automatización de su aplicación en los textos puede generar un debilitamiento de la ilusión estética, algunos autores han propuesto que se distinga entre la

función de consolidación, condensación y explicación, que contribuye a reforzar la inmersión del lector implícito en el mundo ficcional, y, por otro lado, de producir una distancia entre el receptor y la obra a través de la activación de un impulso reflexivo cuyo objeto es la constructividad de la historia o del discurso (p. 265).

De esta manera, un autor podrá evitar incurrir en el uso automatizado de este recurso.

Un último recurso paradójico para considerar es el bucle extraño. Para Schlickers este se define como un mecanismo narratológico según el cual, cada vez que se pasa de un nivel narrativo a otro, ya sea en forma ascendente o descendente, esa jerarquía de niveles se relativiza porque siempre volveremos al punto donde comenzamos, tal como se evidencia en la escalera de Peronse que se ilustra en la siguiente imagen.



Escalera de Penrose o «escalera infinita» o «escalera imposible»⁴

2.2.3. La estrategia enigmatizante

La tercera estrategia perturbadora que propone Schlickers (2017) consiste en la presencia de acertijos en los textos para que el lector los resuelva o siquiera intente resolverlos. En este caso, debido a que, en cierto sentido, todos los textos narrativos proponen en cierto modo acertijos respecto de lo que sucederá en seguida y del significado del mundo representado, la autora propone dos criterios para distinguir la enigmatización perturbadora de la que no lo es. El primero de estos “conciernen a la función semántica de la enigmatización, estrategia desorientadora que se usa de modo que el mundo narrado y la acción no resulten reconstruibles de inmediato o con certeza” (p. 269). De esa manera pretende la desorientación del lector a quien se desafía para que, mediante procesos cognitivos, complete los elementos que en apariencia son incompatibles, incoherentes, o que carecen de información relevante para la comprensión del enunciado o de la enunciación. El segundo criterio que permite identificar la enigmatización perturbadora se relaciona, en cambio, con las estructuras narrativas específicas. En este caso, debe distinguirse entre la indeterminación, cuando se presenta de manera incompleta o poco concreta información que es relevante, y la ambigüedad, cuando coexisten dos contrarios o contradicciones que se excluyen mutuamente.

Una narración enigmatizante por indeterminación consiste en “una representación incompleta, poco concreta, ambivalente, fragmentada o indirecta de algo que el receptor tiene que completar y determinar cognitivamente para poder otorgarle un sentido y una forma coherente” (Schilckers, 2017, p. 373). Por consiguiente, no se puede reconstruir el mundo narrado de manera unívoca, debido a que su rasgo fundamental es la omisión de información relevante de los mundos

⁴ Esta figura se trata de una ilusión óptica propuesta por dos matemáticos ingleses: Lionel Penrose y su hijo Roger Penrose. Sus trabajos aparecieron en una publicación de 1958 en la revista *British Journal of Psychology*.

narrados, ante lo cual el lector tiende de manera natural a completar los hiatos informativos, característica que se relaciona con el concepto de “obra abierta de Umberto Eco (1977), y que le provoca goce al mismo tiempo. Claro que ese goce dependerá de la *doxa*, los modelos culturales o subjetivos de la instancia receptora del texto. A partir de estas características, Schlickers (2017) propone la existencia de rompecabezas narrativos en el caso de que la enigmatización se resuelva al interior de la diégesis, y los enigmas narrativos, si es que el final es abierto. Ello significa que la solución o el dato a descubrir no debe ser explícito y más bien debe presentarse de manera ambivalente o mediante pistas falsas.

En cuanto a la ambigüedad, esta se produce por efecto de una contrariedad o de una contradicción simultánea de elementos coexistentes que se excluyen mutuamente (Schlickers, 2017); además, se produce en tres dimensiones: “en el estatus ontológico de lo narrado, en el estatus pragmático del discurso, y en el orden espaciotemporal y causal de lo narrado” (p. 282). El ejemplo literario al que recurre Schlickers para ilustrar la ambigüedad narrativa es el cuento “El sur” de Borges (1974, pp. 125 – 130). En este texto, la autora establece dos planos donde el segundo es reflejo del primero. Al respecto, el mismo Borges ha indicado las correspondencias entre ambas partes: el tomo de *Las mil y una noches*, que figura en ambas partes; el coche de plaza, que primero lo lleva al sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio; el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira el compadrito para provocarlo. De esta manera, el final del cuento puede significar efectivamente la muerte inevitable de Dahlmann en la llanura o es más bien una alucinación provocada por las fiebres de la septicemia. En ese sentido, este texto es ambiguo y por ello se presta a las diversas lecturas que se le han hecho.

2.2.3.1. La narrativa fantástica

Sabine Schlickers (2017) propone que lo fantástico es una forma de indeterminación, por lo que no se trata de un género, como había considerado Todorov (1970), para quien lo fantástico deriva de la intromisión de una realidad externa en la diégesis del texto con lo que se producía una hesitación en el lector. Para la autora, quien se basa en diversos trabajos modernos sobre el tema⁵,

⁵ Entre estos autores recurre a Roas, D. (2014) “El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito”. En: Javier Ortiz (ed.), *Estrategias y figuración de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX y XX)*. Oxford: Lang, pp. 9 - 30. También es un trabajo fundamental, que la autora traduce cuando lo cita, Antonsen J. (2007):

lo fantástico se trata más bien de una estructura o modo narrativo dependiente del contexto histórico y cultural. Así, en cuanto estructura narrativa, lo fantástico propone una duda ontológica a partir de una contradicción entre el mundo narrado, el cual está modelado según las normas de la realidad extratextual, y un evento imposible que irrumpe en el mismo y que, además, no es compatible con esas normas ontológicas y físicas. Claro está que la irrupción de ese elemento imposible, imposible en relación con la idea de lo real del lector ideal, sucede solo a nivel de la representación discursiva debido a que física y lógicamente es imaginable, aunque no pueda ser explicado. De esta manera, se puede concluir señalando que lo fantástico no radica en la hesitación del receptor como Todorov propuso, sino en la inexplicabilidad del suceso (Roas, p. 14) según las normas del mundo extratextual.

A partir de esta descripción, se concluye que lo fantástico corresponde a la estrategia enigmatizante, puesto que propone enigmas irresolubles en un mundo que ha sido modelado según el orden de lo verosímil; o, dicho de otra manera, la irrupción de lo imposible en lo familiar, el universo ficticio verosímil, provoca efectos inquietantes e incomprensibles y por eso mismo amenazadores, pero que no causan hesitación, sino una perturbación placentera. Es por ello que, antes de la manifestación o aparición del elemento imposible,

no se percibe ningún sistema u orden alternativo complejo, y el supuesto segundo sistema de realidad (maravilloso) no adquiere ningún perfil reconocible ni se dan a conocer sus reglas (las cuales son imprescindibles para poder hablar de un sistema). Es más, un texto fantástico destaca justamente por no evocar un mundo maravilloso reconocible como realidad paralela, por lo cual lo fantástico nace del único orden existente (Schlickers, 2017, p. 303).

Por consiguiente, se concluye una vez más que lo fantástico es solo representación discursiva de lo imposible imaginable y por eso representable. Uno de los textos que le sirven a la autora para ilustrar su propuesta es “Autopista del sur” de Julio Cortázar (1966). En este cuento, a decir del Schilickers (2017), la prolongación del atasco en una autopista del sur de París, incluso por meses, sin que se les informe a las personas las razones que lo provocaron, sin que ellos mismos se interesen por escapar de semejante situación, acentúa lo insólito. A ello se añade que el narrador extra-heterodiegético contribuye a la narración objetiva de los hechos.

En síntesis, la narración perturbadora abarca todas aquellas estrategias textuales complejas y desorientadoras que provocan en el receptor un efecto que se puede catalogar como una perturbación placentera, la misma que depende del contexto cultural de la recepción. Asimismo, narración perturbadora es el resultado de la combinación de tres estrategias: la engañosa, la

paradójica y la enigmatizante, las mismas que comprenden, a su vez, distintos procesos de elaboración textual perturbadora a partir de recursos engañosos y paradójicos, recursos enigmatizantes y paradójicos, recursos enigmatizantes y engañosos, recursos engañosos y paradójicos y enigmatizantes.

CAPÍTULO III

El wakcha migrante y su cosmovisión

En este tercer capítulo de la tesis se busca describir el estatuto del wakcha y su cosmovisión. Asimismo, se pretende establecer el potencial estético de este modo de ver el mundo a partir de su otredad con relación a la tradición cuentística contemporánea. Todo esto con la intención de abordar analíticamente en el cuarto capítulo el proceso creativo de los cuentos razón de ser de la presente tesis. Con ese propósito, se recurre a los estudios interdisciplinarios de la tradición oral andina, la misma que se correspondería con una racionalidad mítica; a partir de esos instrumentos conceptuales se da cuenta de la particular relación del wakcha con su mundo o pacha. Además, se establece el rol del wakcha como chakana en su cosmovisión y a partir de esa naturaleza vinculamos esta categoría con la del narrador en tanto que este cumple la función de articulador del mundo ficcional de sus textos.

Hace siete años, como tema de investigación para obtener la Licenciatura en Literatura en esta misma Facultad, propusimos la categoría del wakcha con el interés de explicarnos la situación social de postergación de las comunidades del interior del país desde los inicios de la colonia hasta el presente. Esta categorización, obviamente, implicó la aceptación de una dicotomía centro-periferia respecto de la relación del Estado con el interior del país, y de una relación de dominio permanente de la metrópoli sobre las poblaciones periféricas. A partir de estos dos ejes, el horizontal de carácter espaciotemporal y el vertical vinculado con el poder, propusimos que el wakcha se constituye como una situación existencial más que ontológica para las comunidades andinas, enmarcada en la manera como estas han construido su forma de entender el mundo⁶.

3.1. La cosmovisión andina y su particularidad

Sobre la manera cómo las comunidades andinas conciben el mundo y de qué manera estas se relacionan con ese entorno, en la investigación antes mencionada se propuso que el modo de aprehensión de la realidad de estas se corresponde con una racionalidad mítica, la cual implica una captación semántica del mundo. Dicha relación supone la existencia de una instancia que toma una

⁶ Gran parte de las ideas referidas al wakcha en la presente propuesta se basan en la mencionada tesis. Si se tuviera que agregar algún concepto o proponer algunos ajustes significativos para comprender la categoría del wakcha, se hará mención de ello las veces que fueran necesarias. Ver al respecto, Valle (2012). *Derroteros de la soledad: el wakcha andino en el relato andino de la tradición oral*. Lima: Ediciones Cope, Petroperú.

posición y que asume una enunciación, ya que convierte lo impresivo o sensorial en simbólico, en sistema, mediante relaciones totalizadoras, binarias y analógicas entre sus componentes. Esta categorización que realiza Jaques Fontanille (2001, pp. 194 y ss.) parte de su interés por explicar el proceso de descubrimiento de la significación. Propone el autor que habría cuatro captaciones o “modos de aprehensión de la realidad”: la captación molar, la impresiva, la semántica y la técnica. A partir de esta clasificación, hace corresponder con cada forma un determinado tipo de racionalidad: la racionalidad informativa, la hedónica, la mítica y la técnica, respectivamente.

En la cosmovisión andina esa instancia la ocupan los hombres, las divinidades, la naturaleza, porque el universo, o más específicamente, el pacha, el espacio-tiempo según se verá luego, es concebido como un ente rebosante de vida donde la existencia de cada elemento es dependiente de los otros. Al respecto de esta interdependencia de los elementos del cosmos andino, Josef Estermann (1998, pp. 226-227) sostiene que el pensar del hombre andino “es más un pensar del estar que del ser”, es decir, lo importante para el pensamiento andino no sería el individuo en tanto tal, sino en su condición de poder establecer múltiples relaciones con los demás elementos del cosmos. Ello justificaría, por consiguiente, el hecho de que, en las comunidades andinas, para ser reconocido como miembro de la colectividad, el poblador debe someterse a un orden normativo del deber-ser para el bien común.

En esta parte es conveniente indicar que para el objetivo del presente trabajo nos basamos en la propuesta de este investigador respecto de lo que él ha denominado “Filosofía Andina”. Por la naturaleza de la presente tesis orientada a la escritura creativa no nos detenemos a discutir su propuesta en términos filosóficos; más bien, consideramos su trabajo en tanto descripción de una forma de pensar fundamentada en lo que venimos denominando racionalidad mítica. Con ellos, pretendemos dar mayor fundamento a nuestras referencias de la forma de concebir el mundo andino.

Estas características de la racionalidad mítica se pueden corroborar en la forma andina de aprehender o captar el mundo. Respecto de esta, Estermann (1998) sugiere que para las comunidades andinas la realidad es una presencia vivencial simbólica y no conceptual como sucede en Occidente. A partir de esta característica, la realidad se puede re-crear o revelar mediante la celebración cültica y ceremonial, mas no re-presentar mediante la palabra. Esa simbolización se caracteriza por su densidad, eficacia y sacralidad, lo que determina ya la manera de relacionarse del hombre con la realidad. Es decir, para la racionalidad mítica andina, no es la palabra ni el

concepto o logos lo que constituye el símbolo primordial, sino la realidad misma en su potencial semántico donde los símbolos se remiten necesariamente los unos a los otros, y se actualizan mediante los rituales y la celebración de la vida diaria.

3.1.1. La constitución de pacha

En tanto portadora de una racionalidad mítica, la concepción andina del universo obedece al tipo de relaciones totalizadoras, binarias y analógicas de sus elementos constitutivos. Así, en el primer caso, los estudios andinos han corroborado que para estas comunidades cada elemento del mundo resulta significativo por la necesidad de relacionarse con el resto, pues de ello depende su razón de ser. Con ello se pone en evidencia que, en esta forma de pensamiento, la separación sujeto-objeto propio de la cultura occidental resulta absurda, por lo que el acercamiento del primero hacia el segundo significa más bien un acto reflejo innecesario ya que el interés del hombre no es conocer la naturaleza sino reconocerse en ella como símbolo que articula ese todo, como se verá luego al tratar del individuo como chacana de ese universo relacional.

Esta primera forma de relación en la cosmovisión andina es puesta en evidencia por el vocablo *pacha*, ya que este refiere a la totalidad, entendida esta como la relación entre tiempo, espacio, orden y estratificación (Estermann: 1998). Similar significado se ofrece en el diccionario de Cotari (1978, p. 255), aunque en este caso se lo complementa con “la probabilidad de que algo acontezca”. De esa manera, precedido de otro término, puede determinar lugares, periodos históricos o la expresión de presente, pasado y futuro, de tal manera que permite aunar lo estático y lo dinámico. Por consiguiente, el vocablo *pacha* hace referencia a un mundo organizado según coordenadas espaciotemporales en las que también se ven implicados el hombre y la naturaleza. Sin embargo, esas coordenadas no establecen estratos o mundos distintos, sino constituyen espacios de una misma realidad interrelacionada. Así, los términos *hanan pacha*, *kay pacha* y *ukhu pacha* que refieren a los estratos de la realidad, perviven en constante relación tensional en una misma coordenada espaciotemporal, pero como dimensiones complementarias.

Otro estudio más actual, siempre desde la filosofía, pertenece a Zenón Depaz (2014), quien ha centrado su estudio en los manuscritos de Huarochirí del padre Avila. Para este autor, el vocablo polisémico de uso común en aymara y quechua, en ambas lenguas presenta connotaciones axiológicas, cronológicas, espaciales y volitivas. Así, Depaz (2014, p. 26) señala que en aymara, *pacha*

Se trata, por tanto, siempre, de alguna totalidad que se manifiesta en el tiempo. No deja de tener interés simbólico la referencia al parto de mellizos, porque connota una matriz genésica y se asocia al prototipo ontológico de la dualidad.

Asimismo, en la lengua quechua el vocablo en cuestión además de los sentidos ya mencionados,

recoge las expresiones *pacha ccacnin* (“reír el alva, o abrir, o amanecer”) y *pachacta unaochani* o *hamutani*, en las que *pacha* conlleva las connotaciones simbólicas antes mencionadas de apertura ontológica y de sujeto sapiente (pues el término *hamutani* –astucia- se refiere a una acción sagaz que emite señales (*unaochani*) (Depaz, 2014, p. 27).

Por último, Depaz (2014) indica, a propósito de la expresión “*pacham ppuhucasacnin*, o *puhucanayan*” (que traduce como “el mundo se quiere acabar”) que aparece en el manuscrito de Huarochirí referida al diluvio, que el término *pacha* refiere a la voluntad del mundo, “atributo característico de un sujeto, no de una cosa que contiene cosas” (p. 28). Por consiguiente, estos dos últimos rasgos el vocablo *pacha* animizan la totalidad dentro de la cual el hombre constituye un nodo semántico como cualquier otro elemento de ese universo relacional.

En segundo lugar, la cosmovisión andina también se caracteriza por establecer relaciones binarias entre sus elementos. De hecho, numerosos estudios han dado cuenta que una primera articulación del mundo según el hombre andino es de carácter dual, pues establece relaciones espacio-temporales como *hanan-hurin*, *hanan-uku*, *ichuq-allauka*, *orqo-pampa*, *illa-paka*, entre otros; o relaciones que parten de considerar los vínculos entre los seres humanos tales como *kuraq-sullk’a*, *qhari-warmi*; y relaciones que comprometen al cuerpo humano tales como *yachay-yuyaq-munay-wachay*, *uma-chaki*, entre otros. Además, esos estudios han demostrado que la dualidad es la base de la cosmovisión andina, pues esta se fundamenta en la idea de que todo, el universo, los dioses, los seres vivos se forman a partir de particiones sucesivas de modo que cada nuevo ser que nace surge como un despliegue de la dualidad que lo ha originado⁷. Por lo tanto, la idea de individuo en términos occidentales no es concebible; más bien, en este pensamiento andino, es la pareja la que constituye el elemento básico de organización del universo.

En cuanto a las relaciones de carácter analógico que se producen entre los elementos del cosmos andino, también se ha corroborado la existencia de relaciones de correspondencia entre los componentes de ambas dimensiones de una dualidad. De esta manera, se hace concebible que el

⁷ Sobre la dualidad en el pensamiento andino véase los trabajos de Duviols (1977 a y b), Bouysse-Casagne (1988), Sullivan (1999), Milla Villena (2003), Morris (1987), Rowe (1962), Cereceda (1996 y 1998), entre otros.

cuerpo humano por ejemplo sea una suerte de síntesis del universo, o que la presencia del hombre se corresponda con la imagen del dios creador durante las ceremonias cúltricas donde se re-crea el mundo. De esta manera, categorías del orden de lo sensible para el poblador andino se relacionan con categorías del orden inteligible. Ilustra esta idea la manera cómo los pobladores andinos procesan su experiencia sensorial respecto de un fenómeno de la naturaleza como un temblor relacionándolo con el malestar de la *pachamama* porque no se haya cumplido con la reciprocidad a ella debida. De esta manera, analógicamente se establece la relación quietud es a temblor como satisfacción es a insatisfacción, situación que acarreará, por otra parte, un acto punitivo que la *Pachamama* debe sancionar para restablecer el equilibrio del cosmos.

Ahora bien, según la propuesta de Josef Estermann (1998), la cosmovisión andina se fundamentaría en cuatro principios que rigen la existencia tanto en la esfera de lo humano como en el orden cosmológico. Estos serían el principio de relacionalidad, el de correspondencia, el de complementariedad y el de reciprocidad. El primero, según ya hemos adelantado antes, indica que en el universo andino todo está conectado o relacionado con todo, por lo que un ente no es sino en la medida que se relaciona con los demás. Es decir, según esta forma de pensar, no puede existir ningún ente que carezca de relaciones; incluso la idea de Dios no es absoluta, ya que para su existencia este depende de su relación con sus criaturas. Por lo tanto, todo ente digno de decirse que existe se halla inmerso en múltiples relaciones con otros entes.

El segundo principio, el de la correspondencia, establece que en el universo andino los distintos elementos se corresponden armoniosamente de manera mutua y bidireccional. Estos nexos podrían ser, además de cualitativos y afectivos, simbólicos y rituales. En otras palabras, mediante este principio se justifica el hecho de que el símbolo corresponde a lo simbolizado porque aquel viene a ser una suerte de presentación *sui generis* de este que se actualiza mediante el rito. Cabe resaltar el hecho de que en la cosmovisión andina este principio se manifiesta en todos los estratos del cosmos: entre lo divino y lo humano, entre *hanan pacha* y *kay pacha* o *uqhu pacha*, entre lo cósmico y lo humano, entre lo humano y lo infrahumano, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre otros. Por lo tanto, según este principio, puede entenderse que la unión sexual del hombre y la mujer (el símbolo) se corresponda con el acto de fecundar a la Pachamama mediante el arado de la tierra y el plantado de la semilla (lo simbolizado). Además, la ilustración cosmogónica de Pachacuti Yamqui muestra este principio de correspondencia en todos los estratos cósmicos o pachas. El sol, el rayo, el lucero de la mañana, el río, el este y el verano se corresponden con el

lado derecho relacionado con lo masculino; en cambio la luna, la estrella vespertina, la noche, la *pachamama*, el oeste y el invierno se corresponden con el lado derecho relacionado con lo femenino.

En tercer lugar, según el principio de complementariedad, ningún ente en el universo está completo por lo que no existe de manera aislada. Para ser requiere de su complemento. Esto significa que una parte necesaria y complementaria debe integrarse junto con otra también necesaria y complementaria para dar existencia a una entidad plena o complementada. A partir de este principio, se puede verificar que el pensamiento andino incluye la necesidad de los opuestos complementarios que van a dar lugar a una tercera entidad que es síntesis de sus dos componentes integrados armoniosamente. Este es el sentido, por ejemplo, de que la presencia del *Apu* Jesucristo, divinidad masculina, se complementa con la imagen de la *mamacha* María, imagen femenina vinculada íntimamente con la *Pachamama*. O que la vida sea imposible de concebir en la pampa sin la necesaria existencia del cerro (*orqo*) de donde desciende el agua para irrigar la llanura.

Por último, según el principio de reciprocidad, en el mundo andino, según palabras de Estermann, los “diferentes actos se condicionan mutuamente (inter-acción) de tal manera que el esfuerzo o la inversión en una acción por un actor será recompensado por un esfuerzo o una inversión de la misma magnitud por el receptor” (1998, p. 132). Pero este acto no se limita a la dimensión de lo humano; más bien, involucra a todos los seres que pueblan las diferentes dimensiones cósmicas. En ese sentido, se puede colegir que según este principio la interacción de los seres no obedece a la libre voluntad de estos; más bien, se trata de una suerte de ley universal, de un deber cósmico que subyace a las diversas relaciones existentes entre los seres de los distintos mundos, en todos los ámbitos de la vida.

Ahora bien, a partir de estos cuatro principios de la racionalidad andina, se puede establecer relaciones de correspondencia con los rasgos de la racionalidad mítica propuestos por Fontanille (2001).

TIPOS DE RELACIONES EN UNA RACIONALIDAD MÍTICA	PRINCIPIOS DE LA RACIONALIDAD ANDINA
Totalizadoras	Relacionalidad y reciprocidad
Binarias	Complementariedad
Analógicas	Correspondencia

Fig. 3 Elaboración propia

De la tabla se colige que, a las relaciones totalizadoras corresponde el principio de Relacionalidad andino, ya que el cumplimiento de este abarca todos los elementos del universo; asimismo, a las relaciones binarias corresponden los principios de Complementariedad y Reciprocidad, pues en estos casos, su ejecución implica la relación de dos elementos opuestos pero complementarios; por último, a las relaciones de tipo analógico le corresponde el principio de Correspondencia puesto que a un elemento de una dimensión del cosmos andino le corresponde otro en una dimensión distinta.

3.1.2. La naturaleza cíclica del tiempo

En un universo organizado a partir de una racionalidad mítica como es el andino, la concepción del tiempo también despliega una carga semántica muy importante para la comprensión de ese mundo. En ese sentido, hay que recordar que el vocablo *pacha* significa, entre otros sentidos, “espacio” y “tiempo”⁸, lo que ya es una evidencia de que la totalidad del mundo andino es una suerte de red de relaciones espacio-temporales. Más aún si consideramos que la temporalidad para el hombre andino no es cuantificable y sí, en cambio, es de un orden cualitativo y depende de la importancia de un acontecimiento. Este puede estar relacionado con las actividades agrícolas o ganaderas, con las festividades religiosas, o con los ciclos vitales del ser humano. Asimismo, se debe tomar en cuenta que para el hombre andino el tiempo no es unidireccional como sucede en occidente donde existe un principio y un fin que permite establecer una tripartición temporal en pasado, presente y futuro. Más bien, la racionalidad andina es cíclica respecto de su visión del tiempo, de tal manera que el pasado y el futuro se aúnan mediante réplicas simétricas. De esta manera, en quechua solo es posible distinguir el *kunan pacha* (presente o tiempo de ahora) del *ñawpa pacha* (vocablo que refiere al mismo al pasado y al futuro), y que se distingue mediante términos como *quepa* (después, espalda) y *ñawpa* (antes). Es más, la traducción de *ñawpa pacha* (pasado) sería “tiempo de adelante” o “tiempo de los ojos” mientras que *quepa pacha* (futuro) se traduciría como “tiempo de atrás” o “tiempo de la espalda”. Una imagen que facilita la comprensión de este aspecto es el reflejo en un espejo: lo que en este replica es lo que se encuentra ubicado, espacialmente hablando, en una posición anterior; sin embargo, el reflejo se produce en

⁸ Remito al apartado 3.1.1. de este mismo capítulo.

la posición posterior al objeto. Es decir, esta réplica del objeto que está atrás se produce adelante, frente a los ojos, tal como queda demostrado en los vocablos *ñawi* y *ñawpa* que contienen la misma raíz aunque su significado resulta incluso opuesto (Quispe-Agnoli: 2006). Por consiguiente, en una racionalidad mítica como la andina, la dinámica que se produce entre pasado y futuro es la misma. Esa situación genera una visión cíclica del tiempo dentro de un proceso que responde al principio general de la relacionalidad del todo, donde cada ciclo se repite periódicamente después de un tiempo de caos que los indígenas denominan *pachacuti* (Gow, R. y Condori, B. 1976).

Al respecto, desde los cronistas indígenas hasta recientes trabajos etnológicos en algunas comunidades andinas se ha dado cuenta de la existencia de cinco épocas en la historia de los Andes peruanos.

Un aspecto importante para considerar dentro de esa visión cíclica del tiempo es precisamente los momentos de cambio de una época a otra, es decir, el *pachacuti*, cierre y principio. En este caso, a la idea de espacio-tiempo connotada por *pacha* se añade la idea de “regresar” o “volver”, tal es la traducción del verbo “*kutiy*”. De esta manera, entonces, el nuevo vocablo significaría “espacio-tiempo que regresa o que vuelve al caos primigenio” para luego reordenarse, reacomodarse en un nuevo ciclo cósmico. Por lo tanto, los *pachacuty* vendrían a ser una suerte de nudos en la sucesión de esos ciclos. Estos nudos se caracterizan por el desorden imperante, ya que los elementos de ese cosmos han perdido su función correspondiente. Cada elemento se encuentra en una posición no definida, no determinada, en un estado liminal, de tránsito entre lo que fue y lo que vendrá a ser.

3.1.3. La posición del hombre en la cosmovisión andina

Para el desarrollo de este apartado es necesario, primero, indicar que consideramos la cosmovisión andina como la manifestación de la experiencia colectiva de la realidad a través de “la representación simbólica del cosmos interrelacionado mediante distintos ejes cardinales”, según la define Estermann (1998: 145). En esta forma de aprehender el mundo, las relaciones del eje vertical comprenden el principio de correspondencia y el horizontal los de complementariedad. En cambio, los dos principios restantes, de relacionalidad y reciprocidad, en tanto tienen carácter totalizador, están presentes en todos los tipos de relaciones al interior del cosmos.

En esta red de relaciones según los ejes vertical y horizontal, al punto de intersección en quechua se le denomina *chakana*, vocablo que viene del verbo *chakay* cuyo significado es “cruzar”

más el sufijo *na* que hace derivar de una raíz verbal un sustantivo. Por lo tanto, *chakana* es el cruce, la transición, la puerta, el puente o nexo entre dos dimensiones cósmicas ya sean del eje de la vertical o del horizontal. Es más, se podría decir también que la *chakana* es el punto que articula el todo y que da sentido a la red de relaciones del cosmos para, a su vez, tener sentido como tal. Así, existen múltiples *chacanas*: los puntos centrales de las comunidades, las *apachetas*, el hombre, entre otros.

Como una más de las *chacanas* del universo andino, el *runa* “que forma parte de un ayllu, trabaja el mismo sus tierras, se comunica en runa-simí, participa de las fiestas del ayllu, chaccha coca y practica las creencias religiosas de la comunidad. Pero principalmente ostenta esta categoría porque así lo reconoce otro runa” (Landeo, 2010: 85)⁹, no configura una idea de sujeto según sucede en la cultura occidental. Más bien, deviene en mero elemento dentro de esa red de relaciones y su posición obedece, básicamente, a la función que debe desempeñar en el conjunto. Esa función consiste en la presentación o actualización simbólica del cosmos mediante los rituales, de tal manera que su vida terrenal transcurre en una constante celebración cültica que busca mantener siempre el equilibrio del universo o el restablecimiento del orden cuando este se haya interrumpido por cualquier circunstancia. Además, como *chakana*, el *runa* vincula el *hanan pacha* con el *kay pacha* mediante las labores agrícolas. También, al complementarse mediante la unión sexual establece la relación entre masculino y femenino, entre izquierda y derecha, pero también asegura la continuación de la vida mediante la reproducción y establece lazos intergeneracionales con su descendencia. Por lo tanto, el *runa* constituye un nudo de múltiples relaciones.

En ese sentido, el *runa* no se define como individuo sino como elemento relacional dentro de un grupo de individuos: el *ayllu* que, en tanto un principio de organización social (Golte, 1992) fundamentado en las relaciones parentales de los miembros (Arnold, 1998; Ossio, 1981), es base de la identidad de aquel. Al interior de ese grupo, la vinculación entre los runas es un acto de obediencia al orden cósmico, pues del acatamiento de los principios que rigen en aquel depende la existencia. En ese sentido, la categoría *runa* no puede ser definida desde una óptica ontológica o

⁹ Cabe señalar que si bien es cierto estamos de acuerdo con gran parte de esta definición de la categoría runa, nos atrevemos a objetar un aspecto de esta y es el hecho de que Landeo restringe el concepto a las comunidades quechua hablantes. Nuestro argumento es de carácter histórico y antropológico, ya que la presencia del español en los Andes por más de cuatro siglos no ha sido obstáculo para que los mismos principios de la racionalidad mítica andina se sigan cultivando en las comunidades con pobladores andinos hispanoparlantes. Además, en la actualidad, existen a lo largo del territorio nacional, comunidades campesinas enteramente conformada por pobladores hispanohablantes, pero que no han renunciado a sus costumbres ancestrales, lo que evidencia su racionalidad mítica.

gnoseológica; su constitución más bien es de carácter existencial, validada por el principio de la relacionalidad con el todo.

En síntesis, el hombre andino constituye una *chakana* que articula el orden cósmico en función de su relacionalidad con el cosmos, lo que le confiere su identidad. Tanto es así que la existencia del “individuo” en el sentido occidental es inconcebible para el poblador andino. Claro que ello no significa la ausencia de *runas* que dejan de serlo precisamente por desacatar los principios que rigen ese universo multirelacional. A uno de estos seres, precisamente, nos referiremos en el siguiente apartado: el wakcha, quien constituye el eje medular de la propuesta estética de los cuentos que acompañan la presente tesis.

3.2. El estatuto del *wakcha* migrante

La configuración del *wakcha* está íntimamente vinculada con la ruptura del orden cósmico, con la alteración de esa red de relaciones que es *pacha*. En nuestro trabajo antes mencionado lo definimos como

una categoría andina que alude al runa huérfano de padre y madre, en un principio y, según Gonzales Holguín, al runa que no posee bienes. (...) Es un personaje cuya existencia se ve constreñida a la marginación o la marginalidad. No puede reciprocarse porque no posee bienes [*materiales*] (...); ni puede ser complemento de nada porque es “huérfano de huérfanos” y, por lo tanto, está incompleto; y, por último, tampoco puede relacionarse con los demás, ni siquiera con los dioses. Sería, a decir de Estermann (1998: 126), “en el fondo 'vano' (...) e 'incompleto' (un ente a medias) (Valle, 2012, p. 39).

De esta definición se colige que el *runa* se convierte en wakcha cuando, debido a la interferencia de cualquier circunstancia ya sea provocada por el mismo runa o por un tercero, pierde o ve limitada su función de *chakana* en tanto punto de confluencia de la relacionalidad cósmica. La traducción del término wakcha propuesta por Gonzales Holguín ([1608], 1952, pp. 129 y 339) registra su doble significado: no solo se refiere a la orfandad en el sentido occidental del término, es decir, la pérdida del padre o de la madre, o de ambos progenitores, incluso; también hace referencia a la carencia de bienes materiales como consecuencia de esa orfandad, lo que subraya el hecho de que los bienes solo son posibles de obtener en el seno de una familia, es decir, colectivamente, mediante los actos de reciprocidad con las otras familias del *ayllu* o comunidad. Por consiguiente, la pérdida de los padres altera la relacionalidad en el sentido vertical de la *chakana* social, puesto que se rompen los lazos intergeneracionales, necesarios para la transmisión

del conocimiento sobre el funcionamiento del cosmos. Ese sentido se deduce de la expresión *Huaccha çapallay micani manayuyaqueyoc* que González Holguín (1608/1952: 339) traduce como “Huérfano sin padres o parientes, arrimo, o fauor”.

Por otra parte, se debe resaltar que el sentido de la orfandad del *wakcha* rebasa la muerte de padre y madre; para el hombre de los Andes, también significa la pérdida del amparo divino, la ruptura con el ayllu y con los paisanos (Arguedas: 1961/1994 y Lienhard: 1993). Por consiguiente, con la ruptura de sus nexos en ese universo relacional, ese desamparo convierte al *wakcha* en un ser fragmentado, en un sujeto escindido, característica que analizamos en el siguiente apartado.

3.2.1. La escisión del wakcha como rasgo existencial

Como ya se indicó líneas arriba, en el universo andino la concepción de sujeto no existe como tal, es decir, como ente ajeno, distante de la realidad a la cual aprehenda mediante representaciones conceptuales que la sustituyen con el propósito de transformarla. El hombre andino no puede desligarse de la realidad puesto que se considera parte de ella, como uno más de los múltiples elementos que forman nudos de relaciones, pues su existencia se basa en un deber-ser relacional antes que solo en el “ser”. En tanto *chakana* que articula el universo mediante nexos funcionales, vertical y horizontalmente, el hombre andino deviene en un ser significativo que se constituye como “origen trascendente de significados” solo en tanto ser relacional, siguiendo los principios de su racionalidad, en todos los niveles de *pacha*. Este rasgo relacional del *runa* resulta análogo con la imagen del hombre moderno caracterizada por la valoración del discurso consciente racional en la construcción de sí mismo como sujeto, pues se produce en un universo estable, fijo, que respeta un orden, el orden que le dictan los principios de su racionalidad mítica.

¿Pero qué sucede cuando ese ser relacional deja de serlo? Lo que se produce como resultado de la interrupción de la red de relaciones es análogo al resultado de la ruptura de la cadena de significantes que, según el psicoanálisis lacaniano, es la causa de la esquizofrenia. Al respecto, a partir de esa relación entre el defecto lingüístico y la mente del sujeto esquizofrénico, Fredric Jameson (1991), crítico y teórico literario estadounidense, deriva una interesante conclusión dual: “primero, que la identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; y segundo, que esa unificación temporal activa es una función del lenguaje, o mejor aún, de la oración, en su movimiento dentro de su círculo hermenéutico a lo largo del tiempo.” Dicho de otra manera, la ruptura de la cadena de significantes reduce al sujeto

esquizofrénico a una serie de “presentes puros” desconectados del pasado y del futuro, a una retahíla de significantes que, impedidos de relacionarse entre sí, generan una suerte de “vaciedad semántica” y de cierta “relativización ontológica”, un sujeto escindido o fragmentado. Por consiguiente, al haber perdido su capacidad de relacionalidad, el *runa* deviene en huérfano cósmico, o wakcha, un equivalente del sujeto escindido occidental.

Desde esta perspectiva, el wakcha devendría figura análoga al sujeto esquizofrénico lacaniano que surge como consecuencia de la ruptura de la cadena de significantes, hecho que impide la producción de significado. Según ha explicado Fredric Jameson (1991, p. 49), “lo que generalmente denominamos significado —el mensaje o contenido conceptual de una expresión— tiene que ser considerado ahora como un efecto–mensaje, como el espejismo objetivo de significación generado y proyectado por la relación de los significantes entre sí. Cuando esa relación se rompe, cuando se quiebra uno de los eslabones de la cadena de los significantes estamos en presencia de la esquizofrenia en su forma de desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí”. Es decir, si extrapolamos esa condición al universo andino, un universo relacional como es, si uno de sus elementos se desliga de esa relacionalidad va evidenciar síntomas esquizoides: habrá de convertirse en un significante flotante, pero, en este caso, por el principio de su racionalidad mítica que no ha vulnerado (que en el caso del wakcha se evidencia mediante el principio de correspondencia) buscará establecer nuevos vínculos, nuevos significados, con otros seres que se encuentran en una situación similar a la suya, aunque para eso debe trasladarse hacia latitudes diferentes a la de su origen.

Cabe señalar que la propuesta del Jameson acerca del sujeto escindido de la posmodernidad occidental no es ajena a la condición del wakcha migrante. En un trabajo ampliamente difundido, Cornejo Polar (2004) ya había distinguido en el migrante algunos rasgos similares a los del sujeto posmoderno del crítico norteamericano al tratar el tema en la novela *El zorro de arriba y el zorro de debajo* de Arguedas. En efecto, el crítico peruano propuso que

el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de esos tiempos y de esos espacios y en los valores y defectividades de los unos y los otros. La fragmentación tal vez sea su norma (p. 48).

...pero sucede que el migrante nunca deja de serlo del todo, aunque se instale definitivamente en un espacio y lo modifique a su imagen y semejanza, porque siempre tendrá detrás su experiencia fundante y una casi imperturbable capacidad para referir la existencia en relación a la índole de las

estaciones y de las fronteras que hubo de conocer para instalarse en un lugar que probablemente lo fascina tanto como lo aterrera (p. 55).

De tal manera sucede entonces con el wakcha migrante que deviene en ejemplo de una doble fragmentación: no solo ha experimentado la fragmentación de su ser en las urbes modernas, sino que primero se ha visto fragmentado al romper sus vínculos con su *allá* y su entonces vinculado al calor de los afectos familiares. Por consiguiente, el wakcha migrante se caracteriza por su descentramiento, sus profundas contradicciones que son la causa de su inestabilidad identitaria, pero que, a diferencia del sujeto esquizoide de la cultura occidental, jamás mostrará tendencias autodestructivas. Por el contrario, en tanto símbolo que se corresponde con la divinidad andariega, revierte esa condición con los recursos del nuevo espacio a manera de un pachacuti personal y colectivo (Valle: 2012).

En suma, desde una perspectiva que se inserta en la posmodernidad, la identidad del wakcha migrante no es ni fija ni esencial, ya que, además de su incompletitud por estar fuera de la red de relaciones de su universo, ahora debe construirse reciclando los fragmentos de su memoria, su única riqueza según se verá luego. Esos fragmentos se irán actualizando conforme el wakcha se vaya desplazando en las diferentes dimensiones espaciotemporales, aunque sin una estructura unitaria ni coherente, sino en permanente flujo e incluso con recurrentes contradicciones, en la búsqueda de la estabilización de su mundo, que ya no se corresponde con aquel de donde previamente ha sido expectorado. Así, el wakcha se constituye en un ser escindido entre su *aquí-ahora* –su forasterismo– y su *allá-entonces* –su “autoctonismo”; es un símbolo de la anomalía dentro del universo andino, pues es un ser que viola los bordes de separación entre las categorías conceptuales clasificatorias de la antropología y de la etnología, por lo que pertenece al orden de lo ambiguo e inclasificable, a un estado liminal, entendido este como estado intermedio o de transición entre dos etapas, y que se caracteriza por la indeterminación, la ambigüedad y la hibridez. Este carácter liminal de su anomalía hace del wakcha un ser peligroso en permanente interpelación al orden a donde se ha visto traspuesto para luego subvertirlo en la medida en que subvierte también su propia condición que, como ya se dijo, obedece más a un orden existencial que a otro de tipo ontológico. Ello se debe a que en el marco de la relacionalidad del cosmos andino, el pensar gira más en torno al “estar” que al “ser”. Lo que importa no es la abstracción ontológica, sino resaltar la concreción de la existencia dentro de la multiplicidad de relaciones que

se tejen en ese cosmos. Por eso, la ética que subyace a esa forma de racionalidad obedece más a la necesidad de estar relacionado dentro de pacha y trasciende lo humano y racional para abarcar a todo el universo (Estermann: 1998).

3.2.2. El poder articulador del wakcha-héroe

Sobre la base de la definición del wakcha y en relación con la racionalidad mítica del universo andino caracterizado por la relacionalidad holística de sus componentes, en la investigación anteriormente referida, propuse una clasificación en función de las variables riqueza-pobreza: una de carácter material, explícitamente aludida en el significado que brinda Gonzales Holguín, y otra de carácter moral, relacionada más bien con el desconocimiento de los rituales para conservar el equilibrio del cosmos o de restaurarlo cuando fuera necesario. Esas variables, a su vez, fueron aplicadas en las tres dimensiones del universo andino, como podrá verse en el siguiente gráfico.

De esta manera, en la dimensión social del kay pacha, la del eje horizontal de la chakana, el de la complementariedad, quien es pobre materialmente, puede ser rico en el aspecto moral, y viceversa; en cambio, en el eje vertical, el de la correspondencia, que articula el kay pacha y uku pacha con el hanan pacha, se producen las posibilidades rico-rico y pobre-pobre, propios de la dimensión de lo sagrado. Esta distribución de las variables riqueza - pobreza en el cosmos andino permite identificar al wakcha del eje horizontal como la gradiente de lo sagrado tanto en sentido ascendente (uku-hanan) como en sentido descendente (hanan-uku). El pobre-rico podría perder la variable de pobreza y convertirse en rico – rico ya sea por mediación divina o como resultado de su trabajo en el aquí-ahora nuevo; pero también el rico-pobre podría descuidar la variable de riqueza y devenir en pobre-pobre, por un acto de punición divina al no haber cumplido con el principio de reciprocidad, como sucede en el caso de los gentiles o del condenado.

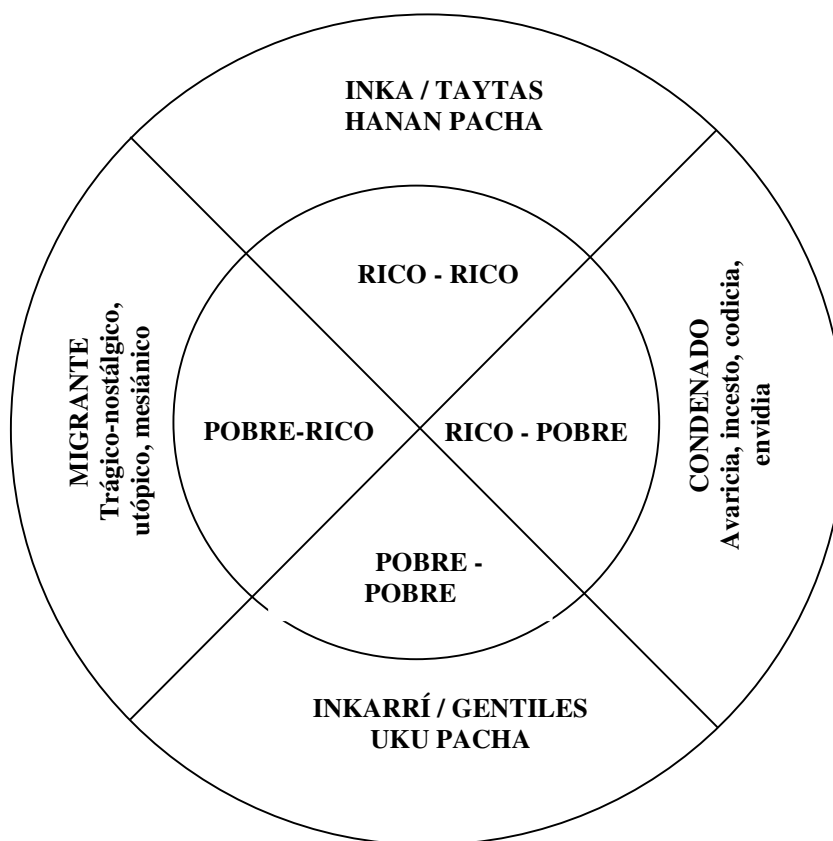


Fig. 4. El wakcha en las tres dimensiones del cosmos andino (Valle, p. 144)

Ahora bien, según se propuso en la tesis que nos sirve de base para la elaboración de esta parte del presente trabajo, el wakcha no puede cumplir con los principios de relacionalidad, complementariedad y reciprocidad por estar incompleto, por ser un ente a medias; pero, por el principio de correspondencia el wakcha es el correspondiente terrenal de una divinidad, de ese dios andariego y andrajoso de los mitos andinos. Esta característica se condice con el hecho de que en esta cosmovisión la realidad es puramente simbólica y los símbolos distan mucho de ser representaciones intelectuales o conceptuales del ser; son más bien actualizaciones o re-creaciones de la realidad que el hombre realiza por medio del rito. En ese sentido, el wakcha es actualización de la poderosa divinidad prehispánica que, disfrazado de mendigo, se traslada a lo largo de la tierra como portador de la justicia del cosmos dispuesto a castigar a las poblaciones que hayan violado las normas de convivencia. Generalmente, su castigo consiste en convertir en lagos o lagunas, o en bosques de piedras a las poblaciones opulentas que han dejado de reciprocarse con los menos

favorecidos. Por consiguiente, se puede colegir que la existencia del wakcha es un ritual, una constante actualización del dios trotamundos de los mitos que se traslada portando en secreto su poder transformador; como esta divinidad, el wakcha migrante del tipo pobre-rico desciende a los llanos costeños o amazónicos y altera el orden de las ciudades y las recrea, las refunda. Para esa labor transformadora, si bien el wakcha no cuenta con la riqueza material para hacerla efectiva, su amplio conocimiento de los principios que rigen el equilibrio de su mundo y la confluencia en el nuevo espacio de otros seres como él con quienes va a interactuar lo convierten en un ser poderoso para realizar el cambio.

Ahora bien, de la clasificación antes indicada del wakcha para los efectos de la presente tesis nos interesamos en el tipo que denominamos *wakcha* héroe de la variante pobre-rico, y que comprende al sujeto migrante¹⁰. La heroicidad de este ser proveniente de una tradición oral consiste en la conservación de su memoria, riqueza de carácter moral, a pesar de (o precisamente por eso) la hostilidad del nuevo entorno dominado por la escritura a donde se ha mudado. Así, los movimientos migratorios resultan más significativos que un simple traslado de la sierra a la costa, o a la selva, según fuera el caso, de esa riqueza moral del indígena; la migración deviene “en trasplante, en una aclimatación mediante una suerte de decantación y asimilación de elementos exógenos con el fin de generar una realidad que conserve tanto lo andino como lo criollo” (Valle, 2012, p. 61).

Pero sobre esta categoría del wakcha migrante conviene hacer una puntualización. Los estudios se han centrado en el desplazamiento humano de la sierra a la costa, básicamente a la ciudad de Lima, y se ha pasado por alto que el fenómeno migratorio interno es mucho más complejo y rico en matices. Desde nuestra propuesta consideramos también al poblador andino que decidió trasladarse hacia los llanos amazónicos en busca de mejoras económicas mediante la posesión de la tierra y que también ha sido el causante de la transformación de la cultura y economía de la selva. Al respecto, cabe señalar que, en la selva nororiental del país, los desplazamientos poblacionales se dieron básicamente desde las regiones altas de los departamentos de La Libertad, Cajamarca y Amazonas. Si bien es cierto este fenómeno venía ocurriendo desde muchas décadas atrás y generalmente motivado por la leva del ejército para

¹⁰ Véase sobre el tema en Cornejo Polar, A. (1995). “Condición migrante y representatividad social: el caso de Arguedas”. En: *Amor y fuego*. PP. 3 – 14. Lima: DESCO; también, Noriega, J. (2012). *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones. Asimismo, Mazzotti, J. (2002) *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

resguardar la frontera con Colombia, fue con la construcción de la Carretera Marginal a la Selva durante los años sesenta en la gestión de Fernando Belaúnde Terry que el desplazamiento de masificó. Los naturales, tanto criollos como nativos, solían referirse al migrante despectivamente como malditos shishacos. Sin embargo, en la actualidad, muchos de esos criollos, motivados por una visión progresista de la Amazonía, han tomado conciencia del importante rol del serrano o shishaco para el crecimiento económico de la región. Sobre este hecho, en una comunicación personal para la elaboración de mi tesis de Licenciatura, don Ramón Oyarce Chumbe, descendiente criollo de la ciudad de Rioja, en San Martín, admitió que “el shishaco llegó a la selva para enseñarnos a trabajar. Todos esos terrenos que antes nadie daba importancia porque eran pantanos, los serranos los secaron abriendo acequias y plantaron arroz. Nosotros habíamos estado acostumbrados a sembrar una tareíta de arroz y hacíamos correr la novedad de que teníamos un arrozal. Pero llegó el shishaco y plantó hectáreas, no solo de arroz, también de plátanos, de café. Eso trajo movimiento económico y cambió la realidad. Ahora hay quienes los marginan. Ignorantes, esos no se dan cuenta que por el serrano la selva está como está. Nosotros trabajábamos hasta el viernes, y sábado y domingo nos dedicábamos a la tahuampiyada, de jarana en jarana parábamos. Esa ha sido nuestra vida” (Valle, Op. Cit. P. 39).

Asimismo, creemos que cobra especial importancia el migrante que, después de décadas, retorna a su lugar de origen donde, por lo general, resulta ser un desconocido, situación que agrava su condición de forastero. En este caso cobra también relevancia, la presencia del migrante que ha regresado al país procedente del extranjero a donde se trasladó en la década del ochenta escapando de la violencia interna. Estos, si bien es cierto no proceden de poblaciones andinas directamente, son descendientes de primer o segundo grado de los migrantes andinos a la capital. Muchos de ellos, debido a la bonanza económica por la que atraviesa el país, han decidido retornar a sus familias y en muchos casos se ha producido una sensación de extrañeza con la familia, con los hijos, a quienes dejaron cuando estos todavía eran niños, aunque siempre les enviaban sus remesas. En ambos casos, el acercamiento entre el *aquí-ahora* y el *entonces-allá* del wakcha se limita solo al aspecto geográfico; culturalmente ha experimentado una serie de cambios motivados por la influencia de la cultura occidental. Con ello, este tipo de huérfano descubre que su *entonces-allá* ha pasado a la dimensión de lo irrecuperable, de lo utópico, como una suerte de arcadia perdida, condición que acentúa el sentimiento de nostalgia, motivo para que experimente una doble escisión: la fragmentación de su ser fragmentado. En su caso, la memoria –su riqueza moral–, que

era anclaje para su existencia, ya no le pertenece. De esa manera, el wakcha ha devenido eco confuso, un significante huérfano que flota en la inconmensurabilidad de las semiosferas posmodernas.

3.2.3. El narrador wakcha y su rol de chakana en el mundo ficcional

El wakcha recupera su poder articulador a nivel del discurso; es decir, recobra su estatuto de chacana al insertarse en una red de significados que él mismo ha gestionado. Por consiguiente, desde esta perspectiva, el universo narrativo configura un nuevo pachacuti mediante el cual el wakcha reconfigura su nuevo cosmos.

La característica del wakcha es precisamente el re-empoderamiento a través de la adopción y dominio de la tecnología occidental de la palabra: primero lo hizo con el aprendizaje de la escritura y luego con la ficción. Cabe señalar que esta ficcionalización habría que rastrearla ya desde las crónicas indígenas, pues, como se ha comprobado durante los años sesenta, la crónica como género es en realidad un género híbrido, el resultado de la historia, el ensayo y la ficción, este último rasgo arraigado en la tradición medieval del conquistador, pero también en la rica mitología del hombre andino.

En resumen, originalmente wakcha significa huérfano de padres y falto de bienes materiales, pero posteriormente el vocablo pasó a significar también el desamparo cósmico del hombre andino, ya sea quechua hablante o hispanoparlante, que concibe la realidad sobre la base de una racionalidad mítica. Asimismo, se estableció que la interrupción de su función como chakana, lo cual acarrea la ruptura del orden cósmico, hace que el runa devenga wakcha, un ser fragmentado, un sujeto escindido. También, se indicó su clasificación según las variables riqueza-pobreza y, a partir de esa distribución, se indicó que el interés de la presente tesis gira en torno al tipo pobre-rico (pobre en lo material, pero rico moralmente) que denominamos wakcha héroe y que se refiere al sujeto migrante en sus tres variantes: el que descendió a las ciudades del litoral, a Lima básicamente, el que se trasladó hacia la selva en condición de colono, y el migrante que decide regresar a su terruño desde cualquier punto del país a donde años antes se había trasladado.¹¹

¹¹ Creo necesario mencionar que en esta clasificación falta añadir al migrante interno que se desplaza de los distritos o comunidades campesinas a la capital de la región, y el migrante que salió del país en busca de mejoras económicas o de seguridad. En este segundo grupo, incluso, habría que hacer una subcategorización entre los migrantes que se desplazaron a países de la misma región hispanoamericana (Venezuela, Chile y Argentina) y los que se desplazaron hacia destinos de una lengua distinta (EE. UU. Canadá, Alemania y Japón en especial). Sin embargo, puesto que el mundo representado de los cuentos que son materia de la presente tesis se restringe a la migración

De igual manera, se estableció que si bien es cierto, un mecanismo de re-empoderamiento de wakcha consistió en la adquisición de la escritura, para efectos de la presente tesis proponemos que en ese proceso de re-empoderamiento el wakcha migrante también ha incursionado en la ficción. En este caso, el wakcha genera su *pachakuti* personal operando con las diferentes técnicas de la narrativas modernas y posmodernas. Ilustra esta condición la producción literaria de autores como Edgardo Rivera Martínez quien en su cuento “Ángel de Ocongate” precisamente introduce técnicas narrativas modernas como el monólogo interior para reflexionar sobre el problema de la identidad del mestizaje andino. Asimismo, no debe dejarse de lado a Cronwell Jara y su cuento Montacerdos que centra su interés en la situación del migrante en la ciudad de Lima. De igual manera, merece también tomarse en cuenta a Genaro Maza Vera, narrador piurano. Véase su cuento “La justicia de Patrocinio” en el que combina con maestría la tradición oral piurana y las modernas técnicas narrativas. En algunos de estos autores con recursos que corresponden a la narrativa de la perturbación, como en mis cuentos que son materia de análisis de la presente tesis.

interna, el tipo de migrante en cuestión quedará relegado del presente trabajo. Precisamente, en la tradición cuentística peruana, un texto ilustrativo de este tipo de wakcha migrante al extranjero es el cuento “Guitarra de palisandro” de Gregorio Martínez (2012) *Libro de oro. Obras ganadoras de las Bienales de Cuento “Premio Copé” (1979 – 2008)*. Lima: Petroperú, Ediciones Copé.

CAPÍTULO IV

Tres cuentos postergados en clave de la Narración perturbadora

Este cuarto capítulo de la tesis se centra en el análisis de los cuentos materia de estudio de la presente tesis. En ese sentido, pretendemos demostrar nuestra hipótesis general y dejar establecido que el CR de los mundos ficcionales de los textos que componen *Tres cuentos postergados* se corresponde con la cosmovisión del wakcha migrante y que en el proceso creativo de esos mismos textos han intervenido recursos de la Narración perturbadora.

En ese sentido, partimos de la reflexión sobre el proceso creativo mismo de los tres textos que integran el conjunto; para ello se toma en cuenta las propuestas de Steiner y de Attridge descritas en el primer capítulo. Una vez establecidos los rasgos de este proceso, procedemos a describir los Campos de Referencia aludidos en los textos como resultado del proceso creativo. En este caso, se demostrará que esos CR se corresponden con la cosmovisión del wakcha migrante. Por último, se procederá al análisis de los cuentos para determinar si los recursos narratológicos que subyacen a su estructura se corresponden o no con la Narración perturbadora que ha propuesto Sabine Schlickers (2017).

4.1. El proceso creativo de *Tres cuentos postergados*

En el primer capítulo de la presente tesis dejamos indicado que, según George Steiner ([2001], 2012), el proceso creativo en el arte obedecía tanto a un acto retórico o acto de habla (*ruah Elohim*) según la tradición hebrea, como a un acto erótico aludido en la etimología de *Xáος* (*khaos*), que en la tradición griega denota la idea de “hueco”, “ruptura”, o “desgarrón”. A partir de estas etimologías que insinúan la idea de irrupción y de rasgadura de un tejido de donde nace la materia, indicamos que producir una obra de arte es equivalente a parirla. Con ello, todavía desde la propuesta de Steiner, señalamos que las creaciones artísticas jamás proceden de la nada, ya que existe una “otredad” (la representación del ser absoluto) responsable de las manifestaciones artísticas como canales para ser, por lo que la creación artística no sería sino una extensión imperativa de la naturaleza de esa “otredad”. Asimismo, y ahora desde las ideas de Derek Attridge (2011), consideramos el acto creativo como complicidad entre lengua y alteridad, como una manipulación de la lengua con el fin de que esa “otredad” u “otredad”, o “lo otro”, influya sobre las configuraciones del mundo mental del individuo debido a que la obra de arte replica las mismas

operaciones lingüísticas y culturales que determinan la mismidad. Es por esa razón que los objetos artísticos producen una reconfiguración de la subjetividad al introducir esa alteridad en la mismidad o en lo familiar. Visto así, tanto Steiner como Attridge coinciden en identificar en el proceso creativo la presencia activa de la alteridad que usa el lenguaje para introducirse en la mismidad.

Por otra parte, según lo establecido en el apartado 1.2. respecto del género, creemos que los textos de *Tres cuentos postergados* responden a la definición establecida del cuento. En todos los textos,

La acción (...) consta de una serie de acontecimientos entretajidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (Anderson Imbert, [1979], 1999, p. 40).

Además, creemos que cada uno de los textos cumple con lo establecido por Cortázar (1973, p. 134):

un cuento en última instancia se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente, a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia.

Dicho esto, es conveniente también señalar que, de los tres textos trabajados en la presente tesis, los dos primeros, “El detenido de Sichoca” y “Epílogo de las arañas”, responden a la propuesta de Edgar Allan, mientras que el tercero, “Inimitatio Dei”, se orienta más bien hacia la propuesta de Chéjov, según se indicó en el primer capítulo de esta tesis. En “Epílogo de las arañas” el conflicto de la historia se produce como efecto de una serie de acontecimientos que han llevado al anciano escritor al descubrimiento de su naturaleza ficcional forjada por un segundo escritor, el que a su vez es creación de la mente de un tercer personaje: Andrea Borges. A partir de esta anagnórisis, el lector ideal podrá realizar una segunda lectura para descubrir que el cuento basa su estructura en recursos paradójicos y enigmatizantes. Es paradójico que el anciano escritor, que es creación ficcional del segundo escritor, resulte al final un personaje de la diégesis de la alumna. Como consecuencia, se sugiere al lector ideal que esa relación metaficcional entre el anciano y su creador es el resultado de la imaginación de la muchacha. Con ello se hace un guiño al lector real respecto de su concepción de la realidad.

Un proceso similar ocurre en “El detenido de Sichoca”, donde el clímax del cuento es el resultado de una serie de acontecimientos relacionados con la incapacidad de comunicación de dos

sujetos: el segundo, que es un guardia civil, mata al primero en venganza de la muerte de su familiar ocurrida años antes en manos de aquel. Es al final del relato que el lector ideal descubre la naturaleza del narrador el cual es el condenado de la tradición andina. Como en el cuento anterior, mediante esta anagnórisis el lector ideal debe realizar una segunda lectura para armar las piezas del rompecabezas. A partir de esta experiencia se descubre que cada elemento de los textos es imprescindible para alcanzar el desenlace según Poe; ello pone de manifiesto que el clímax deviene en conclusión de la trama mediante el desenlace lógico de las acciones.

En cuanto al tercer criterio de Nabokov para contrastar las propuestas de Poe y Chéjov, tanto en “Epílogo de las arañas” como en “El detenido de Sichoca” los temas son excepcionales, limítrofes, ajenos a la vida común de los lectores y los escenarios pertenecen a lugares ajenos a la realidad cotidiana. En el primer caso, se trata más bien de un lugar imaginario, metaficcional, simbólico, donde importa más la connotación de los espacios que su ubicación geográfica en sí misma. Es en el segundo texto que se produce más bien un acercamiento a los escenarios de Poe, ya que el narrador se ubica en un no espacio-tiempo, ajeno al universo del lector ideal, como alma condenada que es. En cuanto al cuarto criterio de comparación, el clímax en ambos textos se produce por la conclusión de la trama mediante el desenlace lógico de las acciones.

Por otro lado, el tercer cuento, “Inimitatio Dei”, se orienta más bien hacia la propuesta de Chéjov. Eso significa que, en cuanto al primer criterio, el narrador homointradiegético del cuento se presenta mediante sus acciones relacionadas con la búsqueda de información de la muerte de un familiar y de un excompañero de trabajo de ese familiar. En cuanto al segundo criterio relacionado con la propuesta de Chéjov, en “Inimitatio Dei”, las acciones también se concatenan con un objetivo común, pero no en una relación jerárquica donde una se sobrepone a la anterior, sino mediante la yuxtaposición de acciones lo que causará luego “imprevisibilidad” en el desarrollo del cuento. Al respecto, la muerte del primo, la muerte del compañero de este, las conversaciones con Donato Chuquihuaraca en este texto no hacen prever el desenlace que es más bien sugerido. En tercer lugar, en este cuento, a diferencia de los dos anteriores, el tema pertenece a la vida cotidiana: el fallecimiento en circunstancias ambiguas de un primo del narrador primero y de uno de sus compañeros de trabajo años después. Además, se evoca un hecho histórico como La Marcha de los Cuatro Suyos ocurrida a fines de julio del año 2000; pero también se alude a la vida cotidiana en la ciudad de Lima en el contexto del periodo democrático actual. Por último, sobre el cuarto criterio de comparación entre Poe y Chéjov, a saber, el desenlace de de la historia,

en este cuento no se desencadena como resultado lógico de los hechos previos; se propone más bien un final abierto mediante una escena que sugiere un desenlace trágico tanto para el narrador como para el que es su interlocutor en la diégesis. Es con este hecho que, aunado al título, se pretende sugerir la casi omnipotencia de una organización criminal que opera en la institución policial con la complicidad de algunos políticos, como un rezago de la dictadura fujimontesinista.

4.2. La configuración de los CR en *Tres cuentos postergados*

El proceso creativo de los textos de *Tres cuentos postergados* se inserta en la tradición cuentística peruana que recurre a Campos de Referencia relacionados con la cosmovisión del wakcha migrante. Para ello, como se indicó en el apartado 2.2.1. de este trabajo, se asume que el wakcha es un ser escindido entre su *aquí-ahora* –su forasterismo– y su *allá-entonces* –su autoctonismo. Esta escisión de su ser relacional hace que se produzcan tres subcategorías: el que descendió a las ciudades del litoral, a Lima básicamente; el que se trasladó hacia la selva en condición de colono; y el migrante que decide regresar a su terruño desde cualquier punto del país a donde años antes se había trasladado. En cada caso, los CRI de los respectivos textos se circunscriben a las vivencias del wakcha migrante en ese nuevo espacio, el cual obedece a una lógica organizacional y relacional distintas a las de su cosmovisión de origen, y a la consiguiente construcción de su nueva identidad a partir de su memoria.

Conviene por eso apuntar que la dimensión narrativa de los textos es deudora de la experiencia de vida del autor y de las experiencias de otros migrantes, las cuales han sido obtenidas por la vía oral. Si bien es cierto, en su gestación los cuentos no surgieron como un todo unitario, es decir, no obedecieron a un proyecto consciente de representación de las vivencias del wakcha migrante, ha sido en función de los CRE y de los CRI, rasgos comunes subyacentes a los textos, que se han articulado los tres cuentos.

Al respecto, en el primer capítulo de la presente tesis (ver apartado 1.4.), dejamos establecido que, según Harshaw (1999), un Campo de Referencia (CR) es un universo que contiene una multitud de Marcos de Referencia (MR) de diversos tipos entrecruzados e interrelacionados. A su vez, los MR constituyen continuos semánticos de dos o más referentes que pueden ser reales, hipotéticos o ficticios sobre los cuales se puede hablar; dicho de otra manera, los MR aluden a cualquier cosa sobre la cual podemos hablar. Asimismo, se dejó establecido que en tanto redes de MR, los CR pueden ser Internos (toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos:

personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, entre otros, los cuales han sido establecidos por el lenguaje al tiempo que este se refiere a él mismo) o Externos (el mundo real en el espacio y el tiempo, la Historia, una Cosmovisión, una teoría filosófica, entre otros), precisamente en relación a dichos MR.

A partir de estos conceptos, la obra literaria para Harshaw constituye “un texto verbal que proyecta al menos un Campo de Referencia Interno (CRI) con el cual se relacionan los significados del texto. Al menos algunos de los referentes -nombres de personas, tiempos, lugares, escenas y episodios- son exclusivos del texto y no pretenden una existencia externa, basada en hechos reales” (p. 135). En lo que concierne a los textos reunidos en *Tres cuentos postergados*, en estos se construye su CRI precisamente a partir de elementos que proceden de un CRE relacionado con la experiencia del wakcha migrante. Por consiguiente, el tópico que da unidad a estos cuentos es la experiencia de este sujeto que se caracteriza por su fragmentación en busca de la reconstitución de su relacionalidad con su universo que le otorgaba su deber ser-relacional. En su caso, esa fragmentación, si tomamos en cuenta la propuesta de Fredric Jameson (1991), sería doble, ya que no se limita al estallido de su constitución como individuo en las grandes urbes modernas, sino, sobre todo, abarca su aislamiento forzado respecto de la cadena de significantes de su mundo original, la ruptura de sus lazos con los elementos de su universo, lazos que le brindaban su estatus de ser-relacional.

Según Jameson (2005), esta ruptura de la cadena de significantes genera una “vaciedad semántica” y cierta “relativización ontológica” de la persona. En el caso del mundo andino, si bien es cierto, al desligarse un individuo de los elementos de esa relacionalidad puede que evidencie síntomas propios de los sujetos esquizoides, por el principio de correspondencia de su racionalidad mítica que no ha sido vulnerado, el wakcha busca establecer nuevos vínculos y construir nuevos significados con otros seres que se encuentran en una situación similar a la suya en los nuevos espacios a donde han sido desplazados.

Dicho lo anterior, cabe corroborar esta experiencia del wakcha tal como se propone en el trabajo original que sirve como referencia para la presente tesis, en la experiencia vital del autor, quien también se ha desplazado a la capital para realizar los estudios universitarios. Esta es una de las motivaciones que generaron las oleadas migratorias del siglo XX: la pérdida de la tierra, el empobrecimiento de la región andina, la ilusión del progreso relacionado con la ciudad de Lima y la necesidad de huir de la guerra interna durante la década del ochenta. Desde la experiencia de

vida del autor, la migración obedece más bien a la carencia de una educación superior de calidad en las regiones del interior, situación que es motivada por las políticas centralistas de los gobiernos republicanos que han gobernado generalmente para la capital dejando de lado gran parte del resto del país.

La finalidad de la migración del autor a la ciudad de Lima de los años noventa también acarrea la experiencia de extrañeza y de forasterismo del migrante en un espacio radicalmente distinto al lugar de procedencia. En ese entonces, debido a la gestión de alcaldes con una visión de cambio, la capital se fue pacificando y transformando lentamente, saliendo de la humareda de los coches bomba, aunque entrando en un caos distinto como consecuencia más bien de cuestiones administrativas del gobierno central que acababa de instaurar una política radicalmente neoliberal que generó oleadas de desempleados y de combis asesinas que fueron trazando el caos vehicular actual. Por consiguiente, el marco de referencia temporal de *Tres cuentos postergados* abarca gran parte del periodo migratorio interno iniciado en los años cuarenta y que aún continúa hasta la fecha.

4.1.1. El título *Tres cuentos postergados* como clave interpretativa del CR

En la vigesimotercera edición de su diccionario, la RAE consigna tres significados para el vocablo “postergar”: “1. tr. Hacer sufrir atraso, dejar atrasado algo, ya sea respecto del lugar que debe ocupar, ya del tiempo en que había de tener su efecto. 2. tr. Tener en menos o apreciar a alguien o algo menos que a otra persona o cosa. 3. tr. Perjudicar a un empleado dando a otro más moderno el ascenso u otra recompensa que por su antigüedad correspondía al primero.” A partir de estas acepciones la semántica del vocablo nos permite resaltar una relación asimétrica de subordinación entre dos sujetos, situación que desencadena serias implicancias sociológicas y psicológicas, más aún en el seno de un universo multirrelacional como es el andino, Campo de Referencia Externo de los cuentos.

Por otra parte, se puede derivar también una relación del tipo activo-pasiva entre dos sujetos o dos grupos sociales, relación que estaría determinada de manera intencional como se puede colegir de los infinitivos que definen el vocablo: “Hacer sufrir atraso”, “Tener en menos a otra persona o cosa”, “Perjudicar a un empleado”. Ya desde este nivel de análisis del vocablo se genera un cuestionamiento a las relaciones de poder establecidos en el universo andino desde la irrupción de los europeos. En consecuencia, el título hace referencia a la situación de postergación, primero de la cultura andina respecto de la occidental representada en un primer momento por los

españoles y posteriormente por el poder económico del neoliberalismo; pero también se quiere referir a los individuos como tales, postergados ahora por un sucedáneo de los colonizadores, institucionalizado en la figura del estado peruano y sus distintos agentes, y representado por la ciudad de Lima debido al persistente centralismo sociopolítico. Así, no se posterga o margina a los individuos por sus rasgos étnicos y lingüísticos solamente, sino sobre todo porque representan una manera de pensar diferente, con sus propios estatutos y códigos distintos de organización social y de relacionarse con la naturaleza, los cuales en muchas oportunidades han significado un coto para la implementación de políticas económicas gobiernistas basadas en la extracción indiscriminada de los recursos naturales¹².

Ahora bien, si como sostiene Harshaw, el CRE y el CRI pertenecen a dos planos paralelos que nunca se unen, pero que sin embargo se aluden permanentemente según la lógica de la mimesis referencial, el título *Dos cuentos postergados* constituye una clave de interpretación del CRE de los cuentos, debido a que remite a las vivencias de los personajes. Desde esta perspectiva, la significación conveniente se relaciona con el contenido de los textos: “trata acerca de o sobre algo”, que en este caso son las vivencias del wakcha migrante. Una segunda línea de interpretación del título se orienta hacia cierto tipo de lector ideal, identificado este como todos los postergados, wakchas, que se verían reflejados en las experiencias de los personajes que se narra en los cuentos. En este caso particular la consigna sería “cuentos para postergados”. Un tercer sentido del título orientaría la lectura de los cuentos en el sentido de pertenencia a la instancia que refiere las acciones: el narrador de cada cuento. Es decir, con la forma “Cuentos de postergados”, se estaría recurriendo a un registro confesional desde el cual se da coherencia a los textos; esta lectura se valida con el tono testimonial de dos de los textos. Por último, en alusión al proceso de la escritura de los textos, estos resultan postergados por el largo período de tiempo en que fueron gestados, versión tras versión, hasta encontrarles una forma coherente con el CR que se representa.

Por lo tanto, propongo que la significación del título como clave de lectura de los CR aludidos en los textos implica la presencia de una hipálage. La situación de postergación aludida a nivel del contenido por la experiencia de vida del wakcha migrante transfiere su carga semántica no solo al plano de la narración sino también al relato que organiza la diégesis.

¹² Remito a los comentarios del expresidente Alan García sobre Ciudadanos de Tercera y El perro del hortelano. También, me refiero a las luchas de comunidades que se resisten a abandonar sus tierras y fuentes de agua para dejar que las mineras se asienten en sus áreas de cultivo y pastoreo como ha sucedido en Cajamarca y Tía María.

4.1.2. Narrador y CR en *Tres cuentos postergados*

En el apartado 1.3. del primer capítulo del presente trabajo dedicado al narrador, establecimos las funciones de esta instancia según las propuestas de Genette ([1972], 1989) y Serrano Orejuela (2015). Indicamos que el narrador cumple la función de observador del mundo con el propósito de aprehenderlo. De esta manera, se establece una interdependencia entre esta instancia y el mundo en tanto fuente de información que será garantía de precisión de esa información que maneja el narrador. En cuanto a *Tres cuentos postergados*, tanto en el plano de la narración como en el plano del discurso, los distintos narradores constituyen instancias que surgen del mismo CRE al que aluden en el CRI de la diégesis. Por lo tanto, en tanto sujetos del hacer (Serrano Orejuela, 2015), los narradores de *Tres cuentos postergados* son observadores del mundo que narran; precisamente por eso saben sobre ese mundo para finalmente dar testimonio o informar al respecto. Este rasgo se hace evidente en el tono testimonial del narrador en primera persona de dos cuentos:

Primero fue el golpe. Fue un golpe seco aquel. Pareció que un saltamontes que huía desesperado de los cascos de la mula se estrellaba contra mi frente hasta reventar. Solo que su violencia me catapultó para este lado adonde llegué habiendo comprendido ya lo sucedido.¹³

o

Solo ahora he podido comprender el fenómeno psíquico por el cual, desde hace algún tiempo, la palabra “memoria” se me ocurre asociada a la imagen del prisma que Isaac Newton sostiene con la pinza de sus dedos. Lo veo, iridiscente, descomponer el ojo luminoso de un faro en rayos de colores que se abren camino hacia un horizonte ceniciento, cual certeras cuchilladas. Ahora sé que la imagen se trata de una metáfora que mi subconsciente ha estado proyectando sobre las múltiples maneras –o colores– como recuerdo los eventos que han sido significativos en mi vida.¹⁴

y en el narrador omnisciente de focalización interna del tercero:

.A esta hora de la noche, una noche novedosa por ser su primera en el pueblo después de siglos de ausencia, el hombre se encontraba tendido en la cama, bocarriba. Descansaba su calva cabeza sobre las palmas de sus manos trabadas. Sobre su pecho, como una boca hambrienta que quisiera devorarlo, su eterno cuaderno de apuntes reposaba abierto con el lomo ligeramente levantado.

¹³ El detenido de Sichoca, ver Anexo N° 1.

¹⁴ Imitatio Dei, ver Anexo N° 2.

Minutos antes había estado releendo sus últimas anotaciones con la intención de ensayar un nuevo arranque para el capítulo que esperaba escribir; pero, como una vez más sucediera en su mente tal explosión de ideas, y como no lograba asir ninguna de ellas, tuvo que renunciar a su deseo de armar siquiera una sola frase porque semejante situación era como no pensar.¹⁵

Pero la función de estos narradores no se limita a la presentación del CRI de los textos; estos también ejercen las funciones cognitivas relacionados con el control o la metanarratividad, y funciones ideológicas. En tal sentido, en *Tres cuentos postergados* los narradores también establecen con precisión su postura interpretativa respecto de las acciones que van transmitiendo. Así, en “El detenido de Sichoca”, el narrador resalta la imposibilidad de la comunicación del wakcha quien no ve otra salida a su aislamiento sino hablando consigo mismo.

Es por eso que, hombre poco resignado a la soledad como soy, aunque ahora suene a burla decirlo, no me queda más remedio que venirle a la carga y echar todo lo que he traído dentro por muchísimos años. Ahora quiero hacerlo como quien se saca una espina del corazón, con tiento, con la esperanza del alivio final. Aunque este consuelo sucede ya de este lado, donde mi voz no hace eco y más bien rebota contra sí misma hasta apagarse.

Como el hombre disminuye la velocidad del trote imagino que comienza a interesarse en mi historia. Me disculpo por mi nostalgia y continúo, repitiendo que fue con mi hermano que vinimos para esta parte del mundo. Le confieso que salimos a medianoche de mi pueblo. No le digo de cuál, pero no le puedo ocultar que se encuentra en la provincia de Chota. Dato vano -pienso ahora- siendo él quien resultó ser.

De igual manera, en “Imitatio Dei” el narrador personaje reproduce un diálogo con el primo, migrante como él, y deja en claro su cuestionamiento a la situación adversa que está narrando.

—Qué curioso que hayamos estado en bandos contrarios ese día, primo.

Gabriel sonrió.

Yo arranqué con mi “rollo intelectual” que él solía escuchar con evidente condescendencia: En estas semanas he podido reflexionar más sobre esta situación de los provincianos en Lima a propósito de lo sucedido en esta protesta, le dije. Obligados por el narcoterrorismo, por el desapego de las nuevas generaciones al campo, y por la falta de oportunidades de una educación superior de calidad, la gran mayoría de jóvenes nos vemos obligados a migrar a Lima. Y sucede que allá se nos va clasificando: unos para defender el orden, otros

¹⁵ Epílogo para Andrea Palomino, ver Anexo N° 3.

para contribuir a la maquinaria productiva de ese mismo orden y los terceros —en realidad los menos y enfrentados a veces con los primeros— para ser satanizados por arrogarse el infortunio de pensar críticamente respecto de ese mismo orden que solo se defiende a sí mismo con el rótulo de Estado. De modo que, muchas veces, incluso procediendo del mismo pueblo, los migrantes en Lima somos separados como por una cruel madrastra hasta sangrar.

—Qué trágico haces que se vea —dijo él.

—No es solo un lío personal —le respondí. Es la tragedia de toda la nación.

En el tercer cuento, “Epílogo de arañas”, el narrador asume su rol de regulador del universo que está narrando y se erige como una suerte de traductor entre la diégesis que está construyendo y el lector ideal.

Cada vez que alguien leyera su historia tenía que cumplir con el ritual de resucitarlo, de hacerlo pasar por los mismos tormentos de una vana esperanza para después dejarlo ir; porque él, como millares de otros seres, había sido condenado a una existencia de fantasías y desilusiones, de resurrección y de muerte. Y había de permanecer anclado a ese universo de páginas por los siglos de los siglos, circunscrito a ese itinerario de lecturas y relecturas, como si pasara de una bombilla a otra de cierto reloj de arena. Andrea supo la conclusión del anciano: “Y solo para hacer el mismo descubrimiento: Las palabras hacen nacer y matan”.

Por lo tanto, ya sea en las funciones de observadores, de sabedores o de hacedores, los narradores de los cuentos operan en alusión al Campo de Referencia Externo vinculado a la situación de postergación del wakcha migrante y construyen su Campo de Referencia Interno con elementos que corresponden a esa cosmovisión del mismo personaje. En los siguientes apartados procederemos a desarrollar con mayor detalle el proceso creativo de cada cuento y describiremos cómo estos, en el plano de la historia, se fueron gestando a partir del Campo de Referencia mencionado, y en el plano discursivo tomando en cuenta los recursos narratológicos de la narración perturbadora.

4.3. Las huellas del wakcha y recursos narratológicos perturbadores en los textos

Para el análisis de los cuentos seguiremos el orden como se ha distribuido los cuentos en el Anexo. Esa organización de los textos obedece a criterios de índole temporal en cuento al tipo de CR aludidos en los textos. Así, partimos de “El detenido de Sichoca”, ambientado en la segunda mitad de la década del ochenta, aunque el tiempo de la narración se remonte a años anteriores. Con

el segundo cuento, “Epílogo de las arañas” concurrimos a los primeros años del siglo XXI como tiempo del retorno del migrante a su pueblo después de haber vivido ininterrumpidamente por más de cincuenta años en Lima. El tercer cuento se ambienta en la segunda década del siglo XXI, a nivel del tiempo del relato, pero se remonta al decenio de la corrupción de Fujimori y Montesinos a nivel de la narración.

Cabe destacar de lo indicado que los tres cuentos comparten como denominador común la memoria como recurso para la construcción de la anécdota. Esta condición responde a la intención autoral de resaltar la memoria como riqueza del wakcha, memoria que no necesariamente se corresponde con la verdad de los hechos, sino que obedece a un sistema de pensamiento de carácter mítico que percibe el símbolo como un ente real al mismo tiempo que representa algo que está detrás de él. En ese sentido, se coincide con Godelier (1982) quien sostiene que “Es esta creencia en la eficacia concreta de las prácticas simbólicas la que hace que, ..., mostrar simbólicamente, es demostrar, porque es actuar y producir resultados que, cada día, son verificables y verificados” (p. 347). En consecuencia, creemos que ese tratamiento mítico de la memoria acerca al wakcha en general a los presupuestos de la posmodernidad, sistema de pensamiento que se funda en la relativización del concepto de verdad. Por lo tanto, la verdad que los personajes construyen o reconstruyen en estos cuentos es tan válida como la verdad que se oficializa y se impone desde los diferentes estratos de poder.

Otro rasgo común a los tres cuentos que resalta aún más la figura del wakcha es el problema con la comunicación de este personaje con el mundo oficial. En los tres textos se ha procurado generar una atmósfera que transmita esa situación. Así, en “El detenido de Sichoca” se trata de un monólogo que simula una conversación ante la inminencia de la muerte del narrador personaje en manos de un policía que representa el sistema. En “Epílogo de las arañas”, esa incapacidad comunicativa del personaje central relativiza la existencia misma, la cual deviene en mero simulacro discursivo de una adolescente. Por último, en el cuento “Inimitatio Dei” esa dificultad de comunicación constituye en una fuente de creación de las distintas versiones para explicar las muertes de los personajes.

Ahora bien, aunque estos dos no son los únicos elementos comunes a los tres cuentos en relación con el tema del wakcha, creí importante mencionarlos para marcar la propuesta ideológica que subyacen al trabajo ficcional de estos textos. Por lo demás, en el presente apartado, nos

centraremos en la validación de la hipótesis relacionada con las características de los textos de *Tres cuentos postergados*.

4.3.1. “El detenido de Sichoca”

El tópico que sirve de base para el desarrollo de este cuento es la imagen del condenado de la tradición andina. A partir de su posición en un espacio distópico, el plano extradiegético, se juega con las posibilidades de irrupción en los planos inferiores de la diégesis.

4.3.1.1. *El mundo mítico del wakcha migrante como CR en “El detenido de Sichoca”*

La figura del condenado en la tradición andina procede de antecedentes prehispánicos, tal como lo corrobora Bernabé Cobo (1565 - 1892):

Y si la vida había sido mala, iba a cierto lugar donde tenía pena perpetua; la cual dónde y cómo se la daban también discrepaban y cada uno fingía lo que quería; (...) Otras naciones pensaban que las ánimas de los difuntos se quedaban en este mundo, y que unas veces tenían gozo, y otras eran afligidas, y andaban vagas y solitarias, padeciendo hambre, sed, frío, calor y cansancio; y que ellas o sus fantasmas solían visitar a sus parientes y otras personas, en señal que habían de morir o les había de venir algún mal; y por esta razón de creer que las ánimas tenían hambre, sed y otros trabajos, ofrecían en las sepulturas comidas, bebidas, ropas y otras cosas, para que aprovecharan a los difuntos; y por eso tenían tan especial cuidado de hacer sus aniversarios (327 -318).

Por otra parte, en una época mucho más actual, como parte de su labor antropológica, José María Arguedas (1974: 177) también ha constatado que, en la tradición oral andina,

el encuentro con los muertos es tan fácil como ver a los vecinos. Cada indio ha vuelto a ver a casi todas las personas que vio morir; algunos han conversado con ellos, y cuentan con muchos detalles la historia de estas entrevistas: “Su cara estaba cubierta de algodón – dicen-, su voz era gangosa, y cuando al despedirse me dio la mano, sus dedos eran unos huesos helados...” Tal parece que relataron hechos comunes, pero quien ha oído estas historias y ya no pertenece a la comunidad india, lleva la vivencia de estos relatos como si algo de la propia muerte se hubiera hundido en la conciencia.

Es más, en su tesis de Licenciatura, Claudia Cáceres Rivera (2007) sostiene que los condenados o *soq'a* de la tradición andina “son almas en pena que deambulan por el *Qorpuna* (...), desde donde se les impide el ingreso al otro mundo, por haber cometido en vida faltas demasiado graves para ser sancionadas en el infierno” (12). Entre las prácticas que rompen la relacionalidad

cósmica del universo andino y que constituyen causales de condenación, la autora menciona las relaciones endogámicas, la avaricia, el asesinato, las muertes accidentales, el suicidio, entre otras.

A los trabajos antes mencionados sobre este tópico se suma la propuesta de Fourtané, N. (2015) en la que la autora establece el carácter sincrético del condenado ya que esta figura combinaría rasgos de la tradición andina prehispánica con elementos tomados de las almas en pena del folclor español. Para la autora, esa sincronización se habría iniciado durante el proceso de adoctrinamiento católico de la colonia, específicamente desde el siglo XVII. Por otra parte, Fourtané propone que, en la tradición oral andina, la figura del condenado en tanto personaje de los relatos orales cumple una función de control social para evitar el caos. Para ese fin, esos relatos enseñan a la audiencia mediante el miedo sobre la importancia de no traspasar los límites entre las dimensiones del hay pacha y del uku pacha relacionados, respectivamente, con el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

A estas referencias sobre los condenados, debo añadir que el tópico también es parte de la cosmovisión de Pomacochas -distrito de la provincia de Bongará en la región Amazonas-, lugar de procedencia del autor. Allí se cree que las almas de quienes fallecieron de “muerte repentina” se quedan a penar en este mundo porque murieron “antes de su hora”. Por la vía oral se difunden testimonios de quienes tuvieron un encuentro con estas ánimas o que incluso estuvieron a punto de ocupar su lugar si es que alguna estrategia de último momento no los hubiera impedido. Con frecuencia se hace referencia a casos donde han ocurrido volques de vehículos; en estos, incluso, se cuenta que aparece un carro fantasma desplazándose a toda velocidad en sentido contrario para provocar la caída al abismo de algún vehículo. Solo la pericia del conductor o en todo caso su temeridad puede en estos casos salvar de la muerte a operadores y pasajeros. Un caso similar se produce cuando el alma pena en una casa. A veces, la persona en vida ha escondido alguna prenda valiosa y al morir no ha revelado el secreto a sus familiares, por lo que se ha condenado. El alma no deja en paz a los familiares o nuevos habitantes de la casa y se les presenta como un espectro, o en sueños, o tomando la forma de un bulto oscuro que se alumbra por una luciérnaga resplandeciente de color azul, la misma que al percibir la cercanía de las personas disminuye su potencia. Para deshacerse del alma condenada se debe recurrir al “curioso”, un curandero o un espiritista, que se especializan en liberar estas almas por ser de “espíritu fuerte”. Esta persona puede comunicarse con ellas y descubrir la razón por la cual no han terminado de irse. Descubierta ese motivo, el ánima se libera y nunca más molesta a las personas. A su vez, en el caso del alma

condenada por suicidio o asesinato se requiere que la persona de “espíritu fuerte” las confronte y les mande irse de una buena vez. Solo en casos aislados las personas se acostumbran a convivir con estas almas bajo el mismo techo.

Es de este imaginario mítico que surge la historia de “El detenido de Sichoca”, cuento que se centra en la imagen del wakcha desplazado hacia el interior del país desde su lugar de origen en la región Cajamarca hacia la región Amazonas. Dos anécdotas constituyen la base del cuento, pero aunadas por una tercera. La primera y segunda tienen que ver con sendas historias de los dos hermanos que se ven obligados a escapar de su pueblo, un distrito de la provincia de Chota, para evitar “una guerra de familias”; la tercera anécdota, la conversión del narrador protagonista en condenado, surge más bien como una necesidad discursiva para dar unidad al texto.

Ahora bien, es con este recurso relacionado con el mundo de los condenados de la tradición andina que se construye el CRI en “El detenido de Sichoca”. El personaje ha devenido en condenado por la forma cómo ha sido ejecutado por el policía y porque había sido un asesino. Su estado es el resultado de haber atentado contra el orden relacional del cosmos andino al quitarle la vida a su prójimo, acto que ha roto el principio de reciprocidad de su universo relacional, a pesar de que ha huido con el fin de que ese orden no se siga alterando en caso de que los parientes de su víctima decidan cobrar venganza.

Pero si no nos íbamos, algún hermano del finadito me hubiera buscado y aunque sea a la traición me hubiera pelado. Entonces uno de mi familia hubiera buscado vengarse y así el lío se hubiera vuelto una guerra de familias como tantos casos que yo conocí de cerca. No queríamos eso, oiga usted...

Otro tópico de este CRI del mundo andino es el tema de la tenencia de la tierra. Este tema es otro rasgo del wakcha migrante ya que, desterrado de su lugar de origen, en el caso del que ha migrado a la selva, su mayor anhelo es contar con una parcela para plantar sus cultivos; en el caso del que descendió a la costa, su mayor anhelo es hacerse de un lote de tierra para construir su casa, razón por la cual se daban las invasiones masivas de predios privados y estatales. Por eso, el narrador personaje de “El detenido de Sichoca”, refiere:

¡Qué tiempos aquellos! Los días pasaban a machetazos entre los cañaverales chamuscados que olían a miel quemada mientras muchos de los peones anhelábamos una sola cosa: contar con un terrenito propio para plantar semillas y echar raíces también nosotros mismos. Era un sueño terrible que nos rondaba la cabeza zumbando siempre de día y de noche como abejas alrededor de su panal. Cada día que pasaba ese anhelo para mí se fue haciendo más insufrible...

Ese sueño se hará realidad tiempo después, pero en el destierro, lo que significa un re-empoderamiento del wakcha que al ser propietario de una porción de tierra se reconcilia con esta, aunque eso sucede en un espacio distinto al de su origen. Ahora el wakcha migrante comenzará a poseer esa tierra mediante la explotación de los recursos forestales, animales y mediante la labranza.

Un día, después de año y medio de romper las montañas a dinamitazos, nos retiramos para solicitar nuestros terrenos a la comunidad de Yambrasbamba. Gracias al altísimo, los dirigentes comunales nos entregaron a cada uno un certificado de posesión por cien hectáreas de montaña virgen. Ahora, por fin, éramos propietarios de nuestra propia tierra; ahora podíamos usufructuar de esta gran bendición. ¡Qué cedrales que había! ¡Cuánta cacería! ¡Y vaya usted a ver qué producción en las cosechas!

Lo importante es que esa posesión de la tierra no es solo una cuestión nominal e informal como básicamente ha sucedido en la costa con las invasiones de tierra del entorno urbano. En este caso, se trata de un procedimiento legal debido al “certificado de posesión” que reconoce al migrante como propietario de su predio para efectos administrativos de la comunidad campesina. Por lo tanto, se puede colegir que esa tenencia de la tierra hace del migrante en la selva relativice los efectos de su destierro y forasterismo, ya que permitirle la tenencia de la tierra implica su reconocimiento como un semejante en ese otro espacio. Conviene señalar al respecto lo indicado en Valle (2012, p. 39): “... el shishaco llegó a la selva para enseñarles a trabajar. Todos esos terrenos a los que antes nadie daba importancia porque eran pantanos, los serranos los secaron abriendo acequias y plantaron arroz. (...) Pero llegó el shishaco y plantó hectáreas, no solo de arroz, también de plátanos, de café. Eso trajo movimiento económico y cambió la realidad. Ahora hay quienes los marginan. Ignorantes, esos no se dan cuenta que por el serrano la selva está como está.»”. Así, se reconoce el rol fundamental del migrante andino a la selva donde no solo alteró el casco urbano de las ciudades como en la costa, sino que también fundó otras de pujante movimiento comercial que hoy son foco de desarrollo de la región.

En cuanto al eje temporal del CRI de este texto, creí conveniente establecerlo en relación con el CRE del periodo de aguda crisis económica del primer gobierno de Alan García. La razón obedece a la necesidad de una atmósfera sombría, de una suerte de estancamiento de la vida en un panorama nada alentador que acentuara el divorcio de Lima -encarnación del Estado- con las provincias. Es a partir de esa ruptura espacial respecto de la capital de la república que pretendí mostrar la situación de postración del wakcha. Además, esta atmósfera me permitió construir la

incomunicación entre el wakcha y el otro, el policía como encarnación del Estado, y que finalmente, como consecuencia de esa incapacidad o negligencia para establecer contacto mediante el diálogo, se termina ejecutando al personaje, como si también la fuerza de la tradición de establecer esa “guerra de familias”, que el narrador temía, fuera más fuerte o más justa que el orden que establece el Estado.

El discurso del “Detenido de Sichoca” donde el condenado se dirige a sí mismo en un monólogo para hacer un recuento de su vida en el mundo natural se justifica en el hecho de que en la cosmovisión andina, CRE de los cuentos, los personajes del mundo sobrenatural pueden acceder al dominio de los humanos, aunque estos no puedan hacerlo en el sentido inverso. Por lo tanto, se recurre a la misma tradición oral como lector ideal para que complete el texto que como acto de habla exige la presencia de un receptor. Sobre esta “dificultad” de los humanos para acceder al mundo sobrenatural, Doležel (1999: 191) afirma que, al no poder verificar los informes de esos hechos sobrenaturales, se debe confiar en la autoridad y categoría especiales del informante (un profeta, un escriba inspirado por la divinidad, la persona que refiere su experiencia con las almas en pena, etc.). Ahora bien, si bien es cierto ese informe puede resultar con frecuencia contradictorio, se fortalece al reafirmar su estructura en la transmisión narrativa ya sea por la vía oral o mediante la escritura (191), en este caso anclado al universo andino como CRE.

Lo anecdótico de las historias base del cuento radica en la forma de su recepción inicial, pues las escuché siendo niño en el camino a la chacra acompañando a mi padre, lo que comprueba la importancia del soporte oral en la gestación de este cuento. En el trayecto se aprovechaba para intercambiar con otros caminantes todo tipo de información respecto del clima, la siembra, las cosechas, el abandono de los políticos de turno a las provincias del interior del país, la crisis económica del primer gobierno aprista, las familias de migrantes cajamarquinos que iban poblando las montañas que antes solo habían sido bosques maderables. Era tema de conversación frecuente el negocio de tierras de los paisanos y la manera cómo los compradores se organizaban para solicitar a los alcaldes que se les reconociera como anexos; entonces exigían escuelas, postas médicas, carreteras y servicios básicos. Fue uno de estos que le confesó a mi padre por qué tuvo que abandonar su tierra en compañía de su hermano.

La naturaleza de la presente tesis me permite señalar que el impacto de esas historias en mi mente infantil solo tuvo un efecto de tipo estético literario. Considero que ello fue así debido a dos factores: primero, la capacidad lingüística del narrador para atrapar a su audiencia mitigaba

cualquier intención de tipo punitiva por parte de los receptores; segundo, el hecho de estar familiarizado con la tradición oral me enseñó a temprana edad a restarle atención a la veracidad de lo narrado, ya que lo más importante era la experiencia de su transmisión y más específicamente la atmósfera que generaba esa transmisión oral. Por su puesto que hoy puedo añadir un elemento más al segundo factor: mis primeras lecturas del Conde de Montecristo y los duelos a muerte de los nobles, y de Robinson Crusoe quien tuvo que disparar a los caníbales para salvar al nativo Viernes en esa remota isla imaginaria del Caribe.

Por otra parte, hay un propósito de ficcionalizar el lenguaje de este tipo de migrante, que se caracteriza por ciertos giros lingüísticos que son formas únicas en los campesinos de esta parte del país. Así, es frecuente encontrarnos con arcaísmos y coloquialismos tales como “de juro”, “lo mismo”, “mesmamente”, “que seiga pues”, “bullosos” etc. que, según asegura Fabio Valencia (2011: 81) en su estudio del lenguaje de Rulfo, contribuyen a “la plasticidad del lenguaje propia de las interacciones conversacionales en la vida práctica de los habitantes del campo”.

Cabe destacar también que este tipo de migrante, campesinos desplazados hacia otras regiones del interior del país, solo contaban con dos o tres años de educación primaria en el caso de los varones ya que las mujeres generalmente eran analfabetas; por eso mismo, solo les brindaban la educación primaria completa a sus hijos. Para ellos lo más importante era trabajar las tierras y hacerlas producir. Esta condición es relevante en el proceso creativo del cuento que venimos comentando, pues permite recurrir al discurso oral como herramienta de construcción del narrador y de la diégesis. A ello se añade el CRI que responde a la racionalidad mítica del poblador andino. En ese sentido, el CRI en el “Detenido de Sichoca” no solo implica los elementos diegéticos sino también elementos discursivos como el lenguaje, el narrador, el punto de vista de este y la estructura cíclica del relato, como se podrá verificar en el siguiente apartado.

Finalmente, según indiqué antes, ha sido por necesidad discursiva que se insertó la idea del condenado que, “detenido” en un no-espacio-tiempo, simula un diálogo del protagonista, imposible ciertamente, con un otro que representa la autoridad del orden que él había roto al cometer el asesinato. Es a ese otro a quien finge confesarse por una necesidad de comunicación, aunque esta sea de por sí imposible por estar fuera del espacio-tiempo del interlocutor. Asimismo, el pluscuamperfecto del modo subjuntivo me ha facilitado un recurso en tanto abre posibilidades distintas de ocurrir los sucesos, en tanto permite suponer lo que hubiera sucedido en el pasado si las circunstancias hubieran sido distintas.

Al escuchar semejante confesión, en su lugar, yo hubiera tragado gruesos buches de saliva espesa para refrenar la ira con tal de escucharlo todo. Nunca sabré, en cambio, cómo hubiera reaccionado el hombre que me llevaba al trote, sometido con el silencio terco de su autoridad.

Esta condición hace explícita la naturaleza escindida del wakcha migrante: por una parte, según ha observado acertadamente Mazzotti (2002), destaca una lógica consciente con su seguridad epistemológica que en la diégesis del cuento que venimos comentando pertenece al pasado, pero por otra parte también se resalta una dimensión de inconsciencia y de ansias de aprehensión de la otredad (Mazzotti, 2002), en este caso, anclada al no espacio-tiempo donde se encuentra detenido el protagonista. Por consiguiente, esa escisión identitaria del wakcha migrante hace de este un personaje complejo cuyo potencial estético está dando lugar a diversos trabajos de ficción. Un caso ilustrativo de esta propuesta en la tradición peruana es Óscar Colchado Lucio, quien ha incursionado desde hace algunas décadas en este género de carácter mítico a partir, precisamente, de esa escisión del personaje andino.

4.3.1.2. Elementos perturbadores en “El detenido de Sichoca”

En primer lugar, la perturbación de este cuento se deriva de la combinación de recursos engañosos y paradójicos. En cuanto a los primeros, en el plano de la enunciación el narrador homointradiegético desempeña un doble rol: en un nivel intradieético, como condenado, articula el universo de sus recuerdos según va recordando; en el plano hipodiegético en cambio ordena la información que simula narrar a su narratario, el policía que lo arrestó. Pero ese detalle ha sido ocultado al inicio y solo se han dejado pistas que contribuirán a la anagnórisis al final del cuento. En ese sentido, solo hasta el final del cuento el lector ideal podrá percatarse de que ha sido engañado por la voz del narrador homodieético:

Y ahora, puesto que los shingos me han ganado la disputa por el cuerpo y han terminado ya su festín dejando mis huesos a merced de la corriente del río, yo tendré que reconstruir incansablemente la jornada. Y ya lo dije al principio, lo haré a mi manera, según el vendaval de esta soledad me azote meciéndome de un tramo para otro de la línea blanca que también ha sido mi vida; lo seguiré haciendo hasta que algún día llegue el otro que, por fin, habrá de librar mi alma de esta condena.

De esta situación se colige que si el lector ideal ha tenido acceso al discurso de un condenado que se encuentra fuera de su dimensión espaciotemporal, se colige que también sería otro condenado o que comparte la misma dimensión distópica del narrador personaje. En el caso contrario, el texto no tendría razón de ser.

Por consiguiente, el cuento “El detenido de Sichoca” presenta recursos perturbadores de la narración no fiable también a nivel del enunciado. Lo que inicialmente parece ser un testimonio de vida respecto de un crimen, resulta siendo el relato de la condenación de un alma. Con ese fin, el cuento se organiza sobre la base de la simulación como recurso que permite hacer llevadera la inercia espaciotemporal en que se encuentra el personaje. En este caso, el narrador homointradiegético simula una conversación con el hombre que ha venido a arrestarlo. Esa simulación se erige como recurso de restablecimiento de la relacionalidad mediante el diálogo, pero en la medida en que este es fingido, el personaje protagonista no puede modificar su estado y se produce una suerte de ciclicidad del tiempo según es propio de las culturas orales. El ánimo que narra en realidad está hablando consigo misma, mientras tarda su liberación final con la muerte de otro en el mismo lugar donde se produjo su asesinato.

Precisamente para conseguir esa posibilidad de recuento del pasado en el plano del discurso se decidió ubicar al narrador protagonista en un no espacio-tiempo, la posición intradieгética distinta a la dimensión hipodieгética de los recuerdos. En ese sentido, el aquí-ahora del sujeto de la enunciación pertenece al universo ficcional de lo mítico mientras que el allá-ayer del enunciado se inserta en el universo ficcional de lo cotidiano. Al respecto, Doležel (1999) considera que la estructura dual más importante en el seno de las restricciones aléticas es el mundo mitológico que combina precisamente los dominios de lo natural y lo sobrenatural.

Esta combinación de planos para Doležel (1999) corresponde a las restricciones aléticas que combinan las modalidades de lo posible, lo imposible y lo necesario. En la medida que se ha producido una violación de las leyes del mundo real, pues el narrador protagonista se encuentra en un plano alterno catalogado aléticamente como imposible, en “El detenido de Sichoca” se ha pasado al plano de lo sobrenatural. Al respecto, si para Doležel (1999), este mundo se caracteriza por estar poblado por seres físicamente imposibles desde la perspectiva occidental, como dioses, espíritus, monstruos, demonios, duendes, ánimas, entre otros, en esta dimensión solo algunas personas son dotadas de propiedades y capacidades para interactuar con ellos. Sin embargo, en una cosmovisión no occidental como la andina, esa “imposibilidad” se permeabiliza debido a que la vida diaria transcurre en una permanente interacción con esos seres que relativizan la dimensión espaciotemporal en todo tiempo.

En cuanto a los recursos paradójicos, en este cuento encontramos, primero, una *mise en abyme* descendente de la enunciación. Por un lado, contamos con el narrador condenado, que es el

responsable de articular la estructura del cuento; pero también encontramos al narrador viviente que ordena cada episodio. Es decir, contamos con un narrador intradiegético, el condenado, y con otro hipodiegético simulado, el hombre en vida que camina junto al policía.

Por otra parte, la *mise en abyme* del enunciado no es ajena al cuento, pues el universo narrativo se configura a partir de episodios de la vida del narrador: su juventud en su tierra, su estadía temporal en la hacienda azucarera de la costa, se intercala la historia del duelo del hermano, luego se narra el incidente que le llevó a cometer el crimen cuando regresó a su pueblo, su huida para trabajar en la construcción de la carretera y su afincamiento en Sichoca donde ha sido detenido por un agente policial que finalmente lo ha arrestado.

Un segundo recurso paradójico que encontramos en este cuento es la metalepsis horizontal del enunciado. En la diégesis se confrontan “dos órdenes espaciales, temporales y/u ontológicos distintos, separados y considerados infranqueables que se transgredan paradójicamente, produciendo un efecto fantástico” (Schlickers:130). Por un lado, el aquí-ahora del sujeto de la enunciación corresponde al universo del condenado que ocupa más bien una posición distópica desde donde se toma la libertad de introducir su mirada al aquí-ahora del sujeto del enunciado para organizar o reorganizar discursivamente los hechos a su manera.

No sé cuánto tardé en escapar de la vejiga aquella. Solo después vino, y no de prisa, la aceptación de estar suspendido en este recodo de la travesía; solo después tuve, y no sin pena, la revelación de que el tiempo iba dejando de ser importante, tanto así que ahora puedo rasgarlo como a una cortina y meter la cabeza por esa abertura para ver y rearmar ciertos sucesos de mi vida.

En consecuencia, el yo de la enunciación es distinto al yo del enunciado pese a tratarse de un relato homointradiegético. La paradoja se resuelve porque el primero corresponde al condenado que en el relato deviene en instancia con licencia para reorganizar el enunciado que gira en torno a la vida terrenal del personaje.

La metalepsis vertical de la enunciación es otro elemento paradójico de “El detenido de Sichoca”. Si, como sostienen Schlicker (p. 105), para conseguir este recurso se requiere de “dos situaciones comunicativas subordinadas que se transgredan una o varias veces a lo largo de la narración”, en el cuento la instancia enunciativa del condenado (nivel intradiegético) transgrede reiteradamente la dimensión hipodiegética del viviente.

Por hoy, como hasta aquí se ha estirado mi derrotero, me basta el consuelo que me brinda el recuento de mis pasos. Así que con ese propósito sumerjo mi cabeza en la rasgadura y redescubro la línea blanca de la carretera. (...). Sí, una línea zigzagueante de tiempo que yo puedo evocar a

menester según el deseo de mi corazón y el aburrimiento de la espera. Solo a este lado uno puede tomarse esa licencia porque la recordación es un ir reacomodando y rehaciendo los retazos del sendero, dando saltos, a veces a favor de la corriente del río o bien dándole la contra. Es un juego constante que me ofrece la ilusión de sacarle la vuelta a mi destino.

Por último, hay un tercer recurso paradójico que se encuentra en el cuento “El detenido de Sichoca”: el bucle infinito. Este se caracteriza por la autorreflexividad de los textos sin variación alguna de los hechos que lo componen (Schlickers, p. 168), como en la imagen de la serpiente que se muerde la cola. El cuento se cierra insinuando al lector ideal el reinicio de la historia, lo que es un recurso también para plasmar la monotonía de esa dimensión distópica donde ha sido atrapado el narrador condenado homohipointradiegético.

Y no pierdo el tiempo. Otra vez me veo reptando, como una vieja serpiente a media mañana, a lo largo de la carretera pedregosa. Avanzo con una prisa que me impone el que vino a llevarme. El hombre no dice palabra ni yo tampoco. Sólo de trecho en trecho escupe una saliva verde que yo envidio: cuando el hombre me encontró yo no había mascado ni una pichqa de coca...

4.3.2. “Epílogo de las arañas”

En este segundo texto se propone como base de la anécdota la situación existencial del sujeto migrante que regresa a su lugar de origen después de décadas de ausencia. En la construcción del relato se recurre a una serie de recursos perturbadores relacionados con el engaño, lo paradójico y lo enigmatizante.

4.3.2.1. *La dimensión del kay pacha como CR en “Epílogo de las arañas”*

El wakcha migrante como categoría para intentar una explicación del complejo entramado social del Perú comprende varias subcategorías. Una de estas involucra al migrante que decide regresar a su lugar de origen habiendo permanecido fuera de su terruño durante muchas décadas. Propongo que este sujeto adolece de una falta de vínculos con la realidad presente de lo que él ha considerado su tierra, ya que esta durante los años de su ausencia ha sido transformada por los mismos procesos políticos, sociales y económicos que han modificado el país (ver apartado 3.2.2). Sostengo que debido a esta realidad su condición de forastero se ha complicado, ya que para este tipo de huérfano su *entonces-allá* -su lugar de origen- ha devenido en una instancia irrecuperable, utópica, que acentúa su nostalgia. Esa realidad habrá de conducirle a una realidad mucho más compleja porque significa la fragmentación de su ser fragmentado, en una doble escisión que más bien lo configura como mero significante. Por lo tanto, su memoria, su única riqueza moral, ahora

ya no le pertenece y más bien deviene eco confuso, un significativo huérfano que flota en la inconmensurabilidad de las semiosferas posmodernas. Tal es el CRE en “Epílogo de las arañas”.

Ahora bien, según Harshaw (1997), para ser tal, la obra de ficción crea su campo autónomo mediante una selección y reorganización jerárquica de sus elementos y su CRI refiere a la realidad proyectada por aquella con la cual se relacionan los significados de ese universo textual. Además, sostiene el autor que el concurso del lenguaje es vital para establecer esa relación de representación entre el CRI y el CRE. Visto así, hemos considerado apropiado para la construcción textual de “Epílogo de las arañas”, recurrir al recurso narratológico de la metalepsis por ser este el más adecuado para que un sujeto cuestione su propia constitución en el entramado ficcional. Para ese propósito partimos de las consideraciones de Genette sobre esta categoría narratológica.

En *Figures III* (1972/1989) este teórico francés definía la metalepsis como una transgresión de niveles. Ello querría decir que cualquier intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, supondría, un cuestionamiento de los límites, la constatación de que las fronteras entre el mundo desde el que se cuenta y el mundo del que se cuenta son movedizas. Además, desliza la idea de que «lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato» (Genette, 1989).

Esta última insinuación también se aprovecha en el CRI del cuento que nos ocupa en este apartado, pues la metalepsis contribuye al perfil de los personajes, los cuales se caracterizan por su condición de migrantes de primera, segunda o tercera generación. Así, es migrante el anciano que pretende escribir el capítulo final de su novela y que para eso realiza el viaje de regreso a su lugar de origen; también es un migrante, acaso de segunda o tercera generación, el narrador que escribe la historia del anciano, quien percibe en los rasgos físicos de aquel detalles similares a los suyos propios; pero también es migrante, en su caso de tercera generación, la narradora final que ha simulado ambas historias como una continuación de los capítulos de la novela que su profesor de literatura estaba escribiendo, pues es nieta de una ayacuchano.

El hombre imaginó que Andrea Palomino comentaría sonriendo: "Un comportamiento típico de mi profesor". Y lo veía sonriente contándole anécdotas de su propio abuelo que también añoraba su pueblo natal en Ayacucho.

En ese sentido, la metalepsis deviene en instrumento que resalta narratológicamente la fragmentación identitaria de estos sujetos.

Por otra parte, la situación de extrañamiento del sujeto migrante respecto de su entonces-allá a donde ha regresado se extrapola a su constitución de sujeto en relación con la diégesis. En un primer momento puede ser parte del nivel extradiegético, pero en otro se traslada al plano intradiegético para terminar como elemento de la hipodiégesis, o viceversa. El recurso contribuye a resaltar esa crisis existencial del sujeto migrante, que más bien deviene en mero significante, en una red de continentes o elementos dispuestos a recibir semantividad en el proceso de su recepción al interior del circuito literario donde juega un rol trascendente la instancia del lector ideal. Dicho sea de paso, esta instancia no se reduce a los migrantes, los cuales culturalmente podrían identificarse con los códigos del cuento, sino más bien a los lectores en general que identifiquen en los textos recursos del género que los convierten en cuentos.

Pero esa situación de extrañamiento también se resalta en el contraste de la dimensión temporal del aquí-ahora y el entonces-allá de la diégesis. En el plano temporal, el CRI contrasta dos épocas: la de mediados del siglo XX con los tiempos modernos del siglo XXI. En el primer caso, se contraponen el tiempo de la provincia relacionado con la vida bucólica premoderna de la provincia con el tiempo de la Lima moderna de mediados de siglo. Es precisamente ese contraste que ha motivado la migración del personaje a la capital siguiendo los pasos de sus hermanos mayores. En el segundo caso, el contraste inicial se ha difuminado, ya que la modernidad capitalina también ha alcanzado a la provincia la cual ha experimentado una transformación acelerada:

Pero hoy estaba en el pueblo, en su pueblo, aunque bien podría llamarlo ciudad, pensaba, mientras contemplaba desde una ventana de su habitación las extensas calles que se abrían paso por terrenos que en otro tiempo fueron sementeras. La zona urbana había superado con creces al tablero de ajedrez que él entreveía con dificultad a través de decenios de distancia; el asfalto inmisericorde había asfixiado el empedrado de las calles antiguas; las modernas residencias de los habitantes eran réplicas escandalosas de la arquitectura de los barrios residenciales de algunos condados norteamericanos. Pensó que ese hecho se debía a la influencia de las películas gringas. (...)

Escampó.

El hombre se levantó de la cama una vez más y volvió a dejar el cuaderno sobre la almohada. Corrió la cortina: era imposible soslayar el contraste entre las noches del pueblo que guardaba en su memoria y la de estas que contemplaba desde la ventana. Se trataba más bien de una ciudad moderna que se había impuesto a las tinieblas de antaño gracias a la electricidad; esta era una urbe

impúdica que ya nada dejaba a la imaginación del visitante durante las noches y se entregaba, desnuda, a la mirada de propios y ajenos. En el tiempo cuando él dejó el pueblo la gente todavía usaba candiles con aceite de higuera, o mecheros untados con sebo, o bagazo para alumbrarse. En el tiempo cuando él dejó el pueblo no solo descansaban las gentes, sino también la aldea, y al amanecer, los pájaros con su trino volvían a reinventarlo todo... Pero ahora ya no había esa ruptura, esa suerte de hachazo que cortaba en dos pedazos el tiempo entre penumbra y penumbra.

A partir de esa información se establece pues el CRI como parte de la influencia de la modernidad en los pueblos del interior del país. Pero esa influencia también se resalta en la manera cómo se establecen las relaciones interpersonales de los sujetos en las urbes modernas. En estas, dominadas por el consumismo los migrantes se individualizan y aíslan, y los vínculos comunitarios se rompen, lo que para el wakcha migrante resulta trágico ya que significa la imposibilidad de restaurar sus vínculos primigenios. Además, propio de la modernidad, las provincias devienen en puntos de interés turístico donde el sentido de arraigo es ajeno, ya que los individuos fluyen como seres de paso, sin vínculos que los anclen a una casa y prefieren la vida liviana en una habitación de hotel.

En cuanto la luz cambió al verde los transeúntes le empujaron sobre la línea peatonal para cruzar la calle. Nuevamente en marcha, trató de descubrir entre esas personas algún indicio, si no un rostro, sí el trazo de una sonrisa, la subrepticia pincelada de una mueca de sus antepasados, algún rasgo agazapado debajo del vertiginoso mestizaje del pequeño babel. Fue en vano: también él era un desconocido para los otros. Quizás solo lo veían como un turista anciano que había recalado en la ciudad atraído por la publicidad de las agencias de turismo. Sintió nostalgia, esa nostalgia propia de los ancianos que humedece su mirada cuando recuerdan los lugares donde transcurrió su niñez. Con dolor tuvo que admitir que él era un migrante más en esa ciudad variopinta, polifónica.

Llegó al hotel. Un adolescente lo guio por el ascensor hasta su habitación. Que si necesitaba algo sólo llamara, le dijo. “Solo necesito el silencio –pensó para sí mismo el anciano mientras le agradecía al muchacho con una sonrisa amable–; solo necesito la soledad. Y un cigarrillo.”

Cerró la puerta.

En consecuencia, en términos de Doležel (1999), “Epílogo de las arañas” construye un mundo posible a partir de la combinación de restricciones modales aléticas, relacionadas con lo posible, imposible, necesario; y epistémicas, que más bien comprenden las dimensiones de lo conocido, lo desconocido y lo supuesto. En el primer caso, se construye el mundo en la dimensión de lo imposible pensable, pero por eso mismo representable mediante el lenguaje. En cambio, en cuanto a la segunda restricción modal, el cuento comprende la dimensión de lo supuesto, vinculado

a las ideologías y los mitos culturales. En este caso, se relaciona con la idea de Genette (1972) de que la metalepsis pondría en evidencia la duda acerca de la realidad que, como nivel extradiegético, bien podría ser diegética y que las instancias extratextuales, el autor y el lector ideales, podrían ser parte de un relato. Es decir, la realidad sería una metalepsis.

4.3.2.2. Las huellas textuales del wakcha en “Epílogo de las arañas”

Con este cuento pretendo ofrecer un panorama mucho más complejo del perfil del wakcha migrante en tanto ser doblemente fragmentado, pero que se apropia de los recursos narratológicos posmodernos para construir su relato como evidencia de su rasgo existencial. En ese sentido, propongo que, sirviéndose de su riqueza de índole moral, fundamentada básicamente en la memoria del personaje central, un anciano octogenario, el wakcha redefine su propia situación de ser liminal. Es decir, sin renunciar a su memoria, toma elementos sofisticados de la tradición artística occidental y se inserta en la tradición literaria habiendo adoptado previamente la tecnología de la escritura y, se diría que, con ello, deconstruye la tradición literaria peruana y por qué no decirlo, también la latinoamericana.

Al respecto, Noriega (2012, p. 46) sostiene que,

...marginal y casi clandestinamente, ingresa una parte de esta gran ola migrante en el mundo letrado. Su presencia como sujetos problematiza la historia, incluyendo la literaria. Al dejar de ser personajes estereotipados o simplemente motivos novelescos, los viajeros quechuas *-yo diría el migrante andino en general-* en la ciudad se convierten en sujetos literarios productores de textos mediante una mezcla híbrida de oralidad y escritura, una especie de simbiosis entre autor y personaje al mismo tiempo ya sea por un largo proceso de educación... o sencillamente valiéndose de intermediarios, traductores o escribientes.

Nótese que para este autor el dominio de la escritura por parte del migrante andino lo convierte a este personaje en sujeto literario, entendido como tal por lo menos en el circuito editorial, ya que en el sentido ontológico cabría todavía un análisis más profundo para determinar esa condición, puesto que la del wakcha es básicamente de índole existencial, derivada de su cosmovisión donde el 'ser' se distingue por 'ser-relacional' y por estar determinado por el 'deber-ser'. Es decir, como afirma Estermann (1998), para la cosmovisión del wakcha migrante se 'es' porque se 'debe-ser' un 'ser-relacional'.

Este rasgo resulta así porque el migrante jamás confunde su allá-entonces con su aquí-ahora, dimensiones que son circunstanciales; por el contrario, opone siempre ambas condiciones,

incluso cuando su peregrinaje ha tenido éxito. Cornejo Polar (2004, p. 49) sostiene al respecto que “aún entonces la antigua tierra de origen es drásticamente otra y en ella anidan vivencias o mitos -en el fondo vivencias míticas- que condicionan y disturban, pero no se mezclan con el presente y sitúan la actualidad en el imperioso orden de la necesidad, pero - casi siempre- muy lejos del deseo.” Condición esta que enfatiza la fragmentación del wakcha, escindido entre la necesidad y el deseo.

En el caso de “Epílogo para Andrea Palomino”, el personaje del escritor anciano presenta una clara consciencia de su origen y del objetivo que perseguía al mudarse a Lima, pero su experiencia de vida en la urbe no ha conseguido arrancarle de su allá-entonces.

Bordeaba los catorce años cuando dejó la casa paterna para ir tras los pasos de los hermanos mayores a buscar futuro en Lima; catorce, una edad en la que se ha vivido lo suficiente como para saber que los sucesos más valiosos para uno no se guardan en la cabeza sino en el corazón.

En el cuento se propone que una condición como esta radicaliza el sentimiento de nostalgia respecto del lugar de origen y en cierta forma el individuo permanece anclado en el recuerdo de su pasado, pero como este se transforma con el paso del tiempo, se acentúa la condición de forasterismo del wakcha incluso en relación con el espacio al que consideraba íntimo por ser parte de los primeros años de su vida. En el texto, el narrador heterodiegético presenta esa condición del personaje anciano que pertenece al nivel hipodiegético:

No salía de su asombro ante la transformación del lugar. Automóviles modernos viajaban en sentido contrario al que él iba. ¿Quiénes viajaban en ellos? ¿Acaso remotos parientes suyos que tal vez sobrevivieron al éxodo de los años de la guerra interna y al paso del tiempo? ¿O eran migrantes venidos de todas partes quienes ahora se habían establecido en el lugar, produciendo un mestizaje que finalmente transformó al pueblo?

En el tiempo cuando él dejó el pueblo la gente todavía usaba candiles con aceite de higuera, o mecheros untados con sebo, o bagazo para alumbrarse. En el tiempo cuando él dejó el pueblo no solo descansaban las gentes, sino también la aldea, y al amanecer, los pájaros con su trino volvían a reinventarlo todo...

Nuevamente en marcha, trató de descubrir entre esas personas algún indicio, si no un rostro, sí el trazo de una sonrisa, la subrepticia pincelada de una mueca de sus antepasados, algún rasgo agazapado debajo del vertiginoso mestizaje del pequeño babel. Fue en vano: también él era un desconocido para los otros. Quizás solo lo veían como un turista anciano que había recalado en la ciudad atraído por la publicidad de las agencias de turismo. Sintió nostalgia, esa nostalgia propia

de los ancianos que humedece su mirada cuando recuerdan los lugares donde transcurrió su niñez. Con dolor tuvo que admitir que él era un migrante más en esa ciudad variopinta, polifónica.

Esa condición de forasterismo del novelista anciano constituye un recurso que hemos aprovechado para resaltar su extrañeza existencial y proponerlo como recurso narratológico anclado en el nivel intradiegético.

Se esmeró en mirar al escritorio: en su lugar se encontraba otro laboriosamente encaramado sobre la laptop. Este le recordaba a sí mismo como una versión cincuenta años más joven. Era un ser solitario de cabellera negra y lacia y mirada perdida como él mismo se recordaba a finales de los sesentas, la época cuando comenzó a esbozar la estructura capitular de la novela. El borde de sus facciones denunciaba algún parentesco con el viejo, como si fuera un nieto suyo que también había viajado al pueblo en busca de la raíz que había dar anclaje a su existencia.

Adicional a la condición anterior, en “Epílogo para Andrea Palomino” se propone como rasgo del wakcha migrante la soledad y no solo de índole cósmica como sostenía Arguedas (1961, 1994), sino aquella de índole social como el precio que se tienen que pagar para poder acceder a los privilegios que ofrece el sistema, en este caso, el ejercicio de la docencia en un colegio y “dedicarse a leer buena literatura”.

Por eso pensaba dedicarle la novela como un gesto paternal por dedicarse a leer buena literatura y porque ella era lo más parecido a la hija o la nieta que le hubiera gustado tener y porque durante esos quince años transcurridos desde el egreso de ella y la jubilación de él, aunque no habían vuelto a encontrarse, la muchacha no dejó de escribirle un mail para saludarle por el día del profesor y fiestas navideñas.

Esa manera de resolver la soledad por parte del personaje anciano a través de su vínculo con su alumna en el presente del relato mediante los medios electrónicos configura la pista del tercer nivel narrativo, el nivel extradiegético que finalmente contiene la historia. Con ello, se ha pretendido resaltar el hecho de que, en tanto figura fragmentada, la identidad del wakcha migrante en este cuento deviene en mero simulacro textual, un significante en la imaginación de un migrante de tercera generación que ha logrado insertarse en el sistema mediante la educación básica regular y la lectura de “buena literatura”.

Ahora bien, los referentes literarios del personaje anciano como Flaubert, Sábato, Kafka, Dostoievski evidencian ese empoderamiento del migrante al que se refiere Noriega (2012). Adicionalmente, el uso de recursos narratológicos complejos como los empleados en este cuento corrobora la misma idea y no obedece a un prurito caprichoso de ostentar el dominio de tal o cual

técnica moderna o posmoderna de narrar. Como autor, creo que el uso de estas estrategias se justifica en la necesidad de mostrar la complejidad existencial del wakcha migrante, un ser fragmentado, un significante aislado de la red de significantes de su universo relacional donde el 'ser' es más un 'deber ser' que justifica la existencia en función del reconocimiento de la mismidad por parte de la alteridad sin la cual no se existe, más o menos como la relación que se establece entre las instancias del autor real con el lector real o entre el autor ideal con el lector ideal. Lo uno son el otro no puede ser tal.

4.3.2.3. Elementos perturbadores en “Epílogo de las arañas”

La narración perturbadora de “Epílogo de las arañas” combina elementos engañosos, paradójicos y enigmatizantes. En este caso, primero identificamos los distintos niveles narrativos que entran en juego en este cuento. A nivel de la enunciación, en este texto nos encontramos con un narrador extradiegético:

A esta hora de la noche, una noche novedosa por ser su primera en el pueblo después de siglos de ausencia, el hombre se encontraba tendido en la cama, bocarriba. Descansaba su calva cabeza sobre las palmas de sus manos trabadas. Sobre su pecho, como una boca hambrienta que quisiera devorarlo, su eterno cuaderno de apuntes reposaba abierto con el lomo ligeramente levantado. Minutos antes había estado releyendo sus últimas anotaciones con la intención de ensayar un nuevo arranque para el capítulo que esperaba escribir; ...

Y va a ser este narrador el responsable de superar los distintos niveles diegéticos a nivel del enunciado. Así, saca a luz el hecho de que la primera historia del anciano escritor en realidad ha sido la creación de otro escritor más joven:

Ahora el viejo estaba seguro de que el bicho se encontraba oculto en ese vértice desde donde provenía el tecleo del anónimo escritor, y su voz desvelada y lodosa. “¿Pero acaso no es suficiente la palabra escrita como para tener que pronunciar cada sílaba que se va grabando?”, las ideas de Andrea insistieron en la mente del anciano que ahora, desde este lado de la red, deseaba que aquel jamás callara. Se esmeró en mirar al escritorio: en su lugar se encontraba otro laboriosamente encaramado sobre la laptop. Este le recordaba a sí mismo como una versión cincuenta años más joven. Era un ser solitario de cabellera negra y lacia y mirada perdida como él mismo se recordaba a finales de los sesentas, la época cuando comenzó a esbozar la estructura capitular de la novela. El borde de sus facciones denunciaba algún parentesco con el viejo, como si fuera un nieto suyo que también había viajado al pueblo en busca de la raíz que había dar anclaje a su existencia.

De igual manera sucede cuando finalmente se devela el hecho de que ambos personajes, el anciano novelista y el joven escritor, han sido en realidad personajes creados por la imaginación de Andrea Palomino a partir de los capítulos de una novela que su anciano profesor se los ha compartido para que leyera.

En tanto, Andrea daba por culminada su lectura del libro y luego también se asomaba a la ventana de su habitación. Desde allí, como el otro, ya sin sorprenderse admiraba el mismo fruto reluciente que ahora se mostraba rodeado por una aureola fosforescente. También había terminado de tejer su propia red y esta amenazaba con absorberla a ella misma.

Entonces, secretamente quiso envidiar a ese escritor que ahora permanecía al margen de la suya, pero luego cayó en la cuenta de que ese tampoco podría librarse de su obra ya que tendría que arrastrarla como una manga ignominiosa inspirando risitas de lástima o el desprecio de los demás. Convencida entonces de que esa suerte era menos digna, Andrea Palomino se dejó engullir por su propia telaraña: Había terminado el recreo. En las escaleras se topó con su anciano profesor de Literatura y creyó oportuno devolverle sus manuscritos. “Impecable arranque, profesor. -le dijo sonriendo ruborizada con un gesto de quien ha sido sorprendido en un acto íntimo-. Estaré esperando el libro terminado.”

En consecuencia, el engaño se construye en el plano del enunciado. Se diría que la experiencia textual del lector ideal se reduce a la lectura supuesta de un libro que también es supuesto y que ha sido forjado por la imaginación de una muchacha de colegio. Debido a ese doble engaño, el cuento deviene en un artilugio que revierte los niveles de la diégesis, como se verá a continuación con los recursos paradójicos.

Entre los elementos paradójicos encontramos en este cuento, en primer lugar, una metalepsis vertical del enunciado. En este caso, son tres niveles narrativos que se ven implicados: el nivel extradiegético, el nivel intradiegético y el nivel hipodiegético pero de manera reversible. Es decir, en el primer plano, se narra la historia del novelista anciano que para cerrar su libro ha regresado a su lugar de origen con el fin de recabar información que considera vital para el último capítulo de su novela. A su vez, en el nivel intradiegético, se descubre que el anciano novelista es la creación de un segundo escritor que se encuentra en la habitación del hotel donde el viejo creía haberse alojado. Finalmente, en el plano hipodiegético, se descubre que en realidad ha sido la muchacha quien ha imaginado la historia de ambos personajes a partir de los capítulos de una novela que le entregó su anciano profesor de literatura. Esta circunstancia invierte entonces el proceso. El lector ideal descubrirá que la clave para leer el cuento es partir de este último

descubrimiento. En consecuencia, el cuento nos propone una *mise en abyme* vertical del enunciado, de manera descendente en el primer hilo de lectura y de manera ascendente en el segundo. Así, el cuento se estructuraría pues a modo de cajas chinas, según propone Sabine Schlicker respecto de este recurso de perturbación paradójico.

Con ello el cuento propone un segundo recurso paradójico: el bucle extraño. Este mecanismo narratológico que relativiza la jerarquía de los niveles narrativos, ya que siempre nos vuelve al punto de inicio en la diégesis, en “Epílogo de las arañas” transgrede de manera paradójica e infinita los niveles extradiegético e hipodiegético. En efecto, después de la anagnórisis al final del relato para el lector ideal el anciano novelista resulta ser un personaje forjado por la mente de un escritor más joven que escribe encaramado como una araña sobre su laptop. Sin embargo, en el cierre del cuento, el narrador heterodiegético informa que más bien ambos personajes han sido parte de la imaginación de una muchacha, la alumna del anciano. Esa relación del viejo novelista y de la muchacha resulta paradójico, puesto que aquel irrumpe desde el nivel extradiegético donde siempre se ha movido, hacia la hipodíesis donde más bien ha transcurrido la existencia de la alumna. Es decir, un personaje creado por un segundo escritor resulta al final del cuento ser “real” porque se encuentra con la alumna que ha sido parte de un nivel narrativo interior. Dicho de otra manera: ¿cómo es posible que un personaje creado en la diégesis irrumpa fuera de esta para establecer un vínculo con otro personaje que supuestamente ha sido su creador?

Convencida entonces de que esa suerte era menos digna, Andrea Palomino se dejó engullir por su propia telaraña: Había terminado el recreo. En las escaleras se topó con su anciano profesor de Literatura y creyó oportuno devolverle sus manuscritos. “Impecable arranque, profesor. -le dijo sonriendo ruborizada con un gesto de quien ha sido sorprendido en un acto íntimo-. Estaré esperando el libro terminado.”

Con ese recurso, entonces, se produce un bucle extraño. El anciano profesor creado por un escritor más joven irrumpe en la realidad de la muchacha que a su vez es creadora de ambos personajes y de las circunstancias de cada personaje. De esta manera, al finalizar la lectura del cuento, en realidad, el lector ideal inicia la historia ahora sabiendo que el universo ficcional del cuento ha transcurrido en la imaginación de la muchacha motivada por la lectura de los capítulos de la novela del anciano, personaje que ha sido inventado por el segundo narrador. Esta condición evidencia que en el cuento nos encontramos ante un bucle extraño.

Por otra parte, en cuanto a los elementos enigmatizantes de los que propone Sabine Schlickers, en “Epílogo de las arañas” identificamos el elemento fantástico, el cual propone una

duda ontológica a partir de la contradicción entre lo diegético, modelado de acuerdo con las normas de la realidad extratextual, y el evento imposible que irrumpe en el mismo, en este caso la irrupción en la vida real de Andrea Borges del anciano profesor que ha creado el segundo narrador imaginado por la muchacha. Obviamente, esa situación es incompatible con las normas ontológicas y físicas de la idea de lo real del lector ideal referida por el universo diegético y solo es posible a nivel de la representación. Por lo tanto, el elemento fantástico en este cuento radica en la inexplicabilidad de la manifestación del profesor del nivel intradiegético en el nivel hipodiegético, la “realidad real” de la muchacha que pertenecería al mundo extratextual. En ese sentido, con “Epílogo de las arañas” se ilustra el hecho de que el elemento fantástico es más bien la representación discursiva de lo imposible imaginable y por eso mismo representable. Cabe señalar que esta manera de interpelar a lo real se relaciona con el rastreo etimológico de realidad que propuso Gary Zukav (1979, pp. 326 – 327). Para este autor, la palabra “realidad” deriva de las raíces “cosa” (res) y “pensar”. Así, “Realidad” significa “todo aquello que es pensable”. Y eso no equivale a “lo que es” ya que ninguna idea puede capturar la “verdad” en el sentido de “lo que es”.

Por último, de los dos criterios para distinguir la enigmatización perturbadora que propone Schlickers (269), en el cuento que venimos describiendo identificamos el primero relacionado con la función semántica de la enigmatización. En este caso, el propósito es desafiar al lector ideal desorientándolo con ausencias o distractores que en apariencia son incompatibles o incoherentes o carecen de información relevante para la comprensión del texto. Ese elemento es la presencia de Andrea Borges a lo largo del cuento, que no aparece como un personaje central de la historia sino como el narratorio de la novela que el anciano quiere terminar y a quien además pretende dedicar el libro. La presencia de este personaje es más bien aludida tangencialmente a lo largo del cuento, pero mediante el uso de recursos lingüísticos adecuados va cobrando protagonismo hasta el desenlace del cuento. Así, mediante los modos y tiempos verbales se produce una evolución del personaje: en el plano de la enunciación, pasa desde un nivel extradiegético hacia la hipodígesis. Inicialmente, el pretérito indefinido del indicativo (“imaginó”) marca como “real” en la diégesis al personaje del profesor anciano y más bien el modo condicional (“...lo que habría sido el comentario de Andrea Borges -diría”) alude al personaje Andrea Palomino como fuera de la diégesis.

El hombre **imaginó**¹⁶ que Andrea Palomino comentaría sonriendo: "Un comportamiento típico de mi profesor". Y lo veía sonriente contándole anécdotas de su propio abuelo que también añoraba su pueblo natal en Ayacucho.

Se sentía obligado a hacerlo, pues ese libro sería lo único que cerraría decorosamente el círculo de su existencia. "O quizás no" –dijo el hombre verbalizando su pensamiento respecto de **lo que habría sido el comentario de** Andrea Palomino al leer los capítulos que le había cedido. Recordó además la confesión de la muchacha aquella vez: "Un día me gustaría crear también una novela". El viejo sonrió, enternecido.

...como si su vida hubiera sido un círculo que ahora lo arrastraba al punto de inicio para decorosamente terminar. "O reiniciar", **diría** Andrea Palomino al respecto.

En la oscuridad del recinto la voz de la madre que acariciaba a su recién nacido tenía algo de consuelo, algo de respuesta a las interrogantes de ese hijo que, al mismo tiempo que era acunado contra sus senos, le contemplaba desde otro tiempo. Andrea Palomino **diría**: "Más bien desde fuera del tiempo."

No obstante, posteriormente, esas mismas marcas verbales van a producir el cambio. En este caso, Andrea Palomino pasa del modo condicional al indicativo como se puede verificar en las palabras marcadas en negritas.

...la voz se fue alejando como si la madre pasara a otra habitación, a otra realidad, a través de las paredes de adobe ("O de tiempo", **según la impronta de** Andrea).

"¿No era más bien una réplica del diseño del reloj de arena lo que el bicho había tejido?", **la voz de Andrea Palomino volvió a hacer eco en la mente del viejo** aunque este la desechó de inmediato.

"Espacio –Andre Palomino **pensó que el viejo profesor escucharía decir** al que escribía–, espacio, el hombre se acercó a tocar las fibras de la red con las arduas yemas de sus dedos. Desde allí le gritó al otro que por favor no se detuviera, que continuara creando y que ya encontraría un modo para recompensarlo, pero el escritor ni se inmutó."

Andrea Palomino **supo la conclusión del anciano**: "Y solo para hacer el mismo descubrimiento: Las palabras hacen nacer y matan".

Convencida entonces de que esa suerte era menos digna, Andrea Palomino **se dejó engullir** por su propia telaraña: **Había terminado** el recreo. En las escaleras **se topó** con su anciano profesor de Literatura y **creyó** oportuno devolverle sus manuscritos. "Impecable arranque, profesor. -le dijo

¹⁶ Recurrimos al uso de negritas para diferenciar las marcas verbales que enmarcan a los personajes en los distintos niveles narrativos, así como para subrayar el cambio de nivel.

sonriendo ruborizada con un gesto de quien ha sido sorprendido en un acto íntimo-. **Estaré** esperando el libro terminado.”

Esa estrategia me ha permitido proponer al lector ideal la reconstrucción de la historia desde el plano hipodiegético como si de pronto el interior del cuento pasara a formar parte del exterior que a su vez conduciría hacia el interior, situación que siguiendo las propuestas de Sabine Schlickers de denomina escalera de Penrose. Pero este descubrimiento será el resultado de una relectura del cuento; pues las pistas verbales mencionadas contribuirán a que el lector ideal “devele” el enigma y le construya un sentido al cuento, el mismo que no deja de ser ambiguo.

En síntesis, la narrativa de la perturbación se evidencia en “Epílogo de las arañas” mediante la combinación de recursos engañosos a nivel del enunciado; de recursos paradójicos como la metalepsis vertical del enunciado, la *mise en abyme* vertical del enunciado y el bucle extraño; y de recursos enigmatizantes como la enigmatización por ambigüedad y lo fantástico.

4.3.3. “Imitatio Dei”

Este tercer cuento que proponemos presenta como anécdota la vida cotidiana del wakcha migrante en la ciudad de Lima a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, un contexto marcado por la implementación de un sistema económico neoliberal como resultado de los cambios radicales implementados por el Fujimorismo. Además, se toma como tema la guerra sucia interna que, como una bestia omnipresente, ha dividido el país en fujimoristas y antifujimoristas, en violadores de los derechos humanos y en los defensores de estos.

4.3.3.1. La Lima moderna como CR en “Imitatio Dei”

El CRE de este cuento se construye a partir de elementos propios de la experiencia de vida de los migrantes modernos a la ciudad de Lima. En este caso, son dos las razones principales que han motivado su desplazamiento: el deseo de estudiar una carrera profesional en la capital y la necesidad de escapar de la guerra interna protagonizada por el terrorismo, el narcotráfico, los sicarios, y las Fuerzas Armadas y Policiales. Este hecho particular tuvo un efecto importante en los vínculos de los migrantes con la urbe limeña. Algunos se enrolaban en las Fuerzas Armadas o pasaban a formar parte del cuerpo de la Policía Nacional con la voluntad expresa de combatir el terrorismo. Otros, en cambio, devinimos en críticos del régimen dictatorial de la dupla Fujimori-Montesinos basados en la escasa información sobre violación de derechos humanos y actos de

corrupción del gobierno que se divulgaba por los escasos medios periodísticos contrarios al gobierno.

Respecto de esta situación, en mi experiencia personal recuerdo que, en el quinto año de secundaria, cuando nos poníamos a conversar con los compañeros de salón sobre la carrera que nos gustaría estudiar, algunos entre bromas decían que serían o narcotraficantes para tener “billete”, o terrucos para enfrentarse con los que, según ellos, serían policías o cachacos. Si bien es cierto ello se trataba de una broma, resulta sintomático de la época convulsionada que se vivía que como adolescentes fuéramos capaces de bromear con semejante situación del país. Pero también forma parte del CRE de este cuento los testimonios de los que luego me fui enterando de parte de paisanos, de compañeros de trabajo en la selva, y de policías y militares que estuvieron en actividad en la época. De manera particular recuerdo una anécdota que me contaron sobre dos primos hermanos: uno de ellos, hijo de migrantes, criado en Lima y oficial de policía; el otro primo, huérfano de padre y criado en provincia, sin primaria completa y reclutado por el MRTA. Se habían conocido en su adolescencia cuando la familia del oficial fue a conocer a sus parientes en la provincia. Adultos ya, participaron en un enfrentamiento entre policías y emerretistas. Uno de ellos ayudó a escapar al otro. Ese tópico, si bien es cierto, solo es sugerido tangencialmente en el cuento, constituye un elemento importante del CRI que interpela al proceso de cambios y de rupturas a los que se someten los sujetos en las urbes modernas. Así, el narrador recuerda:

... Y sucede que allá se nos va clasificando: unos para defender el orden, otros para contribuir a la maquinaria productiva de ese mismo orden y los terceros —en realidad los menos y enfrentados a veces con los primeros— para ser satanizados por arrogarse el infortunio de pensar críticamente respecto de ese mismo orden que solo se defiende a sí mismo con el rótulo de Estado. De modo que, muchas veces, incluso procediendo del mismo pueblo, los migrantes en Lima somos separados como por una cruel madrastra hasta sangrar.

—Qué trágico haces que se vea —dijo él.

—No es solo un lío personal —le respondí. Es la tragedia de toda la nación.

Otro tópico del CRE de “Imitatio Dei” son las constantes protestas estudiantiles contra la dictadura. En este caso, se refiere la marcha a Palacio de Gobierno de los estudiantes universitarios y de algunos vándalos infiltrados por Montesinos en la protesta contra la intervención del Ejecutivo al Tribunal Constitucional en el año 97 mediante la llamada Ley de interpretación auténtica de la Constitución. También, se abarca las protestas del año 2000 contra la re-reelección del régimen corrupto y fraudulento de Fujimori. En ese contexto, se alude permanentemente a los

enfrentamientos entre policías y estudiantes, y a los arrestos extrajudiciales de estudiantes que se realizaban por los agentes del Estado. En síntesis, el CRE de “Imitatio Dei” se caracteriza por la convulsión social que en algunos casos afectó trágicamente a algunos hogares.

En cuanto a la construcción del CRI de este cuento, se recurre a la ambigüedad característica de algunas situaciones en contextos dictatoriales y corruptos. En este caso, se trata de la pérdida de un ser querido del narrador homodiegético, miembro del cuerpo policial, posiblemente en manos de agentes afines al SIN, pero que oficialmente se ha establecido que se trató de un suicidio. También, se toma como referencia interna el deceso de un segundo policía, dieciocho años después de la desaparición del primero, con quien fueron amigos. Se podría decir que ambos hechos constituyen el *leitmotiv* del cuento, en una búsqueda personal

Y no para homenajear a mi primo y sus amigos que ya nada esperan, sino como un gesto, ojalá no tan vano, de darle sentido a la carencia que significa la partida de un ser querido tanto para familiares como para los amigos y compañeros de trabajo, y cómo no —aunque suene estrafalario decirlo por la magnitud de lo que espero destruir—, para la nación entera.

Por otra parte, constituye también un elemento importante del CRI de este cuento la posibilidad de que,

Ahora puedo afirmar que después de que Fujimori presentó su renuncia vía fax desde Japón, y de haber anunciado la disolución del SIN, todavía operaban algunos de sus agentes no tan clandestinamente. Incluso, creo que muchos se quedaron hasta hoy para desaparecer los cabos sueltos. Chuquiharaca afirma que no solo mi primo Gabriel había llegado a ser para una suerte de incómodo moscardón para la organización Fujimori-Montesinos; también ese tercer amigo, más de tres lustros después, siguió siendo una molestia más que se tenía que silenciar. Es más -no dejo de pensar- el mismo Chuquiharaca puede estar incluido en la lista negra de la organización. Creo que él mismo lo sabe y por eso permanece en alerta constante. Su situación me sirve de aliciente para avanzar con la redacción de mis descubrimientos; aunque no tengo certezas, claro, sino permanentes sospechas, como si me fuera abriendo paso en la oscuridad a través de una línea fronteriza cargada de minas.

Solo así pueden explicarse las versiones que los oficiales respectivos orquestaron sobre ambas muertes.

Esta situación contribuye a la creación de una atmósfera siniestra del cuento que al mismo tiempo interpela al CRE caracterizado por la segregación social con la presencia casi omnipotente de los rezagos del fujimorismo encarnado en deplorables representantes políticos, por una parte, y

una clase política rancia y débil anclada en una firme posición anti fujimorista que le impide realizar la gran transformación que la nación espera desde hace décadas por otra parte. En consecuencia, en el plano temporal, el CRI del cuento comprende básicamente los años que van del siglo XXI, caracterizados precisamente por procesos de elecciones democráticas donde el elector ha tenido que optar no necesariamente por el mejor candidato en términos de sus propuestas de gobierno, sino por el que marque una distancia respecto del fujimorismo. Ello ha generado interesantes elecciones de presidentes que hoy se encuentran procesados por casos de corrupción, pese a que fueron elegidos por encarnar los ideales éticos y morales de una población que anhela cambios pero que permanentemente es defraudada. Esta situación involucra al wakcha migrante que sería el principal protagonista de estos eventos políticos desde cualquiera de ambas facciones.

Otro elemento del CRI del cuento “*Imitatio Dei*” es el narrador homo-intradiegético que contribuye a la personalización de los hechos para demostrar cómo los eventos políticos de la nación afectan la vida íntima de las familias tanto en la capital como en el lugar de origen del migrante, ya sea a causa de la muerte de un miembro o mediante su satanización por ser parte de alguna organización criminal vinculada con el poder. Este elemento a su vez está estrechamente vinculado con la eliminación de las distancias entre Lima y las provincias del interior del país a diferencia de lo que sucedía en la primera mitad del siglo pasado. Hoy, debido a la modernización de las vías de comunicación y a la implementación masiva de las telecomunicaciones en todo el país, las distancias de antaño se han relativizado con lo que se produce un mayor flujo poblacional desde el interior a la capital y viceversa, ya que muchos migrantes suelen pasar temporadas del año en uno u otro lugar.

Por consiguiente, el CRI de este cuento se corresponde con la dimensión del *kay pacha*, la dimensión espaciotemporal de la realidad cotidiana según la cosmovisión del wakcha migrante, el responsable de los distintos eventos sociales, políticos, económicos, artísticos, etc. del país y que han tenido repercusión nacional en el proceso de transformación de la realidad del país. Por lo tanto, se puede establecer que en “*Imitatio Dei*” se combinan todas las restricciones modales que propone Dolezel (1999): las aléticas en su versión de lo posible; las restricciones deónticas en sus tres dimensiones, a saber, lo permitido, lo prohibido y lo obligatorio; las restricciones axiológicas relacionadas específicamente a lo bueno y lo malo; pero también las restricciones epistémicas que abarcan lo conocido, lo desconocido y lo supuesto.

Al respecto, alécticamente es posible que, en una realidad donde la corrupción está institucionalizada en todos los sectores gubernamentales y el sistema de justicia también ha sido contaminado, existan, no solo de una sola, sino de varias organizaciones criminales que operen clandestinamente desde el Estado para proteger sus intereses personales a costa de violar los derechos humanos de la población. En cuanto a las restricciones modales deónticas, el cuento conjuga las tres dimensiones: lo permitido, en tanto que los actos del narrador homodiegético suceden en la esfera de lo legal y de lo socialmente aceptado como son las celebraciones familiares, las relaciones amicales, los estudios profesionales, el trabajo; lo prohibido, ya que el narrador, por una parte, pretende con su acto de escritura rebelarse contra la injusticia rompiendo la lógica de actuación de una organización criminal que operaría al interior de una entidad estatal como es la Policía Nacional y, por otra parte, la prohibición es manifiesta también en la ruptura del orden mediante las posibles ejecuciones extrajudiciales de las víctimas; en cuanto a la dimensión de lo obligatorio, subyace la necesidad de denunciar los actos criminales para combatir la corrupción.

En lo que concierne a las restricciones axiológicas, el cuento “*Imitatio Dei*” establece una oposición entre lo bueno y lo malo. Lo bueno relacionado con lo concreto, familiar y cercano a los individuos, y lo malo estrechamente ligado a lo abstracto del aparato estatal, a lo extraño y ominoso. Desde esta perspectiva, por lo tanto, el cuento es un cuestionamiento al funcionamiento de las entidades del Estado catalogadas como malas. Finalmente, de las restricciones epistémicas se combinan también las tres dimensiones: en lo conocido se establecen las relaciones familiares y amicales; en lo desconocido se ubican las causas de la muerte de los personajes que el narrador investigador pretende develar, aunque en el proceso también haya la posibilidad de que pierda su vida; para este caso, se parte de lo supuesto que finalmente va a contribuir a la atmósfera general del cuento, ya que la diégesis se construye sobre la base de los supuestos, años después de ocurrida la muerte de la supuesta primera víctima.

4.3.3.2. Marcas textuales del wakcha en “*Imitatio Dei*”

Uno de los rasgos que pone en evidencia su naturaleza de wakchas en los personajes de este cuento es su condición de migrantes. Sin embargo, en este caso es preciso resaltar el hecho de que no han roto del todo con su lugar de origen, ya que allí se encuentran los parientes y las tradiciones religiosas. Esta característica particular podría servir para objetar su orfandad respecto del lugar de origen. No obstante, creemos que sí entran en la categoría debido a su hacer

transformador espacial (tanto de su entorno cercano -su aquí ahora- como de su entorno lejano -su allá entonces con el que no han roto vínculos) y personal, debido a su reempoderamiento en ese otro espacio precisamente mediante la apropiación de las oportunidades de la vida urbana.

Por lo tanto, la intención es mostrar con este cuento el hecho de que la condición de wakcha en el siglo XXI presenta matices distintos al del siglo XX. En la actualidad, las razones por las que se migra se han relativizado: ya no son el desarraigo y la falta de reconocimiento de los paisanos como integrantes de la comunidad; más bien, los motivos también obedecen a necesidades de naturaleza distinta relacionados con la educación superior o la idealización de convertirse en agente del Estado ocupando un cargo en el sector público. En ambos casos, hay una clara consciencia de que mediante estas vías se accede al sistema: para cuestionarlo, como en el caso del narrador que sería un periodista, o para defenderlo, aunque no se esté de acuerdo con sus métodos, como sucede con el policía. El asunto es complejo por lo que se requiere del concurso de muchas disciplinas. Solo un estudio interdisciplinario podrá dar cuenta más o menos significativa de las condiciones económicas, históricas, políticas, étnicas, culturales, incluso religiosas que generan el flujo migratorio interno en el país.

La razón para afirmar esta condición del migrante del siglo XXI se sustenta en el hecho de que los migrantes aún idealizan a la capital de la república como centro del dominio político, cultural, económico y académico. Al respecto, Ramiro Miranda (2015) sostiene que la migración de la población joven provinciana a Lima continúa dándose con el consiguiente envejecimiento de la población que allá queda, lo que sería la causa del empobrecimiento de la región andina, pese a las políticas de descentralización de los últimos gobiernos. Ese tópico relacionado con el migrante es una propuesta en el cuento. A propósito, hay en los personajes una idea clara de la situación, pero esa toma de conciencia es el resultado de haberse insertado ya en el sistema del Estado, uno a través de la academia y el otro al haberse convertido en un agente del estado como policía.

Yo arranqué con mi “rollo intelectual” que él solía escuchar con evidente condescendencia: En estas semanas he podido reflexionar más sobre esta situación de los provincianos en Lima a propósito de lo sucedido en esta protesta, le dije. Obligados por el narcoterrorismo, por el desapego de las nuevas generaciones al campo, y por la falta de oportunidades de una educación superior de calidad, la gran mayoría de jóvenes nos vemos obligados a migrar a Lima. Y sucede que allá se nos va clasificando: unos para defender el orden, otros para contribuir a la maquinaria productiva de ese mismo orden y los terceros —en realidad los menos y enfrentados a veces con los primeros— para ser satanizados por arrogarse el infortunio de pensar críticamente respecto de ese mismo orden

que solo se defiende a sí mismo con el rótulo de Estado. De modo que, muchas veces, incluso procediendo del mismo pueblo, los migrantes en Lima somos separados como por una cruel madrastra hasta sangrar.

—Qué trágico haces que se vea —dijo él.

—No es solo un lío personal —le respondí. Es la tragedia de toda la nación.

Se pretende con esta propuesta mostrar que el wakcha migrante, una vez que ha logrado permear los bordes que lo excluían del sistema de desarrollo central, deviene en agente de cuestionamiento y renovación permanente de su nuevo entorno primero y de la nación después. Por lo tanto, el wakcha migrante se posiciona en el centro de la maquinaria productiva, administrativa y cultural del Estado y desde esa posición inicia su periplo transformador¹⁷.

Sin embargo, en el cuento se propone también la conciencia de que esa gesta transformadora del wakcha tiene un precio y este se relaciona con su escisión personal, que en este caso es doble según lo hicimos notar en la parte inicial del presente capítulo al tratar al wakcha como un significante relativamente vacío (Jameson, 2005) solventado solo por el principio de correspondencia de su cosmovisión. El wakcha no solo se encuentra escindido por su desarraigo respecto de su mundo primigenio, sino también por la injerencia de la cultura occidental en el aquí-ahora de su psique según es propio del ser humano en las urbes modernas. Así lo ha sugerido también Cornejo Polar (2004, p. 47):

Después de todo, migrar es algo así como nostorgiar desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura (p. 47).

Es precisamente en función de esa incapacidad para sintetizar las experiencias del pasado en el nuevo espacio que el individuo deviene wakcha, entrañable héroe de la memoria que Julio Noriega (2011, p. 31) ha catalogado como trágico nostorgico y que

Tiene la complejidad de las ambigüedades de millones de migrantes andinos. Su heterogeneidad permite que cada uno de los migrantes se identifique y reconozca en él con toda su especificidad.

¹⁷ Véase al respecto Golte, J. & Adams, N. (1990). *Los Caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: IEP. También, remito a Matos, J. (2004). *Desborde popular y crisis de Estado: (veinte años después)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. Para el tema de la literatura remito a Zevallos, U. (2009). *Las provincias contraatacan: Regionalismo y anticontralismo de la literatura peruana del siglo XX*. Lima: UNMSM. También véase a Noriega, J. (2012). *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones.

Este sujeto logra que, sin ningún tipo de distinción social, millares de bilingües hispano-quechua hablantes de origen andino, instalados en barrios pobres de la capital, emprendan un viaje imaginario al mundo andino, mezclen la memoria con el olvido, el presente con el pasado, y apuesten por el porvenir.

En “Imitatio Dei” se propone ese empoderamiento del wakcha migrante al interior de la urbe. Los personajes principales -el narrador, su primo Gabriel y Donato Chuquihuaraca- son precisamente eso: personajes que se han incorporado al sistema estatal, ya sea desde la academia o desde el cuerpo policial. Sin embargo, esa posición privilegiada que ocupan no les impide cuestionar el sistema porque en el fondo los anclajes de su memoria con el allá entonces no se ha roto y piensan en el bienestar para los otros, sus paisanos que quedaron en el pueblo.

... le comenté que me costaba entender el ensañamiento policial contra nosotros, personas comunes y corrientes reunidas desde cada rincón del país. Si hubo gente que incluso no hablaba bien el castellano. En su media lengua se preguntaban por qué querían matarlos si este también era su país. Y hubo ancianas que en su español andino contaban entre lágrimas de dolor cómo el ejército y la policía habían acribillado a sus maridos, a sus hijos, a sus paisanos acusándolos de terrucos. Sentían que hasta en la marcha se les estaba tratando como tales.

En esta parte me había quedado callado por causa de mi indignación al recordar el llanto de esas ancianas, provincianas como nosotros: mi primo, Donato Chuquihuaraca y yo.

Tal es el perfil de este wakcha migrante en el cuento “Imitatio Dei”. Su heroísmo trasciende la palabra escrita en un medio periodístico y arriesga su vida propia sabiendo que su muerte incluso será el detonante del cambio.

Mientras esperaba por el taxi que pedí, se me ocurrió pensar que esos ojos omnipresentes que le vigilaban a Chuquihuaraca ahora también lo hacían conmigo y que quizás ya no habría una entrevista más con el expolicía. En tal caso, pensé, era absolutamente necesario contar con un as bajo la manga que dejara pistas para posteriores investigaciones. Me sentí como un pintor ante su lienzo, pues ahora contaba con nuevos matices para retratar la partida de Gabriel y de Alberto, y acaso también la de Donato y de la mía propia. Estoy persuadido como nunca de que una chispa diminuta basta para hacer estallar una fortaleza que creímos inexpugnable, omnipotente.

4.3.3.3.El caso del cuento “Imitatio Dei” frente a la narración perturbadora

En el caso de este cuento, no se distinguen recursos propios de la narración de la perturbación. En el plano de la enunciación, no se distinguen interrupciones de los niveles narrativos ni se cambian las instancias narrativas correspondientes. El texto se construye sobre la relación de

los niveles intradieético (nivel 4) e hipodieético (nivel 5). El primer nivel está regido por una instancia homodieética encarnada en un narrador personaje que textualmente se corresponde con el primo del policía desaparecido, cuya muerte pretende investigar dieciocho años después de ocurridos los hechos. En el nivel hipodieético, en cambio, se producen *flashbacks* sobre los años previos a la muerte del primo; pero también insertamos relatos intercalados de un segundo personaje, Donato Chuquiharaca, que cumple el rol de informante. Lo mismo ocurre en el plano del enunciado, pues la secuencia de acontecimientos no pretende ocultar algún dato para luego dar lugar a una anagnórisis que produjera una resemantización de los elementos del cuento. Por consiguiente, en “*Imitatio Dei*” nos encontramos ante un cuento realista clásico en cuya diégesis no se producen interrupciones ni en el discurso ni en la narración, por lo que los recursos de la narración perturbadora están ausentes.

En ese sentido, formalmente, “*Imitatio Dei*” corresponde a la tradición cuentística de la línea de Chéjov. Como se explicó en su momento en el primer capítulo de la presente tesis, en “*Imitatio Dei*” el protagonista es presentado de manera directa a través de su acción de recordar al primo fallecido hace una buena cantidad de años atrás. Además, debido a que las acciones no se subordinan mediante una lógica que derive el final del cuento, en este texto las acciones se yuxtaponen causando un efecto de “imprevisibilidad” en el desarrollo. Asimismo, el tema no es novedoso; más bien, pertenece a la vida cotidiana del narrador protagonista, pues se deriva de una experiencia dolorosa relacionada con la muerte de un ser querido. Por lo tanto, en el texto la novedad procede de la selección de los detalles imprevistos relacionados con la desaparición del pariente. Por último, en cuanto al final del cuento, este no se cierra como una consecuencia lógica de las acciones previas sino culmina con una escena que sugiere de manera intensa la atmósfera de omnipotencia de una organización criminal que operaría en la institución policial.

En síntesis, el proceso creativo de *Tres cuentos postergados* ha sido concebido como una forma de traer a la mismidad la otredad por medio del lenguaje. Para ello, se partió de la idea de Steiner ([2001], 2012, p. 37) de que el acto creativo es acto retórico y un acto erótico al mismo tiempo, mediante los cuales se convoca con las palabras “la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro” mediante la libre decantación de una de las infinitas formas que pudieron haber sido. Asimismo, se tomó en cuenta la propuesta de Attridge (2011) para quien la obra de arte también sería el resultado de traer la otredad a la mismidad

mediante un trabajo con el lenguaje; al hacerlo, el escritor procura originalidad, inventividad y singularidad.

Conclusiones

1. El acto creativo de *Tres cuentos postergados* se corresponde con un acto de habla en tanto se constituye como tal a partir de la interacción de dos instancias: el autor y el lector implícitos; pero al mismo tiempo, puede verse como un acto erótico, un parto, ya que como praxis creativa consistió en traer la alteridad del wakcha a la mismidad de la tradición cuentística peruana mediante una rasgadura connotada en la raíz griega de *Χάος* (*khaos*).

2. El significado de *Tres cuentos postergados* parte del referente andino del wakcha migrante, aunque no se limita a este debido a que, en tanto cuentos, los textos forman parte de un género literario universal. Es el campo de referencia aludido en la obra lo que en primera instancia activa el significado de la obra y le confiere su estatuto social en la tradición cuentística peruana e hispanoamericana.

3. El Campo de Referencia (CR) de los mundos ficcionales de los textos de *Tres cuentos postergados* se corresponde con la cosmovisión del wakcha migrante en sus distintos tipos: en “El detenido de Sichoca” con la del migrante andino a la selva, en “Epílogo de las arañas” con la del migrante que regresa después de décadas a su lugar de origen donde deviene en forastero y por lo tanto en un ser doblemente fragmentado, en “Imitatio Dei”, en cambio, con la experiencia del migrante moderno que se traslada a Lima en busca de estudios como medio de superación personal.

4. Los narradores de los tres cuentos desempeñan funciones de tipo cognitivo y pragmáticas. En el primer caso, los narradores operan en alusión al Campo de Referencia vinculado a la situación de postergación del wakcha migrante y construyen el Campo de Referencia Interno con elementos que corresponden a esa cosmovisión del mismo personaje. En el segundo caso, los narradores entregan (rol de acción) al receptor determinada lectura (rol de interpretación) de un CRE en función de su particular cosmovisión.

5. El wakcha constituye una categoría que describe un ser complejo con raíces andinas que trata de sobrevivir primero y de revertir después su situación de postergación; con ese

propósito, debe subvertir el orden establecido del nuevo espacio a donde se ha trasladado. En ese proceso, este ser experimenta complejos procesos de aculturación y transculturación que lo sitúan en un estado de doble fragmentación, lo que lo convierte en un nodo de significado en la compleja red semántica de la tradición cuentística peruana. Tal es el caso de los personajes en *Tres cuentos postergados*.

6. La categoría del wakcha migrante y su cosmovisión mítica constituyen instancias ricas estéticamente debido a su complejidad semántica y epistemológica. Como tal, contribuye a la creación de personajes y mundos ficcionales que enriquecen la compleja tradición literaria peruana, y la discusión sobre la misma como expresión la heterogeneidad sociocultural de la nación.

7. Los recursos narratológicos empleados en los procesos creativos de “El detenido de Sichoca” y de “Epílogo de las arañas” se corresponden con los recursos de la Narración perturbadora propuesta por Sabine Schlickers (2017). En el primer texto, el efecto perturbador se deriva de la combinación de elementos engañosos y paradójicos. En el segundo cuento, más bien, la perturbación resulta de la presencia de recursos engañosos, paradójicos y enigmatizantes, razón por la cual resulta un texto de una complejidad aparente.

8. El tercer cuento titulado “Imitatio Dei” escapa de los recursos de la narración perturbadora, aunque puede identificarse ciertos elementos enigmatizantes si tomamos en cuenta el cierre del cuento. Sin embargo, se ciñe a la propuesta del cuento según Chéjov, pues presenta un final abierto altamente sugerente.

9. La realización del efecto perturbador de los textos en *Tres cuentos postergados* implica la participación activa del receptor, de su competencia como lector, pero también aspectos relacionados con el contexto histórico de la elaboración de los textos y del acto de recepción de los mismos.

10. Los recursos perturbadores en “El detenido de Sichoca” y en “Epílogo de las arañas” juegan con la *doxa* de los cuentos. Ello implica la necesidad de la competencia de su

receptor en el dominio de esos mecanismos para que el efecto perturbador no se vea anulado. Por lo tanto, la intensidad de la perturbación narrativa en la recepción de estos textos podría variar cualitativa y cuantitativamente.

11. El cuento “Imitatio Dei” no presenta elementos de la Narración perturbadora. Sin embargo, en tanto cuento corresponde a la tradición cuentística de la línea de Chéjov. El protagonista es presentado de manera directa a través de su acción de recordar al primo fallecido hace una buena cantidad de años atrás. Además, las acciones se yuxtaponen causando un efecto de “imprevisibilidad” en el desarrollo. Asimismo, el tema pertenece a la vida cotidiana del narrador protagonista y el final del cuento no se cierra como una consecuencia lógica de las acciones previas, sino culmina con una escena que es altamente sugerente respecto de la posibilidad de la existencia de una organización criminal omnipotente que operaría en la institución policial.

Bibliografía

- Anderson Imbert, E. ([1979], 1999). *Teoría y técnica del cuento*. Biblioteca Virtual FAHUSAC.
- Areco, M. (2010). “Más allá del sujeto fragmentado: las desventuras de la identidad en *Ygdrasil* de Jorge Baradit. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, (233). pp. 839-853.
- Aristóteles (2013). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arguedas, J. M. (1974). “La vida en Bermillo, una comunidad de España”. En: *Páginas escogidas*. Lima: Editorial Universo S.A.
- Attridge, D. (2011). *La singularidad de la Literatura*. Madrid: Abada Editores S. L.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. [3.^a Ed.]. Madrid: Cátedra.
- Beristain, H. (1995) *Diccionario de retórica y poética*. [7.^a Ed.]. México DF: Editorial Porrúa.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____ (1952) “Magias parciales del Quijote”. En: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 55-58.
- Bouysse-Casagne, T. (1988). *Lluvias y ceniza. Dos pachacuti en la historia*. La Paz: HISBOL.
- Cendoc Mujer (2002). *Hijas de Kavillaca: tradición oral de mujeres de Huarochirí*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Cereceda, V. (1988). “Aproximaciones a una estética andina: de la Belleza al Tinku”. En: *Raíces de América. El mundo aymara X*. Albó (comp.) Madrid: Alianza/Unesco.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Cobo, B. (1653-1892). *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/296336036/Historia-Del-Nuevo-Mundo-Bernabe-Cobo>
- Cornejo Polar, A. (2004). “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”. En: Kapsoli, W. (Comp.), *Zorros a fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de José María Arguedas*. (pp. 41-52). Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Cortázar, J. (2011). *Rayuela*. Madrid: Cátedra
- _____ (1998). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, Vol. I y II.
- _____ (1973). "Algunos aspectos del cuento." En: Ortega, J. Ed. *La casilla de los Moretti*. Barcelona: Tusquets. pp. 134-35.
- Cotari, D. Mejía, J. y Carrasco, V. (1978). *Diccionario aymara-castellano y castellano-aymara*. Cochabamba, Bolivia: Instituto de Idiomas Maryknoll.
- Depaz, Z. (2014). "Experiencia cósmica y dinámica social en el manuscrito de Huarochiri". En: *Red Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina*. Año 3, N° 5. Pp. 25- 41. Buenos Aires, Argentina.
- Doležel, L. (1980). "Truth and authenticity in narrative". En: *Poetics Today* Vol.1 N° 3. pp. 7 - 25. Duke University Press.
- _____ (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Duviolls, P. (1977a) "Los nombres quechua de Viracocha, supuesto "Dios Creador" de los evangelizadores". En: Revista *Allpanchis* 10, Cuzco, Perú.
- _____ (1977b). *La destrucción de las religiones andinas*. México: UNAM.
- Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Enaudeau, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Espezúa, D. (2006). "Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia". En: *Dialogía*, Revista de lingüística, literatura y cultura, N°. 1, pp. 69 - 96.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Ecuador: Abya-Yala.
- Estébanez, D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernandez F. (2017). "Las nociones de ayllu y comunidad en los estudios de parentesco andino". En: Revista *Nuestro Noa*. N°. 10, pp. 127 – 149.
- Fernández, V. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Buenos Aires: Albricias.
- Filinich, M. (2011). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica.

- Fourtané, N. (2015). *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos – Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Garrido, A. (1997). (Comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- _____ ([1983]1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- _____ ([1972]1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Giardinelli, M. (2003). *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Madrid: Suma de Letras S. L.
- Gigon, O. (1995). *Los orígenes de la filosofía griega: de Hesíodo a Parménides*. Madrid: Gredos.
- Godelier, M. (1982). *La producción de Grandes hombres: poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Madrid: Akal.
- González Holguín, D. (1608 – 1952). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca. 2ª. Ed.* Edición y Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima: UNMSM.
- Harshaw, B. (1997). “Ficcionalidad y campos de referencia”. En: *Teorías de la ficción literaria*. pp. 123 -157. Madrid: Arco/Libros.
- INEI (2015). *Migraciones internas en el Perú a nivel departamental*. Lima: INEI.
- _____ (2009). *Perú: Migraciones Internas 1993-2007*. Lima: INEI.
- Jameson, F. (2005). *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Trota.
- _____ (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jara, C. (2006). *Montacerdos*. Lima: Editorial San Marcos.
- Jordan, M. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Jurado, F. (2011). “Oralidad y orfandad en la escritura de Juan Rulfo”. En: *Enunciación* Vol. 16 (2). pp. 76-86. Bogotá.
- Kirkham, R. (1992). *Theories of Truth: A Critical Introduction*. Cambridge: MITT Press.
- Landeo, P. (2010). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)*. Lima, UNMSM, Escuela de Post Grado (Tesis de maestría).

- Lang, S. (2006). Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica. En Grabe, Nina; Lang, Sabine; Meyer-Minnemann, Klaus (eds.). *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid: Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert.
- Leal, L. (2003). ¿Cómo definir un cuento? En: Valdez, D. (Comp.). *El arte de escribir cuentos. Apuntes para una didáctica de la narrativa breve*. Santo Domingo. Editorial Manatí, pp. 57-58.
- _____ (1972). *Cuentistas hispanoamericanos del siglo XX*. Nueva York: Random House.
- Lutas, L. (2015). Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento "El otro", de Jorge Luis Borges. *Tópicos del Seminario*, (34), 131-153.
- Martínez-Costa, M. (1998). Tipología y funciones del narrador en los relatos radiofónicos. En: *Comunicación y Cultura* Vol.5 (6). Pp. 97-104. Universidad de Navarra.
- Martínez, F. (2001). *La ficción narrativa. Su lógica y Ontología*. Santiago de Chile.
- Martinez Nieto, R. (1997). *Estudio Sobre las cosmogonías prefilosóficas griegas*. (Tesis de Doctorado de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Clásica).
- Maza Vera, G. (1989). *La justicia de Patrocinio*. Piura: cipca.
- Mazzotti, J. (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Meyer-Minnemann (2006). "Narración paradójica y ficción". En Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann *La narración paradójica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 49 - 71.
- Milla Villena, C. (2003). *Ayni*. Lima: Amaru Wayra.
- Miranda, R. (2015). La descentralización centralista en el Perú: entre la crisis y el crecimiento 1970-2014. En: *Investigaciones Sociales*. Vol. 19, N°. 34. UNMSM. pp, 153-167.
- Montes Ruiz, F. (1984). *La máscara de piedra: Simbolismo y personalidad del aymara*. La Paz, Bolivia: Comisión Episcopal de Educación.
- Morris, C. (1987). "Arquitectura y estructura de espacio en Huánuco Pampa". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 12: 27-45. Buenos Aires.
- Navokov, V. (1993). "Vladimir Navokov sobre Antón Chéjov". En: *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo e introducciones de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: El Ateneo. pp. 65-90.

- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- _____ (2016). “El sistema de lo fantástico: la quintaesencia de la literatura”. En: *Revista Ciencias*, Vol. 67, N°4. México D. F.: Academia Mexicana de Ciencias. pp. 18 - 23.
- Noriega, J. (2012). *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones.
- _____ (2011). *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Oates, J. C. (1996). “La naturaleza del cuento”. En: Lauro Zavala, (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. México: UNAM. pp. 117 - 128.
- Ossio, J. (2014). Multiculturalidad e Indianismo en el Perú. En Barabas, A. (Coord.), *Multiculturalismo e Interculturalidad en América Latina*. México: INAH.
- Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama.
- Piña, G. (2009). “El cuento: Anatomía de un género literario”. En: *Hispania*, Vol. 92, (3), pp. 476 - 487. Academia Norteamericana de la Lengua Española. Lehman College & Graduate Center: University of New York.
- Platón (1871). *Obras completas*, tomo 2. Madrid: Patrizio de Ascárate.
- Poe, E. (1973). *Filosofía de la composición*. Madrid: Alianza
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Madrid: Espasa.
- Rivera Martínez, E. (1986). “Ángel de Ocongate”. En: *Ángel de Ocongate y otros cuentos*. Lima: Peisa.
- Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En: Roas, D. (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco-Libros.
- Rowe, J. 1962 (1977). “El arte Chavín: estudio de su forma y de su significado”. En: *Historia y Cultura* 6. Lima.
- Sarlo, B. (1995). “Paradojas y otros escándalos”. En *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Schaeffer. J-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Sendon, P. (2009). “Los ayllus de la porción oriental del departamento del Cusco. Aproximación comparativa desde el Collasuyu”. En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 38 (1). pp. 107-130.

- Serrano Orejuela, E. (2015). El narrador y sus saberes. En: *Poligramas* 41. Cali: Universidad del Valle. En: <https://www.researchgate.net/publication/302491493> (Consulta: 4 de enero de 2018).
- Schlickers, S. (2017). *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid: Iberoamericana.
- Steiner, G. ([2001], 2012). *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Sullivan, W. (1999). *The Secret of the Incas. Myth, Astronomy and the War against Time*. Nueva York: Crown Pub.
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Trill, N. (1996). *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: Universidad de Toronto Press.
- Valencia, F. (2011). Oralidad y orfandad en la escritura de Juan Rulfo. *Enunciación Vol. 16, No. 2*. Bogotá, pp. 76-86.
- Valdez, D. (2003). *El arte de escribir cuentos. Apuntes para una didáctica de la narrativa breve*. Santo Domingo. Editorial Manatí.
- Valle Araujo, J. (2013). *Derroteros de la soledad: el wakcha en el relato andino de tradición oral*. Lima: Ediciones Copé, Petroperú.
- Zavala, L. (2016). *Principios de teoría narrativa*. México DC: UNAM.
- _____ (2014). *Teorías de los cuentistas*. México DC: UNAM.
- _____ Ed. (1996). *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. México: UNAM.
- Zukav, G. (1979). *The Dancing Wu Li Masters: An Overview of the New Physics*. Nueva York: William Morrow.

Anexo

Tres cuentos postergados

Auto: John Valle Araujo

El detenido de Sichoca

Primero fue el golpe en mi frente. Fue un golpe seco aquel. Pareció que un saltamontes que huía desesperado de los cascos de la mula se estrellaba contra mi frente hasta reventar. Solo que su violencia me catapultó para este lado adonde llegué habiendo comprendido ya lo sucedido.

Terminar de llegar aquí fue como salir de la profundidad de una burbuja. Lo hice demorándome, como quien no quiere abandonarla por sentirse seguro en la tibieza de ahí adentro; lo hice como quien va arrancando con las manos los restos de una baba que se hubieran pegado al cuerpo. No sé cuánto tardé en escapar de la vejiga aquella. Solo después vino, y no de prisa, la aceptación de estar suspendido en este recodo de la travesía; solo después tuve, y no sin pena, la revelación de que el tiempo iba dejando de ser importante, tanto así que ahora puedo rasgarlo como a una cortina y meter la cabeza por esa abertura para ver y rearmar ciertos sucesos de mi vida.

Ahora me toca aguardar de este lado la llegada de algún otro que tome mi lugar para terminar de irme a donde lo ha decidido mi suerte. No sé cómo tengo que proceder cuando llegue el momento, pero tampoco me rompo la cabeza pensando en eso. Por hoy, como hasta aquí se ha estirado mi derrotero, me basta el consuelo que me brinda el recuento de mis pasos. Así que con ese propósito sumerjo mi cabeza en la rasgadura del tiempo y redescubro la línea blanca de la carretera que, idéntica a un hilo de algodón que hilaba mi mujer, se extiende paralela al río; es como una cicatriz de los pajonales y bosques que repta hasta perderse en esa lontananza azulada de la llanura de Sichoca donde está la casa, la mujer, el lecho tibio ahora ajeno. Sí, pero es una línea zigzagueante de tiempo que yo puedo evocar a menester según el deseo de mi corazón y el aburrimiento de la espera. Solo a este lado uno puede tomarse esa licencia porque la recordación es un ir reacomodando y rehaciendo los retazos del sendero, dando saltos, a veces a favor de la corriente del río o bien dándole la contra. Es un juego constante que me ofrece la ilusión de sacarle la vuelta a mi destino y de vengarme a mi manera del hombre que me envió para este lado.

Y no tengo que esforzar mi memoria para verme trepando el cerro, arrastrando mi vejez por la carretera pedregosa con una prisa que me impone el que vino a llevarme. Él no ha dicho palabra durante el recorrido; sólo de trecho en trecho lanza rencorosos escupitajos verdes que yo envidio en secreto, pues cuando el hombre me encontró yo no había mascado ni una pichqa de coca. Por momentos, el sol de media mañana quema más fuerte y una brisa caldeada me pega en la cara. Sudo a raudales, pero no quiero pedirle su autorización al fulano para mojarme la cabeza

en el río; además las aguas están lodosas y muy crecidas. “La lluvia arrecia en las alturas”, recuerdo que pensé mirando la oscurana del cielo sobre las distantes montañas de allá arriba.

Pero ahora puedo decir que no se trataba solamente de la resolana sobre la arena del camino. Para ese momento también había comenzado a quemarme las entrañas esa testarudez del hombre de no dirigirme la palabra a pesar de que nos aguardaban muchas horas de caminata para llegar a donde —así lo suponía en ese momento— vino a llevarme. Por eso es que —hombre poco resignado a la soledad como soy, aunque ahora suene a burla decirlo—, no me queda más remedio que venirle a la carga y echar todo lo que he traído dentro por muchísimos años. Ahora quiero hacerlo como quien se saca una espina del corazón, con tiento, con la esperanza del alivio final. Aunque este consuelo sucede ya de este lado, donde mi voz no hace eco y más bien rebota contra sí misma hasta apagarse como la mecha de un candil ya sin kerosene.

Oiga usted —me imagino diciéndole al fulano con mucho tiento para asegurar su atención—, discúlpeme que me atreva, pero ya hace mucho que caminamos al paso de su mula, lo que no es problema para mí que estoy acostumbrado a los trotes, pero hemos avanzado en completo silencio desde que partimos de Sichoca. Usted asomó de repente a la puerta de la cocina apuntándome con su arma de reglamento. Yo no había probado bocado del desayuno que mi mujer me estaba sirviendo cuando escuché su voz: “Manos arriba, carajo”. Enseguida me preguntó si yo era quien soy y ya. “Estás detenido, Máximo Bustamante”, me dijo. De inmediato me mandó que le siguiera y ya; a trotar se ha dicho. Ni siquiera me dejó ir por mi poncho y mi alforjilla de coca; ni siquiera me dejó darle un abrazo a mi mujer que se quedó ahí enmudecida, dominada por la circunstancia. Solo pude decirle que avisara a los hijos que yo volvería más luego; que no se inquietaran. Ella se quedó parada en la puerta de la cocina; quién sabe si en ese momento tuvo otra de sus corazonadas sobre mi destino.

Me doy cuenta de que mi voz suena irrespetuosa, pero no me callo y todavía sigo fingiendo la conversa.

Yo no puse resistencia al arresto pudiendo hacerlo, nada más porque siempre me he considerado un hombre respetuoso de la autoridad; pero el silencio que usted me propina me arde aquí en el pecho, a mí que soy un hombre de caminos, un hombre que he andado ya buena parte de lo que me corresponde.

Porque dónde más si no caminando podemos abrir nuestro corazón al prójimo. Así me digo ahora en esta soledad donde ha terminado de acrecentarse la necesidad de abrirle el mío a él, o más

bien al recuerdo que tengo del fulano, ya que las cosas se consumaron muy a su manera.

—Quiero abrirle mi corazón sobre el asunto que le traje a buscarme hasta Sichoca —digo desde aquí con la ilusión de que mi voz, confundiéndose con el susurro del viento, suene en sus oídos mientras el hombre espolea su mula.

Ahora pienso que este afán ingenuo de contarle sobre lo que él ya sabía es una forma de justificar más bien su determinación de proceder como lo hizo. Tal vez sea un modo de pagar mi culpa. Pero, incluso así, estoy seguro de que mi historia nos hubiera servido a ambos para acortar el camino que llevábamos andando: no solo nos hubiera distraído del cansancio de la travesía, tal vez hasta hubiera provocado la ilusión de hermanarnos. Ya luego hubiera sido lo que fue.

Desgraciadamente a lo largo de la travesía solo callé, ya lo dije.

Todo lo que ahora voy diciendo fue un raudal de ideas interno que me fue colmando como a una vasija que finalmente el hombre hizo estallar al enviarme para este lado. Y para agravar mi desgracia, aquí es imposible aunar los tiestos; solo puedo reunir cuenco a cuenco parte del contenido como para hacer un charco con los restos de mi memoria, esa ilusión de que todavía soy Máximo Bustamante. Además, ¿acaso no es cierto que con la intención vana de burlar al destino siempre estamos preguntándonos si en vez de aquello que sucedió más bien hubiera acontecido algo distinto? Así pues, desde aquí puedo verle al hombre que me mira de reojo y yo interpreto ese gesto como una señal para continuar mi historia.

Vea usted, me imagino diciéndole, ya son treinta y siete años que llegué a estos lares. No vaya a creer que vine solo, no mi amigo, vine con mi hermano Arcadio quien era mi mayor por tres años. Ahora él ya es finado. Fíjese que cuando cosechábamos su chacra de sachafrijol le picó una catca en la mano derecha. Por más que nos dimos prisa con algunos de los peones cargándole en parihuelas, llegamos tarde a la posta médica del pueblo. El brazo se hinchó tanto que más parecía un tronco de chillca brava, prieto, a punto de reventar, y su cuerpo quedó todo morado. “Para así habrá sido su destino”, recuerdo que dijeron en coro mi mujer y la viuda del Arcadio cuando terminamos de apisonar la tumba el día del entierro. “Y este habrá sido pues el mío”, digo ahora yo, como si me dirigiera a mi mujer que seguirá marchitándose en nuestra casa de Sichoca con los afanes que trae la soledad, los días, la espera.

Como el hombre disminuye la velocidad del trote imagino que comienza a interesarse en mi historia. Me disculpo por mi nostalgia y continúo, repitiendo que fue con mi hermano que vinimos para esta parte del mundo. Le confieso que salimos a medianoche de mi pueblo. No le

digo de cuál, pero no le puedo ocultar que se encuentra en la provincia de Chota. Dato vano — pienso ahora— siendo él quien resultó ser.

Fue una noche de luna llena aquella. Todavía puedo ver los enormes eucaliptos de las huertas meneándose mareados por el viento que hacía blanquear sus hojas de plata. De rato en rato ese viento frío se arremolinaba debajo de nuestros ponchos y hacía vibrar el borde de nuestros sombreros amenazando con arrancarlos de nuestras cabezas. Avanzamos por las calles vacías en silencio para no despertar a los perros del vecindario. Solo cuando alcanzamos el lomo del cerro Mirador oímos el ladrido de algunos de esos animales del diantre. Enseguida se dio el primer canto de los gallos. Sería la una de la madrugada cuando volteamos para siempre aquel roquedal. Desde ese momento tiramos por los atajos para evitar encontrarnos con algún chismoso que luego pudiera dar aviso de nuestro rumbo a los Hidrogos.

Al decirle yo ese apellido —será porque somos criaturas dadas a la esperanza y porque, a pesar de los hechos consumados, nos gusta apostar por otras posibilidades—, me figuro que el hombre finge interés por saber quiénes eran aquellos cholos.

Es un hecho ingrato para mi memoria —pienso que le digo—, pues a causa de eso a mi hermano y a mí nos tocó envejecer lejos de nuestra querencia. Y con el paso de los años, ese recuerdo se ha convertido también en una picadura de víbora para mí, como esa que liquidó al Arcadio. A veces he sentido el ponzoñoso remordimiento en mis entrañas y por infinitas noches he permanecido dando revuelcos en mi cama al lado de mi mujer, sin poder dormir.

El Arcadio se burlaba de mis pesadillas; me decía que ya era hora de olvidar los hechos, bendición que para mayor desdicha nunca pudo ser. Y aunque solo hice lo que hice en legítima defensa de mi honor de hombre, aun así, tenía el presentimiento de que el juicio me aguardaba agazapado en algún recodo de mi camino.

—Como la víbora que le picó a tu hermano —imagino que comenta también el hombre.

—Sí, de juro que sí —yo no rechazo la comparación—. Y quién sabe si ese juicio venga hacia mí de una manera menos piadosa —pienso que le digo.

Al escuchar semejante confesión, en su lugar, yo hubiera tragado gruesos buches de saliva espesa para refrenar la ira con tal de escucharlo todo. Nunca sabré, en cambio, cómo hubiera reaccionado el hombre que me llevaba al trote, sometido con el silencio terco de su autoridad.

Siempre he supuesto que al no vernos más en el pueblo y no tener noticias de su hermano Indalecio, alguno de los Hidrogos nos habrá rastreado por todos lados pensando vengar a su

muertito. ¡Qué nos iba a encontrar! Para entonces nosotros ya estábamos relegados.

Aquí tengo la seguridad de que el hombre me hubiera dado la contra diciéndome con toda razón que en realidad nunca se puede ir más allá de lo debido. Pero cómo iba a decir nada, si ambos avanzábamos ajenos el uno al otro, como el río con el camino, sin la posibilidad de juntarnos.

Aquella madrugada, pues, el Arcadio y yo trepamos y bajamos cerros avanzando incansables siempre hacia el norte. Decía el Arcadio que así nadie sospecharía de nuestro rumbo. De nuevo me hago la idea de que el hombre hubiera preguntado por qué pal norte. Yo hubiera tenido que responderle despreocupadamente como en cualquier conversación: “Mi hermano se había informado por boca de unos paisas que caminando un par de días con sus noches en esa dirección encontraríamos trabajo. Fue por eso, mi amigo”. Enseguida hubiera continuado diciéndole que cuando se hizo el alba decidimos dormir al pie de unas paredes enormes de rocas, cabe a una tumba de gentiles. (Había huesos amontonados que se derramaban de unas mantas descoloridas, también tiestos grises desparramados por el suelo). No nos importó quedarnos ahí; solo pusimos hojitas de coca para los muertitos y a dormir se ha dicho. Pasamos el día amontonados debajo de nuestros ponchitos, medio durmiendo, con los ojos entreabiertos como conejos. Eso sí, mi hermano con su revólver en su cabecera y yo con mi machetón al alcance de mi mano.

—Como buenos chotanos —estoy seguro de que hubiera comentado el hombre.

—Esa fama nos hemos ganado, por qué pues voy a negarlo —hubiera tenido que contestarle—. Con decirle que nuestros vecinos de Cutervo nos insultan de macheteros y a cambio nosotros les devolvemos el favor diciéndoles cutervinos pedreros. Cada pueblo tiene sus propias mañas.

Pero bueno. Como le iba diciendo, avanzando así, solo de noche, a media mañana del tercer día nos topamos con esta carretera por donde vamos andando y que ahora más parece camino de herradura por lo abandonada que está por el gobierno y los camioneros. Allí tomamos un camioncito que viajaba para Bagua Grande. Era la primera vez que yo me trepaba sobre semejante bestia sin pensar en la zumbadera de mis oídos, y que vendrían los mareos y los vómitos a raudales. Tuve que viajar encaramado al borde para no echar a perder los abarrotes que transportaba el carro aquel.

En mi fantasía lo veo burlarse al hombre y me oigo decirle que no se riera, pero él no me hace caso y carcajea a costa de mi desgracia de viajero novato. Yo decido continuar y le doy cuenta de que en el carro viajaban como una docena de jóvenes bullosos sentados sobre unos tablones

que cruzaban la carrocería en forma de puentes. Ellos nos confirmaron que había trabajo en la construcción de la carretera. Un trabajo digno ya que no tenía nada que ver con hacendados.

Otra vez fantaseo y oigo su pregunta sobre lo último que acabo de decir. Yo le respondo que tengo mis razones para referirme así, con desprecio, de los maldiciaos hacendados que en ese entonces todavía había muchos sobre la faz de la tierra. Le digo que luego le contaré la razón de mi resentimiento en contra de esos terratenientes y retomo lo que venía diciendo.

Fue así como entramos a peonear en La Brigada. Fue ahí que por boca de los compañeros nos enteramos de que había terrenos por esta zona. Entonces supimos lo que era necesario hacer y esperamos el tiempo suficiente. Un día, después de año y medio de romper las montañas a dinamitazos, nos retiramos para solicitar nuestros terrenos a la comunidad de Yambrasbamba. Gracias al altísimo, los dirigentes comunales nos entregaron a cada uno un certificado de posesión por cien hectáreas de montaña virgen. Ahora, por fin, éramos propietarios de nuestra propia tierra; ahora podíamos usufructuar de esta gran bendición. ¡Qué cedrales que había! ¡Cuánta cacería! ¡Y vaya usted a ver qué producción en las cosechas!

Antes de alejarnos de nuestra tierra, todos de mi familia, como mis paisanos, crecimos trabajando en la hacienda de Espiridión Díaz, un maldiciao hijo del diantre, violador, asesino y abusador como todos de su calaña. Muchacha que se le metía en los ojos tenía que caer en sus manos matando a todo quien se opusiera a su propósito de poseerla, así fueran los padres de la china... Fue él mismo, el patrón, quien le adiestró a mi hermano Arcadio en el manejo del revólver desde muchachito. “Cholito, tú serás mi guardaespaldas”, le decía. Lo preparó tan bien en eso de reventar balas que a sus doce años el Arcadio se ganaba las apuestas metiendo una bala por el pico de una botella desde buena distancia, o bajándose de un tiro un picaflor que surcaba los aires. Nadie más podía hacer aquello, ni siquiera don Espiridión.

Un día, cuando ya se hizo mayor de edad, y cansado de cumplirle los encargos, el Arcadio dejó al patrón para ir a trabajar en la costa para el propietario de una hacienda azucarera. “No vaya a creer que fue como peón para cortar caña, no señor” —le hubiera dicho al hombre y, sin poder ocultar mi orgullo, masticando con dulzura cada palabra, le hubiera declarado: “Mi hermano fue de guardaespaldas”.

Es difícil no permitirme una vez más un respiro de orgullo por lo que acabo de recordar y me doy ese gusto mientras el hombre espolea su acémila después de volver a escupir su saliva verde. El animal está bañado en su propio sudor de mula y añade a mis penurias acelerando como

si hubiera visto al mismo shapingo; a mí solo me queda apresurar el paso también pese a que la garganta me silva a causa de la agitación. Pero luego me doy cuenta de que me distraigo mucho con esa jornada ingrata y más bien me deslizo de regreso al ingenio azucarero donde no le fue difícil a mi hermano ganarse el respeto entre la gente de la hacienda; incluso, en menos de tres meses ya gozaba de la confianza del patrón. Acostumbrado a ese tipo de trabajos, a veces tuvo que matar a algún enemigo del hacendado; pero eso sí, jamás chocaba con los peones.

Tal vez al oír estos hechos el hombre hubiera mostrado mayor interés y yo hubiera continuado ahora con mi decisión de haberme ido tras los pasos del Arcadio unos años después.

Desde aquí me veo viajando: quiero conocer el mundo más allá de la hacienda de Espiridión Díaz. En compañía de otros paisas, muchachos como yo, bajamos a la costa; en ciertos lugares, según nos van orientando los arrieros con quienes nos encontramos en el camino, tomamos atajos para evitar los asaltos de la gente malosa. Entonces me veo llegando a la hacienda donde se encuentra mi hermano. Es la media tarde de un martes; hace mucho calor. Avisado de nuestra presencia en la puerta de la casa hacienda, sale el Arcadio revólver en mano a ver quiénes somos. Al percatarse que soy yo seguido de siete de mis paisanos sonrío y corre a darme un abrazo. Nos alegramos de encontrarnos. Le decimos que buscamos trabajo y él nos comunica que el patrón no puede recibirnos en ese momento, que debemos esperar para el día siguiente. Nos guía al galpón de los peones donde acomoda a mis acompañantes; a mí me conduce hasta su habitación, un cuarto al costado de la casa del patrón. Me ordena que me acomode y me deja solo porque no debe descuidar su trabajo por mucho tiempo.

No puedo evitar la nostalgia: siento que esta me traspasa como el viento cuando entra por la nariz hasta henchir los pulmones. La siento envolverme como una bayeta porque mirar desde aquí aquellos tiempos es también mirar la felicidad que nunca más pudo ser para mí. Me hubiera dado gusto enjugar mis lágrimas imposibles en este lado de todo. ¡Ah malaya que hasta ese deleite ahora se me está negado! Pero veo que al caer la noche mi hermano nos junta a los nuevos en su habitación; nos trae porciones de arroz con pescado frito y camote sancochado. Estamos contentos; bromeamos sobre todo lo que se nos ocurre. Después de la merienda, agradecidos con mi hermano, mis paisanos se retiran a dormir al galpón; en cambio yo, como es costumbre cuando uno se reencuentra con sus seres queridos, empiezo a contarle cómo han quedado las cosas allá arriba en el pueblo. Así se nos pasan las horas, conversando, hasta que empiezan a cantar los pajaritos y entonces mi hermano me dice que es hora de dormir. Cuando despierto es mediodía. El Arcadio

mismo viene a llevarme al comedor de la casa hacienda para presentarme al patrón.

De pronto me distraigo volviendo mis ojos hacia nuestra travesía. Dejo el cañaveral y me fijo en los relámpagos que son más luminosos a medida que vamos ascendiendo por la carretera que en esta parte culebrea. Los truenos abren grietas en la pesadez de esa media tarde y llegan hasta nosotros retumbando hasta sacudirnos incluso los sesos. El hombre medio detiene su mula: lo veo mirar al cielo como haciendo cálculos. Una bola de fuego más se estrella en el bosque de enfrente; la centella nos convierte en siluetas frágiles y el trueno parece traerse abajo el cerro. Al fondo del precipicio arde un árbol y el río, enfurecido como una bestia herida, arrastra rocas y árboles enteros. Comienza a caer la lluvia; es una lluvia gruesa y rala. En cambio, al ver la oscuridad de la remota lejanía de arriba sospecho que ahí está granizando. Desde acá, desde mi posición actual, puedo comparar este clima con el de la hacienda de la costa. No deja de sorprenderme las diferencias: en todo el tiempo que estuve en el cañaveral, allá nunca llovió torrencialmente. En invierno llamaban lluvia a unas gotas muy menudas como harina desparramada; en verano, en cambio, el sol quemaba como el diantre. Así es el día que el Arcadio me conduce al comedor.

Al patrón le cubre gran parte de la cara una barba rojiza y espesa. Es un tal De la Piedra. Tiene unos ojos celestes, intensos de crueldad. No se puede sostenerle la mirada. Al primer encuentro nada más impone miedo. La peonada me diría después que el corazón del patrón era así de duro como su apellido. Le pregunta a mi hermano si yo también soy bueno con el revólver. “No, patrón”, le dice el Arcadio, “él solo sabe usar el machete”. El maldiciao ríe con ganas sacudiendo su enorme panza. “Entonces denle un machete para que vaya al cañaveral”, ordena. “Pero antes —ahora se dirige a mí—, siéntate a la mesa para comer con nosotros. El hermano del que me cuida las espaldas es mi amigo.” Le agradezco su invitación con una sonrisa cobarde. Enseguida da dos palmadas: unas chinas tristes sirven la mesa.

Nunca en mi vida me he sentido tan poca cosa como en esa oportunidad. Había algo en ese hombre que, cómo decirlo, tal vez un demonio que nos anulaba; sí, eso, nos volvía una purita nulidad... Claro, no a mi hermano. A él le respetaba y se lo hacía saber sobre todo cuando estaba con sus tragos: “Te respeto, Arcadio; hombres como hay pocos”. Así le adulaba el De la Piedra a mi hermano.

¡Qué tiempos aquellos! Los días pasaban a machetazos entre los cañaverales chamuscados que olían a miel quemada mientras muchos de los peones anhelábamos una sola cosa: contar con

un terrenito propio para plantar semillas y echar raíces también nosotros mismos. Era un sueño terrible que nos rondaba la cabeza zumbando siempre de día y de noche como abejas alrededor de su panal. Cada día que pasaba ese anhelo para mí se fue haciendo más insufrible... “¡Pero cómo Dios puede ser grande y oír el ruego de sus criaturas!” me digo ahora que tengo tiempo de valorar las cosas de mi vida. Porque después ya fue distinto; aunque, por supuesto, primero tuvo que llegar la ingrata hora del desapego.

Hago un alto en esta parte para verle al hombre que me mira de reojo mientras yo avanzo, agachado, chorreando sudor y lluvia como si los relámpagos me estuvieran derritiendo. Ahora es fácil darme cuenta de que aquel estaba midiendo mi carácter para ver si quizás iba yo a darle pelea luego. Escupe su espesa saliva verde una vez más y azota, furioso, su cabalgadura; yo tengo que esforzarme por igualar el paso del animal. Traigo la lengua reseca y la respiración agitada; quisiera que una gota, una sola, de esa lluvia rala caiga en mi boca, pero eso no sucede porque no me animo a caminar de cara al cielo con la lengua afuera a riesgo de volarme una uña de un tropezón.

Ahí dejo las cosas y vuelvo al cañaveral aquel donde fui un peón bien considerado. Sin que se lo pidiera al patrón, mensualmente este me pagaba mi dinero. En cambio, para mis compañeros el sistema de pago fue distinto. A ellos les recibieron con la condición de que les pagarían su plata toda reunida el día que decidieran marcharse de la hacienda. Todos agradecieron la propuesta porque lo veían como una forma de ahorro. Algunos cobraban a los tres meses; otros, a los seis. Incluso hubo quienes cobraban al año o más y el patrón les pagaba todo lo adeudado en cumplimiento de su palabra.

—Gracias patroncito por guardar mi platita —le decían—. Cuando regrese espero que me dé trabajito también.

—Claro, regresa cuando quieras. El trabajo está votado ahí en el cañaveral —les contestaba el maldicio.

Y así. A veces llegaba a nosotros la noticia de que al fulanita que dejó la hacienda le había encontrado muerto por algún camino de regreso a su tierra. “Claro, decíamos nosotros, los bandidos saben que la gente que va de la costa sube con plata. Si quisiéramos regresar a nuestra tierra —nos prometíamos—, no lo haríamos solos”.

A esta hora me entran ganas de mear, pero me las aguanto porque no sé cómo pedirle al hombre que por favor nos detuviéramos un tantito de tiempo. Lo recuerdo con claridad porque en ese momento volvió a caer un rayo al fondo de donde estábamos y el tal ese pareció no verlo ni

oír la inmediata tronada. “Nada que hacer —pensé—, no solo no me habla; tampoco quiere oír al cielo”.

Le sigo diciendo al hombre que en aquella hacienda costeña nos hicimos muy amigos con un paisa de la provincia de San Marcos. Este se llamaba Salatiel Aguilar. Una tarde, cuando salíamos de la zafra tiznados como fantasmas, recibió un propio que vino de su tierra. Que su padre estaba muy enfermo, le dijo; que era muy urgente su regreso. El pobre Salatiel tuvo que cobrar su jornal.

—Me estoy yendo por la salud de mi padre, patrón. Si no fuera por eso, me hubiera quedado más tiempo. Me gusta este trabajo.

—Vaya con cuidado —le dijo el patrón después de pagarle su dinero—. Los amigos de lo ajeno abundan por esas serranías.

—Sí, patrón; diosito pues me acompañará.

El Salatiel envolvió entre sus ropas el dinero de casi once meses de jornal y los puso en su alforja. Partió a la madrugada.

Desde acá puedo ver ese momento. Le despido a mi amigo con un abrazo. “Cholo, no te confíes de nadie”, le digo. El Arcadio le avisa que tuviera cuidado en ciertos lugares del camino. Salatiel nos agradece los consejos y promete volver en cuanto su padre se pusiera bien. Nunca más lo volvimos a ver... Todavía me entra la tristeza al recordarlo. Fue un gran amigo el Salatiel Aguilar, un hermano más para mí. Pobre él: lo mandó matar el patrón.

Aquí vuelvo a imaginarme que mi acompañante se interesa por más detalles. Me pregunta cómo supimos que el hacendado estuvo detrás de la muerte del Salatiel. Por supuesto, le hago saber que uno de sus capataces se fue de boca.

Las palabras revientan secretamente volcándose como un chorro hacia mi interior, hacia lo más profundo de mi corazón que zapatea apremiado por la prisa, por el cansancio, y por mis ganas de orinar. Hemos caminado desde Sichoca sin detenernos ni para resollar un momento.

—Arcadio —puedo oírle al maldiciao hablándole a mi hermano—, tomemos unos tragos entre machos.

Se burla de nosotros que a esa hora de la tarde acabamos de salir del cañaver. Mi hermano me hace señas de que ya regresa y se va con el mandamás a una cantina de por ahí. Yo voy a bañarme antes de merendar. Mientras me pongo la ropa limpia tengo un mal presentimiento: me persigno.

Sé que la borrachera jamás ha sido buena aliada de los secretos. El mismo capataz le confesó a mi hermano cuál era su verdadero trabajo ahí en la hacienda: por encargo del patrón el condenado ese debía docenas de vidas de los peones.

—No me mates, hermanito —dice, riéndose, que le había rogado de rodillas el Salatiel. Llévate el dinero, pero déjame ir a ver a mi padre.

Es que el maldicio les decía que por órdenes del hacendado tenían que devolver el dinero. Que, para el patrón, todo pago a un peón era una forma de robo y que un ratero tenía que pagar con su vida.

Incluso hasta este momento me imagino al Salatiel suplicando con lágrimas. Sé que no llora por pura cobardía, no señor, sino por el amor que siente por su padre a quien ya no verá más.

Habrà sido como a las ocho de la noche o un poco más tarde que mi hermano entró a la cuadra donde estábamos conversando los peones. Me sacó fuera y me lo contó. Lloré por la suerte de mi amigo Salatiel.

—Quiero que a las siete de la mañana me esperes junto al canal montado en un caballo, listo para viajar —me ordenó mi hermano.

Me dio las llaves de la caballeriza.

—Si escuchas los disparos y después de cinco minutos no me ves venir, te vas sin detenerte.

Sin que me lo dijera, supe lo que había decidido hacer. Sé que a él tanto como a mí más luego, le hervía la sangre en las venas por los crímenes del hacendado maldicio. Acababa de ponerle un tiro por la boca al asesino cuando este se burlaba de las súplicas del Salatiel...

El chisme llegó rapidito a oídos del patrón. De inmediato este buscó a mi hermano y le retó a duelo porque ahora ya sabía más de lo necesario. Le dijo al Arcadio que desde hacía tiempo quería medirse a tiros con él. Mi hermano tuvo que aceptar no más.

Desde aquí puedo verme dándome de revuelcos en mi cama sin poder dormir el resto de esa malhadada noche. Ya casi es de día cuando me escapo del galpón para preparar mi caballo. Oculto entre las cañas, en el sitio donde me señaló el Arcadio espero que den las siete. Temo por mi hermano; desconozco cuan diestro es el patrón en eso de disparar balas.

El duelo se cumplió en el campito que había entre la casa hacienda y la casa de los peones. Era una pampita donde la peonada jugábamos pelota los domingos por la tarde. Arcadio y el hacendado tuvieron que enfrentarse a pleno galope de sus caballos. Para eso, tenían que salir por esquinas diferentes a toda velocidad: mi hermano vendría desde el galpón en dirección a la casa

hacienda, lo que nos convenía para poder escapar.

Cosa que no deja de sorprenderme por lo que soy ahora: el recuerdo hace que mi espíritu se agite como si estuviera frente a los hechos todavía. Aquella vez, por más que había chacchado con la intención de arreciarme, dentro de mi pecho sentí el redoble de un tambor. En cambio, el caballo se entretenía feliz arrancando las cañas tiernas. “Cómo los animales son ajenos a las penurias de los cristianos, ¿no cree?”, imagino que le comento al hombre que no ha dejado de espolear al animal. Por fin ahora levantado los ojos al cielo. Yo me alegro de que por fin el cielo se derramará sin escatimar como hasta este momento ha venido haciéndolo. Ya dije que traía el gznate reseco desde hacía mucho tiempo, como aquella vez en aquel cañaveral donde suenan los disparos que nos alertan al caballo y a mí. No pierdo tiempo y me trepo al lomo del animal para escapar quienquiera que hubiera sido el vencedor. Me pongo en camino y oigo la voz de mi hermano: “Al galope, Máximo, al galope”. Me regocijo, carajo, hasta que me alcanza y me guía por un desvío. En algún momento de nuestra huida creo escuchar disparos. Quizás la gente del hacendado trató de seguirnos. Jamás nos dieron alcance.

Del lado izquierdo de la frente de mi hermano chorrea un hilo de sangre. La bala le ha sacado una astilla de pellejo: el De La Piedra también había sido un hombre de buen pulso. Lástima, porque así y todo le llegó su hora. “Un solo plomo fue suficiente para acabar con el maldiciao”, dice mi hermano que logró ver cómo el tiro le traspasaba la cabeza al patrón mientras algunos peones se persignaban...

Es a estas alturas de los hechos que yo no aguanto más y estoy por suplicarle al hombre, pero él se adelanta a mi solicitud: se apea del animal para satisfacer también su necesidad y con un escupitajo verde me señala unos arbustos donde por fin me ocupo. ¡Cuánto se lo agradecí! Hablando sin hablar, ciertamente.

Me agrada pensar que, en una conversación normal entre caminantes, en esta parte del asunto, se me hubiera preguntado si de esta fuga prometí contar al inicio. Yo hubiera respondido que no, que la segunda huida fue por razones distintas y que más bien escapamos de mi pueblo por culpa de los Hidrogos.

Vea usted —hubiera continuado—, semanas después de esos hechos ocurridos allá en ese cañaveral costeño, y trabajando nuevamente nosotros para don Espiridión, nos invitaron a mi

hermano y a mí a un landa ruto: le cortaban el primer pelito al hijo de un primo nuestro.

Oiga usted, me hubiera dirigido al hombre con el propósito de acercarle más a los hechos. No sé si por aquí también las chinas son así, que se prenden del fuereño o de su mismo paisano que después de algún tiempo retorna al pueblo del que estuvo alejado. No sé si esa costumbre tendrá que ver con su curiosidad propia de ellas por saber cosas nuevas, o si en esa oportunidad de verdad le gusté a la china que se me pegó. Era la cuñada del primo, una colorada guapa de ojos verdes. Debajo de su pañolón se podía adivinar buenos pechos para amamantar a los hijos, y el movimiento de su pollera, cuando caminaba, hacía imaginar sus anchas caderas. Muy linda la china, de pies delgaditos y largos dedos en sus llanques.

Ayayay —digo para mí mismo ahora que me aplasta la nostalgia—, daba gusto estar junto a ella contándole cómo eran de riesgosos los caminos para bajar a la costa y cómo se fabricaba el azúcar y se destilaba el ron. En esos menesteres estuvimos hasta que me picaron los pies y como la china no se hizo de rogar le entramos al baile entre los demás invitados. Ella zapateaba muy bien. De rato en rato el dueño de la fiesta nos servía unas copas de llonque con lo que nos alegramos más todavía. Ayayay, y no queríamos que dejara de tocar la banda de músicos...

Allá se celebra así con bandas de quenas, imagino que le cuento al hombre. Le digo que nunca más volví a bailar como en aquella oportunidad.

— ¡Qué tiempos esos, oiga usted! —le hubiera comentado.

— ¿Y ahora vas a llorar, viejo cojudo? —así le imagino reprochándome con su voz de cachaco.

—No, mi estimado. Solo me puse nostálgico —le hubiera respondido yo antes de retomar mi historia y de decirle que de pronto un dolor me obligó a parar el baile.

La china me mira preguntándome con el verdor de sus ojos por qué me detengo. Yo me llevo la mano derecha para atrás y toco un líquido caliente que me moja la parte baja de mi espalda empapando esa parte de mi camisa y la pretina de mi pantalón. Es mi propia sangre: me han dado una puntada a la altura del riñón derecho. Me doy cuenta de quién me ha herido, pues el cholo se deja ver mientras sale de la sala caminando, sin cuidado. Se llama Indalecio Hidrogo, un cholo recio, ex peón de don Espiridión. Pienso que es el gallo de la china con la que estuve bailando, pero ella lo niega en todo momento.

—Yo no le quiero ande él —me juró semanas después cuando vino a visitarme mientras yo esperaba en casa que sanara la herida—. Quiero darte mi cariño ande vos.

No le creí.

Pienso que en este punto el hombre hubiera preguntado —como algunos a quienes tuve que contar esta porción ingrata de mi vida— por qué el tal Hidrogo no me liquidó como solía suceder en mi tierra en esos tiempos, cuando la calidad de una fiesta no se medía por la cantidad de asistentes, sino por el número de finaditos que dejaba. Tres o cuatro muertos apuñalados era señal de una fiesta mediocre, pero seis o siete tiosos era motivo de admiración y celebración. Por eso le imagino al hombre volviéndose hacia mí para preguntarme por qué el Indalecio no me mató aquella vez. “Ah, pues, porque no quiso —le digo—; lo que buscaba era otra cosa: quería probar quién de los dos era más recio como para merecerse el cariño de la china”. Por eso me dio una puntada medida no más. Así era la vida en mi tierra, oiga, y uno tenía que responder el reto como verdadero hombre... No sé cuánto haya cambiado la costumbre en la actualidad.

A esta hora ya cae el aguacero y por fin he saciado mi sed. Tengo toda mi ropa empapada; el hombre, en cambio, se ha cubierto con una especie de poncho de plástico que le cubre desde la cabeza. El cielo se derrama muy tupido; todas las quebradas que bajan de las alturas están cargadas y se estrellan con furia en el río que sigue alimentándose como una bestia barrosa, insaciable. En esa parte el camino vuelve a ponerse a unos metros del río. El ruido es ensordecedor, pero le resto atención volviendo mis ojos a los tres meses de convalecencia que pasé después de la puntada aquella del Indalecio.

Durante otros tres meses le busqué al maldiciao que se movía de pueblo en pueblo como comadreja escurridiza. Un día estaba en un pueblo y al siguiente en otro. Cuando preguntaba en algún caserío o en alguna estancia las gentes me decían que el cholo había pasado por ahí una semana antes; en otros lugares me contaban que lo habían visto con unos cuatrerros arreando ganado de los vaqueríos de las alturas. Era un cholo de mal vivir el tal Hidrogo.

Al escuchar mi comentario, a la luz de lo sucedido al final, en esta parte le imagino al hombre disminuir el trote de su mula para protestar.

—Haberlo visto con los abigeos no prueba que fue uno de aquellos.

—Oiga, —le respondo procurando no faltarle el respeto— dispéñeme usted, pero como solía decir mi papacito: “De tanto andar en tinieblas hasta el gato blanco termina por ennegrecerse”.

—Una cosa es andar a las puñaladas y otra muy distinta es arrear ganado ajeno—insiste en darme la contraria.

—Bueno... —le digo.

Mi voz suena acobardada.

—¿Por qué has callado? —me exige—. ¿Ya vez que tengo razón?

—Tal vez sí, señor. Tal vez. —Mi voz sigue sonando disminuida—. Quizás solo fueron cosas mías para envilecer a mi rival. Se han visto casos así por todas partes... Quisiera continuar, si usted me lo permite.

Lo imagino volviendo a espolear la mula para retomar el trote. Puedo oír con claridad el chapaleo de los cascos del animal sobre el agua que corre por el camino, el monótono cloqueo de mis llanques, mi permanente jadeo; a veces me alcanza también el recuerdo de la fragancia de los arbustos ribereños, el ardiente olor de los añashos y el perfume de alguna orquídea. Vuelvo a sentirme tentado por la nostalgia y seducido por el recuerdo de mi mujer, de mis hijos y de los nietos, pero me sobrepongo a esos menesteres del corazón que cada vez se van haciendo más débiles. “Ya desaparecerán del todo”, me doy ánimo y vuelvo a mi juego de la memoria para seguir rearmando el último tramo de mi vida, según como me hubiera gustado que aconteciera de no haber sido por mi culposo silencio y la muda soberbia de aquel. Nunca pude tender un puente entre nosotros, y eso para un hombre de caminos como yo es una tragedia. En fin, como también solía decir mi padre: “No se debe plañir sobre la leche derramada”. Es menester que retome lo que venía diciendo.

Cansado de buscarle al Indalecio, resignado a esperar pacientemente que él mismo volviera al pueblo, regresé a casa. Cuando llegué un mediodía mi hermano me avisó que aquel cholo había estado por ahí hacía dos días. Que se había estado burlando de mí en una cantina diciendo que yo no era el tipo de hombre que una china como aquella se merecía. Que yo me meaba en los pantalones y que seguro había ido a la costa otra vez, huyendo de la muerte segurita que él me tenía colgando de su cintura. El maldiciao se refería en esos términos a su machete enfundado. Había dicho que mi cuello le pertenecía a él. Y no solo lo había oído mi hermano. Ya todo el pueblo me creía un meón; que no era buen rival para el Indalecio y que a la china de la disputa le gustaban los ishparruntos como yo. Al escucharle a mi hermano volví a sentir el hervor de mi sangre como cuando mataron a mi amigo Salatiel. Ese Indalecio del diantre iba a saber quién era Máximo Bustamante.

Al día siguiente, de madrugada, volví a cabalgar por el mismo camino por donde el Arcadio me dijo que se había ido el tal. Esta vez una señora me dio información: el día anterior, el Indalecio

y su banda de cuatrerros le habían arrebatado tres vacas lecheras con sus respectivos terneros.

Es fácil aceptar la escena donde el hombre vuelve a detenerse para ponerme santo adelante de que no insistiera en calumniar al Hidrogo. “Pero si no lo hago —me oigo decirle—; solo le cuento lo que me dijeron”. Entonces me pongo a sobre aviso y callo. Sin dejar de espolear a su mula, en cambio, el hombre insiste.

—¿Por qué te callas? ¿Qué te sucede ahora? —por primera vez durante nuestro recorrido esta vez logro distinguir cierto tono de autoridad. Antes solo ha sido furioso y hasta de menosprecio hacia mi persona.

—Pues una tontería, oiga usted —le respondo a gritos para que me pudiera escuchar a pesar del rugido del río y de la lluvia.

Que por favor, insiste.

—Bueno —dudo si confesar o no—, solo una corazonada, mi estimado. Nada que nos impida avanzar.

Que me dejara de hacer el huevón. Su voz vuelve a sonar colérica. Me veo acorralado y no puedo evadir su insistencia.

—Bueno —le grito—. Siento que usted y yo acabamos de coronar nuestro camino.

—Qué cojudez —le oigo decir después de echar otro escupitajo verde sobre la arena apelmazada.

—Ya le dije, no era nada...

Me imagino al hombre persistiendo en que continúe: que no distraiga la historia con cojudeces. Yo aprovecho su interés y me pongo a mear al pie de una piedra mientras le voy contando que a la semana de esta mi segunda salida di con el cholo. Como lo pienso al hombre al pendiente de mis palabras, me abotono la bragueta como quien disfruta de hacerlo y continúo ya dueño de mí mismo, como si aquel no fuera más que un viejo compañero de viaje con quien distraemos la travesía contándonos partes de nuestras vidas bajo la torrencial lluvia.

Desde aquí puedo ver ese día. Es un pajonal en la ruta hacia La Paccha. Por esas soledades avanzo en la tarde soleada. El viento azota con ferocidad las matas de huaylla y el jalquerío ruge como nunca antes ni después lo he visto. Es como si la misma muerte estuviera preparando el terreno para recibir el cuerpo de quien ha de caer. El camino se descuelga hacia un riachuelo de agua cristalina que baja bramando, frío, desde más arriba de la cordillera. Cuando falta una curva para llegar al puentecito de piedra, por fin lo veo del otro lado al Indalecio Hidrogo. Viene

cabalgando solo, ajochando su mulo con gritos y riendazos como si tuviera prisa. Yo me detengo a contemplarlo. Por el tono de su carajeo a su animal puedo medir su brío. Es cuando mi sangre comienza su hervidera, como si quisiera desbordarse a través de mi pellejo. Es entonces que por fin me descubre el cholo y de golpe se detiene. Nos miramos de lejos. El aire se calma y por un rato se vuelve más espeso que hasta me dificultó el avance.

Aunque mi hermano Arcadio me dijo después que todo esto del viento fue una idea mía no más causada por mi deseo de acabar con el Indalecio. Pero yo sé lo que presencié. Y por si usted quisiera saberlo, sigo afirmando que eso sucedió aquella tarde antes de la pelea.

—Hombre —por fin se anima a gritarme el cholo Hidrogo mientras reanudamos la marcha de a pocos—, ¿ya te sientes capaz?

—Sí, —le digo—; van tres meses que te busco ande vos.

—Ah, pensé que te meabas en los pantalones por no enfrentarme —se atreve a decir el maldicio.

—No, qué va. Ya ves que los Bustamantes no somos como los Hidrogos. Vos has estado yendo de pueblo en pueblo solo porque yo no te halle.

—Entonces ya veremos quién es quién —dice.

Llegamos al puentecito. El cholo tiene un bolo de coca en el carrillo izquierdo. Recién me lamento por no haber chacchado después de comer mi fiambre un rato antes, pero le resto importancia al hecho. Estoy decidido a cerrar de una buena vez este pleito con el hombre aquel.

Nos apeamos de los mulares y amarramos en algún arbolito a los animales para que vayan pastando mientras esperan. En silencio, con calma, como si de una travesura de niños se tratara, cada uno se envuelve su ponchito en el brazo. Para eso el poncho del chotano es cortito, para que no haga mucho bulto al momento de amortiguar los machetazos. Después nos damos la mano con reciedumbre para que el otro sienta el pulso firme del rival.

—Que seya de una vez —dice él.

—Sí, que seya pues lo que hay de ser —le respondo.

Ambos nos persignamos levantando los ojos al cielo azul de la tarde. La sierra inmensa que nos rodea está misteriosamente callada, como concentrada en lo que va a suceder con nosotros.

De alguna manera ese silencio se asemeja a este que actualmente me rodea. Por eso pienso que, tal vez, desde ese momento aquella soledad comenzó a sorber mi ánima con demasiada lentitud; solo años después vino a darme el zarpazo final para aventarme a esta inmensidad. Pero

desde aquí veo que desenfundamos nuestros machetes relucientes y, carajo, nos trenzamos en una recia pelea, en una lid furiosa que duró por una hora más o menos.

A estas alturas de mi historia el hombre hubiera estado cautivado por los hechos, pero al mismo tiempo —a la luz de lo que hizo después me atrevo a opinar— se hubiera llenado a rebosar de tanta ira en mi contra porque yo todavía era capaz de recordar con detalle aquello. De haberlo contado de verdad, creo que hubiera provocado que él apure el final.

El cholo Hidrogo es bueno, muy bueno, con el machete. Al poco rato no más de iniciada la bronca los dos sudamos como mulos. En todo momento yo cuido que el filo de mi machete se desgaste solo por donde debe desgastarse. Porque uno tiene que cuidar la parte más filuda, una cuarta de medida más o menos a partir de la punta. De ahí para la empuñadura el mío más parece serrucho que machete. Y ni qué decirle de mi ponchito: parece un manojito de virutas colgando de mi brazo. Aunque el del Indalecio también está parejo al mío.

Recuerdo que en dos oportunidades estuvo cerca de liquidarme el maldiciao. Atinó a sajar me el pecho... Imagino que desabotono la camisa para mostrarle las marcas al hombre diciéndole que menos mal fueron cortes superficiales, pero veo que él no se vuelve para mirar la cicatriz en mi pecho por lo que prosigo con mi narración.

En otro momento el cholo me pone de espaldas a la quebrada y arremete recio que yo solo evito sus tajos sirviéndome de mi agilidad para desviar los machetazos que me soplan las orejas. Como mi poncho no amortigua ya los golpes, el brazo también me sangra, aunque no en la misma cantidad que mi pecho.

Sinceramente, pensé que me había llegado la hora. Me sentía cansado y solo retrocedía: retrocedía agachándome, retrocedía saltando, retrocedía esquivando golpe tras golpe que el cholo menudeaba, enfurecido, hecho una bestia furiosa. Eso sí, a pesar de mi situación, no soltaba mi machete con la esperanza de una oportunidad, aunque fuera una oportunidad chiquita como la que finalmente se me concedió.

Si, como sigo pensando, en aquella oportunidad la muerte había estado esperando en ese pajonal para llevarse a uno de nosotros, había sido para el Indalecio Hidrogo: el cholo se pisó sobre una piedra redonda del tamaño de una papa mediana. Agachado para escapar de uno de sus golpes, yo vi sus llanques resbalarse retorciendo su pie derecho antes de que su pie izquierdo pisara el cascajo. No perdí tiempo. Me enderecé: zas, con pulso firme le pegué su tajo. Fue tan fácil pasarle la hoja del machete por el pescuezo...

Pienso que estos hechos le habrían conmovido al fulano y se hubiera detenido a observarme.

—No me mire así, amigo; no soy un mal hombre —le hubiera tenido que decir—. A cada quien la vida le teje diferentes destinos... A mí me tocó este que llevo auestas como un manto pesado y que hoy se lo comparto con la esperanza de que la culpa me fatigue menos.

—Qué más pasó —creo que hubiera insistido aquel para fingirse indiferente.

Como su pregunta me daba permiso para continuar, le hubiera contado aquello que siempre estuvo tan presente en mi vida. Porque desde aquel día me he sentido atado a esa fatalidad como un burro a la estaca. Alrededor de mi crimen no más he dado vueltas durante todos estos años, condenado a mirar tanto dormido como despierto la cabeza del Indalecio Hidrogo que cae como un camote, dando de rebotes y sacando la lengua como víbora venenosa con los ojos bien abiertos... Como una de esas catcas que he cortado con mi machete.

A veces, al anochecer, otras veces en mis largos insomnios y hasta en mis sueños, esos ojos preñados de sangre todavía me han seguido mirando con desprecio. Cómo olvidar esa cabeza que fue rodando hasta detenerse en un charquito de barro sobre su cara izquierda: el ojo derecho tiene la mirada roja fija en mí; el del otro lado está enlodado. Bueno, de la mirada me percaté después cuando voy a recoger la cabeza. Antes me distraigo mirando cómo se desangra el cuerpo que va cayendo como quien no quiere, lentamente, salpicando la sangre por las venas abiertas del cuello. Ayayay, con qué fuerza el corazón hace brotar la sangre. Si se parece a esa fuente de la plaza del pueblo donde el agua salta bien lejos del tubo. Después el cuerpo también cae a tierra sacudiéndose como una gallina a la que se le ha cortado el pescuezo. Casi no puedo creer lo que acaba de ocurrir. Muy cansado y machete en mano, con un sentimiento entre ganador y culpable, por un rato me quedo resollando mi cansancio. Ahora sé que en adelante paso a ser el perseguido...

¿Que qué hice después? —quiero imaginar el interés del hombre—. Yo le digo que tuve que echar los restos al riachuelo. Las alimañas de ese jalquerío o el agua o el tiempo se encargarían de desaparecer las carnes del cholo... Después me acerqué a su macho, le quité solo la rienda y lo dejé ir con la alforja del finado sobre la montura. El animal sabría ir a donde tenía que llegar. Eso pensé.

Me lavé en el riachuelo y con retazos de la camisa ensangrentada traté de contener el sangrado. Chacché por un rato y con un poco del bolo de coca me pasé las heridas del brazo izquierdo y de mi pecho para adormecer el ardor y detener la sangre. Luego me puse otra muda de

ropa que traía en la alforja. A esa hora el sol se ponía detrás del cerro por donde llegó el Indalecio. Me puse otro poncho que llevaba entre las caronas y monté en mi mulo de regreso a mi pueblo. Llegué a la noche siguiente.

Es fácil ver desde aquí a mi hermano Arcadio esperando mi llegada: a cada rato levanta la mirada hacia el camino que asoma por la loma. Lo veo llevarse la mano a la frente a cada instante; lo veo irse y venir a lo largo del angosto corredor de la casa mientras mi padre gesticula diciendo palabras que no alcanzo a escuchar. Mi madre prepara la merienda en la cocina de donde sube el humo de la tulla. En el espacio destinado para eso, detrás del batán, mis hermanitas amontonan la leña que ha partido mi padre en el patio de la casa. Anochece. Entran a cenar. Antes de comer bocado se persignan. Ninguno dice nada.

Es en ese momento que llego a casa. Al escuchar el chirrido de la portada el Arcadio sale corriendo a darme el encuentro; detrás vienen mis padres y mis hermanitas. Me abrazan hablándome en voz baja para evitar que los vecinos se enteren de mi regreso. Mi madre no deja de llorar. Me guía hacia la cocina.

Mientras como la sopa de chochoca caliente, ellos van haciendo los preparativos para nuestro viaje. La acémila del finadito no tardaría en llegar a su casa y en cualquier momento podrían venir a buscarme. Ya el Arcadio ha planeado todo para evitar más muertes.

Mi madre envolvió en manteles pedazos de quesillo y bastante cancha con chicharrón; mi padre, por su cuenta, puso en nuestras alforjas una talega de coca para cada uno. Antes de que dejemos la casa esa misma noche mi padre me curó mis heridas con un preparado de manteca de cuy y hierbas molidas para acelerar la cicatrización; luego me ha vendado las heridas con una larga tela blanca. “Hay que evitar la gusanera”, me ha dicho. Después nuestros viejos nos dieron su bendición haciendo la señal de la cruz sobre nuestras cabezas. Nuestras hermanitas ya se habían dormido.

Desde ese día no los he vuelto a ver. Según me informó un paisa que encontré en un viaje a Chiclayo hace algunos años, mis padres ya son finados y mis hermanas han ido a vivir a Lima.

Imagino que en esta parte el hombre me hubiera interrumpido para burlarse. Que después de todo sí tuvo razón el Indalecio, lo escucho diciendo, porque al escaparme del pueblo había demostrado que en realidad sí fui un meón. Yo me oigo respondiéndole que bueno, que quizás desde donde él mira mi historia se vea de ese color. Pero si no nos íbamos, algún hermano del finadito me hubiera buscado y aunque sea a la traición me hubiera pelado. Entonces uno de mi

familia hubiera buscado vengarse y así el lío se hubiera vuelto una guerra de familias como tantos casos que yo conocí de cerca. No queríamos eso, oiga usted...

Que por qué me quedaba callado, le oigo insistir al tal. Que recordaba la cabeza del Indalecio y la mirada moribunda de sus ojos, le respondo. Con los años el recuerdo se hace más cruel, le digo; es una amenaza constante. Uno quisiera olvidar, pero el olvido a voluntad es una forma de traicionarse uno mismo; negar la memoria es negar la propia vida. Así que no hay escapatoria para el cristiano. Eso creo yo; no sé usted qué piensa sobre esto. Aunque es un hombre de pocas palabras, me gustaría escuchar su opinión mientras vamos matando la travesía que ya lleva horas... Quizás hasta años, pienso ahora.

Otra vez le oigo intervenir. Que por lo visto me gusta matar. Pues sí, le digo ignorando al propósito su sarcasmo, esta travesía es la más jodida de todas que me ha tocado andar, y tenemos que matarla de a pocos, paso a paso, mientras cae la noche y el aguacero.

Mi noche, digo ahora. Porque hacía rato había visto en los ojos del hombre la mirada del Indalecio, esa forma de medio cerrar los ojos para fijarse en lo que llamaba su atención. De esa manera comprobé que ciertamente había coronado ya mi camino. Tal vez este guardia civil era un hermano un sobrino del finadito. Me encorajiné, sin embargo; a ver si de una vez se determinaba a proceder como largamente habrá imaginado que lo haría, durante muchas noches, durante tantos años, durante esta misma caminata mientras cabalgaba sin decir palabra. Entonces me veo deteniéndome para reprocharle al tal su trato hacia mi persona y le suelto mi bronca: “Me hubiera gustado decirle toda una torrentera de palabras, pero usted resultó una presencia muda, muy jodida, que cabalga su mulo sin dejarlo resollar ni un instante al pobre animal. Mientras usted es para mí una presencia de respeto, yo, en cambio, ante su mirada soy una nada. Una ausencia más bien”.

Pero eso sí —pienso ahora—, y ojalá el tal pudiera saberlo, una ausencia que no se acobardó al verlo desenfundar y apuntarme. Sí, señor —sigo pensando—, soy esa nada que tampoco ha temido al bramido del río Imaza donde de inmediato sentí que caía mi cuerpo y se sumergía agonizante entre las turbias aguas con un agujero en al frente; mi cuerpo que luego salía a flote para volver a hundirse en la corriente feroz, envuelto por la espuma lodosa, ahora ya lleno de muerte, de mi muerte, para ser arrastrado entre una palizada y otra, curtido por la culpa de la muerte del Indalecio Hidrogo.

Ha sido en esa playa donde recaló mi cuerpo, tieso, con los ojos bien abiertos y ajenos, desobedientes a mi firme voluntad de cerrarlos. Fue con una empecinada resistencia, como de

quien no quiere resignarse a abandonar el lugar donde estuvo acomodado, que fui comprendiendo lo sucedido: con desconfianza, como quien no quiere dejar su cama en tiempo de lluvias pero que debe levantarse a pesar del frío del amanecer y del misterio que deparan los días de invierno, pude desprenderme de mis carnes.

Y ahora, puesto que los shingos me han ganado la disputa por el cuerpo y han terminado ya su festín dejando mis huesos a merced de la corriente del río, yo tendré que reconstruir incansablemente la jornada. Y ya lo dije al principio, lo haré a mi manera, según el vendaval de esta soledad me azote meciéndome de un tramo para otro de la línea blanca que también ha sido mi vida; lo seguiré haciendo hasta que algún día llegue el otro que, por fin, habrá de librar mi alma de esta condena. Y no pierdo el tiempo. Otra vez me veo reptando, como una vieja serpiente a media mañana, a lo largo de la carretera pedregosa. Avanzo con una prisa que me impone el que vino a llevarme. El hombre no dice palabra ni yo tampoco. Sólo de trecho en trecho escupe una saliva verde que yo envidio: cuando el hombre me encontró yo no había mascado ni una pichqa de coca...

Epílogo de las arañas

I

A esta hora de la noche, una noche novedosa por ser su primera en el pueblo después de siglos de ausencia, el hombre se encontraba tendido en la cama, bocarriba. Descansaba su calva cabeza sobre las palmas de sus manos trabadas. Sobre su pecho, como una boca hambrienta que quisiera devorarlo, su eterno cuaderno de apuntes reposaba abierto con el lomo ligeramente levantado. Minutos antes había estado releendo sus últimas anotaciones con la intención de ensayar un nuevo arranque para el capítulo que esperaba escribir; pero, como una vez más sucediera en su mente tal explosión de ideas, y como no lograba asir ninguna de ellas, tuvo que renunciar a su deseo de armar siquiera una sola frase porque semejante situación era como no pensar.

Por momentos, como una estrategia para apaciguar ese estallido mental se detenía a observar el reloj de arena impreso en la tapa del cuaderno: las bombillas de vidrio opalescente fulguraban misteriosamente empotradas entre dos círculos de madera que se unían mediante tres columnas también de madera tallada. Por primera vez llamó su atención el hecho de que el artefacto no contuviera la acostumbrada porción de arena cayendo sempiterna: en su lugar había centenares de personitas desnudas derramándose de una sección a otra del tubo. Ese descubrimiento fue para el hombre una especie de revelación. Por largo rato se distrajo imaginando que él era una de esas criaturas que caían, infinitas, sin tocar fondo: impedido de poner el anhelado punto final a su novela, él; negadas de poner fin a su propia existencia, las demás. Hasta imaginó que de un momento a otro el espacio de su habitación comenzaba a girar en una tromba que lo absorbía hacia el receptáculo inferior del reloj donde su novela ya había sido terminada y publicada, y él se sentía completamente liberado de esos personajes que lo perseguían en todo momento, exigiéndole que les permitiera ver la luz de una vez por todas. “¿Ver la luz? –se cuestionó entonces–; ¿acaso no habían visto la luz todavía?; ¿acaso era indispensable grabar la palabra FIN en la última página para garantizarles existencia?” Le hubiera gustado escuchar la opinión de Andrea Palomino y por un breve lapso imaginó una charla al respecto con ella. Las ideas de su alumna siempre le parecieron de las más lúcidas a pesar de su juventud. Por eso pensaba dedicarle la novela como un gesto paternal por dedicarse a leer buena literatura y porque ella era lo más parecido a la hija o la nieta que le hubiera gustado tener y porque durante esos quince años

transcurridos desde el egreso de ella y la jubilación de él, la muchacha no dejó de escribirle un mail para saludarle por el día del profesor y fiestas navideñas.

Después el hombre levantó su mirada hacia el cielorraso blanco de la habitación: ajena a su bronca personal, una diminuta araña se desplazaba, afanosa, desde los alrededores del foco con dirección a la ventana. Fue inevitable para él ese viraje de su mente hacia la página en blanco donde tantas veces el cursor, diligente como esa araña, esperaba guiar el tejido de su escritura. “Techo blanco, página en blanco, mente en blanco –se dijo. Si nada más tuviera la virtud de ese bicho para trazar el camino desde el evento A hacia el P o el Q o el Z”. Volvió su mirada hacia la imagen del reloj y esta vez deslizó sobre ella las yemas de sus dedos, como si con ese gesto pretendiera enseñorearse del tiempo que, despiadado, le había puesto contra las cuerdas en la recta final de la novela, o de su vida. Reparó en su propia piel moteada y reseca como un pergamino que el paso de los años había desgastado hasta dotarla de cierta transparencia. “Como la capa externa de una cebolla”, pensó.

En algún momento había comenzado a llover. Al hombre le resultó grato redescubrir el sonido formidable del aguacero que parecía el aplauso de una multitud. Por instantes, los potentes relámpagos rasgaban la noche, pero iluminando la oscuridad de su memoria. De pronto, acontecimientos remotos que hasta hoy habían permanecido velados irrumpieron en tropel en su memoria ligeramente desfigurados por el paso del tiempo, circunstancia que sin embargo no le generó mayor inquietud porque esos puntos descabalados de sus recuerdos él los fue resarciendo con el auxilio de su imaginación siempre presta para zurcir incoherencias. Hacía mucho tiempo que aprendió a desconfiar de su memoria como registro de “verdades fundamentales”. Estaba convencido de que esta solo le era útil en tanto depósito de un revoltijo disparatado de escenas que servían para crear cuantas versiones de su pasado, incluso de su futuro, quisiera. “Recordar es crear la verdad”, solía repetir en sus clases ante colegiales generalmente despreocupados. Y ahora, quince años después de su jubilación, aún mantenía esa convicción.

Esta vez, debido a los nuevos recuerdos que surgían se felicitó por haber realizado este viaje de retorno al pueblo y quiso caminar en la habitación. Con movimientos lentos se sentó sobre el borde de la cama y con cierto esfuerzo ubicó sus pantuflas marrones. Después dejó el cuaderno abierto boca abajo sobre la almohada. Esta vez la imagen del reloj de arena pareció cobrar cierta aureola de misterio que le hubiera gustado develar, pero prefirió dirigirse hacia la puerta, cabizbajo, con sus manos cogidas a la espalda. Después quiso echar un vistazo al jardín y regresó

hacia la ventana: el vendaval se estrellaba contra los vidrios con un sonido amortiguado que no impidió que volviera a escuchar el tecleo una vez más. Era como si en otra de las habitaciones alguien escribía de prisa inspirado por la electrizada oscuridad de esa noche. Por un tiempo indefinido se concentró en el delicioso sonido de esos dedos que golpeaban las teclas y sintió que su corazón se aceleraba como si una experiencia sobrenatural fuera a ocurrirle en ese momento. Le hubiera gustado descubrir por qué le perseguía ese sonido; cuál de los dos médicos a quienes consultó al respecto tenía la razón: si ese sonido sería la manifestación física de su ansiedad por escribir, según sugería el primero o si, en efecto, se trataba de una desmejora de su capacidad auditiva, según insinuó el segundo. Pero se acercó al mueble y con actitud infantil pasó la yema de sus dedos sobre el teclado de su laptop antes de volver a acostarse en la cama en la misma posición de antes.

Otra vez sus ojos volvieron a fijarse en el cielorraso blanco: ahora la arañita hacía el recorrido inverso marchando al ritmo del tecleo incesante. El hombre imaginó que el nido del bicho se encontraba detrás del soquete del foco; le hubiera gustado investigar, pero mejor contuvo su curiosidad y volvió a estudiar el reloj de arena hasta que en algún momento se durmió. En sus sueños se vio atrapado en un capullo transparente adherido a una gigantesca telaraña.

II

Él no se había equivocado al emprender ese viaje: la geografía montañosa de Pomacochas, el suelo tenaz que grabó sus primeros pasos y la atmósfera impredecible que acaso marcó su naturaleza taciturna le insuflaron optimismo. Al hombre le fue fácil suponer que Andrea Palomino estaría convencida de que allí su anciano profesor encontraría suficiente material para terminar la novela, labor a la que volcó toda su energía y tiempo extras después de su labor diaria en el colegio y ahora su tiempo de jubilado. Se le ocurría pensar también que Dios mismo le había destinado a esa lábil costumbre de tejer historias como única responsabilidad vital, como hacen las arañas con sus redes. Entonces cuestionaba su labor de docente y sobredimensionaba lo que para sí mismo era una enorme deslealtad a su auténtica vocación creadora. Como consecuencia de esa actitud durante largos meses caía en ‘una especie de hibernación creativa’, estado que consistía solo en una delirante ‘escritura mental’ donde articulaba episodio tras episodio sabiendo que de nada serviría sentarse a escribir porque en el instante que veía el cursor palpitante en la pantalla experimentaba esa suerte de bloqueo mental y era peor.

Eran preferibles los largos paseos en inenarrable ansiedad, entonces.

Pero hoy estaba en el pueblo, en su pueblo, aunque bien podría llamarlo ciudad, pensaba, mientras contemplaba desde una ventana de su habitación las extensas calles que se abrían paso por terrenos que en otro tiempo fueron sementeras. La zona urbana había superado con creces al tablero de ajedrez que él entreveía con dificultad a través de decenios de distancia; el asfalto inmisericorde había asfixiado el empedrado de las calles antiguas; las modernas residencias de los habitantes eran réplicas escandalosas de la arquitectura de los barrios residenciales de algunos condados norteamericanos. Pensó que ese hecho se debía a la influencia de las películas gringas. Con desazón, pero sin resignarse por eso, comprobó que las distancias más irreparables no son la geográfica o la temporal, sino aquella que separa al niño del viejo y que más bien es una distancia de una naturaleza distinta, del alma.

No terminaba de amanecer cuando arribó al pueblo ese mismo día. Solo después de que los demás pasajeros hubieron bajado él se desentumeció las piernas frotándolas con ambas manos y se incorporó de su asiento. Como había visto que llovía prestó más cuidado a su abrigo: se acomodó la gorra inglesa que solía usar para cubrir su calva y se puso en el cuello una bufanda de lana que extrajo de su maletín de mano. Con una ansiedad apenas disimulada, como un amante clandestino que camina hacia el lugar convenido con su pareja, el hombre se dirigió hacia la puerta del vehículo.

Al descubrir el moderno terrapuerto y el cómodo restaurante donde alegres jóvenes impecablemente uniformados atendían a bulliciosos comensales nacionales y extranjeros no disimuló su asombro. Se sintió como un ser recién venido al mundo con la urgencia de explorar, de descubrir. Con esa intención decidió tomarse un café. Mientras esperaba su orden se frotó las manos nudosas y las calentó con su aliento. “Menos mal que aquí el aire es seco” –pensó sintiéndose a salvo de un resfrío. Le sirvieron.

La manera como fue paladeando el sabor casero, íntimo, de la bebida sin azúcar fue un acto litúrgico: se aferró con ambas manos sobre el pocillo para aprovechar el calor mientras, con los ojos cerrados, se dejaba seducir por el aroma maternal de la bebida y daba un sorbo sutil, como si más bien lo estuviera inhalando con los labios. Y fue la dulzura amarga de la bebida lo que excitó su memoria y no quiso resistirse a esa fascinación que le aislaba del resto de personas, enredándolo con remotas vivencias que por instantes le parecían impuestas, como si de experiencias ajenas se tratasen. “Tal vez el pasado ya no nos pertenece” –pensó.

En sus recuerdos vio a su madre que en un enorme batán de piedra molía los granos de café recién tostado; vio a su padre que en cuanto llegaba de la chacra, cansado, se tomaba una taza de café cargado y caliente. Pero también entrevió los bosques de cedros de los contornos del pueblo y a los ancianos que bebían aguardiente en la cantina de enfrente. Terminó la bebida. Pidió otra, esta vez tibia, y se la bebió de golpe.

Como el hotel donde había reservado una habitación no distaba mucho del terminal decidió ir hacia allá caminando. Con pasos sosegados salió a la calle: el viento causaba oleadas con la llovizna que caía persistente, como si desde lo alto alguien esparciera un mar de harina. “*Mach'ka tamyá*”, recordó que le llamaban los viejos de antaño a esas menudísimas gotas de lluvia. Levantó la cara al cielo y se la dejó humedecer mientras aspiraba profundamente ese viento húmedo. Dándose por bienvenido, enrumbó por la acera jalando su maletín con rueditas.

Visiblemente cansino, cada cierto trecho se detenía para contemplar las casas, esas modernas construcciones con enormes ventanas de vidrios ahumados, de paredes blancas y techos de tejas. No salía de su asombro ante la transformación del lugar. Automóviles modernos viajaban en sentido contrario al que él iba. ¿Quiénes viajaban en ellos? ¿Acaso remotos parientes suyos que tal vez sobrevivieron al éxodo de los años de la guerra interna y al paso del tiempo? ¿O eran migrantes venidos de todas partes quienes ahora se habían establecido en el lugar, produciendo un mestizaje que finalmente transformó al pueblo?

Cuando llegó al cruce con Riobamba se detuvo a esperar el cambio del semáforo. Las calles, más estrechas de como las recordaba, permanecían impecablemente limpias que al anciano se le ocurrió compararlas con los pasillos de una biblioteca imponente con estantes relucientes. Estas calles contrastaban abismalmente con las antiguas callejuelas donde vagaban los cerdos, las ovejas y esos caballos, mulas o burros que algunos abandonaban para que terminaran de morir debido a su vejez inservible. Durante unos segundos se entretuvo imaginando que la fachada de las casas eran lomos de libros de invaluable valor pulcramente conservados y jugó a ser el anciano y secreto bibliotecario. Incluso, no se resistió ante la vanidad de ver el lomo de algunos ejemplares de su anhelada novela, en una edición de lujo, expuestos a la avidez de los lectores.

En cuanto la luz cambió al verde los transeúntes le empujaron sobre la línea peatonal para cruzar la calle. Nuevamente en marcha, trató de descubrir entre esas personas algún indicio, si no un rostro, sí el trazo de una sonrisa, la subrepticia pincelada de una mueca de sus antepasados, algún rasgo agazapado debajo del vertiginoso mestizaje del pequeño babel. Fue en vano: también

él era un desconocido para los otros. Quizás solo lo veían como un turista anciano que había recalado en la ciudad atraído por la publicidad de las agencias de turismo. Sintió nostalgia, esa nostalgia propia de los ancianos que humedece su mirada cuando recuerdan los lugares donde transcurrió su niñez. Con dolor tuvo que admitir que él era un migrante más en esa ciudad variopinta, polifónica.

Llegó al hotel. Un adolescente lo guio por el ascensor hasta su habitación. Que si necesitaba algo sólo llamara, le dijo. “Solo necesito el silencio –pensó para sí mismo el anciano mientras le agradecía al muchacho con una sonrisa amable–; solo necesito la soledad. Y un cigarrillo.”

Cerró la puerta.

Dejó la maleta a un costado y se sentó a descansar en la cama para echar una rápida ojeada a la habitación. Junto a la ventana del fondo se encontraba el escritorio con una silla giratoria de ruedas, como lo había solicitado. Pegada a la pared derecha, entre la cama y el escritorio, había un estante de madera. En una de sus celdas descansaba, señorial, un viejo reloj de péndulo que lo sedujo al anciano como si de un símbolo de su destino se tratase; en las demás celdas había revistas y libros diversos que él se prometió ojear luego. Del lado derecho de la cama se encontraba una enorme ventana. El hombre corrió la cortina y descubrió un espléndido jardín con árboles frutales y flores diversas. Después de contemplar ese paisaje por unos minutos volvió a sentarse. Del lado izquierdo de la cabecera se encontraba un ropero color caoba y pegado a este, en la esquina, había un pequeño refrigerador. Al costado derecho de la puerta de acceso había una fotografía en blanco y negro: era del pueblo rodeado por tupida selva como él lo recordaba. Dio un suspiro profundo que delató su resignación ante el paso del tiempo. Después pasó a explorar la ducha y el baño impolutos; finalmente, para terminar de instalarse, quiso comprobar la comodidad de la silla: sentado sobre ella se puso a rodar a lo largo de la habitación. El hombre imaginó que Andrea Palomino comentaría sonriendo: "Un comportamiento típico de mi profesor". Y lo veía sonriente contándole anécdotas de su propio abuelo que también añoraba su pueblo natal en Ayacucho.

III

Alguna vez, al leer que la cultura era una gigantesca red de significados, el hombre pensó que los hombres eran al mismo tiempo nodos y artífices de esa red, y que en tanto núcleos de significado eran fáciles víctimas de su propio enredo. "Como si la araña finalmente pereciera atrapada por su propia tela", meditaba ahora a propósito también de la arañita que vio en la

habitación. Tal vez el nodo más cercano a su vida era Andrea Palomino y de manera indirecta ese abuelo de su alumna de quien ella le hablaba con frecuencia; después consideraba la orfandad, los libros, ese café junto a la Plaza San Martín, los relojes de arena, el pueblo, la novela que pretendía terminar, las telarañas, la nostalgia y esa especie de tecleo anónimo que iba cobrando protagonismo en sus oídos octogenarios.

Recordó la primera vez que oyó ese sonido, hacía unas semanas. Había acudido a su café favorito con su eterno cuaderno bajo el brazo y la esperanza de escribir alguna idea que le resultara significativa para su proyecto. Aquella tarde, entre los pocos clientes del establecimiento vio una pareja de enamorados que disfrutaba de alguna bebida caliente en una de las mesas del fondo; algo familiar creyó ver en el perfil de la chica aunque en seguida tuvo que ignorarla para dedicarse a lo que había venido.

Mientras añadía azúcar a su bebida humeante volvió a pensar en lo mismo: “Si nada más pudiera hacer como los otros; los otros que a diario escriben algo, y que, además, viven de eso. Pero hacer aquello para lo que uno no ha nacido y nunca lo ha pensado... Yo haciendo de profesor, vaya comedia. Alienación. Sí, alienación”. Después sorbió mecánicamente cada trago de café hasta que abrió su cuaderno con la intención de escribir. Quiso concentrarse en el inicio del capítulo que debía cerrar su libro; tampoco entonces pudo hilar siquiera una frase.

Fue en ese momento cuando lo escuchó. Primero pensó que era un asunto de la caja registradora pero después cayó en la cuenta de que el tecleo “sonaba” en el interior de su cabeza, más o menos como si el sonido se filtrara a través de unos audífonos. Esa situación le resultó novedosa y por eso mismo estimulante: él mismo se imaginó digitando, fervoroso, el pretendido último capítulo de su novela. Incluso sobre el tablero de la mesa, instintivamente, sus dedos simulaban el acto de presionar las teclas.

La voz de un niño liquidó la fantasía: “¿Me da una propina para ayudar a mis hermanitos?”

“Criaturas que pedimos limosna —pensó el anciano después de entregarle una moneda al muchacho— ¿Quién nos trajo? Pero qué digo: ¿acaso Dios no tiene el mismo derecho que la literatura? El Dios judeocristiano creó al hombre con barro y espíritu; los dioses mayas lo hicieron con exquisita masa de maíz. La Literatura, y de ahí que nunca deja de sorprender a entendidos y no entendidos, lo hace con palabras. Por eso —siguió pensando— sus criaturas son más sutiles destinadas a recrearse constantemente con la lectura. En eso pensaba Joyce cuando escribió que

'El artista permanece al margen de su creación, limpiándose las uñas'. ¿Es más creador el que lee, entonces?" Anotó la pregunta en una hoja al final del cuaderno.

El tecleo había persistido, pero él decidió ya no prestarle atención.

Aun admitiendo la posibilidad de que el lector fuera el verdadero creador, se decía, ¿cómo él podría considerarse parte de un grupo tan selecto como ése? Sus lecturas no habían ido más allá de algunos libros de Dostoievski, Flaubert, Kafka y Sábato, a los cuales, eso sí, había leído con absoluto fervor. Para él, el beso de Raskolnikov a los pies de Sonia era un acto más trascendente que cualquier Resolución del Secretario General de las Naciones Unidas a favor de la paz entre dos naciones africanas; Emma Bovary huyendo por las noches de los lazos del tedio hacia la pasión entre los cínicos brazos de Rodolph le parecía un acto mucho más humano que una conferencia sobre Derechos Humanos que se celebrara en Suiza o en Tokio; Martín abrazando la delgada cintura de la renuente y portentosa Alejandra era un acto mil veces más heroico que la firma de un armisticio entre dos países del Medio Oriente.

Pero también recordó a Borges que se sentía orgulloso por la cantidad de libros que había leído. Y concluyó que Borges era más creador por los libros que había leído que por los volúmenes —que no son pocos—, que había escrito...

El recuerdo del escritor argentino fue como una invocación a su exalumna, ferviente lectora de Borges. Andrea Palomino apareció a su lado; iba del brazo de un muchacho delgado que llevaba una cámara fotográfica colgando de su cuello. Era la pareja que vio al ingresar al establecimiento. "¡Andrea Palomino. ¡La periodista!", pensó para sí el anciano. Cuántos años habían transcurrido desde que ella terminó la secundaria? El hombre recordó que jamás tuvo una alumna como ella, tan interesada en la literatura, tan leída.

—Profesor —le saludó ella dándole un beso en la mejilla derecha—. Soy Andrea Palomino, su mejor alumna —le guiñó el ojo izquierdo sin dejar de sonreírle—. Él es Agustín, mi novio.

El joven le tendió la mano derecha con reverencia al tiempo que añadía:

—Andrea me ha hablado mucho de usted. Le tiene en mucho aprecio.

—Claro, claro —dijo el anciano, sobrecogido por el sorpresivo reencuentro—... Pero siéntense, carambas mi descortesía, siéntense.

— ¿Y cómo va con su novela? —Andrea le preguntó sin acatar la invitación.

El anciano profesor no se esperaba la pregunta. Se sintió humillado. Le hubiera gustado decirle que no había avanzado mucho; que al jubilarse pensó que gozaría de mayor tiempo libre

para terminarla pero que le había sido imposible ya que sus ideas no encontraban el curso de las palabras. Le hubiera gustado confesarle esa incapacidad, su fracaso, pero Agustín, que pareció haber notado su turbación, tomó por el codo a su novia al tiempo que se despedía con amabilidad.

—Es un gran honor haberle conocido. Me gustaría leer su novela. Andrea me ha contado que le inspiró a uno de sus personajes.

El viejo sintió que le quemaba la cara, sobre todo al considerar el título que había decidido ponerle al libro: *Epílogo para Andrea*.

—Claro. Claro. —volvió a decir.

—Le escribiré uno de estos días para encontrarnos y entregarle esta foto —ella se escuchaba feliz al tiempo que posaba poniéndole el brazo derecho sobre la espalda y pegando ligeramente su cabeza a la del anciano.

El muchacho tomó la fotografía.

—Hasta pronto, querido profesor. —Andrea volvió a besarle la mejilla derecha.

En el olfato del anciano quedó ese aroma del agua de colonia cítrica que ella todavía solía usar y no pudo resistirse al placer de aspirar una vez más ese perfume hasta que no quedó partícula en el aire. Le hubiera gustado darle las gracias por los correos que le escribía la muchacha, pero no lo hizo, y mejor volvió a arrellanarse en su soledad.

“Si ella me deja el perfume de su presencia, ¿qué podría dejarle yo?” Se puso a reflexionar. ¿No es la vida del hombre acaso equiparable al aroma fugaz de ese perfume? ¿Pero no es esa brevedad, precisamente, la razón de ser del perfume? ¿Y en su caso, cómo habría de creer que le justificaría una remota clase de literatura? Tenía que terminar su novela: no era coincidencia que Andrea Palomino hubiera reaparecido en su vida. Recordó que, animado por sus conversaciones sobre libros y autores durante los recreos, una vez le cedió “para que leyera” algunos capítulos de su novela. Y no se olvidaba, además, del comentario de la muchacha: “Impecable arranque, profesor. Estaré esperando el libro terminado.” Era natural, pensó, que ahora, quince años después de esa lectura, ella considerara una obligación que él terminara el libro. Y le hubiera gustado intentarlo de nuevo, pero en ese momento cedió al impulso súbito de ponerse de pie, pagar el consumo y salir.

Caminó en dirección a la Plaza San Martín con pasos lentos; iba con sus manos a la espalda y su cuaderno bajo el brazo derecho.

IV

Al hombre lo despertó la violenta ráfaga de viento que se estrellaba contra la ventana que daba al jardín. La lluvia caía incesante. Quienquiera que hubiera sido el que escribía en otra de las habitaciones del hotel había dejado de hacerlo. El anciano imaginó que ese otro no tenía problemas con la página en blanco y relacionó la suya con la determinación de la arañita que nuevamente caminaba hacia la ventana. Esta vez descendía ligera a través de su hilo, ingrávida, casi a la altura de su hombro derecho, entre el espacio que mediaba entre la cama y la ventana.

Le dio la espalda al bicho girando sobre su costado izquierdo; el cuaderno se cayó sobre el tapiz; se levantó de la cama y lo recogió. Enseguida encendió su vieja laptop y dejó correr algo de música. Volvió a acostarse con el cuaderno nuevamente abierto sobre su pecho; y, como si esa postura de su cuerpo facilitara el flujo de sus recuerdos, el hombre se vio en el consultorio del especialista a quien había recurrido debido a la persistencia del sonido en sus oídos. Le dijo que la molestia podría tratarse de un infeliz preámbulo de sordera y le recomendó pruebas más exhaustivas. Recordaba que tomó la suposición con calma y se prometió que buscaría otras opiniones. Un segundo médico relacionó el sonido con un cuadro de ansiedad y le sugirió que disfrutara de su jubilación, que realizara un viaje. Entonces él tomó la recomendación del profesional con cierto recelo ya que en alguna etapa de su vida había renunciado a la posibilidad de realizar unas excursiones. Sin embargo, durante los días posteriores no había dejado de pensar en esa sugerencia del otorrino hasta que finalmente tuvo que ceder: esa tarde, después de su reencuentro con Andrea Palomino, tomó la decisión de volver al lugar donde nació.

Como la vida de sus personajes transcurría allá en su pueblo, pensó que para escribir el ansiado capítulo final tendría que pisar nuevamente ese suelo materno. Hasta barajó la posibilidad de que allí las palabras o las ideas lo estaban esperando como frutos maduros, listas para cogerlas y digerirlas. Recordó a Flaubert recorriendo las calles y los alrededores de Ry para construir el mundo de Emma Bovary; a Sábato buscando por las calles del viejo Buenos Aires hasta ubicar el famoso mirador donde Alejandra pasaría eternas noches fumando su eterno cigarrillo. No era descabellada la idea entonces. Sería un par de meses o algo más. Si allá no culminaba el libro, sí conseguiría elementos nuevos para considerar. Pensó en el pedido de Andrea y su novio, pero también en las recomendaciones de su médico. Más de sesenta años había transcurrido sin que él hubiera tenido la intención de volver allá; y, de ese tiempo, por más de cinco décadas vivió abrazado al proyecto de escribir siquiera una novela antes de que llegara la muerte...

Tuvo que realizar el viaje.

Aquella tarde había encendido un cigarrillo antes de sentarse en una banca de la plaza San Martín a disfrutar una vez más de su anonimía. Los turistas, extranjeros y connacionales de diversa procedencia, según los delataba su acento o su vestimenta, iban y venían tomando fotos o comiendo golosinas. Había niños corriendo, risueños, en torno al monumento central y hasta partidarios de un candidato presidencial repartiendo volantes con su plan de gobierno. En algún momento una mujer con vestimenta andina se sentó en el otro extremo de la misma banca y llamó su atención. La observó con minuciosidad, como si esperara reconocer en ella a alguien que en algún momento de su vida había tenido mucha importancia. Vio su sombrero de paja, su chompa de lana color azul noche con una rosa blanca bordada en el pecho, su pollera negra, sus medias de nylon de color piel y sus zapatos negros. Le hubiera gustado conversar con ella pero entonces se repitió el tecleo. “Me volveré loco si no cesa”, pensó mientras daba una pitada a su cigarrillo y veía que le temblaba la mano. Pero, como si la escena fuera la que se estaba escribiendo con el irritante sonido de las teclas, vio que la mujer que estaba sentada a su lado se parecía a su madre, o por lo menos, al recuerdo que guardaba de ella. Ahora la veía hilando un copo de lana blanca. ¿Cómo esa mujer, joven en comparación con él, podría ser madre de un octogenario? ¿Qué ley del tiempo se acababa de romper secretamente en ese instante? Conturbado por esa visión el hombre apagó el cigarrillo contra el granito de la banca y cerró sus ojos para despejar dudas. Cuando los volvió a abrir, vio que la mujer tenía la cabeza vendada con un pañuelo blanco; parecía tener fiebre: transpiraba con profusión. El hombre miró a todas partes: nadie parecía darse cuenta de su turbación. “Tienes que regresar, hijo mío”, le habló ella. Esa voz pareció atravesar la eternidad con un acento que el viejo no percibió con el oído sino con su corazón. Ya era demasiado, se dijo, consternado. ¿Por qué le sucedía eso? ¿Era quizás el preludio del último movimiento de su vida? Maquinalmente se incorporó y enrumbó hacia el jirón de La Unión. Allí la multitud lo absorbió como un torbellino de rostros anónimos que iban y venían por la vía, o que entraban y salían atropelladamente de las tiendas exhibiendo sus adquisiciones en enormes bolsas multicolores. Pero ya no podría quitarse de la mente esa visión de su madre y tampoco su voz inexorable ordenándole que retorne a su pueblo.

¿Desde dónde su voz se estiraba ahora y le tocaba?, se había inquietado mientras su memoria volvía hacia su infancia. Se vio indefenso. Estaba sentado sobre el batán de piedra; desde allí, como un pequeño dios en su altar miraba gente que iba y venía por el corredor de la casa. Veía

ojos que lo miraban con pena. Unos cólicos intensos habían cobrado su vida. Recordó con una precisión angustiante el cuerpo inerte de su madre que lavaron en una batea labrada en cedro para luego colocarle una mortaja; pero a los familiares o allegados que ayudaron solo los vio como sombras, desdibujados en la remota lejanía a donde su subconsciente los había relegado.

Llegó a la Plaza Mayor y ubicó una banca desocupada frente a la Catedral y se sentó. Era la hora de su vicio secreto: escuchar las campanadas de las seis, esa hora difusa que va borrando las marcas del día en los rostros de las personas, pensó, pero que no termina de hacerlo porque todavía hay suficiente luz en ellos. Tal vez era una criatura de la penumbra, bromeó al acordarse que hacía lo mismo al amanecer, cuando las cosas tenían un matiz inverso con pinceladas de noche. Además, no podía negar que, de alguna manera, el tañido crepuscular de esas campanas le insinuaba que su existencia se reducía a una suerte de eco clandestino de la existencia de los otros que pasaban a su lado, apresurados. Encendió un nuevo cigarrillo. Estaba decidido: iría a comprar su pasaje.

V

Escampó.

El hombre se levantó de la cama una vez más y volvió a dejar el cuaderno sobre la almohada. Corrió la cortina: era imposible soslayar el contraste entre las noches del pueblo que guardaba en su memoria y la de estas que contemplaba desde la ventana. Se trataba más bien de una ciudad moderna que se había impuesto a las tinieblas de antaño gracias a la electricidad; esta era una urbe impúdica que ya nada dejaba a la imaginación del visitante durante las noches y se entregaba, desnuda, a la mirada de propios y ajenos. En el tiempo cuando él dejó el pueblo la gente todavía usaba candiles con aceite de higuera, o mecheros untados con sebo, o bagazo para alumbrarse. En el tiempo cuando él dejó el pueblo no solo descansaban las gentes, sino también la aldea, y al amanecer, los pájaros con su trino volvían a reinventarlo todo... Pero ahora ya no había esa ruptura, esa suerte de hachazo que cortaba en dos pedazos el tiempo entre penumbra y penumbra. Los pájaros habían enmudecido tal vez desconcertados por esa afanosa continuidad de luces infinitas; o quizás migraron también buscando la oscuridad para dormir y así poder gestar en sus sueños nuevos amaneceres y nuevas melodías. Al hombre le embargó la nostalgia; lloró un llanto callado.

Se alejó de la ventana. “Somos víctimas del tiempo, sin duda”, dijo mientras se enjugaba sus lágrimas y volvía a concentrarse en las personitas que caían en el interior del reloj de arena. Desde su laptop, los acordes de un concierto para violín de Mozart brotaban como una fragancia de ensueño que fue penetrando su vejez con una vitalidad desconocida. Deliberadamente se dejó seducir por ese coro de cuerdas mientras se paseaba en la habitación sin decidirse por una de las ideas para iniciar el capítulo postergado que cerraría su libro. Encendió un cigarrillo y dio algunas pitadas lentas, profundas. De rato en rato, como si esperara la salida de la luna miraba al cielo nublado a través de la ventana.

Dio la medianoche: las campanadas del reloj de la iglesia hicieron coro con el sonido del reloj de péndulo de su habitación. No pudo evitar que su mente jugara a suponer que cada tañido de estos relojes era en realidad el golpe de una de las personitas del reloj de arena que se estrechaba literalmente contra el tiempo al interior del tubo inferior. A esa hora el misterioso tecleo volvió a producirse y esta vez tocaba sus oídos con una nitidez inédita. Él solo se entretuvo imaginando que desde la anónima habitación el anónimo autor volvía a escribir con denuedo como quien trata de cumplir un plazo. Pero había cierta resonancia en el sonido, como si al tiempo que escribía esa persona fuera silabeando cada palabra; le hubiera gustado descifrar tan solo una de estas, pero eran ininteligibles. Todavía pensó en el estrés que insinuó el médico.

Y tal vez fue el tañido de los relojes o el tecleo o la música lo que por un momento le convencieron de que había encontrado por fin la idea perfecta para abrir su anhelado capítulo. Este arrancarían con una analogía entre la araña que tejía su tela en solitario con él mismo que ansiaba tejer el postrer capítulo de su novela. Incluso volvió a comparar el cielorraso de su habitación con la página en blanco, pero esta vez lo hizo con optimismo. “Eso es –dijo–, un blanco donde acertar; ya no más una tragedia”. Sospechó que Andrea Palomino celebraría esa afinidad de ideas. Se sentó ante la máquina decidido a escribir. Dejó la colilla sobre el cenicero y se frotó los dedos con optimismo. Pero entonces, como si proviniera desde ese tecleo anónimo, un impulso súbito le arrastró fuera del hotel.

Con una agilidad que no dejó de sorprenderle bajó por la escalera de emergencia que daba a la calle Independencia. A esa hora de la madrugada la vía estaba desierta y las luces de neón de los comercios le golpearon los ojos marchitos con una molesta iridiscencia que le obligó a restregárselos con sus muñecas. Tuvieron que transcurrir algunos minutos para que sus ojos se acostumbren al nuevo escenario. Un viento frío recorría el asfalto.

Parado a mitad de la calle no sabía en qué dirección orientar sus pasos; hacia la derecha, sofisticados establecimientos comerciales se abrían paso, indiferentes con aquel pasado de modestas construcciones de adobe y madera muescada que él tenuemente recordaba. Hacia el lado izquierdo, la calle en declive llegaba a la Plaza de Armas y se prolongaba hacia un vértice lacónico: los pantanos de Chilimbino. Claro, se dijo, ahora era posible que esa llanura tuviera otro nombre y que las nuevas generaciones ignoraran el original, razón de más para terminar de escribir la novela (si de veras habría de hacerlo); novela con la que resucitaría, siquiera en la ficción, aquel pasado idílico de su pueblo; y que alguna vez, en una remota ciudad como Lima, en un café como el que frecuentó él mismo, Andrea Palomino y su novio y otros más, tan desconocidos y nonatos todavía, habrían de encontrar siquiera un ínfimo recurso para sobrellevar sus vidas. Se sentía obligado a hacerlo, pues ese libro sería lo único que cerraría decorosamente el círculo de su existencia. “O quizás no” –dijo el hombre verbalizando su pensamiento respecto de lo que habría sido el comentario de Andrea Palomino al leer los capítulos que le había cedido. Recordó además la confesión de la muchacha aquella vez: “Un día me gustaría crear también una novela”. El viejo sonrió, enternecido.

Parado en la calle no sabía cuál era el propósito que perseguía con esa manera espontánea de salir a esa hora de la madrugada. Sintió como nunca la necesidad de una voz que le indicara su derrotero. Volvió su mirada hacia la fachada del edificio: Hotel Puma Cocha, leyó el nombre con letras doradas y recordó a su padre. Alguna vez, cuando este fue autoridad –ya no recordaba con claridad el cargo–, le había leído un documento antiguo escrito con una caligrafía laboriosa, mítica, y empastado con cuero de oveja: era título de fundación del pueblo en el año 1713. Claro, se dijo, Comunidad Campesina San Lucas de Puma Cocha. Concluyó que ese nombre del pueblo sintetizaba el espíritu colectivo de los pobladores, rasgo que, con el decurso de los siglos, lamentablemente, se había perdido al decaer el vocablo en una irritante y patética castellanización: Pomacochas. Destino irrevocable, se dijo.

Y también él se había sentido un ser impreciso entre esas personas que pudo observar por la tarde al regresar de su visita al cementerio. O a lo sumo, pensó, era solo la sombra de un recuerdo en la memoria centenaria de ese anciano, el único que sí logró reconocerlo no sin dificultad. Lo vio sentado en una silla de ruedas a la puerta de una casa. Supuso que lo habían sacado para que se asolee y se distraiga viendo pasar la gente. Se le acercó a contemplarlo con una mezcla de admiración y respeto, casi con reverencia. Lo recordaba joven de la vez cuando los reclutaron a él

y a otros muchachos para el servicio militar en Iquitos. Recordó en ese momento a los policías montados en mulas que se los llevaron encadenados como vulgares delincuentes a pesar de las súplicas de sus madres. Que la leva era para enseñarles a ser hombres sirviendo a su patria, recordó que espetaron aquellos desde sus cabalgaduras. Ahora creyó ver en la augusta majestad del viejo el perfil inalcanzable de una época mágica, de un tiempo que se diluía a través de su ardua respiración.

—Debes ser uno de los hijos de Aurelio —le dijo el viejo a manera de saludo—. Tienes su mirada.

La suya fue una voz fibrosa, desgastada: decía las palabras con un silbido en la garganta, como si en cada sílaba se le esfumara fragmentos de su alma. Después volvió a quedarse callado, ignorándolo a él que todavía lo contempló por un momento. Ese silencio del viejo fue para el hombre un reproche, un enjuiciamiento a su exilio que lo enrostraba su ingratitud, su desapego. Quiso decirle su nombre, pero solo se despidió dándole una palmada en el hombro.

El viejo se llamaba Federico Araujo. Fue el último hijo de aquel Nicolás Araujo que había participado en la Guerra con Chile. Sin duda, aquellos pertenecían a una raza más noble, diferentes a él que había sido un abúlico, un cobarde que no era capaz siquiera de escribir aquel último capítulo de su novela y que arrastraba su propia vejez, cabizbajo, con una enorme carga en la espalda: la grotesca joroba del fracaso.

Dónde están los demás, se había dicho mientras volvió a buscar entre la multitud una señal siquiera, aunque fuera la más débil e insignificante, de aquella época. Las sucesivas migraciones y la muerte se habían llevado los apellidos oriundos. Ya no estaban los Chicana, los Catpo, los Dett; ni mucho menos los Ocmata o los Chansapa. De ellos sólo quedaban borrosas inscripciones en los féretros del cementerio. Hubiera dado gustoso aquellas páginas que constituían toda su fortuna a cambio de revivir siquiera una fracción del pueblo de calles empedradas, o de volver a habitar siquiera por un día una de esas casas autóctonas del pueblo con gigantesco techo de paja. “Nada puede cambiarse ya —se dijo. Es el tiempo un juez implacable”. En este punto el viejo volvió a suponer que, al leer el libro, Andrea Palomino tendría la revelación: su profesor fue allá para penetrar el misterio del tiempo, de ese tiempo detenido al interior de la casa en la que transcurrieron los primeros años de su vida. El hombre sabía que no la habían demolido; sabía que desde la muerte de su padre ocurrida a mediados de los sesenta la casa había estado deshabitada. Al imaginar el contraste de la casa con las circundantes el hombre quiso ironizar: “Una anciana de modestos

pollerones entre modelos esbeltas de cutis angelical”. “Si ya no vuelven a verte mis ojos, en cada uno de estos adobes encontrarás mis huellas”, las palabras con que le despidió su padre vinieron de golpe a su memoria. “El tiempo nos va devorando en sucesivas oleadas –musitó–; contra él nada pueden ni los héroes”.

En medio de la calle su presencia hacía converger épocas remotas. Nunca había sido él – se decía–, sino una pila de recuerdos que se resistía a desaparecer cogiéndose de su corazón con poderosos tentáculos; una amalgama de sucesos circunscrita al majestuoso techo piramidal de la casa a donde ahora tenía que ir, como si su vida hubiera sido un círculo que ahora lo arrastraba al punto de inicio para decorosamente terminar. “O reiniciar”, diría Andrea Palomino al respecto.

A la distancia cantaban los gallos. Un perro vagabundo se atrevió a aullarle con tristeza. Al llegar a la esquina de Independencia y Florida se detuvo en la acera de la Municipalidad desde donde contempló la placita desierta. Le pareció dolorosamente distinta de la que él recordaba: un terreno eriazos donde se jugaba durante el recreo al gualbicho, a la saltaperita, a los choloques, a la pelota; un pedazo de tierra donde se ponía a navegar pequeños barcos de papel en los charcos que se formaban en la época de lluvias; una pampita donde se improvisaba los hornos durante el estío para quemar yeso y fabricar tizas; una pequeña parcela, en fin, agrandada ahora por la tenacidad de sus recuerdos y transitoriamente eterna porque ya solo permanecía en su memoria. Ahora los bancos de cemento y los senderos de concreto bordeados por rosales indolentes habían reemplazado a la áspera pero sublime pampita de su niñez; y los edificios circundantes de concreto y vidrio eran ajenos a las construcciones antiguas de adobe: la escuelita, la iglesia, el concejo municipal, el local comunal. Todo era distinto. Pensó que el suyo era un viaje final de redescubrimiento y reconquista, como del sobreviviente que camina sobre los escombros de una ciudad después de la devastación de la guerra, en su caso de una guerra de acero, asfalto, vidrios, luces estridentes y de tiempo.

Cruzó la plaza en diagonal hacia la esquina de La Unión con Pomacochas. En el centro levantó los ojos hacia el monumento central de la pileta: era un puma tallado en piedra. Por unos minutos admiró al animal que rugía un eterno y feroz chorro de agua que caía sobre la fuente de concreto. “Por fin un símbolo del pasado —pensó—; un modesto pero poderoso ícono en esta red de mi vida”.

El hombre retomó su marcha. El frío era intenso: el viento no cesaba de silbar entre los postes de luz. En la esquina tomó por La Unión donde con reiterada sorpresa constató que también

esa parte del pueblo le era ajena: ya no existía el caserón de don Nicolás Gómez ni la casa contigua de don Absalón Inga y tampoco la casa de doña Francisca Pizarro. Más abajo descubrió incluso que los bastos apriscos de doña María Dett ahora se habían transformado en agencias bancarias y restaurantes. Estupefacto, al llegar a Tripulantes volteó a la izquierda.

La disposición y diseño de los edificios de esa parte de la ciudad le sugirieron nuevamente la imagen de la urbe como si de una biblioteca descomunal se tratara. Porque no hay diferencia entre una casa y un libro, pensó el anciano: ambos contienen historias de vidas. En esta parte el viejo volvió a suponer que su exalumna haría un alto en su lectura para complementar: “Pero también una tumba contiene una historia de vida. Libros y casas: tumbas iguales de elocuentes”. Y la imaginó a ella evocando esas conversaciones de recreo que mantenían a veces a propósito de algunos poemas de Vallejo. No quiso pasar por alto la oportunidad y recitó: “Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba”. Después tomó nota mentalmente: las casas y las tumbas también eran nudos de significado en su existencia.

Había llegado hasta mitad de la cuadra junto a la enorme construcción. Su legendaria arquitectura le hechizó. Se dejó embelesar por la imponente armazón piramidal del techo y recordó con diligencia los materiales: cascarilla atada con bejuco de casa (no se usaba un solo clavo para afirmarla) y cortadera. Todos esos materiales permanecían invulnerables ante la voracidad de las polillas debido a que los antiguos supieron el modo correcto de extraerlos de la naturaleza, un secreto más que el tiempo se había llevado... Pero ¿por qué secreta razón permanecía incólume la casa? ¿Qué autoridad había evitado que la quemaran los palomillas, o que la demolieran con el pretexto de mejorar el ornato de la ciudad como hicieron con las demás de su tipo? Solo una fuerza misteriosa pudo haber velado por ella todo ese tiempo en que él estuvo ausente.

Un rayo iluminó el pueblo; retumbó el trueno. Otro relámpago más intenso que el anterior desgarró la noche, y el anciano pudo ver la casa y la huerta que se prolongaba hasta la esquina con Atahualpa. Se decidió a entrar. Empujó con cautela la añosa portada de madera que se abrió con un chirrido doliente; caminó por el ancho corredor hasta la puerta de la sala. El precario candado que colgaba de la aldaba se cayó con solo intentar cogerlo. Ingresó al recinto. Por el eco de sus pisadas dedujo que la amplia sala estaba vacía. El hombre volvió a imaginarse atrapado en uno de los tubos del reloj de arena. Su respiración era irregular; su corazón latía con vehemencia.

VI

Él había defendido la idea de que sólo la memoria nos concede una sutil y transitoria versión de la inmortalidad. Porque somos inmortales, decía, en la medida que nos proyectamos mediante nuestros actos y nuestras palabras hacia los demás y en los demás. Y entonces, alguien con quien alguna vez compartimos buenas o malas experiencias, alguien a quien alguna vez dijimos alguna palabra afectuosa, o hasta lo insultamos, podrá recordarnos para agradecernos o para desearnos un negro porvenir. De manera, entonces, reiteraba, que postergamos la muerte con nuestros recuerdos; recuerdos que van rebotando entre las personas como si fueran el eco de una voz golpeándose en los muros de un laberinto. Se sintió dichosamente inmortal en ese momento al pensar en Andrea Palomino, porque a través de ella cabía la posibilidad de prolongar su existencia, así como ahora él prolongaba la vida de sus padres.

Bordeaba los catorce años cuando dejó la casa paterna para ir tras los pasos de los hermanos mayores a buscar futuro en Lima; catorce, una edad en la que se ha vivido lo suficiente como para saber que los sucesos más valiosos para uno no se guardan en la cabeza sino en el corazón. Y desde el suyo hoy brotaban, como lianas que lo iban envolviendo, incontenibles, recuerdos más remotos: reproches de los padres, pero también sus caricias; riñas infantiles con los hermanos y tardes infinitas de infinitos juegos en el patio; algunos días de fiesta del pueblo y melodías alegres que silbaba su padre; pero también yaravíes que entonaba su madre mientras preparaba la merienda. Y fue feliz. Una vez más se veía cogiéndose de la pollera púrpura de su madre que iba y venía de la cocina a la sala con la cabeza dolorida vendada con un pañuelo blanco. Él iba a cumplir cuatro años cuando la enfermedad al fin pudo vencerla una noche de junio de 1948. Recordó a una señora de pollera azul que le cargó sobre su espalda atándolo con un pañolón y que le llevó tras un modesto ataúd que cuatro hombres llevaban en hombros; recordó el cementerio: cruces de madera, crisantemos, margaritas, un violín que lloraba la pérdida como los hermanos mayores; recordó los verdes ojos de su padre enrojecidos por el llanto y la voz quebradiza de un cantor. Un bebé lloraba; alguien dijo que se encargaría de amamantarlo. (Después supo que se trató de Carlota, su hermanita menor que moriría poco tiempo después a causa de la tos negra). También recordó la fosa arcillosa que se tragó el cajón y el sonido de los terrones cayendo sobre la tabla y enseguida la nada.

Es el hombre una criatura condenada a la soledad, se dijo. Algunos viven encerrados en ese extraño pero placentero modo de llevar sus vidas llenándose con eternas lecturas o escribiendo, ferozmente tejiendo historias, también con el propósito de trascender a la muerte, justificando así

o pretendiendo justificar una existencia de por sí imperfecta, contradictoria y, sobre todo, transitoria. Se vio como uno de esos seres.

Nuevamente aquel sonido de las teclas irrumpió aun entre esas paredes centenarias de la casa de adobes y a partir de ese instante acontecimientos vertiginosos irrumpieron en su entorno rompiendo toda lógica, como si lo narrado por ese anónimo escritor fuera cobrando vida ante sus ojos. Un relámpago iluminó la sala: en un rincón había una cama donde yacía una mujer con dolores de parto. “Ayúdame a parirte, hijo mío”, la escuchó dirigirse a él. El hombre sintió consternación. Vanamente se tapó los oídos, pues las palabras de la mujer sonaron más nítidas en su interior. ¿Acaso esa situación se trataba de una perversa evidencia de su frustración como escritor y sus personajes ahora se vengaban de esa manera por su constante procrastinación? Recordó la visión que tuvo días antes en la plaza San Martín y ya sin desasosiego se dejó someter. “¿Y papá? —se escuchó preguntando. ¿Dónde está mi padre? ¿Y mis hermanos?”. Escuchó el llanto del que acababa de nacer y la voz de la mujer en otro tiempo: “Mi hijo, mi hijo”.

En la oscuridad del recinto la voz de la madre que acariciaba a su recién nacido tenía algo de consuelo, algo de respuesta a las interrogantes de ese hijo que, al mismo tiempo que era acunado contra sus senos, le contemplaba desde otro tiempo. Andrea Palomino diría: “Más bien desde un fuera del tiempo.”

Un nuevo fusilazo le animó al hombre a acercarse a esa mujer que decía ser su madre. Corrió hacia ella con un ímpetu infantil; la abrazó y besó su frente sudorosa sin poder ocultar su desconcierto. “Tome su tetita, mi niño, tome su tetita”, la escuchó decir. Él sintió el dulce pezón en su boca y entonces fue bebé, un ser felizmente ignorante de las preguntas sin respuestas; un ser que se escudaba entre los brazos de su madre para escapar de los ruidos siniestros del teclado y de la noche, de los rayos y de los truenos, del frío y de la lluvia. “No me dejes de nuevo”, quiso decirle, pero sólo se escuchó berrear. “Tome su tetita”, oía el canturreo de la mujer, pero esta vez las palabras no fueron pronunciadas por esa boca febrilmente materna, sino que llegaron al hijo a través de algún mecanismo invisible. “Como un mensaje telepático de la madre al hijo que lleva en su vientre”, pensó Andrea.

Después esa voz se fue apagando como si la mujer dejara a su bebé sobre la cama para dedicarse a los quehaceres de la casa sin que el hijo notara su ausencia; la voz se fue alejando como si la madre pasara a otra realidad a través de las paredes de adobe (“O de tiempo”, según la impronta de Andrea).

Una nueva luminiscencia lo arrebató al viejo de esa realidad: estaba solo, parado en un ángulo de la sala. El trueno hizo vibrar la estructura de la casa. El hombre pensó que la edificación colapsaría: se decidió a salir. Una última centella lo cegó en cuanto puso sus pies en el umbral. Ofuscado, trató de cogerse del marco de la puerta mientras percibía un penetrante olor a humo y escuchaba voces lejanas en dirección de la esquina de Tripulantes con Atahualpa: “¡Incendio! ¡Se quema la casa!”. La sirena de los bomberos ululaba en alguna calle, pero en vez de acercarse la oía alejarse a toda prisa. Nadie más pedía auxilio. Se frotó los ojos marchitos con el dorso de sus manos y con dificultad volvió a distinguir su entorno: estaba en la habitación del hotel, a salvo del incendio, aunque acongojado por haber presenciado el final de una época irrecuperable. Seguía tendido en su cama. Sobre su pecho, como un portentoso símbolo de su destino, la carátula del cuaderno seguía mostrando el eterno reloj de personitas desnudas cayendo perpetuamente.

VII

No le costó serenarse después de lo sucedido, como si de antemano él hubiera aceptado la responsabilidad de ese juego de desdoblamientos. Ahora centró su atención en la habitación: con espanto, se percató que la araña había terminado su labor. Se propuso ubicar al bicho en los alrededores del foco, pero no tuvo éxito. Entonces pensó que este podría haberse refugiado debajo de la cama y se sentó con suma aprensión cuidando de no colgar los pies por los bordes. No pudo resistirse a la contemplación de la enorme telaraña: su diámetro abarcaba toda la altura de la habitación; las fibras eran gruesas, tal vez mil veces más de lo habitual. Con minuciosidad contó los rayos de la urdimbre: eran sesenta y siete y se adherían al techo, a las paredes laterales, al extremo de la cama, al piso. En torno a esos hilos la trama avanzaba en espiral con una viscosidad fosforescente que el hombre recorrió con mirada vertiginosa. Recién pudo percatarse que se trataba de una red tridimensional como una gigantesca canasta de baloncesto. “¿No era más bien una réplica del diseño del reloj de arena lo que el bicho había tejido?”, la voz de Andrea Palomino volvió a hacer eco en la mente del viejo, aunque este la desechó de inmediato. El fondo de la telaraña se prolongaba como una manga hacia el lugar donde se encontraba el escritorio. Ahora el viejo estaba seguro de que el bicho se encontraba oculto en ese vértice desde donde provenía el tecleo del anónimo escritor, y su voz desvelada y lodosa: “¿Pero acaso no es suficiente la palabra escrita como para tener que pronunciar cada sílaba que se va grabando?”. Esas palabras eran típicas de Andrea, recordó el viejo. ¿Qué tipo de relación podría haber entre su alumna y el intruso que

había entrado a su habitación? -se preguntó- ¿Era acaso el novio de la chica? No obstante se fue dando cuenta de que lo más importante no era develar la identidad de aquel sino que jamás dejara de hablar. Y tal vez pensando en suplicarle al respecto se esmeró en mirar al escritorio: el otro escribía con manos laboriosas, encaramado sobre la laptop, como un arácnido gigantesco. El viejo lo observó minuciosamente al otro y fue descubriendo, casi sin sorprenderse, otra versión de sí mismo aunque medio siglo más joven: su cabellera era negra y lacia, su mirada solitaria y abstracta como él mismo se recordaba a finales de los sesentas, esa época remota cuando comenzó a esbozar la estructura capitular de la novela. El viejo quiso convencerse de que en ese mundo paralelo también había viajado al pueblo en busca de la raíz: “Tal vez esta traiga la dicha”, pensó Andrea que diría, lapidario, el anciano profesor; “pero acaso también la derrota”, quiso contrastar ella.

El viejo profesor se animó a tocar las fibras de la red con las arduas yemas de sus dedos. Desde allí le gritó al otro que por favor no se detuviera, que continuara creando y que ya encontraría un modo para recompensarle. El escritor ni se inmutó. El anciano vio su propio final, un final arbitrario como todos los finales: descubrió con resignación que nunca terminaría su novela y que más bien su existencia había transcurrido entre páginas y páginas. Cada vez que alguien leyera su historia tenía que cumplir con el ritual de resucitarlo, de hacerlo pasar por los mismos tormentos de una vana esperanza para después dejarlo ir; porque él, como millares de otros seres, había sido condenado a una existencia de fantasías y desilusiones, de resurrección y de muerte. Y había de permanecer anclado a ese universo de páginas por los siglos de los siglos, circunscrito a ese itinerario de lecturas y relecturas, como si pasara de una bombilla a otra de cierto reloj de arena. Andrea supo la conclusión del anciano: “Y solo para hacer el mismo descubrimiento: Las palabras hacen nacer y matan”.

La atmósfera de esta parte de la habitación se aceleró. El espacio giró con una fuerza centrípeta inaudita y arrastró hacia el centro del vórtice al viejo que vanamente ponía resistencia cogiéndose primero de su eterno cuaderno y luego de alguna fibra de la red. Vertiginosamente, como una pelota de baloncesto, su cuerpo cruzó hacia el otro lado —como una más de las personitas en el reloj de arena, pensó Andrea Palomino—. Desde allí agitaba las manos tratando de llamar la atención del otro que, tomándose la nuca con sus manos, ahora miraba al cielo a través de la ventana: entre nubes espesas escarmenadas por el viento, flotaba la luna como un plátano maduro, inalcanzable.

Andrea daba por culminada su lectura del libro y luego también se asomaba a la ventana de su habitación. Desde allí, como el otro, ya sin sorprenderse admiraba el mismo fruto reluciente que ahora se mostraba rodeado por una aureola fosforescente. También había terminado de tejer su propia red y esta amenazaba con absorberla a ella misma.

Entonces, secretamente como su profesor, quiso envidiar a ese escritor que ahora permanecía al margen de la suya, pero luego cayó en la cuenta de que ese tampoco podría librarse de su obra ya que tendría que arrastrarla como una manga ignominiosa inspirando risitas de lástima o el desprecio de los demás. Convencida entonces de que esa suerte era menos digna, Andrea Palomino se dejó engullir por su propia telaraña: había terminado el recreo. En las escaleras se topó con su profesor de Literatura y creyó oportuno devolverle sus manuscritos. “Impecable arranque, profesor. -le dijo sonriendo al anciano, ruborizada como quien ha sido sorprendida en un acto íntimo. Estaré esperando el libro terminado.”

Imitatio Dei

Hic quo natus fuerat optans erat illo reverti.

I

Solo ahora he podido comprender el fenómeno psíquico por el cual, desde hace algún tiempo, la palabra “memoria” se me ocurre asociada a la imagen del prisma que Isaac Newton sostiene con la pinza de sus dedos. Lo veo, iridiscente, descomponer el ojo luminoso de un faro en rayos de colores que se abren camino hacia un horizonte ceniciento, cual certeras cuchilladas. Ahora sé que la imagen se trata de una metáfora que mi subconsciente ha estado proyectando sobre las múltiples maneras –o colores– como recuerdo los eventos que han sido significativos en mi vida, actos estos de la evocación del pasado que responden a estímulos diversos o que, incluso, son inmotivados a veces.

A partir de esta circunstancia se me ocurre pensar que, si conmigo sucede de esta manera en la intimidad, bien podría extrapolar tal experiencia a la esfera de lo público. ¿Acaso la historia no tiene el matiz del poder fáctico que la construye o que evoca los hechos? ¿Y acaso ese trato del pasado no establece los vínculos de una colectividad, lo que los sociólogos conocen como identidad de grupo? Por consiguiente, no sólo el mundo ostenta el color del cristal con que se lo ve, sino también esas miradas, cuando son evocadas desde otros tiempos, se tiñen de matices diversos según la pasión o el poder particular que los convoca. Y es en función de esas bandas cromáticas que tejemos los relatos sobre nuestras vidas para persuadirnos de que somos más que un sueño, de que esas manchas de colores son marcas de que un día amamos u odiamos, sufrimos o gozamos, triunfamos o fracasamos, vivimos o morimos; pinceladas en fin que pueden acusar el desarraigo, la soledad, la nostalgia. Por consiguiente, el acto de recordar supone la pigmentación del pasado con colores que son determinados por las causas o por los fines por los cuales recordamos.

Así pues, hoy veo la muerte de mi primo Gabriel con matices amarillos y visos de color verde; pero también lo percibo de un rojo cárdeno, como la carne magullada; incluso la veo mórbidamente negra, aplastante. Más aún, a partir de los datos que hoy dispongo, información que cordialmente me facilitó Donato Chuquihuaraca, estoy seguro de que el deceso de Gabriel, (incluso el de Nolasco, el tercer integrante del grupo; y quien sabe si del mismo Chuquihuaraca después,

incluso mi propia muerte, porque a decir verdad me es imposible ponderar el poder de la organización), podría abarcar todo el espectro cromático, incluso con combinaciones exóticas.

Porque mi intención al escribir esta crónica sobre los hechos es construir un faro que, a muchos años de distancia de los hechos, pretende iluminar esos terrenos movedizos de la memoria familiar, pero también dar lumbre sobre los otros casos. Y no para homenajear a mi primo y sus amigos que ya nada esperan, sino como un gesto, ojalá no tan vano, de darle sentido a la carencia que significa la partida de un ser querido tanto para familiares como para los amigos y compañeros de trabajo, y cómo no —aunque suene estrafalario decirlo por la magnitud de lo que espero destruir—, para la nación entera.

Gabriel falleció, se murió, fue muerto, se suicidó, fue asesinado (¿Qué palabra usar? Optar por una de ellas ya es emitir un juicio valorativo, parcial por supuesto, lo que no pienso hacer porque no es de mi competencia.), dejó de existir en Lima la madrugada —también la hora es incierta... Sería más conveniente decir que los hechos ocurrieron entre la tarde del miércoles 3, (hay testigos de su entorno laboral que lo vieron con vida hasta después de las 17 horas) y la mañana del jueves 4 de octubre de 2001, tres días antes de contraer matrimonio con Angélica Pinillos, de 29 años, contadora de profesión. Sobre esta información —los planes matrimoniales, quiero decir—, hay registro periodístico del edicto correspondiente, además de los partes que se repartieron a familiares y amigos. Sobre la ocupación de ella, de la novia, en cambio, se ha cernido la duda desde la primera noche del velatorio de Gabriel en Lima. Sobre este tema ha sido Chuquihuaraca quien ha contribuido con mayores detalles como más adelante se podrá ver.

En ese tiempo, habiendo egresado de la universidad y cansado de alquilar mi vida a un centro preuniversitario por unos cuantos soles en Lima, yo había regresado al pueblo: quise tomarme un descanso. Durante un año y medio me entretuve en las labores agrícolas de mi familia. Confieso que lo hice con sumo deleite y ese jueves nefasto yo había ido a deshierbar el maíz en la chacra; fue al mediodía que mi padre me transmitió la noticia.

Después del desayuno, aprovechando el agradable sol que salió esa mañana, había ido a visitar a su hermana. Mientras conversaban, como a las diez, el vecino que administraba un locutorio telefónico avisó que un comandante de la PNP estaba en línea y quería comunicarse con los padres del suboficial Gabriel V. Fue mi tío quien acudió a responder la llamada y al poco rato —dijo mi padre— volvió a casa con una serenidad simulada hasta que finalmente se derrumbó. Abrazó a su esposa y se dirigió a mi padre: “Qué bueno que hayas pasado por aquí, hombre, para

que de una vez te enteres de la mala noticia -dijo papá que le dijo el tío-: el Gabriel se ha muerto.” Dijo papá que mi tía, más sensible que su esposo, se había desmayado al enterarse de la noticia.

Ahora lo recuerdo al tío llorando junto al féretro la noche cuando arribaron al pueblo trayendo los restos de Gabriel desde Lima; sus lágrimas se derramaban en silencio, como las filtraciones secretas de esas cavernas de los alrededores del pueblo en tiempo de sequía. “Nada se compara con el dolor de la muerte repentina de un hijo”, lo escuché sentenciar al tío esa única noche de velorio en el pueblo. “Cuando uno va envejeciendo, se piensa que los hijos van a enterrarnos; jamás se cree que será al revés”, se lamentaba. “Creo que la muerte de un ser querido también nos va matando poco a poco”, me diría tiempo después, con su mirada húmeda, melancólica.

Ahora que escribo, y después de haber meditado sobre esas frases de mi tío, no dudo de que tuvo razón: después del fallecimiento de mi primo ambos tíos envejecieron de prisa. Pocos años después también falleció él.

Pero aquel mediodía, mientras mi padre me narraba lo sucedido, mi primer pensamiento fue que se trataba de un error. Como a cualquiera se lo hubiera ocurrido, pienso ahora, porque nunca nos predisponemos a la muerte sino de los ancianos. Incluso si fuera joven y estuviera gravemente enfermo que los médicos no garantizan la recuperación del paciente, aun así, por el solo hecho de ser joven, pensamos que la persona podría recuperarse y levantarse victorioso de su lecho. Por eso me resistí a aceptar lo sucedido. Solo después de ver la tristeza en la expresión de mi padre se me ocurrió pensar en un atentado terrorista; en esos años, las detonaciones de los coches bomba aún hacían eco en nuestros temores.

—Tu tío y uno de tus primos ya salieron para Lima. Van a traer el cuerpo a como dé lugar...

No comenté nada. Me llevé la mano izquierda a la cintura; con la otra sostuve la lampa.

Papá me miró a los ojos y dijo:

— Dicen que se ha matado.

La noticia tuvo el efecto de un estallido para mí.

—Eso es un disparate -dije.

Papá pareció no seguir mi razonamiento.

—Tu tía está destrozada. Vamos a estar en su casa, acompañándola. Tu mamá ya está ahí con ella.

Me senté sobre un montículo de tierra entre el cultivo. Por la ubicación del terreno, inevitablemente miré hacia la laguna por donde tantas veces, con Gabriel y sus hermanos habíamos cruzado en canoa hacia su chacra. Me resistí a creer en esa versión de su deceso.

—Yo también lo dudo —me declaró mi padre. Ha sido un muchacho muy sensato. Tus tíos tampoco creen que las cosas hayan sucedido de esa manera.

Nos quedamos callados: yo concentrado en los tiempos de la niñez; mi padre, en la velocidad con la que nos vio crecer.

—No solo creció rápido; también nos dejó rápido.

—¿Y si de veras se suicidó, qué motivos habrá tenido?

Le saqué de su melancolía.

—Un cáncer terminal, según el comandante que dio el aviso.

—Eso me parece puro cuento.

—Tu tía dice que Gabriel estaba bien. Tu tío me contó que incluso el domingo ha conversado con él para disculparse porque no podían asistir a su matrimonio.

—Pobre Angélica. Estará destrozada -pensé en la novia.

—Que desgracia para la pobre mujer -dijo papá.

—Si no lo hubiera conocido a mi primo, podría pensar que esa decisión de mis tíos de no acompañarle en su matrimonio más bien lo deprimió —volví al tema.

—Cuando regresen con el cuerpo sabremos lo que ha sucedido en verdad.

Papá tuvo que regresar para ir a doblar las campanas como se acostumbra hacerlo en el pueblo cuando alguien ha fallecido. Así comunicamos a familiares, allegados y paisanos para que acompañen en el velorio y el sepelio. Mientras lo veía alejarse por el camino traté de comer el almuerzo que él me había traído: solo probé un par de cucharadas. Me quedé un buen rato especulando sobre los motivos que le habrían llevado a tomar semejante decisión a mi primo. Ninguno me pareció convincente.

Tuve que seguir con mi labor. En cada golpe que daba con la lampa a la tierra suelta, negra, los recuerdos de la niñez bulliciosa y juguetona brotaban como los tiernos tallos del maíz. En algún momento, como una neblina que me fuera envolviendo para encerrarme en el laberinto de un silencio sepulcral, de un abismo solemne, llegó hasta mí el clamoreo de las campanas. Ninguna otra puesta de sol como aquella en el pueblo ha detentado para mí el perfil augusto de la muerte. Hubiera querido llorar; no pude hacerlo.

Esa tarde quise quedarme trabajando hasta después de la puesta del sol. Cuando dejé la chacra, las aves se disponían a pasar la noche a buen recaudo: zorzales, gorriones y huanchacos buscaban los bosques; los licichos y las garzas, en bandadas, se dirigían hacia el pantano y los totorales que rodean la laguna. Allí han pasado las noches desde siempre. Recordé que, a esa hora, muchas veces, Gabriel y yo nos internábamos en el monte, escopeta al hombro, para cazar pishanes, esas aves de carne deliciosa que buscaban acomodarse en las ramas de los lanches para pasar la noche.

Hubiera querido que la noticia de su muerte no fuera cierta.

II

Aquí en Lima los encuentros con mi primo Gabriel se habían ido espaciando debido a los asuntos estudiantiles y laborales de ambos. La última vez que conversamos, en diciembre del 99, fue por casualidad. Nos encontramos en la avenida Abancay, frente al Congreso. Él avanzaba sobre su caballo alazán junto a otros miembros de la Policía Montada. Durante algunas cuerdas entablamos un diálogo sobre asuntos generales relacionados con la salud de ambos, con los estudios y el trabajo. Yo terminaba la universidad y él había logrado un ascenso. Me contó que estaba viviendo solo debido a que sus dos hermanos mayores habían sido enviados al interior del país por razones laborales; su hermana menor se había mudado con su pareja a otro distrito. Aquella vez también me comentó sus planes de casarse con la novia que ya llevaba más de dos años según era del conocimiento de la familia. Cuando nos despedimos junto a la Biblioteca Nacional, quedó en visitarnos a casa el fin de semana, pero ambos sabíamos que eso no sucedería porque sencillamente la gente cambia y porque está bien que así sea.

La siguiente conversación en realidad sucedió diez meses después, fue durante nuestra última entrevista en el pueblo, a mediados de octubre del año dos mil. Hacía poco menos de dos meses que yo había regresado al pueblo dejando el centro preuniversitario; fiel a su costumbre anual, Gabriel también llegó de vacaciones a mediados de octubre para participar de la fiesta patronal. Allá nos encontramos —también de manera fortuita—, en la Plaza de Armas. Después de los saludos y los reproches mutuos por nuestra ingratitud, el tema de nuestra conversación derivó en La Marcha de los Cuatro Suyos, sin duda el evento más importante de ese año para toda la nación. No habían transcurrido ni tres meses de esa manifestación masiva de la población en protesta contra la re-reelección de Fujimori y Montesinos (votar por el primero era hacerlo por

ambos). Cuando le mencioné que yo había participado en esa marcha asumió su rol de preceptor, y comenzó a reprocharme una vez más “mi irresponsabilidad”, ya que algo pudo haberme sucedido y que les hubiera generado problemas a mis viejos.

—Simple sentido del deber ciudadano —recuerdo que le dije, sonriente, a Gabriel.

Ya en conversaciones anteriores habíamos intercambiado opiniones sobre situaciones coyunturales en Lima, a propósito de algún desalojo de invasores de terrenos en el que tuvo que participar o de alguna nota subrepticia sobre los actos de corrupción del gobierno. Así que él conocía mi punto de vista sobre la situación del país.

Él me reprochó mi sonrisa porque haberme expuesto a la muerte no le parecía gracioso.

Solo cuando se hubo calmado continué.

—Lo indignante es ver que aquí en el pueblo toda la gente sigue creyendo ciegamente en el Chino. Incluso mi papá. He discutido con él por eso... Las personas se encuentran completamente desinformadas.

—Claro —dijo Gabriel—, si los canales de televisión que se ven aquí son de señal abierta. Y nosotros sabemos quién manda en su programación.

Habíamos encontrado una coincidencia y un banco disponible.

—Pero qué podemos hacer nosotros —continuó mientras se sentaba—. Que de eso se hagan cargo “los demócratas” —entrecomilló a los últimos con un gesto de sus dedos y un tono de sarcasmo en su voz.

Yo le miré a los ojos y él, conocedor de mi punto de vista respecto de la situación, de pronto se mostró interesado por escucharme:

—Y en qué grupo estuviste.

—¿De veras quieres saberlo? —le pregunté. Y ante el gesto afirmativo que hizo con su cabeza tuve que contarle que yo estuve en la Marcha con el grupo de la plaza San Martín.

Me escuchó con suma atención. A veces afirmaba con la cabeza, otras veces sonreía; pero también suspiraba. Así lo hizo cuando le comenté que me costaba entender el ensañamiento policial contra nosotros, personas comunes y corrientes reunidas desde cada rincón del país. Si hubo gente que incluso no hablaba bien el castellano. En su media lengua se preguntaban por qué querían matarlos si este también era su país. Y hubo ancianas que en su español andino contaban entre lágrimas de dolor cómo el ejército y la policía habían acribillado a sus maridos, a sus hijos,

a sus paisanos acusándolos de terrucos. Sentían que hasta en la marcha se les estaba tratando como tales.

En esta parte me había quedado callado por causa de mi indignación al recordar el llanto de esas ancianas, provincianas como nosotros: mi primo, Donato Chuquihuaraca y yo.

Fue cuando Gabriel suspiró.

Después retomé mi narración a pedido de él que, al escuchar algún dato que acaso consideraba más relevante, me interrumpía para hacer algún comentario o para complementarlo con información que él conocía. Se sorprendió cuando le mencioné que nos pusimos a bailar entre ese infierno picante de gas lacrimógeno. Y es que, después de haber fracasado en el primer intento de cruzar el jirón Lampa para llegar a la avenida Abancay y dirigirnos por allí hacia el Congreso, según estaba planificado, repelidos por una lluvia de bombas, tuvimos que replegarnos hasta el frontis del hotel Bolívar. Allí nos habían informado que decenas de manifestantes habían sido detenidos en los otros frentes; era mejor no separarnos del grupo para evitar la captura. La noticia enardeció más el ánimo de la gente. Fue en ese momento que la banda de músicos de Lamas que se habían separado en la retirada volvió a reunirse y entonaron una pandilla. Nos pusimos a bailar.

—¿Bailaban? —me interrumpió Gabriel, sorprendido—. Me parece increíble que se les hubiera ocurrido bailar

—Sí. Bailamos. Creo que no puede haber gesto más memorable que bailar en medio de la masacre. Entre bromas decíamos que era nuestra danza de guerreros —le dije.

—Un baile premonitorio —Gabriel llamó mi atención con esa afirmación.

Su voz sonó categórica. Se lo hice notar.

—Si supieras cómo se tejen las cosas ahí dentro —dijo y me apremió para continuar mi testimonio.

Ahora, mientras escribo, se me ocurre pensar en cuánto conocía Gabriel sobre la podredumbre moral de los oficiales de la Policía Nacional y de esferas más altas del poder. ¿Por qué “baile premonitorio”? ¿Por qué esa frase condicional? ¿Qué información fue la que prometió compartir con Donato aquella tarde previa a la muerte de Gabriel? Es fácil hacer conjeturas al respecto y, en cierta manera, este texto es eso: una pincelada más (entiéndase una lectura), muy personal, por cierto, en función de lo que Chuquihuaraca me ha ido informando en estas últimas semanas y de lo que yo mismo he podido indagar en la Internet.

III

Esa frase en condicional de Gabriel se quedó flotando en mi memoria durante muchos años, y resultó muy significativa a la luz de los hechos posteriores: “Si supieras cómo se tejen las cosas ahí dentro”. Tuvieron que transcurrir diez años de la muerte de Gabriel para que el tenebroso condicional cobrara un matiz diferente. ¿Qué pasaría con nosotros si se supiera información delicada y peligrosa en un régimen autocrático y, por lo tanto, nefasto? Las preguntas empezarían sobre los canales mediante los cuales nos agenciamos esos datos. Si fue de manera fortuita y la información es reversible mediante un psicosocial, por ejemplo, el individuo solo podría ser amonestado según algunos de los métodos de la organización implicada; pero, si la persona o el grupo de personas accedieron al secreto de manera deliberada, y la información es altamente comprometedor para las altas instancias de la organización, la represalia podría, sin lugar a duda, implicar la desaparición de los involucrados.

Ese sentido comenzó a tomar la frase condicional de Gabriel en una conversación que mantuvimos con Donato Chuquiharaca. A este yo había conocido el año 96 en una reunión por el cumpleaños de mi primo. Antes de la muerte de Gabriel lo había vuelto a ver por dos o tres oportunidades más. La última vez, en el verano del año dos mil, me contó que se estaba preparando en un centro preuniversitario para postular a Derecho en San Marcos. “En la tombería soy un ave de paso”, había dicho.

Habían transcurrido doce años desde ese encuentro. Esta vez nos encontramos en la misa que mis tíos mandaron celebrar, en Lima, al cumplirse diez años del fallecimiento de Gabriel. Sin que se lo pregunte, Donato me contó que la facultad de Derecho había resultado complicada debido al trabajo y que su avance había sido lento. Además, ese año había suspendido sus estudios en séptimo ciclo debido a complicaciones en la salud de su viejito; tenía que ayudarle haciendo algunos cachuelos en la seguridad privada. Dijo que de todas maneras retomaría los estudios en cuanto pudiera.

Aquella vez me llamó la atención que mientras conversábamos, a pesar de la buena cantidad de años transcurridos desde la guerra sucia, Chuquiharaca todavía hablaba en voz baja, mirando a todos lados, como si temiera ser espiado. Se lo hice notar y por respuesta él bromeó aludiendo a los hábitos de su trabajo.

Ellos integraban un grupo de tres suboficiales con acceso a información delicada sobre las actividades de algunos generales, coroneles y comandantes de la PNP vinculados con el SIN y

Montesinos. Donato y el tercer amigo, a quien nunca conocí en persona, le habían dicho a Gabriel en reiteradas oportunidades que se mudara de la casa donde alquilaba un minidepartamento y que no se confiara del dueño, un expolicía, por más familiar que fuera. Sabían que conservaban cierto grado de parentesco por parte de la novia de Gabriel.

En una oportunidad, ese tercer amigo les había hecho escuchar unos audios en los que el mismo viejo, el dueño de casa se comunicaba por teléfono con el coronel Ayvar. Hacía referencia a setenta ‘puntas’ que acompañarían la protesta de los universitarios aquella vez que el Chino fue contra el Tribunal Constitucional.

—Después comprobamos que esos ‘puntas’ eran los maleantes que saltaron las rejas de Palacio de Gobierno —dice el suboficial. La guardia no hizo nada mientras Fujimori y Montesinos, desde una de las ventanas, contemplaban los destrozos que se realizaban.

Me hizo recordar, además, que los medios progobiernistas catalogaron la protesta como una “nefasta revuelta de vándalos”. Por mi parte, no he olvidado que en las agrupaciones estudiantiles, que no éramos tontos, nos habíamos dado cuenta de la jugada de Fujimori y Montesinos para desacreditar la manifestación. Pero sobre ese suceso también recuerdo a Gabriel allá en la banquita de la plaza del pueblo. Le había mencionado que en la Marcha de los Cuatro Suyos hubo personas encargadas de recordarnos en todo momento que el uso de la violencia estaba tajantemente prohibido y que si alguno cometía un acto vandálico sería detenido de inmediato. Se sabía que el SIN había infiltrado delincuentes en la protesta del 97 cuando el Chino se bajó el Tribunal Constitucional y dábamos por sentado que esta vez haría lo mismo.

—Ah, en la “interpretación auténtica de la Constitución” —pude notar el sarcasmo en su palabra.

—Esa misma —le respondí.

—Sí. Esa protesta de los universitarios fue ensuciada por delincuentes contratados —afirmó Gabriel.

—Eso se sabe —le dije—; pero cómo probarlo. Ese es el problema.

Gabriel sonrió haciendo un gesto afirmativo con la cabeza; yo interpreté esa señal como otra feliz coincidencia de opiniones entre nosotros.

Donato Chuquihuaraca afirma que ellos tenían evidencia de que el comandante Waldo Chinchay, quien manipuló el cadáver de Gabriel antes de que llegara el fiscal, también formaba parte de esa podredumbre. En seguida se lamenta de que mi tío se negara a exigir una investigación

más exhaustiva sobre la muerte de su hijo. Incluso, y este sí fue un dato nuevo para mí, Donato afirmó que la exnovia de Gabriel tenía mucho que declarar pero que estaba protegida por el mismo comandante Chinchay y sabía Dios por qué altos mandos más.

—No tengo dudas de que a mi promoción lo mataron porque sabía mucho —sentencia Donato.

—Pero ustedes también manejaban esa misma información, ¿no? —le hago recordar.

—Sí, pero Gabriel fue descubriendo más cochinas. Lo sé porque la tarde del miércoles previo a su muerte me dijo que tenía nuevos datos. Me los iba a compartir al día siguiente. A esa hora salía del trabajo para encontrarse con su novia para ir a ver algún detalle del matrimonio.

IV

Desde aquella misa, nuestra comunicación con Donato ha sido más frecuente a través de las redes sociales, aunque, por lo general, nuestras conversaciones han girado en torno a temas relacionados con el trabajo, con la migración de venezolanos al Perú; o a propósito de alguna fotografía familiar suya que a veces comparte. Ha sido recién, hace un par de meses para ser exacto, que nos encontramos a solicitud mía. Días antes, en una conversación por whatsapp, me había contado del asesinato del tercer amigo a quien nunca conocí. Un halo de circunstancias confusas se ha cernido sobre el caso, ha dicho Chuquihuaraca y con eso ha llamado mi atención. Más aún porque él defiende la hipótesis de que el móvil de la muerte de Gabriel y del otro amigo es el mismo. Él está seguro de que el autor intelectual de ambas muertes ahora despacha en el Congreso de la República. Como afirmó tener evidencias sugerí que nos encontráramos. Era hora de escribir una crónica al respecto. A ver si con esto traemos a colación un aspecto archiconocido, pero que se ha tratado de minimizar o de sepultar de todas las formas posibles en el olvido, y le damos un tinte ligeramente distinto a la revista en estos tiempos de orgías informativas sobre la corrupción en los medios periodísticos. Pienso que tal vez la muerte de Gabriel y de su amigo, con todos sus matices, son también un par de pinceladas, difusas tal vez, en ese descomunal lienzo que fue la dictadura de esa dupla conformada por el japonés aventurero y el mercenario siniestro.

—¿Ya decía yo que podría salir otra *Fiesta del Chivo*? —me dice mientras nos damos el apretón de manos.

Me sorprende su buen humor.

—Ya quisiera —le digo sonriente.

Pasamos a la cafetería donde concertamos la entrevista. Pedimos algo para tomar. Hace dos años que se ha retirado de la institución policial y está trabajando en un bufé que abrieron con algunos socios. Le felicito por su logro; enseguida entramos en materia.

—No puedo creer que hayan transcurrido dieciocho años de la muerte de mi promoción — se asombra.

Le informo que mi tío, el papá de Gabriel, falleció hace tres años. Me da el pésame.

—Fue un hombre muy sereno tu tío —comenta luego.

Yo admito con la cabeza y retomamos los detalles. Después de todo ese tiempo transcurrido pienso que la revelación de lo que el suboficial ha investigado sobre la muerte de Gabriel y ahora del otro amigo es, para él, para Donato Chuquiuaraca, una manera de cobrarse la muerte de sus amigos, aunque fuera a través de un tercero y de manera tardía en el primer caso. Se lo digo.

Donato sonrío. Por fin me dice el nombre del suboficial.

—Él fue Alberto Nolasco.

Me muestra una fotografía en su celular donde están los dos haciendo un brindis.

—Fue en el cumpleaños de su hijita unas semanas antes de su muerte.

Donato guarda su celular en el bolsillo de su pantalón. Bebe unos sorbos de café en silencio y después continúa.

—Había llegado a casa hacía media hora cuando recibió una llamada. Le dijo a su esposa que regresaba en diez minutos. A media cuadra de su casa lo acribillaron desde una motocicleta.

—¿Cuándo pasó eso?

—Cuatro de junio del 2018.

Donato rechaza la versión de los medios. Esta vez dijeron que el suboficial formaba parte de una organización que operaba al margen de la ley, que su muerte fue un ajuste de cuentas.

Le reitero mis condolencias a Donato, ahora presencialmente.

—Como ves, compadre —me dice—, todavía hubo mucho pan por rebanar sobre la muerte de Gabriel.

No me da tiempo para replicar y me ofrece más detalles de la muerte de mi primo. Muchos de los datos los he podido corroborar en la web. Así, el plan ‘Copar Hoteles’ del que nunca había escuchado y que, por tanto, puse en duda, resultó ser cierto. Este fue parte del ‘Plan de Operaciones Tahuantinsuyo 2000’ que había diseñado la Policía Nacional, obviamente bajo la atenta evaluación de Montesinos y sus agentes, para proceder en La Marcha de los Cuatro Suyos.

Donato Chuquihuaraca me dice que Gabriel sabía que el coronel Ayvar había recibido ciento sesenta mil dólares del SIN, vía el Ministerio del Interior. Su tarea consistía en copar todos los hostales y hoteles del centro de Lima con el fin de que no hubiera hospedaje disponible para las personas que vendrían a la marcha desde interior del país. Y no solo eso, continuó Donato, dos meses antes de su muerte, al hacer un comentario entre los tres amigos respecto del papelón que cumplieron un año antes como cuerpo de la Policía Montada, Gabriel les comentó que Ayvar solo había gastado un tercio del dinero y que el resto se lo había quedado.

Así que esas eran palabras mayores, dice Chuquihuaraca. Está seguro de que el mayor error de mi primo fue que en algún momento le confió esa información a su novia. A esta, al comandante Waldo Chinchay no le costó jalarle la lengua.

Donato recibió un mensaje a su celular que zumbó como un insecto en su bolsillo. “Pura publicidad”, dijo volviendo a guardar el aparato.

Yo me había quedado pensativo. Donato miró por encima de mis hombros como si hubiera descubierto a algún sospechoso.

Relaciono esa información de Chuquihuaraca con mis recuerdos de lo que Gabriel dijo aquella vez en la plaza del pueblo. Yo acababa de hacer alusión al incendio del Banco de la Nación.

—Espera, —se interesó Gabriel y se puso de pie. ¿Estás diciendo que viste cómo empezó el incendio del Banco de la Nación?

—Así es. —admití.

Le conté que más o menos al mediodía los policías nos atacaron con mayor ferocidad que nos vimos obligados a huir en dirección a Wilson. Los de mi grupo corrimos por Quilca hacia Camaná y por allí llegamos hasta la Plaza Francia donde nos quedamos a hacer hora hasta que el gas se disipó. Cuando por fin regresamos a la Plaza San Martín vimos que sobre los techos de los edificios cercanos al cruce de Colmena con Lampa había más policías. Llamó nuestra atención que cerca de ellos había individuos tirando bombas molotov y papeles ardientes a los edificios del Banco de la Nación y del Jurado Nacional de Elecciones. Era como si los tomboos —sin querer ofenderte, primo, le dije a Gabriel—, si es que eran policías, claro, más bien hubieran estado protegiendo a esos vándalos para que realicen el trabajo sucio para el que fueron contratados. A nosotros, que nos encontrábamos a tres cuadras de distancia de ellos, volvieron a dispararnos; pero a quienes hacían destrozos a solo cincuenta metros no les hacían nada. Allá el aire era limpio,

transparente; de nuestro lado, nuevamente nos inundó el gas espeso que quemaba nuestros ojos y caras, aunque nunca nuestro ánimo. Volvimos a retroceder.

—El fuego inició a la 1:15 —dijo Gabriel.

—Acaso estuviste en ese grupo de policías que les dejaban hacer a esos delincuentes.

Se cruzó los brazos y pateó una piedrecilla.

—No. Ahí no. Ese día a La Caballería nos mandaron a resguardar Palacio de Gobierno.

—Pero ahí el procedimiento fue similar...

—Sólo cumplimos órdenes —me interrumpe.

—Recibir órdenes y cumplirlas sin dudas ni murmuraciones —cité.

—Son las reglas —se excusó él encogiendo sus hombros.

—Claro, a pesar de que después la cuerda se rompe por la hebra más débil —le dije.

Gabriel se quedó callado por un rato. Fue un silencio ambiguo el suyo. No supe qué iba a decir. Algún paisano nos saludó al pasar por otro sendero del parque y él le respondió con un gesto de la cabeza. Aproveché para decirle lo que venía pensando desde hacía un rato.

—Qué curioso que hayamos estado en bandos contrarios ese día, primo.

Gabriel sonrió.

Yo arranqué con mi “rollo intelectual” que él solía escuchar con evidente condescendencia: En estas semanas he podido reflexionar más sobre esta situación de los provincianos en Lima a propósito de lo sucedido en esta protesta, le dije. Obligados por el narcoterrorismo, por el desapego de las nuevas generaciones al campo, y por la falta de oportunidades de una educación superior de calidad, la gran mayoría de jóvenes nos vemos obligados a migrar a Lima. Y sucede que allá se nos va clasificando: unos para defender el orden, otros para contribuir a la maquinaria productiva de ese mismo orden y los terceros —en realidad los menos y enfrentados a veces con los primeros— para ser satanizados por arrogarse el infortunio de pensar críticamente respecto de ese mismo orden que solo se defiende a sí mismo con el rótulo de Estado. De modo que, muchas veces, incluso procediendo del mismo pueblo, los migrantes en Lima somos separados como por una cruel madrastra hasta sangrar.

—Qué trágico haces que se vea —dijo él.

—No es solo un lío personal —le respondí. Es la tragedia de toda la nación.

Gabriel había vuelto a ponerse pensativo como si estuviera midiendo los pros y los contras de lo que quería decir. Yo respeté ese momento hasta que por fin comentó:

—Si supieras cómo se mueven las cosas ahí dentro, primo —volvió a decir, misterioso; luego simuló buscar a alguien mirando hacia la esquina que estaba a mi espalda.

Yo esperé con atención pensando que esta vez me revelaría información clasificada. No lo hizo. Más bien me contó que minutos después de que el Chino retornó a Palacio de Gobierno habiendo juramentado al cargo en el Congreso, les llegó la orden de dejar libre la circulación peatonal por el jirón de La Unión; que se replegaran hasta la estación Desamparados. Allí debían esperar órdenes. No dejó de llamar su atención esa decisión: se suponía que ellos fueron enviados allá precisamente para proteger el Palacio de Gobierno.

Donato ha continuado brindándome mayores detalles sobre la relación de la marcha con la muerte de mi primo. Incluso, ahora pretende la exhumación del cadáver de Gabriel. Yo le miro intrigado por esa posibilidad que acaba de sugerir.

—El lugar por donde penetró la bala al cráneo de Gabriel no se corresponde con el disparo de un suicida.

Lo que acababa de decir coincide con la información que nos brindó uno de los hermanos de mi padre, policía jubilado, durante el velorio allá en el pueblo. Él sabía que antes de llamarlo a él por ser el familiar más cercano de Gabriel, ya habían manipulado el cuerpo y la escena del crimen. Supo este tío que los dueños de la casa se comunicaron primero con el comandante Chinchay. Este fue quien hizo oficial la versión del suicidio al responder las preguntas de los periodistas antes de llamar por teléfono a los padres de Gabriel para comunicarles el hecho.

Dijo además el hermano de mi padre que el recorrido del proyectil no se correspondía con la posición en que fue mostrado el cuerpo: la bala había penetrado por el lóbulo occipital derecho del cráneo y salido por el parietal izquierdo. Ese recorrido era imposible en un suicidio. Lo mismo sucedía con la carta que dejó el difunto: la letra sí era suya, pero era una caligrafía visiblemente temblorosa, indecisa. El tío aseguraba que le obligaron a redactarla mientras le apuntaban con el arma.

Me quedé pensando en que los resultados del examen de absorción atómica dieron positivo. Se lo comento a Donato. Que eso era fácil de explicar, dice él. Tuvieron que hacerlo entre dos puntas como mínimo. Después de obligarlo a escribir la carta a Gabriel le hicieron tomar su propia arma y le doblaron la mano para que se dispare. Gabriel tuvo que poner resistencia, dice Donato muy seguro. Y mientras me pone al tanto de su hipótesis, yo imagino a mi primo esforzándose por evitar el disparo en la boca o debajo del mentón. Entonces entreveo dos manos robustas que

arrastran la suya con el cañón de su arma de trabajo hacia su sien derecha y a mi primo que agacha ligeramente la cabeza en una suerte de mueca desesperada para evitar el disparo que sabe detonará.

—Nadie se suicida con un disparo por la espalda, hombre —Donato cierra su explicación de los hechos. Y menos por la parte derecha siendo zurdo.

Recién me percaté de ese detalle. Creo que todos, incluidos padres y hermanos de Gabriel, pasamos por alto ese dato acaso precisamente por su obviedad.

Donato se ha dirigido a los servicios higiénicos. A su regreso vuelve sobre el “Plan Tahuantinsuyo 2000”. Según se había establecido en este, el resguardo del Banco de la Nación y del Jurado Nacional de Elecciones estaría bajo el mando del coronel PNP Octavio Salazar Miranda, quien tenía tres contingentes de efectivos policiales bajo su responsabilidad.

—El congresista más votado de La Libertad. Qué tal hoja de vida —comenté.

—El mismo otorongo —confirma Donato y retoma la información.

El coronel Pedro Ríos se encontraría a cargo de la custodia del edificio del ex Ministerio de Educación. Hoy sabemos que estos oficiales estuvieron ausentes durante los desmanes de los vándalos infiltrados por el SIN.

Donato Chuquiuaraca vuelve a mirar hacia la mesa que estaba a mi espalda. Le interrogo con la mirada, pero él no dice nada.

—O tal vez esos oficiales sí estuvieron presentes, pero no cumplieron con sus funciones por órdenes de Montesinos —le digo.

—Quién sabe —dice él y me pregunta si podríamos caminar un poco.

Salimos a la avenida. Donato vuelve a ojear su celular.

Por mi parte no dejo de pensar en la muerte de ese tercer amigo y en el peligro que ahora avizora cernirse sobre Donato Chuquiuaraca. Decido prevenirle al respecto; él sonrío despreocupado y más bien continúa.

Me cuenta que, a ellos, a la Caballería, les habían dado la orden de inamovilidad desde el 25 de julio, aunque el verdadero enfrentamiento sucedió el día 28. Ese día, antes de salir al campo, el comandante les había hablado en formación. Les había llamado la atención que hiciera referencia a elementos de Sendero Luminoso y del MRTA que habrían planificado atentar contra algunos edificios del centro aprovechando la marcha del ‘Cholo conchesumadre’. Les dijo que esa información había salido de Inteligencia. Donato indica que todos creyeron que el comandante se estaba refiriendo a la Unidad de Inteligencia Policial.

—Para nada pensamos en el SIN. Dijo que estuviéramos atentos ante los posibles coches bomba.

Donato confiesa haber creído en la certeza de aquella información ya que en esos tiempos había tantos universitarios movilizándose y ya se conocía la fama de terrucos de estos. Se disculpa conmigo. No hay problema, le digo.

—Estábamos nerviosos —dice. ¿Quién no? —se pregunta.

Me doy cuenta de que vuelve los ojos atrás como si se supiera perseguido. Yo sigo su mirada al tiempo que le pregunto si todo va bien.

—Ya dije, son las mañas de mi antiguo oficio. No pasa nada —dice.

Yo solo pude ver una pareja de enamorados que venía detrás de nosotros tomados de las manos.

Donato continúa. En el caso de ellos el asunto fue más jodido todavía ya que debían cuidar también de sus caballos... Pero chamba es chamba, dice, y tuvieron que salir no más. Se dirigieron hacia la avenida Abancay donde doblaron por el jirón Amazonas hasta Lampa; allí voltearon hacia Ancash para llegar a Palacio de Gobierno. Tenían que repeler cualquier intento de la turba para acercarse a Palacio. Fujimori tenía que juramentar.

—Cerramos todos los accesos a la Plaza Mayor hasta cerca del mediodía, momento cuando se nos ordenó el repliegue hasta la estación Desamparados donde tuvimos que esperar sin poder hacer nada.

Lo que Donato me relata es lo mismo que Gabriel me dijo aquella vez en la placita del pueblo y que ahora es de conocimiento público.

—Nos dijeron que hagamos la finta no más. Recién a las 13:45 vino la orden definitiva.

Efectivamente, en un reportaje de Canal N transmitido por la noche de ese mismo día, la Caballería aparece a esa hora por el lado de Carabaya y Junín.

—No tardaron ni tres minutos en despejar la Plaza Mayor y en sofocar el fuego —le había comentado aquella vez a Gabriel.

Él había admitido con un gesto de su cabeza.

Lo que siguió en la conversación con Donato solo sirvió para corroborar la información de Gabriel y de los diversos medios de comunicación que han investigado sobre el tema. Media hora después nos despedimos. Me ha enviado unos archivos y unos enlaces al Messenger. Acordamos encontrarnos otro día en un lugar diferente a pedido de él mismo; me promete traer esta vez toda

la documentación relacionada con ambas muertes. Yo le agradezco. Aún tiene audios sobre el vínculo de la novia de mi primo con el SIN y con el comandante Waldo Chinchay. Le insisto en que anduviera con cuidado; que no valía la pena poner en riesgo su seguridad personal y a los suyos. Chuquihuaraca minimiza una vez más mis preocupaciones con un gesto mientras me estrecha la mano, sonriente. Enseguida se sube a un taxi.

V

Ahora puedo afirmar que después de que Fujimori presentó su renuncia vía fax desde Japón, y de haber anunciado la disolución del SIN, todavía operaban algunos de sus agentes no tan clandestinamente. Incluso, creo que muchos se quedaron hasta hoy para desaparecer los cabos sueltos. Chuquihuaraca afirma que no solo mi primo Gabriel había llegado a ser para una suerte de incómodo moscardón para la organización Fujimori-Montesinos; también ese tercer amigo, más de tres lustros después, siguió siendo una molestia más que se tenía que silenciar. Es más -no dejo de pensar- el mismo Chuquihuaraca puede estar incluido en la lista negra de la organización. Creo que él mismo lo sabe y por eso permanece en alerta constante. Su situación me sirve de aliciente para avanzar con la redacción de mis descubrimientos; aunque no tengo certezas, claro, sino permanentes sospechas, como si me fuera abriendo paso en la oscuridad a través de una línea fronteriza cargada de minas.

Solo así pueden explicarse las versiones que los oficiales respectivos orquestaron sobre ambas muertes. En el caso de Gabriel, como ya dije, el comandante Waldo Chinchay hizo oficial el acto del suicidio. Esa información se hizo constar en el acta de levantamiento del cadáver y en la posterior acta de defunción. Incluso, según narró el padre de Gabriel, el mismo oficial le explicó que en casos de suicidio de un efectivo policial los deudos perdían algunos beneficios de ley. “Como si eso me hubiera importado”, había comentado el tío.

Fiel al estilo de los periódicos chicha del fujimontesinismo, un diario de circulación nacional de esos años se ocupó del caso de Gabriel en los siguientes términos:

Tombo misio se suicida

Agobiado por las deudas que había contraído en diferentes entidades financieras, el suboficial técnico de primera GC (33) se quitó la vida de un disparo en la cabeza con su arma de reglamento.

El hecho ocurrió en su domicilio del jirón X, N° 524 en el distrito de Breña, la madrugada del último jueves. Efectivos policiales de la Divincri del sector acudieron al

domicilio del suboficial para investigar el caso. Según el comandante Waldo Chinchay, el oficial a cargo de las investigaciones, GC se habría suicidado debido a que pasaba por graves problemas financieros, ya que se hacía cargo de la educación de dos de sus hermanos menores.

Solo en uno de los cinco medios que se ocuparon del hecho se agregaba a la línea oficial el siguiente párrafo:

Algunos amigos y compañeros de trabajo del suboficial, sin embargo, rechazan la versión del suicidio, ya que, según ellos, su compañero vivía solo y no tenía bajo su tutela a ningún familiar. Dos de ellos, extraoficialmente, indicaron que tienen algunas sospechas y que investigarán sobre el verdadero móvil del fallecimiento de su compañero y amigo.

Tales versiones periodísticas en el pueblo solo sirvieron para que los paisanos comprueben que los periódicos no publican la verdad. Allá todos sabíamos que las deudas eran falsas porque la familia goza de buena posición económica y más aún la historia de los hermanos menores porque ni siquiera existían los tales.

El tío expolicía, el hermano de mi padre, culpó directamente al comandante Waldo Chinchay de esa versión del suicidio, porque fue el único a quien entrevistaron los periodistas. ¿Por qué no brindó la entrevista la novia, quien estuvo presente en el lugar de los hechos a esa hora según pudo comprobar el tío expolicía? ¿Por qué el comandante aquel no permitió que la novia o que los dueños de casa respondieran las preguntas de los periodistas? ¿O es que solo trató de quitarse de encima a la prensa antes de que se presentaran familiares directos de Gabriel?

Donato asegura que la versión final de la novia no se había armado hasta ese momento. Yo pienso que, si incluso ella estuvo involucrada en el hecho, según ha venido insistiendo Chuquiuaraca, tuvieron tiempo de sobra para orquestar su versión y contárselo al papá de Gabriel cuando llegó al día siguiente para llevarse el cuerpo de su hijo. De hecho, en el velatorio durante esa misma noche del jueves ya la novia contó en esos términos lo sucedido a algunos de los asistentes.

Iban a casarse el sábado. Todo estaba listo. Todo, a pesar de que los padres de él comunicaron que no podrían asistir a la boda por asuntos laborales del tío. Se los habían hecho saber un par de semanas antes. Sí, claro, al inicio esa decisión le había dolido a Gabriel pero que luego se sobrepuso y continuaron con los preparativos.

El miércoles 4 de octubre, al mediodía, Gabriel la había llamado a su trabajo para pedirle que lo acompañe a la clínica a recoger los resultados de unos análisis que le practicaron días antes. Quedaron en que pasaría por ella a las cinco de la tarde y así sucedió. Cuando llegaron al

consultorio, ella le había notado un poco nervioso por los resultados de la prueba; ella había tratado de calmarlo bromeando con cualquier cosa.

Recordaba que el médico fue muy profesional al brindarles la información. Dijo que Gabriel había recibido la noticia con molestia. Le preguntó al médico por qué los especialistas que había consultado antes nunca le habían dicho nada del cáncer. Ella lo había abrazado. Pero cómo iba a conseguir que se calmara una persona que se sentía estafado por todos los médicos anteriores que había consultado.

El doctor les había comunicado que tenían que operarlo de inmediato. Gabriel le preguntó si después de esa operación todavía podría tener hijos. El médico les había mencionado que la posibilidad era muy remota. Les había sugerido que adoptaran niños. Después de calmarse, dijo la novia, Gabriel solicitó información sobre la operación. La intervención quirúrgica sería dentro de dos semanas en el hospital de Neoplásicas donde también laboraba el doctor. Que se fuera preparando para ser internado.

—Vaya tranquilo no más —le habría dicho a Gabriel al despedirlos. Dele todo su apoyo —le habría recomendado a ella.

“Cuando salimos a la calle ya era de noche. Fuimos a cenar por ahí no más en un restaurante y después nos dirigimos a la casa donde vivía. Gabriel ya se había tranquilizado. Incluso bromeaba sobre la operación que le harían. Me quedé con él hasta cerca de la medianoche. A esa hora pasó mi padre a recogerme. Yo me despedí de él y cogí su pistola para llevármela pensando que tal vez podría cometer una locura. A él le pareció una exageración de mi parte. Dijo que no haría ese tipo de cojudeces. Igual me llevé el arma y bajé hasta el primer piso... Pero, como sentí que no estaba confiando en él lo suficiente, desde ahí regresé a devolvérsela... Ahora lo lamento mucho, mucho. Pienso que fui una estúpida”.

Donato Chuquihuaraca había presenciado esa confesión por reiteradas oportunidades durante la noche. La primera vez se la contó a ellos, los compañeros de Gabriel. Volvió a oírla cuando la novia se dirigía a los primos del difunto. Y solo cuando la escuchó por tercera vez, ahora dirigiéndose al padre y al hermano de Gabriel que habían llegado desde el pueblo, notó tres elementos que llamaron su atención: uno, la suya era una historia aprendida de memoria, solo cambiaba algunas palabras; dos, ¿qué persona que ha perdido a un ser amado, tiene que verse en la obligación de repetir como disco rayado las circunstancias de la tragedia con un llanto que

también parecía ensayado?; y tres, ¿por qué el comandante Waldo no le quitaba los ojos de encima durante el tiempo que ella arremetía con su relato?

—Como te dije antes, en la muerte de Gabriel hubo mucho pan por rebanar —Mientras ha dicho eso, Donato ha mirado por sobre mis hombros hacia las mesas que están a mi espalda. Esta vez nos hemos reunido en una cafetería de Pueblo Libre a pedido de Donato.

Su celular ha vibrado varias veces. Recién se ha atrevido a revisar. “Mensajes basura”, ha dicho.

No quise discutir su sospecha sobre la novia de Gabriel, tal vez convencido de que cuando volvemos a considerar un acontecimiento cualquiera del pasado encontramos detalles que en otro momento pasaron desapercibidos o sencillamente no los quisimos ver porque los consideramos insignificantes. Y solamente cuando ha transcurrido el tiempo esos pormenores cobran cierta luminiscencia que creemos podrán conducirnos a desentrañar el misterio, tal como sucede con los rayos luminosos que los astrónomos logran asir a través de sus telescopios para pretender, a través de ellos, descifrar la naturaleza del astro que los emitió miles de años atrás.

Tal vez los hechos del hombre, en tanto individuo o en tanto sociedad, son como esas explosiones cósmicas que emiten estelas multicolores al espacio sin la pretensión de que alguien las capte y empiece a descifrarlas por la sola ilusión de darle un sentido a su efímera y monótona existencia. Por consiguiente —en este momento que escribo lo pienso—, el problema no son los hechos, los fenómenos en sí, sino esa compleja red de suposiciones que se teje para interpretarlos o para traducirlos a nuestros códigos de comprensión, a la banda cromática de nuestra memoria. Es de esta manera que la construcción de la historia obedece a dos focos luminosos: el estallido del suceso en alguna coordenada del tiempo, por una parte; la explosión de la memoria que lo evoca, por otra. Ambas perspectivas serán válidas sin duda para la construcción de sentido, lo que en esencia es lo único que nos pertenece; y no por su objetividad o veracidad, sino porque es el fiel reflejo de nuestros temores o dudas, de nuestra proyección individual o colectiva.

Solo desde este punto de vista puede explicarse la versión del suboficial Chuquiuaraca sobre la muerte de Gabriel, aquella que ha ido desmadejando a lo largo de los años y que en cierto sentido resulta coherente; y hasta conveniente, podría decirse desde la actual perspectiva.

—La novia de Gabriel fue una ‘novia sembrada’ —ha comentado visiblemente indignado—. A tu primo le sembraron esta hembra como si fuera cocaína. ¡Cómo iba a casarse

ella! Su nombre no era Ángela Pinillos y tampoco es contadora. Se llama Clara Quiñonez. Fue agente encubierta del SIN.

Donato Chuquihuaraca ha vuelto a mirar a todas partes mientras sacaba del bolsillo de su casaca un USB que puso sobre la mesa al alcance de mis manos. En seguida me entregó un rectángulo de papel del tamaño de una tarjeta de presentación: es una dirección en el mismo distrito, a unas cuadras de donde estamos.

—Es de ella —ha dicho Donato.

Yo le he mirado a los ojos. Pude leer en su mirada la expectación respecto de lo que fuera yo a decir. Como me quedé callado me ofreció traer más evidencias del caso Nolasco para nuestra siguiente entrevista.

Era hora de marcharnos. Guardé la dirección en el bolsillo de mi camisa y la memoria portátil en el bolsillo interior de mi casaca. Salimos. En el paradero Donato se trepó a un microbús por la puerta delantera; dos hombres subieron, corriendo, por la puerta posterior.

Yo decidí caminar un poco por el bulevar. Más allá hice una bolita con la dirección que me entregó Donato y lo encesté en un tacho de basura. Mientras esperaba por el taxi que pedí, se me ocurrió pensar que esos ojos omnipresentes que le vigilaban a Chuquihuaraca ahora también lo hacían conmigo y que quizás ya no habría una entrevista más con el expolicía. En tal caso, pensé, era absolutamente necesario contar con un as bajo la manga que dejara pistas para posteriores investigaciones. Me sentí como un pintor ante su lienzo, pues ahora contaba con nuevos matices para retratar la partida de Gabriel y de Alberto, y acaso también la de Donato y tal vez de la mía propia en este documento. Estoy persuadido como nunca de que una chispa diminuta basta para hacer estallar una fortaleza que creímos inexpugnable, omnipotente.