



UNIVERSIDAD
DE PIURA

REPOSITORIO INSTITUCIONAL
PIRHUA

ACORDES PARA UNA UTOPIA EN PAÍS DE JAUJA. EL SINCRETISMO CULTURAL COMO SOLUCIÓN EN EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Crisanto Pérez-Esaín

San Luis, octubre de 2015

FACULTAD DE HUMANIDADES

Departamento de Humanidades, Área de Lengua y literatura



Esta obra está bajo una [licencia](#)
[Creative Commons Atribución-](#)
[NoComercial-SinDerivadas 2.5 Perú](#)

[Repositorio institucional PIRHUA – Universidad de Piura](#)

Acordes para una utopía en *País de Jauja*. El sincretismo cultural como solución en Edgardo Rivera Martínez

This novel, published in 1993 during the worst years of social upheaval in contemporary Peru (the years of Sendero Luminoso [Shining Path] and the economic crisis caused by hyperinflation), responds to these conflicts that have subsumed reality through the creation of an all-encompassing utopia. Edgardo Rivera Martínez's text starts off by addressing the utopian quality of Jauja since colonial times, taking into account Fernando Ainsa's reflections on utopia as a consistent strategy with which to confront contemporary reality alongside Ernst Bloch's theorizing of the need to convert utopia into a viable project. Rivera Martínez's novel thus can be read as a possible solution to the alienation of both life and culture of those who confront an historical reality that has traditionally been seen as hostile such as that between the Andean world and the Western tradition.

The author relays these ideas through the tale of a summer in the life of Claudio Alaya, an adolescent who spends his days reading the Iliad and Antigone, and interpreting the reality of both Jauja and his own family in light of the conflicts between Agamemnon and Helen of Troy and the rest of the characters of classical mythology, as well as learning how to play the organ and the piano. Of note here is how the author creates a permanent consciousness of the margins of two cultural traditions, and thus one less of overcoming the traditional discord between the Western and the Andean.

Un año antes de la publicación de *País de Jauja*, en agosto de 1993, habían sido detenidos en el Perú los líderes de los principales grupos terroristas que desde los años ochenta habían ahondado la cada vez más patente fractura social que sufría el país¹. Se mantenían aún abiertas las heridas causadas por las más de setenta mil muertes y las cuantiosas pérdidas económicas y humanas motivadas por los movimientos terroristas y contraterroristas. Ante la situación en la que se encontraba el Perú en aquellos años, sin duda, era fácil establecer una distancia moral entre el yo del escritor y la sociedad a la cual pertenecía, una distancia representada por una suerte de exilio metafórico, guiado por la automarginación, la incapacidad de integrarse al medio y la imposibilidad de apropiarse de los valores y la realidad contemporánea de sus compatriotas (Rose 80-81). Frente a ello, esta novela hace referencia evidente a la expresión de la utopía de la abundancia, “país de Jauja”, incluso con su propio título, pero no como destino del exilio sino como clave para encontrar una solución.

Es curioso cómo, hasta la aparición de esta novela, en el nombre de la ciudad confluían dos percepciones de la realidad que no se conocían entre sí en su origen, pero que terminarán coincidiendo para convertir esta ciudad, que surge a orillas del Mantaro, en un



espacio realmente utópico. El término Jauja, o Xauxa, aparece tiempo antes de la publicación de la *Utopía* de Tomás Moro (en 1516). Jauja aparece por primera vez en el siglo X, en el poema *Versus* de Unibove y, desde el siglo XIII en que aparece el término Cucaña, en la *fabliaus de Coquaigne*, estará unido a ésta hasta que Pizarro llega a la Xauxa incaica y la elige como primera capital de las tierras que conquista en abril de 1534. En *El perro de Diógenes*, del autor italiano Francesco Frugoni (1687), la isla de Jauja se encuentra rodeada por el mar de Claducho,

envuelta en una niebla blanca que parecía cuajada . . . Corren ríos de leche y manan fuentes de moscatel, malvasía, vino dulce gargánico. Los montes son de queso y los valles de mascarpone. De los árboles cuelgan marzolinis y mortadelas. Cuando hay tormenta, granizan confites y, cuando llueve, diluvian salsas. (Eco 290)

Como explica Eco, la Jauja que da nombre a tantas utopías medievales y renacentistas siempre es utopía de hambrientos, suscitando “el deseo más terrenal de salir de la pobreza y saciar los apetitos más animales e imperiosos” (Eco 281). Los relatos, variados en temas y personajes, se dirigen a los desheredados, anunciándoles que también para ellos ha llegado por fin la hora de vivir regaladamente. Saciada el hambre para siempre, a esa seguridad material sucederán otras de orden ideológico. Es frecuente que, una vez desaparecida el hambre, Jauja culmine como escenario de celebraciones igualitarias y democratizadoras, como la del mundo al revés, en la que un campesino puede burlarse, sin temor a reprimendas, de un obispo. El buey guiará el arado, arrastrado por los hombres; un pez pescará al pescador y los animales admirarán a dos personas atrapadas en una jaula.

La versión propuesta por Rivera Martínez, por su parte, se encuentra plagada de recuerdos de un mundo a punto de cambiar como el que sirve de escenario para el paso de la infancia a la madurez y tiene poco que ver con las fantasías compensatorias del medievo. El escritor, desde el exilio de la infancia que supone la vida adulta, atiende a su pasado y lo contrasta con la realidad. En vez de refugiarse en el recuerdo de su primera adolescencia, se decanta por proponerlo como una utopía, una meta inalcanzable— por pertenecer a la esfera de la memoria, de lo ya vivido—que, sin embargo, señala la dirección hacia el futuro. Expresada a través de una novela, la solución propuesta cumple con la premisa defendida por Kafka, según la cual, el arte es una especie de espejo que refleja la realidad pero que, como algunos relojes, va adelantado.

En consecuencia, lejos de suponer un escape ante la dureza de la realidad, Rivera Martínez nos ofrece la ficción utopista como posibilidad de solución, porque la novela,

género narrativo que parte de la individualidad, no se sustrae sin embargo de su contexto histórico y cultural, adquiriendo en este caso, al conjugar mito y utopía, una lectura más profunda de la realidad. La novela goza, por lo tanto, de “un poder de revelación no solo personal sino también colectivo, ya que ofrece una imagen del mundo que corresponde exactamente a un momento de la conciencia histórica, una perspectiva que desde ese momento se avizora” (Maturó 90). La utopía, una vez escrita e instalada como ficción en la realidad, quedará ya fijada en ésta. Mientras, la realidad siempre podrá cuestionarse, de modo que la narrativa genera paradójicamente un universo del que, por ser ficcional, podemos estar absolutamente seguros (Eco 440).

El utopista no crea sobre la nada, sino que, tomando como modelo la realidad, crea un contramodelo. El propio Rivera Martínez lo sostiene cuando años después habla sobre la situación del país a la hora de escribir la novela, advirtiendo que el regreso a la infancia en su novela no supone una suerte de refugio ante lo trágico que “ha sido en general nuestra historia y cuan inquietante es la hora actual” (Rivera Martínez, “*País de Jauja* o una utopía posible” 287). Luego de hacer un repaso por las injusticias que vertebran la historia del Perú desde la conquista y la colonia—la mita, las reducciones, la represión que sigue a la derrota de Túpac Amaru—; hasta las más recientes de los años noventa—las masacres de los penales, las matanzas de La Cantuta y de Barrios Altos—; a pesar de la violencia, que el autor presenta como un mal estructural en la sociedad peruana, Rivera Martínez considera que “no debemos permitir que la indignación nos ahogue. No debemos quedarnos en la lucha—justa y civilizada lucha—por una sociedad más justa. No renunciemos al presente y menos al futuro” (Rivera Martínez, “*País de Jauja* o una utopía posible” 287). Como propuesta utópica, esta novela no solo nos muestra el mundo en que pretende instalarse el narrador—el de los recuerdos—sino que además entreteje las relaciones entre este nuevo mundo, resultado de la proyección de un verano recordado, y el viejo país al que se quiere cambiar y dar sentido (Ramiro Avilés 261).

Ante las vicisitudes de un hombre peruano promedio a comienzos de los años noventa, el autor invoca un pasado con garantías de futuro:

Creo que una de las fundones del arte, y por lo tanto de la literatura, es compensarnos de alguna manera por la realidad que nos toca vivir. . . Pero en un momento como el actual, en estos años que vive el Perú, tan difíciles, tan sombríos, creo que lo mejor que yo podía hacer . . . era ofrecerles esa visión de un mundo posible, claro y vivificante como debió ser el de la vieja y poética utopía a que me he referido . . . El Perú puede ser alguna vez así. Mucho más si tomamos en cuenta que nuestra peculiaridad, nuestra singularidad, está en que somos un



país múltiple, una tierra de varias y contrapuestas vertientes; o, para usar la metáfora de Arguedas, una tierra de muchas sangres. Allí está nuestro futuro, como realización cultural, como aporte a la humanidad. Debería incluso decir “nuestro destino”. Y es en esa línea de trabajo y esperanza que se sitúa *País de Jauja*. (Rivera Martínez, “País de Jauja” 71)

Rivera Martínez ofrece, por lo tanto, una nueva mirada sobre Jauja, sin duda motivada por la ciudad real, pasada sin embargo por el tamiz de la memoria y de la necesidad de encontrar respuestas en el pasado con que afrontar los interrogantes de un presente inquietante pero, también, justificadas por la larga tradición que, desde la Edad Media, vincula Jauja con la utopía. El resultado final es un escenario en el que todo,—incluso la felicidad, la vida a plenitud—, es posible, tan diferente del hedonismo de los hambrientos y soñadores hombres del medievo, como de la necesidad de sumergirse en el recuerdo como último recurso para afrontar un presente inviable. Todo ello, mediante un sincretismo cultural que se define, ya lo veremos, como clave o acorde dominante no solo para explicar el complejo entramado de la realidad peruana, sino como solución, asimilando sus diferencias y permitiendo que, mediante su identificación, se haga posible un diálogo entre ellas. Revisaremos, a continuación, las distintas direcciones hacia las que apunta ese diálogo necesario.

I. La utopía y la vida

“La novela debe simular la vida, debe fingir la vida de esas colectividades en las que el rasgo característico y esencial es la imperfección” (Vargas Llosa 57)². Esas imperfecciones son frecuentes en *País de Jauja*, tanto en la esfera de los amigos como en el propio tejido social cuyo envés presenciamos a lo largo de sus 664 páginas. La vergüenza que siente Claudio al enfermarse de sarampión, el temor a que sus amigos lo consideren un niño al padecerla a los 15 años, por ejemplo, apunta a las inseguridades propias de la adolescencia y al miedo a no ser aceptado por los amigos, como sucede con sus aficiones musicales o literarias. El deseo de ocultar la relación que comienza con Leonor al proceder ella de una comunidad andina señala, claramente, la certeza de que la cohesión social del supuesto utopismo jaujino no escapa de las desigualdades y del racismo:

Pensaste por un momento en Leonor, en sus ojos negros, sus trenzas, su falda escolar y su blusa blanca. Leonor, allá en Yauli, sin acordarse de ti, absorta en sus afanes de jovencita de catorce años. No, qué les ibas a hablar de ella a tus amigos, que todo lo tomaban a broma y tenían prejuicios contra las chicas del campo, las cholitas, como decían. Como no les

hablabas tampoco de música ni de libros, ni de tus proyectos para el futuro. Leonor, amor en ciernes, secretísimo. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 26)

Más dolorosas quizás para el trazado utópico resultan las burlas de un comunero que en los bailes del 20 de enero parodia los esfuerzos musicales de Claudio:

“Joven Manrique, dónde está la piano, *maypi, maypi*, y tú tocando y leyendo libro, ¿no?”. Y tú debiste sonreír, entre curioso y fastidiado. Se alejó y te dijiste que esa era, por desgracia, la imagen que algunos tenían de ti: la de un empeñoso pedante cultor de un instrumento pasado de moda, y de un recalitrante chancón escolar. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 248)

El lector advierte el dolor que Claudio siente al recibir por parte de los danzantes la incompreensión ante lo que hace, cuando las veinte páginas precedentes se han dedicado a mostrar su interés musical—y casi podríamos decir etnográfico—que Claudio tiene por los bailes populares de aquella noche y su esfuerzo por dar valor a su música. Esa falta de reciprocidad sugiere que el mundo, en realidad, sigue partido en dos, también en Jauja, y que no es fácil dar el salto de un lado, el de los mestizos, al otro, el de los comuneros.

La utopía ante la que nos encontramos no es una utopía incaica, que pretenda la restauración del Tawantinsuyo para superar los problemas de identidad de los comuneros, tal como retrata Flores Galindo al hablar de la utopía incaica y “los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto la dependencia como la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del inca” (21). La reconstrucción del pasado incaico es imposible y Claudio no la pretende, ni como protagonista adolescente ni como narrador adulto. La novela presenta un modelo de utopía sin duda más personal, con menor carga historicista, ofreciendo un relato de transformación en el momento mismo en que ésta se da, abogando no por lo sociológico sino por lo humano, por el ser individual, un modelo íntimo cuyos misterios se revelan, uno tras otro, a lo largo de la novela. La utopía se abre como camino de salvación para él mismo, y después, como modelo para todos nosotros.

Debemos subrayar que se trata de una clave personal, aunque no individualista, pues se ofrece a todos; una clave que, lejos de las utopías pasadas andinas, sostiene que lo importante no es ofrecer una solución totalizadora, sino el desarrollo específico de cada individuo en una comunidad. Por ello, el descubrimiento de la vocación de Claudio, entre la música y las letras, cobra tanta importancia, y ocupa gran parte de las conversaciones de la



familia Alaya Manrique en el verano de 1947, convirtiendo esta novela en el escenario de la búsqueda incesante de lo que el protagonista desea ser para siempre:

Y de pronto tía Marisa me miró con afecto, con mucho afecto, y me devolvió mis papeles. Se levantó después, y volviendo a su modo de siempre, dijo: “Y ahora, joven amigo, regresa a tus cosas, que tengo mucho que hacer”. Y yo salí de su cuarto y me vine al mío, a pensar en lo que había dicho. A lo mejor, pues, ella y Abelardo tienen razón. ¡A lo mejor...! (Rivera Martínez, *País de Jauja* 550)

II. La lectura de la realidad (en papel y partituras)

La fijación casi obsesiva de Claudio Alaya por los nombres, de personas y cosas, así como las lecturas clásicas del verano narrado, confluyen en la interpretación mitificadora de la presencia de las tías de los Heros en el relato. Eurístela e Ismena, a través de la coincidencia nominal con Ismene, la hermana de Antígona, terminan convirtiéndose a ojos del joven sobrino en las protagonistas de la tragedia de Sófocles. Culminada la transformación, la muerte y la tragedia vividas por Ismena y su hermana Euristela, como si fueran Ismene y Antígona, quedan trascendidas “por la belleza de una armonía que tanto enlaza tradiciones artísticas diversas cuanto integra la experiencia de cada quien en un infinito pulso vital que afirma la unánime dignidad de la existencia” (Cornejo Polar, “Nombre de país” 201). Ese mestizaje romperá con la visión estereotipada del mundo andino peruano (Ferreira 15), convirtiendo al valle del Mantaro en punto de encuentro entre el mundo Andino y el occidental. Los poemas de Eielson o Vallejo comparten protagonismo con los huaynos en quechua y los amarus míticos con Elena de Troya. Más allá de la pertenencia a una tradición o su perduración en el tiempo es su funcionalidad, la manera en que configuran un lenguaje con el cual interpretan la realidad y la expresan, la que da protagonismo a esta confluencia de discursos. El monólogo del narrador adulto, en continuo diálogo con su yo de juventud, y una ironía que se desplaza de los ojos burlones del Claudio Alaya adolescente a los ojos del adulto que recuerda, configuran un espacio donde discursos de tan variado origen cobran un sentido propio. Ese diálogo traza el perfil de la utopía, logrado al extraer lo universal a partir de lo singular, como diría Ricoeur, “lo verosímil de lo contingente o episódico”, transformando la casualidad en causalidad (*Tiempo y narración* 41).

El devenir de la casualidad en causalidad hace posible que la figura de Antenor resulte enterrada por el olvido con la muerte de las ancianas hermanas enamoradas. Antenor,

que se presenta en la casa hacienda de las tías de Claudio en su juventud, en Amarucancha, a orillas del Yanasmayo, como un primo lejano, y Eurístela, se enamorarán perdidamente sin saber que, en realidad, son hermanos. Cuando Antenor le pide la mano a su padre se entabla un conflicto que terminará con el incendio de la casa hacienda, en el que el pretendiente morirá. Tras ser enterrado en un antiguo cementerio incaico en las cumbres de Raupi, permanecerá en el olvido hasta que los devaneos seniles de ambas hermanas ante Claudio invoquen su nombre. Desde entonces, la figura de Antenor, como un nuevo Polinices, cobrará vida en las conversaciones de ambas ancianas, casi ciegas, y solo con la muerte de ambas, que sucede con una diferencia de pocas horas, y su silencio definitivo, Antenor será enterrado por el olvido.

La terquedad en el amor por Antenor de Euristela recuerda, sin duda, al empeño de Antígona por enterrar a su hermano Polinices. Su mismo nombre (“el de muchos conflictos”), se avendría perfectamente al enamorado de juventud de la tía de los Heros, pues al llegar a la hacienda de Amarucancha no solo hace surgir el amor—imposible, aunque ellos no lo sepan, por su naturaleza incestuosa—, sino también la ruptura con una existencia arcádica entre nevados y valles.

Volviendo a la conversión de lo casual en causal postulada por Ricoeur, la coincidencia de los nombres explica los acontecimientos relatados e incrementa la tensión dramática del enfrentamiento entre los enamorados y el padre de los Heros, al compararla al conflicto entre Creonte y Antígona. La diferencia en ese momento radica en que no es un muerto lo que debe ser enterrado, sino el amor, el primero y el único, de Euristela. El funeral de sus tías no es solo el funeral de dos ancianas, sino de tres personas, pues con él se da por terminada la existencia de Antenor en la desvaída memoria de las hermanas, que con tanta insistencia lo recordaban.

La conversión del doble funeral en el entierro definitivo de un amor prohibido se torna en un motivo más para la conjunción entre la música sacra de réquiem que interpreta Claudio en el funeral y los arreglos retomados de los libros de anotaciones musicales de su abuelo sobre huaylijías vernáculas. Como sostiene Bloch, “todos los ritos funerarios, incluido el culto a los muertos, están destinados a poner una barrera al retorno” (*El principio esperanza* 211). De este modo, música, literatura, vida y naturaleza confluyen al final de la novela, pues el Dios al que se unen nada tiene que ver con la versión ultraterrena del cura Wharton, de pesadilla, sino con la diáfana y feliz de Fox Caro:



Se juntan y transfiguran en ella la música de la huaylijía y del pasacalle del arpista apurimeño, y la de los huaynos que cantaba, entre cuento y cuento, Marcelina, y la de los yaravíes que recogías con tu madre y renacidos son entonces, bajo su conjunto, los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor, mas no para comparecer ante un Dios de majestad implacable, sino para ingresar a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. Y a través de ti cantan el alma de la tierra y de los cerros, el agua de las lagunas y el agua del Yanasntayo, y la lluvia primordial, el viento, el rayo. Y la sangre de los amarus, alzándose de la tierra y de la noche, y la frescura de la *sullawayta*, recobrada para siempre. Alborozada certeza que deja en segundo plano ese anterior sentimiento de aterrada sumisión ante el Dios de los Salmos. Exaltación no ya de la muerte sino de la vida. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 659)

En las citas que preceden al comienzo de la novela asoma una de Lou Andreas-Salomé: “y si la vida es todo poesía”. En su ejercicio de recordar, el narrador no solo convertirá en literatura el relato de su existencia, sino que, además, establecerá un diálogo intenso entre las obras literarias que en sus vacaciones estivales va leyendo y los acontecimientos de los que es testigo o protagonista. De esta forma, las referencias literarias a la *Iliada* o a *Antígona*, más que un simple ornato de cultura, se transforman en un diálogo fructífero, en la creación de una novedosa y sobre todo personal manera de acceder a la realidad, de establecer un diálogo con ella del que extraer no solo comprensión, sino también formación, con una estrategia dialógica que, de acuerdo con testimonio del propio autor, no pasaba de ser una más, pero que “se convirtió en un *leit-motiv*, en contrapunto con el amaru o serpiente alada de los mitos andinos de mi tierra. El mundo andino y el helénico se daban la mano, como en mis días de adolescente. Y volvía a sentir, mientras avanzaba, la alegría de aquella primera lectura” (Rivera Martínez, “*País de Jauja o una utopía posible*” 287).

Este diálogo entre la literatura clásica y el mito andino, entre los amarus y los personajes de la guerra de Troya o de las tragedias de Sófocles, es una clara muestra del neoindigenismo en el que el autor se inscribe, con el que “propone una visión interna de los valores culturales autóctonos con el propósito de dignificarlos y legitimarlos intelectualmente, pero también de preservar sus características intrínsecas, a la vez que los presenta como alternativa autosuficiente a la cultura europea” (Márquez 80), en el que valora lo propio poniéndolo a dialogar con lo más sobresaliente de la civilización occidental³.

La novedad que el autor ofrece en la novela es la de incorporar el mito como factor desencadenante de la utopía, o como cauce de expresión simbólica de la misma. Mientras Maturo considera que mito y utopía son conceptos que responden a concepciones enfrentadas, Rivera Martínez consigue no una coexistencia, sino más bien un diálogo entre ambos, del cual surge su particular utopía⁴. Aunque Flores Galindo proponga el concepto de

disyunción para interpretar la utopía andina (57), el concepto de sincretismo expresa mejor la idea de la supervivencia del pensamiento mítico prehispánico en las manifestaciones culturales posteriores, de modo que de la dialéctica del dominio se pasa a la del diálogo, con el que se incorpora al bagaje mítico andino el propiamente clásico⁵.

Para dominar el mito no basta conocerlo de una manera racional; éste requiere de un conocimiento establecido desde la fe, que haga posible la convicción de la verdad del mensaje que encierra. Sin la fe, el mito no transforma, pues no sirve para elaborar una explicación mágica sobre el modo en que se percibe el mundo y la historia que podría tenerse por verdadera termina convertida en una mera ficción (Lisi 16). El conocimiento de los mitos cumple una doble función existencial. Por un lado, los mitos ofrecen una explicación del mundo y definen una forma de estar en el mismo; por otro, y principalmente, el recuerdo actualiza el mito y hace que los mortales puedan repetir las hazañas de los héroes y dioses primigenios. Conocer los mitos permite explicar cómo las cosas llegaron a existir, pero sobre todo cómo invocarlas para que vuelvan a suceder.

La interpretación de la realidad a través del mito es, en el caso de Claudio Alaya, algo más que una muestra de erudición y se ajusta al nivel de las creencias, permitiendo el paso de la casualidad a la causalidad, haciendo que el amor de Euristela y Antenor no sea un simple y escabroso asunto a ocultar por la familia, sino la representación—en un sentido más literal—del mito de Antígona. En el caso de Claudio, además, le otorga el poder de determinar, como en el de Fox Caro, el conocimiento verdadero de lo que está ocurriendo en la misa de difuntos, en la que se da fin al amor imposible de Antenor y Euristela, en una confirmación de lo que sostiene Lisi, sobre la necesidad de entender el mito como la adaptación de un particular punto de vista desde el que se interpreta y se asume el mundo.

Todo ello se evidencia también en el relato de las amarus o serpientes voladoras de la mitología andina. El enfrentamiento del amaru blanco y del amaru negro se da hasta que Ticse Wiracocha los castiga. Entonces el amaru negro se escondió, de acuerdo al ancestral relato de la anciana criada Marcelina, en la laguna de Yanamarca y el amaru blanco en la de Janchiscocha. Marcelina siembra en Claudio la creencia de que los amarus recobrarán la libertad algún día, y al hacerlo se restablecerá la edad de Oro primigenia y será posible una existencia a plenitud: “Entonces volverá la alegría” (Rivera Martínez, *País de Jauja* 32). La casa hacienda donde crecieron las tías de los Heros, así como el surgimiento del amor entre Eurístela y Antenor se encuentra a orillas del Yanasmayo, o río negro, que serpea como el amaru negro de los mitos de Marcelina. Incluso la tía Ismena lo recuerda (392), y recuerda



también que interpretaron el paso del cometa Halley, visto desde las alturas de Janjiscocha, como el vuelo del amaru blanco: “Felicitas reflexionó y señaló: «Otra vez, me acuerdo, miró el cielo, una noche, y mirando el cometa dijo: ‘¿No ves que es como una serpiente, toda de luz? ¿No es como el amaru blanco?’»” (593).

La interpretación del mito de los amarus por parte de Fox Caro, testigo de los amores de Euristela y Antenor y después carpintero que elaborará los ataúdes de las hermanas de los Heros, difiere de la de Marcelina. Teniendo en cuenta que este personaje es portador de una utopía naturalista en la que el ideal apunta a la coexistencia armónica, para él ambos amarus no entablan conflicto, sino alternancia: “no debemos entender su lucha al pie de la letra, como quien dice, sino como una alternancia, en que tan pronto predomina uno, y tan pronto el otro” (199). Como vemos, la interpretación de Fox Caro permite una vez más la convivencia, también entre ambas fuerzas, que no son las del bien contra el mal, sino que se completan para regir el ritmo de la vida.

La perspectiva revolucionaria de Mitridates confiere a la interpretación del mito un aliento diferente, pues en ella, los amarus sí viven en continuo conflicto. La superposición del mito incaico de los amarus a la utopía revolucionaria la hacen ver como algo inevitable, como si el mito estuviera arraigado en la realidad (incluso política) más inmediata:

La lluvia había amainado, pero el cielo era una masa sombría de nubes, extrañamente sombría surcada de rato en rato por el trazo lívido de un rayo. *En el cielo, allí arriba, como dos serpientes de Juego, luchaban los dos amarus.* Volviste a la oficina y Mitridates decía: “.. Así sucederá con el Perú, un día”. “¿Qué quieres decir?”, preguntó tu hermano. “Quiero decir que un día, quizá no tan distante, se incendiará también el Perú en una gran tormenta, como esta, por tanta pobreza, tanta injusticia”. (220)

Tal como Claudio recoge en su diario, la perspectiva de Marcelina se acerca más a la de Fox Caro que a la de Mitridates, mucho más ideologizada. Ambos amarus coexisten, sin disputa, pues se complementan. Uno, el amaru negro, gobierna el mundo subterráneo y el de la noche, mientras que el otro, el blanco, apunta al cielo y al arcoíris. Por eso mismo, porque son tan diferentes y buscan y aman cosas tan distintas, no vuelven a chocar ni se repite la batalla del principio: “Así son las cosas, pero no para siempre” (Rivera Martínez, *País de Jauja* 273).

La interpretación de Claudio sobre el conflicto de los amarus se relaciona con el amor. De la unión de ambos amarus, de su reconciliación, surgirá una flor maravillosa, la *sullawayta* o flor del rocío. A través del sueño, primero, el significado de esta flor, consecuencia de la unión de los amarus, se le presenta como un don hecho por amor, pues

Leonor se la da a conocer cuando sueña que están juntos. Amaru blanco y amaru negro se pueden interpretar, entonces, a través de las diferencias culturales, que podrán ser resueltas, gracias al amor, a través del mestizaje.

La divergente explicación del mito de los amarus blanco y negro y de la flor del rocío o *sullawayta* se debe a que no basta con incorporar los mitos a las creencias, sino que, en realidad, el mito, al convertirse en creencia, dialoga con las demás creencias personales de cada uno de los personajes. En el caso de Marcelina, la idea de que un día los dos amarus, el blanco y celeste y el negro y subterráneo se volverían a encontrar apunta al mito de la edad de oro, hacia la que se desea regresar. Según Fox Caro, a veces son dos amarus, a veces uno solo, pero aún cuando sean dos no se establece, según él, un conflicto, sino una complementariedad. Claudio, uniendo ambas interpretaciones, concederá al amor la posibilidad de reconciliar a los dos amarus, gracias a lo cual surgirá entonces la *sullawayta*, entendida como un fruto y un don que se entrega por amor, tal como sueña que Leonor hace con él. Una vez más la utopía se presenta, a través del amor, de manera personal.

III. La Edad de Oro como mito familiar y personal

De acuerdo al discurso mítico de Marcelina, los amarus entrarían en conflicto al finalizar la Edad de Oro. Ella considera, como es propio de las utopías andinas, que el pasado es una especie de paraíso perdido que un día habrá de volver a establecerse, tal como sostiene el mito del Inkari⁶. Sin embargo, los Alaya Manrique también poseen su propia Edad de Oro familiar.

Aunque al hablar sobre las utopías de juventud, Bloch hace referencia a los deseos de la juventud de alzarse sobre los mayores, la ausencia del padre—fallecido cuando Claudio era un niño—lo convierte más bien en un modelo a seguir, tanto para Claudio como para su hermano Abelardo. El sentimiento de orfandad por la temprana muerte del padre y el recuerdo que su madre y su tía mantienen sobre el abuelo configuran el ideal familiar de la continuidad. Los hijos habrán de seguir, como lo hace la propia madre, la labor iniciada por los padres, tanto desde la educación y la política—tal cual pretende hacer Abelardo—como desde la música, como hacen Claudio y su madre. La vocación por la escritura es, en el caso de Claudio, una forma de continuar con los anhelos paternos: “Es verdad que tía Marisa decía que soy bueno para abogado, pero no es así, y creo que ya no piensa de esa manera.



Abelardo me alienta en la música, pero fue el primero en decirme que no me hiciera ilusiones. Ahora considera que tengo más condiciones para escritor, cosa de la que se habría alegrado papá, que deseaba tener un hijo dedicado a las letras” (Rivera Martínez, *País de Jauja* 161).

Claudio narrador y Claudio personaje concuerdan en ver el pasado como guía para vivir el momento presente. Como sostiene Fernando Aínsa, “la tierra de promisión, por muy ‘prometida’ que esté en el futuro, se nutre del pasado” (240). Abelardo, el hermano mayor, funda parte de su autoridad frente a Claudio en el hecho de que guarda recuerdos del padre fallecido, así como en haber sido el único de la familia que ha podido visitar su tumba. El mismo se debate entre estudiar Historia para ser profesor como lo fue su padre o Derecho, para dedicarse a la política como él también lo hizo.

Ambos, padre y abuelo, tienen algo en común: los dos llegaron de afuera y apenas cuentan además con pasado familiar tras de sí. Recordemos que el abuelo Baltazar Manrique había sido hijo único, mientras que el padre tenía tan solo una media hermana, en Lima, en cuya casa en Barranco vive Laurita para hacerle compañía. Teniendo algo de primigenios, se pueden considerar fundadores de un origen, iniciadores de una familia que, sin embargo, ya en la segunda generación encuentra como misión, como razón de ser, conservar su recuerdo en el presente y hacer lo posible para mantener su legado en el futuro. La autoridad de Abelardo como hermano mayor no solo le viene dada por su posición familiar, sino por ser el conservador del legado paterno—los libros—y también por su faceta ideológica, pues el padre murió enfermo después de haber sido detenido por arengar a los mineros de Cerro de Pasco.

Respecto a la figura del abuelo, el piano se guarda como una especie de reliquia, oculta a los ojos de los curiosos. Por ello le resulta tan difícil a Claudio enseñarlo a sus amigos. Además, todos cantan en la noche de navidad el *Laúdате Dominum*, compuesto por el abuelo, y la labor de registro de las composiciones populares en pentagramas supone también la continuidad de la labor del abuelo. A través de la música, Claudio tendrá especiales vínculos con los recuerdos que en el terreno familiar y sobre el abuelo, han sabido roturar su madre y su tía, reforzados por aquellos que proceden de otras personas más o menos próximas a la familia y que también lo conocieron (el padre Barrellier, por ejemplo).

Sin embargo, el contacto de su familia, por su abuelo materno, con los artistas y musicólogos que desde el primer cuarto del siglo XX exploraron la asimilación de la música popular andina a la música denominada culta, no libera a Claudio y a su entorno de prejuicios

tanto de unos como de otros⁷. Así, Mercedes Chávarri, su profesora particular de piano, no deja de amonestarle por mostrar el mismo interés en tocar a Mozart que en pasar a pentagramas huaynos y huailillas andinas: “Ella señaló, ‘no es bueno entreverar la música clásica con la popular y la folclórica’. No te gustó su observación, pero decidiste no discutir” (Rivera Martínez, *País de Jauja* 65).

Frente a la postura purista que imposibilita el diálogo, se encuentra la presencia de la madre del protagonista, empeñada en continuar la labor de su padre:

Tú preguntaste, luego de un espacio: “esa pieza, y otras que tocas, son muy diferentes de nuestros huaynos, ¿no?”. “Bueno, dijo ella, se trata de dos clases diferentes de música, pero igualmente bellas, cada una a su manera.” Vio que no la entendías y agregó: “Lo nuestro es la música de los huaynos, de los yaravíes, de los pasacalles, pero hay otras formas de música que también pueden ser nuestras”. Te acordarías muy bien de esas palabras, que repitió en más de una ocasión, en términos más o menos semejantes. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 68)

Es el recuerdo permanente de la figura del abuelo ausente lo que motiva la inclinación artística y humanista de todos los integrantes de la familia: “Tía Marisa tiene razón cuando dice que vamos y venimos de un mundo musical al otro, como hacía el abuelo. ‘Así es’” (20). Una de las características de la familia Alaya Manrique que más llama la atención es su capacidad para saber distinguirse de su entorno, su consciencia de que se trata de una familia diferente a lo que se observa en el entorno social que les rodea. Ese nivel de autoconsciencia se proyecta y amplifica sobre el país, de modo que, al igual que la familia es diferente al resto de las familias jaujinas, ellos consideran también que Jauja es diferente al resto del Perú y que en ella se expresa la solución a los problemas causados por la falta de un proyecto nacional que de verdad sepa contener las diversas especificidades que se dan en el país.

Claudio sentirá ciertos reparos, sin embargo, en seguir las modas de la cultura popular. No solo por la presencia de saxofones, que en la actualidad resulta inevitable en la mayor parte de las bandas que interpretan huaynos en las fiestas populares (Romero 37-60), sino también por el cultivo de géneros como el bolero, tan de moda en la juventud de aquellos años. Cuando un amigo suyo le convence para que componga un bolero y le ayude a cantarlo ante la ventana de su enamorada, él sentirá que está traicionando sus gustos e incluso su propia vocación musical y la memoria de su abuelo músico:



Allí había, pues, y era imposible negarlo, una gran infidelidad. Y, ¿qué habría dicho, Dios de los Cielos, tu abuelo Baltazar, si hubiera sabido que iba a suceder tal cosa? ¿No era acaso un pecado componer semejante cosa en el mismo piano en que debió trabajar él su *Laúdате Dominum*, y donde tocaría ese hermoso himno *Ah, luz resplandeciente...* en cuya adaptación andabas trabajando? Le diste vueltas y vueltas al problema hasta que por fin, hipócrita, te consolaste con la idea de que a la viuda la deseabas, pero a Leonor la amabas. En otros términos, dedicabas a doña Zoraida tu parte lujuriosa, y a la jovencita de Yauli la poética y espiritual, cosa que por supuesto no dejaba de ser muy injusta con la viuda. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 263)

La idea de ver desnuda a Zoraida Arwapoma, la viuda de Recadero Ramos y tía de su amigo, como pago por ayudarle con el bolero, pesa más, sin embargo, que cualquier escrúpulo surgido por la devoción a la figura del abuelo o por el amor a Leonor.

La música se plantea como primera solución al problema de la multiculturalidad, pues permite que se puedan conjugar diferentes voces, ritmos, melodías de distintas culturas. Como sostiene Zapata, “la música tiene la capacidad de conjurar otras voces y dialogar en un juego de intimaciones, guiños y gestos con otros autores ausentes en el tiempo y en el espacio” (129). No es de extrañar que la literatura haya tomado de la música el término contrapunto para expresar la posibilidad de que discursos diversos en su origen o en su intención confluyan en un diálogo multívoco. De esta forma, mitos, leyendas, tradiciones familiares y conciencias de distintos orígenes confluyen en una sola melodía, compuesta por Claudio, pero que en realidad representa un proyecto de colaboración colectiva. Como el propio Zapata reconoce, los personajes extranjeros, cuya extranjería queda subrayada desde el asombro de Claudio, alimentan también esa comunidad de intereses y rasgos humanos: las pasiones, el deseo de libertad (131). La cultura andina aúna todos los intereses en una sola melodía.

Bloch recoge en su *Principio esperanza* la frase de Schiller de que aquello que sentimos como belleza nos saldrá un día como verdad (*El principio esperanza* 158), y así podemos entender la composición de Claudio al final de la novela. Mientras para él supone la principal verdad encontrada y vivida a lo largo de ese verano de su adolescencia—la necesidad de integrar los mitos en la realidad, sea cual sea su origen, la necesidad de crear belleza conjugando estilos artísticos que procedan de diversas culturas y tradiciones—para los demás se presenta como belleza, quizás porque la belleza es la principal verdad a la que puede aspirar el artista, al menos cuando busca la verdad a través del arte, tal como la define el propio padre Monteverde después de escucharla:

“Pero, ¿y la adaptación...?”. “Yo la hice, padre”. Y el anciano te mira, incrédulo, y dice solamente: “Estuvo muy bien, muchacho. Música extraña, incluso bárbara, pero de grandeza cósmica, y plena de un profundo sentimiento cristiano.. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 660)

Como sostiene Bloch en sus reflexiones sobre el pensamiento de Hegel, la música apela a lo más íntimo e interior de nosotros mismos, por lo que las demás relaciones artísticas quedan enriquecidas por ella, que puede, de alguna forma, contenerlas o modificarlas: “El sonido va con nosotros y es. . . porque el símbolo nuevo, ya no pedagógico, sino símbolo real en la música parece tan inferior, tan exclusivamente eclosión de fuego en nuestra atmósfera, pese a ser, sin embargo, una luz en el cielo más lejano, aunque en el cielo más interior de las estrellas fijas” (*Sujeto-objeto. El pensamiento...* 59).

El vínculo de Claudio con la música, y más aún con su lado más formal, como es el estudio del piano, le hace sentirse, a él y a su propia familia, como algo especial. La familia se convierte, por sus inclinaciones artísticas, en una especie de isla, un microcosmos de lo que quisiera Claudio para Jauja en una primera escala y para todo el país en una escala definitiva. Esta percepción es común a toda su familia, cuando recuerda a su abuelo como organista de la catedral de Jauja, a su madre como intérprete del piano, a su tía y a su padre ya fallecido como maestros, a su hermano Abelardo como bibliotecario municipal y estudiante de Historia en San Marcos, a su hermana como estudiante en la facultad de Bellas Artes y a él mismo como futuro músico o escritor. Al reflexionar sobre el protagonismo del arte y la cultura en su familia, todos coinciden en la importancia del abuelo:

“Yo pienso en el abuelo con mucho cariño”, dijo Laurita, “y me gustaría raneo haberlo conocido. Siento como si en él estuviera nuestro principio, nuestra raíz, y lo siento así aunque yo me vaya a dedicar a la pintura...”. “Y por lo tanto”, precisó tu hermano, “te conviertas en una síntesis entre lo que fue Baltazar José Manrique y lo que nos viene de los Alaya. ¿Acaso no se definen así, y muy bien, esas dos vertientes en que nos situamos? Quiero decir yo y tía Marisa en el lado social y hasta cierto punto intelectual de la familia, como papá; y mamá, Laurita y este joven, en el lado imaginativo...”. (Rivera Martínez, *País de Jauja* 326)

La vocación como una forma de establecer una continuidad con el pasado o el presente, como cristalización de aquello que en el pasado no pudo ser, podría entenderse desde una percepción que superpone la utopía personal ante todo lo que ve, en la que la vocación se persigue y sí se ve como algo posible. *País de Jauja*, como relato, nos muestra la posibilidad de una utopía, un camino, pero como discurso del autor, se erige como la utopía conseguida, la del cumplimiento de una vocación, la de la escritura, pues la novela es la expresión material de que el propósito de ser escritor se ha logrado.



IV. Memoria y escritura

Para Paul Ricoeur la memoria y la literatura tienen algunos rasgos en común, pues en ambos se construye un relato, se ordenan los acontecimientos en una narración que se desarrolla en el tiempo. Para que un suceso pueda ser convertido en histórico, debe poder pervivir en la memoria y resultar por lo tanto transmisible y recordado (Ricoeur, “Erzählte Zeit” 157). La escritura da forma a la memoria, la dota de cauce y de límites, por lo que los recuerdos de un escritor se convierten en el memorial de su propia escritura. Esto es fundamental cuando nos encontramos ante una novela de *bildungsroman*, en la que el producto final del diseño del personaje construido será el de la creación de un escritor, que oscila, a lo largo de las seiscientas páginas, entre la vocación musical y la literaria y que, pese a parecer decantarse sobre esta última, expresa su culminación definitiva musicalmente. Tiempo después, unos cuarenta años, reformula esa misma culminación musical por escrito, a lo largo de las seiscientas páginas de esta novela. El vaivén entre música y escritura no se agota nunca, sino que aparece y desaparece también para el lector, que asiste primero a los esfuerzos literarios de un músico, para terminar siendo espectador gozoso de los afanes musicales de un escritor.

La lectura de esta novela como *bildungsroman* apela a la solución individual que se plantea en la novela, en un personaje que se impone sobre las diversas fuerzas sociales que se enfrentan en tensión en la novela y que se traduce en la posibilidad de que el individuo supere ese conflicto (o tensión), a favor de su propia prosperidad. La solución individual se ofrece, sin embargo, como ejemplo para toda una comunidad pues, como Zapata sostiene, “La retórica característica de la descripción en *País de Jauja* produce un desplazamiento significativo donde lo personal deviene en nacional, o mejor, la historia personal se proyecta, alegóricamente, en la Historia de la nación” (127).

La escritura supone, en el caso del autor, la confirmación de que ha sido capaz de consolidar la vocación de Claudio. La novela, como discurso, es esa confirmación, al tiempo que el ejercicio de la escritura se convierte en el ejercicio del recuerdo, invocado por los materiales de naturaleza autobiográfica que Claudio Alaya adulto va desgranando y comentando. Al hilo de los recuerdos que han sido invocados por el diario íntimo y las cartas que escribía a su hermana ausente, se entreteje la novela. De esta forma, recuerdo y escritura van de la mano, y la novela no solo nos cuenta una historia, sino también cómo ha sido escrita.

El personaje y narrador de los diarios siente la vocación literaria en un orden superior. Es interesante el narrador de los diarios, pues va trazando su propia percepción sobre la literatura, en una especie de incipiente *ars poética*, una declaración de intenciones de cómo debe ser la literatura que quiere hacer, como si entendiera que antes de entrar en mayores complejidades literarias, primero debe iniciarse en el aprendizaje de la escritura. “Por ahora, al menos, las historias que escribo, sean o no cuentos, deben distraer, deben divertir. Y de veras que me divierto y me siento feliz cuando comienzo. Ya más adelante contaré cosas quizá tristes, quizá misteriosas” (Rivera Martínez, *País de Jauja* 286).

El filtro del recuerdo, de más de cuatro décadas de duración, permite el ingreso de la ficción. Si bien las relaciones entre los orígenes familiares del autor y de Claudio Alaya son muy cercanas, es a través de la ficción,—propiciada por la desmemoria y la necesidad de encontrarle un hilván de lógica a los recuerdos—como se accede a un pasado completo, cerrado, autónomo y, precisamente por los límites de la memoria, ficticio. La ficción, por lo tanto, se convierte en lo que Garrido denomina “el espejo de nuestras posibilidades”, pues solo la ficción hace posible el diálogo entre “lo real y lo posible”, ya que permite la posibilidad de que lleguemos a ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, superando “los estrechos límites de lo contingente y ser todo lo que uno quiera ser sin dejar de ser, al mismo tiempo, quien es” (Garrido 160).

La utopía surge entonces como consecuencia de una mirada ficcionalizadora de la realidad. La capacidad creadora que Claudio Alaya demuestra en su adolescencia para inventarse historias, como la anécdota del heliotropo; las referencias al mundo clásico de la *Iliada* para explicar la belleza extraordinaria de Elena Oyanguren—paciente de tuberculosis que se atiende en el sanatorio y que queda convertida en una nueva Elena de Troya—; la comparación entre *Antígona* y el extraño y sugerente comportamiento de las tías de los Heros; todas estas filtraciones de la literatura en la realidad y otras muchas son consecuencia de que el hombre “necesita imperiosamente de la ficción para extender su horizonte existencial” (Garrido 213). La necesidad de extensión se convierte en exigencia de comprensión, en la necesidad de profundizar en su realidad, pero también en un aval de las posibilidades del narrador adulto de entretrejer, con el material de sus recuerdos, un relato que plantee posibilidades de actuación para el futuro, en una situación presente dominada por el conflicto social.

Como hemos visto a lo largo de este artículo, Edgardo Rivera Martínez propone la utopía no como destino del exilio sino como escenario para la búsqueda de soluciones,



ofreciendo, a través de la conjugación de mito y utopía, una lectura más profunda de la realidad. Aunque el autor considera que una de las funciones del arte es la compensación ante la realidad que nos toca vivir, *País de Jauja* va más allá, entregándonos la visión personal de un mundo posible. Como el autor sostiene, el Perú puede ser alguna vez así. En *País de Jauja*, la conjunción de la utopía con los recuerdos de su paso a la juventud y el hallazgo de su vocación hacen que este modelo de utopía sea para el autor sin duda más personal, desprovisto de la carga historicista de las utopías andinas tradicionales. Si hasta *País de Jauja* la utopía andina pervivía en una dialéctica de dominación, el sincretismo entre lo andino y lo universal propio de la mirada de Rivera Martínez provoca que esa dialéctica ceda ante el diálogo, incorporando al bagaje mítico andino el propiamente clásico, en una mutua renovación.

Universidad de Piura, Perú

NOTAS

¹ Víctor Polay Campos, líder del MRTA, fue detenido el 9 de junio de 1992, mientras que Abimael Guzmán, de Sendero Luminoso, lo fue el 12 de septiembre de ese mismo año. Menos de un año después, el 11 de agosto de 1993, *País de Jauja* ve la luz.

² No hacerlo supondría además ir en desmedro de la calidad de la propia novela pues, como sostiene Vargas Llosa, mostrar el mundo como una realidad perfecta genera rechazo por parte del lector, por la presunción de irrealidad que deriva de ese planteamiento y, en definitiva, la sensación de estar leyendo una mala novela (57).

³ Antonio Cornejo Polar, al hablar sobre la trayectoria novelística de Manuel Scorza, traza las características que definirían al neindigenismo: empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad; la intensificación del lirismo como categoría integrada al relato; el recurso a la experimentación técnica que supera los logros alcanzados por el indigenismo ortodoxo a este respecto; el establecimiento de relaciones entre la problemática indígena y el devenir nacional en su conjunto (Cornejo Polar, “Sobre el ‘neindigenismo’” 554). De todas ellas, el recurso al lirismo, la complejización de la técnica narrativa y la expansión del espacio de la representación inscribirían esta novela en la corriente neindigenista, idea que queda reforzada con la inclusión de mitos de diversas vertientes culturales, propia del realismo mágico (Márquez 80). Todo ello no llevaría a considerar el neindigenismo como una simple superación de los postulados indigenistas, sino como una evolución, resultado de influencias de otros modos de narrar.

⁴ Como él dice, “frente a la *utopía*, que es construcción eminentemente intelectual, asoma el *mito*, que corresponde íntimamente a una encarnación histórica” (Maturó 9).

⁵ Flores Galindo considera, por su parte, que “en la situación de dominio de una cultura sobre otras, los vencidos se apropian de las formas que introducen los vencedores pero les otorgan un contenido propio, con lo que terminan elaborando un producto diferente. Algo similar ocurrió con la conquista del Perú. Para entender este cataclismo, los hombres andinos tuvieron que recomponer su utillaje mental. El pensamiento mítico no les hubiera permitido situarse en un mundo radicalmente diferente” (57).

⁶ El mito de *Inkarri*, calco quechua de la expresión “Inka rey”, es de origen posthispanico. Con variaciones diversas ha sido recogido por antropólogos y etnógrafos desde los años setenta del siglo pasado en los andes peruanos (Arguedas 221-72). Según este mito, el Inkari (o Inka rey) fue derrotado y desmembrado por el Españari (rey de España). Su cabeza fue enterrada en Cuzco, antigua capital del imperio incaico. Esa cabeza sobrevive enterrada, y poco a poco de ella surgirá de nuevo el cuerpo con el que restablecerá el poder andino y, con él, una nueva época de esplendor para el Tawantinsuyo (o Imperio Inca). Se trata de un mito muy extendido por el área andina, desde finales del siglo XVIII, pues la muerte y desmembramiento del Inkari son la versión mítica del apresamiento y muerte tanto del último Inca, Atahualpa, como de quien encabezó la principal rebelión indígena en los tiempos de la Colonia, Túpac Amaru II, muerto y desmembrado en la plaza de armas de Cuzco el 18 de mayo de 1781.

⁷ Recordemos que Daniel Alomía Robles (1871-1942), a quien el abuelo de Claudio supuestamente conoció, fue en su época el más reconocido compositor y musicólogo peruano, autor, entre otras, de la conocida composición “El cóndor pasa”.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. *Del logos al topos. Propuesta de Geopolítica*. Frankfurt-Madrid; Iberoamericana Vervuert, 2006. Impreso.
- Arguedas, José María. “Puquio, una cultura en proceso de cambio”. Valcárcel, Luis Eduardo; José María Arguedas, et al. *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. 221-72. Impreso.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza III*. Madrid: Aguilar, 1979. Impreso.
- . *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*. México: FCE, 1982. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. “Nombre de país: El nombre”. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*. Ed. César Ferreira. Lima: U Nacional Mayor de San Marcos, 2006. 199-202. Impreso.
- . “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Scorza”. *Revista Iberoamericana* 50.127 (abril-junio, 1984): 549-57. Impreso.
- Eco, Umberto. *Historia de las tierras y los lugares Legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013. Impreso.
- Ferreira, César, e Ismael P. Márquez, ed. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia U Católica del Perú, 1999. Impreso.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: El Comercio, 2010. Impreso.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana & Vervuert, 2011. Impreso.
- Lisi, Francisco L. “Mito y política en la Grecia Clásica”. *Las palabras y el poder*. Ed. Miguel Ángel Ramiro Avilés. Madrid: Dykinson, 2009. 11-27. Impreso.
- Luchting, Wolfgang. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt: Vervuert, 1988. Impreso.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Márquez, Ismael P. “De Arguedas a Rivera Martínez: Evolución y renovación del canon de la literatura indigenista peruana”. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*. Ed. César Ferreira. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006. 79-87. Impreso.
- Maturo, Graciela. *La literatura hispanoamericana: de la utopía al paraíso*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1983. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso.
- Ramiro Avilés, Miguel Angel. “La literatura Utóptica”. *Las palabras y el poder*. Ed. Miguel Ángel Ramiro Avilés. Madrid: Dykinson, 2009, 5-10. Impreso.



- Ricoeur, Paul. "Erzählte Zeit". *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*. Ed. Dietmar Kóveker & Andreas Niederberger. Darmstadt: WBG, 1980. 157-80. Impreso.
- . *Tiempo y narración, I. Siglo XXI*: México D.F., 1996. Impreso.
- Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: Peisa, 2001. Impreso.
- . "País de Jauja o una utopía posible". *Bulletin du Institute francais de études andines* 28 (1999): 287-93. Impreso.
- . "País de Jauja". Ed. César Ferreira & Ismael P. Márquez. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. 69-71. Impreso.
- Romero, Raúl R. "Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú". *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los andes*. Ed. Gilsea Cánepa Koch. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. 37-60. Impreso.
- Rose, Sonia V. "Peruanos en el extranjero: el exilio en *Permiso para vivir* de Alfredo Bryce Echenique". *Literatura peruana hoy (crisis y creación)*. Ed. Karl Kohut, José Morales Saravia & Sonia V. Rose. Frankfurt am Main, Madrid: Iberoamericana, 1998. 80-95. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Literatura y política*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Zapata, Roger A. "La modernidad andina en *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez". *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 1.2 (2004): 122—31. Impreso.