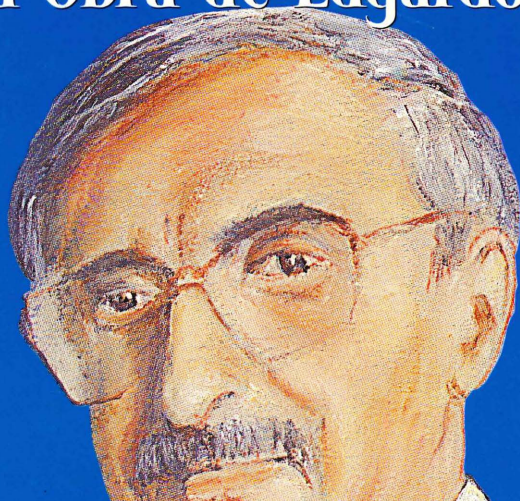


DE LO ANDINO A LO UNIVERSAL

La Obra de Edgardo Rivera Martínez



Capítulo 26

Punto de Junza

César Ferreira e Ismael P. Márquez, Editores

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

FONDO EDITORIAL 1999



Primera edición: marzo de 1999

Cubierta: Dixie Ann Márquez y Michael Steele

De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez.

Copyright © 1999 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18 San Miguel. Lima, Perú.
Telfs. 460-0872 - 460-2291 y 460-2872 Anexos 220 y 356

Derechos reservados

ISBN 9972-42-157-0

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

NARRATIVA E IDEOLOGÍA EN *PAÍS DE JAUJA*

Blas Puente-Baldoceña
Northern Kentucky University

En la novela *País de Jauja* del escritor Edgardo Rivera Martínez, subyace una poética narrativa elaborada en torno a la vocación literaria de Claudio, el protagonista principal, un adolescente de aguda sensibilidad artística en el aprecio no sólo de la literatura y la pintura sino también de la música clásica y andina: Laura, su madre, le da las primeras lecciones de piano, y Abelardo, su hermano, lo guía en sus lecturas literarias. El fundador de esta familia de artistas e intelectuales—su hermana estudia bellas artes y pinta, Abelardo se inclina hacia la historia, la tía Marisa es pedagoga— es el abuelo materno, Baltazar José Manrique, cuya formación musical en el convento de Ocopa lo capacita para desempeñarse como organista en la Iglesia Matriz y para componer “villancicos y cantos religiosos, y disfrutaba de la música de Mozart tanto como con los yaravíes y mulizas de Jauja, y también de Ayacucho y del Cuzco.”¹ Asimismo, su padre, Eduardo Alaya, educador, lector de Mariátegui, con gran inquietud social y política, participa en las luchas laborales contra una compañía norteamericana, e inculca en sus vástagos la acción social y artística.

1 Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja* (Lima: La Voz/Ediciones, 1993), 36.

Claudio desarrolla su capacidad de invención y creatividad en el seno de esta familia de clase media de Jauja, una ciudad andina donde no hay hacendados ni pobreza campesina y donde la mayoría de mestizos se interesa por la educación, la música y las artes: es más, en esta ciudad se ve gente de todas partes porque vienen a un sanatorio para curarse de la tuberculosis. A despecho de sus estudios de música clásica, las transcripciones y arreglos del folklore andino que lleva a cabo juntamente con su madre, la vocación literaria de Claudio se revela en su afán de añadir un aura misteriosa, enigmática alrededor de ciertos conocidos, amigos y parientes, o buscarles siempre el lado insólito, o percibir en ellos lo esencial, lo singular o lo peculiar para convertirlos en personajes de sus historias. Laura Felicia, su hermana, acota: “Mamá y tía Marisa dicen que tú rodeas a nuestras parientas de una especie de aura, como si fueran personajes de novela. “Quizás tienen razón, y también Abelardo . . .” ¿Por qué?” “El dice que a veces tengo una manera un poco diferente de percibir a la gente . . .”²

La fabulación de Claudio se nutre de la realidad circundante, pero no incurre en un mero documentalismo; al contrario, deja correr la imaginación a partir de esos rasgos peculiares, singulares o esenciales de las personas. Asimismo, escribe relatos totalmente inventados, productos de la pura imaginación. Con respecto a las tías de los Heros, Laura Felicia le dice: “Cualquiera diría, Claudio, que inventas y vuelves a inventar a tu gusto ese mundo.”³

Claudio admite que quiere recoger en palabras todo ese mundo, grabarlo para siempre. Su hermana le asegura que puede “hacerlo en un cuento, quizás en una novela, o quizás simplemente en tus notas, ahí en tus libretas...”⁴ En otra parte del diálogo, Laura le dice: “Se diría que tú vives esos recuerdos con tanta o acaso mayor intensidad que nuestras parientas.” “Quizás.” “Y seguramente tienes tus libretas llenas de anotaciones al respecto.” “Apunto lo que interesa...”⁵

2 *País de Jauja*, 246.

3 *País de Jauja*, 248.

4 *País de Jauja*, 246.

5 *País de Jauja*, 249.

De las citas anteriores se infiere que el autor implícito de *País de Jauja* desarrolla un planteamiento sobre la relación entre la ficción y la realidad que cuestiona el realismo del indigenismo ortodoxo y el del neoindigenismo. Las habilidades cuentísticas de Claudio se concentran en crear historias cuya finalidad es distraer y divertir a la audiencia. Por ejemplo, inventa un idilio entre la tía Grimanesa y un admirador suyo, Oliverio Planas, en el cual Teodorico, el loro de tía Rosita, desempeña un importante papel. Después, en casa de la susodicha, mientras la ayuda a revisar unas cajas de papeles, Claudio se sorprende que el tal Oliverio Planas, nombre que no recuerda dónde haberlo escuchado por primera vez, existió de verdad. Luego trata de persuadir a su tía Rosa sobre la veracidad de su invención aduciendo que fue ella misma la que mencionó anteriormente dicho cortejo. Todo ello parece indicar que el autor implícito, esa imagen mental que los lectores infieren del texto, propone veladamente que la ficción no es una fiel representación de la realidad real, sino que ella crea su propia realidad ficticia, de modo que cotejar ese mundo ficticio con el referente andino resulta cuestionable, especialmente para aquellos lectores que, basados en conocimiento de que el autor real, Edgardo Rivera Martínez, es oriundo de Jauja, asumen que la novela es una autobiografía. Pero cabría preguntarles a dichos lectores: ¿existe, acaso, una identificación entre el autor real y el narrador? ¿Acaso la veracidad de la narración es asumida seriamente por el autor real? Una autobiografía supone una identificación entre el autor real, el narrador y el personaje. Al contrario, en *País de Jauja* la no-identificación entre el autor real Rivera Martínez y el narrador de la novela define obviamente su carácter ficticio.

Sea como fuere, en el laborioso aprendizaje de Claudio para llegar a ser escritor, subyace una poética de la ficción que nos recuerda el planteamiento de Mario Vargas Llosa. Para este escritor la literatura constituye una negación radical del mundo que la inspira porque es una hermosa mentira.

[La literatura] es una escurridiza verdad hecha de mentiras, modificaciones profundas de la realidad, descatos subjetivos del mundo, correcciones de lo real que fingen

ser su representación. Discreta hecatombe, contrabando audaz, una ficción lograda destruye la realidad real y la suplanta por otra ficticia, cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que traicionan esencialmente lo que pretenden recrear.⁶

País de Jauja deja entrever, pues, que la ficción no es una reproducción fiel de la realidad, tal como la concebían erróneamente los escritores del indigenismo ortodoxo y del neindigenismo; al contrario, es una transfiguración de los elementos que se toma de ella mediante la imaginación y el lenguaje. Esa aura misteriosa con que la imaginación de Claudio rodea a las personas y las cosas es el elemento añadido que prevalece y logra erigirse como una ficción autónoma cuya verdad sustituye a la verdad histórica, sociológica o etnológica del referente andino.

Ahora bien, ¿cómo se entreteje esta poética narrativa que subyace a *País de Jauja* en la narración? En primer lugar, en la estructura narrativa es necesario distinguir la presencia del régimen homodiegético y del régimen heterodiegético: en el primero, existe una identificación del narrador y personaje; en el segundo, no existe dicha identificación. Ahora bien, en uno de los epígrafes de la novela se habla de la posibilidad de un diálogo entre el adulto y el adolescente que fue, y en la novela esto se manifiesta a través del diálogo entre el personaje narrador y el personaje actor, es decir, entre el yo-narrador y el yo-narrado. Por ejemplo, en la anotación fechada 20 de enero de 1947 el protagonista describe su espanto ante la presencia de los danzantes tucumanos, una mixtura de bandolero, pishtaco y condenado, con quienes sueña, y lo hacen despertar temblando a medianoche. El narrador de primera persona dice: “Y, sin embargo, ¡cuánto quería danzar como uno de ellos . . . ! ¡Y aún hoy lo deseo!”⁷

6 Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 84-5.

7 *País de Jauja*, 103.

Esta distinción temporal muestra, pues, la presencia de un yo-protagonista adolescente cuyas acciones son narradas por un yo-narrador adulto entre los cuales existe una relación de identificación, por lo tanto, la narración tiene un régimen homodiegético. En el discurso indirecto libre la perspectiva se centra en el personaje-actor (yo-narrado) para reactualizar vívidamente los hechos experimentados en el pasado, de manera que el lector pueda compenetrarse con aquellas vivencias del protagonista. En este tipo actorial de narración, con el condicional se pone énfasis en la experiencia misma del protagonista. En cambio, con tiempo presente, la perspectiva se ubica en personaje-narrador (o sea, yo narrador) y, por lo tanto, el discurso es de tipo autorial.

Por otro lado, en la trama existe otra voz narrativa cuya marca discursiva es la segunda persona gramatical que se dirige al personaje principal, Claudio, y en la cual se narra la mayor parte de la cadena de eventos o acciones que conforman la fábula o mundo narrado. Se asume tentativamente que esta voz narrativa tiene un régimen heterodiegético puesto que el sujeto del acto narrativo (yo-narrador) y objeto del acto narrativo (yo-narrado) no son idénticos; en otros términos, el rol del personaje narrador y el rol personaje actor no son idénticos en la fábula. Es más: esta voz narrativa que emite la segunda persona dirigida a Claudio ocupa una posición superior con respecto a otros niveles narrativos y controla el proceso mismo de la narración y, por esta razón, su nivel narrativo extradiegético. Desde una perspectiva pragmática es un narrador público porque define el mundo ficticio para la audiencia de lectores y establece una relación autorial con el discurso. Esta voz narrativa que exhibe una correlación de nivel extradiegético y de tipo autorial describe desde un punto de vista externo el paisaje y a los otros participantes en un registro culto acorde con las convenciones del canon literario cuyo rasgo estilístico más conspicuo es un predominio de la coordinación y la yuxtaposición sintáctica. Sin embargo, el narrador autorial utiliza también el punto de vista interno. Leamos el siguiente pasaje:

La mañana era muy clara y todo se veía muy diáfano.
Llegaron así al Yacus, el río estacional que, según el pro-

fesor Calle, era antaño caudaloso. Pero ¿quién le podría creer a ese viejo mentiroso? Propusiste un alto, y así se hizo, con gran contento de los borricos. Ustedes se echaron en la hierba, mientras los animales se ponían a pastar. Te dedicaste a contemplar el paisaje. Allá a lo lejos se veían las laderas de Yauli y aún más distantes, los farallones de Pacllacancha. Al otro lado de las cimas está Cayán, y más allá Janchiscocha, el asiento minero de las siete lagunas. Ese mítico lugar, no lejos de Marayrasu. Te volviste a mirar las arboledas de Hualá y de Yauli, que a la distancia parecían verdaderos bosques. Leonor, amor lejano, Otra vez la pregunta: ¿qué estaría haciendo a esa hora? Bueno, era mejor no pensar en ella. El agua del río se veía turbia por los aguaceros de la víspera, y se deslizaba con rapidez y ruido.⁸

En esta cita anterior la representación escénica se filtra en la conciencia de un personaje reflector de manera gradual y difusa, y se produce una transición de una narración autorial hacia una narración actorial mediante formas discursivas tales como el discurso indirecto libre y discurso directo libre, los cuales tipifican el discurso denominado monólogo narrado.

Esta voz narrativa de segunda persona, que constituye el eje estructural de la novela, está complementada por otras voces narrativas tales como la primera persona usada principalmente en la libretas de notas del protagonista y las epístolas a su hermana y a su enamorada, así como también la voz narrativa de tercera persona en los relatos escritos en base a la tradición oral transmitida por la criada Marcelina y en los cuentos que escribe en torno a los amigos, parientes y conocidos. Obviamente, la focalización es interna en la primera persona y externa en la tercera persona, aunque en ambas personas gramaticales cobra prioridad el registro literario oral. Leamos la siguiente cita:

8 *País de Jauja*, 267.

Marcelina dijo: El amaru negro está en lo hondo de la tierra, donde nace un río de aguas como candelas también oscuras. Está allí, pero no duerme, sino que escucha. Siente toda la música que cantan y tocan los hombres y mujeres de Yanamarca, de Jauja, de Chongos. Todo lo oye: el huaynito de una pastora, el silbar de un *chiuche*, el guapido de un bailante y el canto de los pajaritos y del viento. Y a veces, cuando es una música muy hermosa sale a ver al que canta y al que toca. Así es. El otro, en cambio, el que vive en las lagunas de Janchiscocha, no piensa en la música sino en la luz y los colores, y en el arcoiris, porque es el amaru del día. Y por eso, porque son tan diferentes y buscan y aman cosas tan diferentes, no vuelven a chocar ni se repite la batalla del principio. Así son las cosas, pero no para siempre.⁹

Claudio argumenta que las historias que inventa en torno a sus amigos son historias y no cuentos porque todavía no los ha puesto por escrito, pero su hermana Laura Felicia le objeta que los cuentos de Marcelina no están escritos, y Claudio se desconcierta. Laura le pregunta si no ha tratado de darles forma. Claudio le responde: “No, eso sería como faltar el respeto a algo tan hermoso, y que tanto significó para mí.”¹⁰ Luego, reflexiona: “No era exactamente así, claro está, pues habías anotado en tus libretas una versión de varios de sus relatos, pero de la manera más simple, más fiel, para no olvidarnos nunca, y no como cosa tuya”. (283)

En esta recreación de la oralidad de los cuentos, mitos y leyendas andinas se revaloriza obviamente la rica veta de la literatura oral. Los artificios morfológicos, léxicos, sintácticos y retóricos de este texto se obtienen mediante un proceso de estilización a partir del sustrato oral, el cual ha permitido crear un modo de narración que mantiene el sabor y el tipo de presencia de lo oral pero que ofrece a la vez el placer de

9 *País de Jauja*, 213.

10 *País de Jauja*, 283.

leer un relato escrito. No es, pues, una mera reproducción del habla de Marcelina, sino una reelaboración estilística que provoca en el lector una ilusión de gran autenticidad. Un análisis lingüístico de la prosa revela esta fusión de la oralidad y la escritura: un amalgamamiento de voces de un estilo que no pertenece a Marcelina ni a Claudio sino a la textura de *País de Jauja* para el goce del lector.

En resumidas cuentas, las diferentes voces narrativas con sus respectivas focalizaciones se expresan mediante un gamut de combinaciones que van desde el registro culto hasta el registro oral y producen una polifonía vocal. Más aún: esta polifonía vocal se manifiesta a través de múltiples formas discursivas, tales como el discurso narrativizado, el discurso indirecto libre, discurso directo y directo libre. Esta diversidad de voces narrativas en *País de Jauja*, con sus respectivas cosmovisiones, constituye una recreación de la estratificación social, lingüística e ideológica del referente andino. De hecho, dicha heteroglosia impone un estilo polifónico en el cual se explora diestramente las estilizaciones del habla oral y estilizaciones paródicas de la norma culta-literaria en el caso del idiolecto alambicado de Palomeque. En otros términos, el estilo preciosista, ornamental y grandilocuente es ridiculizado; y queda revalorizada, en cambio, la literatura oral de la tradición andina que le relata Marcelina.

Retornemos por un momento a la estructura narrativa: en la narración sobre el encuentro entre el teniente Delmonte y Mitrídates en la Beneficiencia, cuyos roles de torturador y torturado se invierten, al lector le resulta difícil saber quién está narrando: la voz narrativa heterodiegética que emite la segunda, o la voz narrativa de Claudio que sería, en este caso, intradiegética, ya que es la narración de un personaje dentro del primer nivel narrativo. La evidencia textual es la interrupción intermitente de una serie de aclaraciones tales como:

Paso a paso, ahí en la sombra, sigues el incidente (. . .)
Miras, invisible, la cara del teniente . . . (. . .) Y tú vas
con él sin perder un detalle. (. . .) y tú sonrías también,
fantasmal, porque detestas a Delmonte (. . .) Odias su

facha de muñeco engréido y de soplón, mas no debes amargarte, sino seguir paso a paso y dar cuenta de lo que sucede. Eso es lo que importa y no tus sentimientos. (. . .). Tú aprovechas, y acercas tus ojos, cual una cámara de cine, al rostro del milico (. . .) Y tú estás allí, muy cerca, siguiendo y escuchando lo que ambos dicen. Fascinado por el miedo del cachaco y la frialdad rencorosa del expósito. (. . .) Lo observas por un rato, y te vas luego, invisible, diciéndote que así fue, que así tuvo que ser.¹¹

Esto último nos indica, pues, que el narrador intradieгético es una suerte de espejo que duplica la función transmisora del narrador extradieгético. Por todo lo anterior, se podría concluir que *País de Jauja* es una narrativa neoindigenista porque cumple con creces uno de los postulados de dicha tendencia que consiste en la transformación o complejización del arsenal de recursos técnicos. En la estructura narrativa de *País de Jauja* se evidencia una serie de experimentaciones y hallazgos en torno al arte de narrar que responden definitivamente a los lineamientos de una poética narrativa. En el texto mencionado anteriormente la autoreflexividad literaria no se manifiesta mediante comentarios explícitos del narrador, sino que en la enunciación narrativa se refractan los mismos mecanismos discursivos que la produce como en una especie de caja china. El narrador extradieгético que se dirige a Claudio le concede la función no sólo de testigo ocular de los hechos narrados sino de narrar mediante el uso del discurso indirecto libre y discurso directo libre, y este artificio narrativo es un *mise en abyme*.¹² Este proceso autoreflexivo, metaliterario o narcisista de la novela pone en relieve la autoconciencia de las posibilidades de la imaginación creadora, el cuestionamiento de la representación ficticia y la eficacia

11 *País de Jauja*, 214-217.

12 La *mise en abyme* se define como un espejo interno que refleja la totalidad mediante una duplicación simple, repetida y paradójica. Es la definición que formula Lucien Dallenbach, *The mirror in the text*, traducido por Jeremy Whiteley y Emma Hughues (Chicago: U Chicago P, 1989), 36.

de las técnicas narrativas, sólo para mencionar algunos de los aspectos más cruciales del arte novelesco.

En cuanto al aspecto temático-ideológico habría que comentar sobre la isotopía que se entreteje a lo largo de toda la novela: la dualidad de cultura occidental y cultura nativa a través del contraste de la literatura clásica, culta e ilustrada y la literatura andina, oral y popular; específicamente, entre Homero y los relatos de Marcelina, y entre Mozart y compañía y los Robles, Valle Riestra y Valderrama. Laura afirma que son dos “clases diferentes de música, pero igualmente bellas cada una a su manera”¹³ y ambas pueden ser apreciadas y ejecutadas. Aunque madre e hijo viven dos universos musicales diferentes, y se desplazan con sorprendente facilidad uno a otro, dicha praxis puede tener otras facetas todavía no esclarecidas. Por ejemplo, se plantea la duda de si los instrumentos musicales de occidente —piano, violín, acordeón, clarinete— son o no adecuados para la música andina, pero se acude a la autoridad de los maestros del folklore andino para reforzar la idea de una armoniosa asimilación. Este problema del mestizaje adquiere ribetes más dramáticos cuando se toca el aspecto de los sentimientos: Claudio se enamora de la mestiza Leonor Uscovilca, de su faldellín, monillo y lliclla, de su paisaje, y de sus mitos; pero al mismo tiempo se deslumbra y sueña con Elena Oyanguyen, la joven hermosa, alta, de cabellos y ojos castaños, que viste con elegancia, a quien compara con Elena “la de los blancos brazos” de la *Ilíada*, y que representa para Claudio el “mundo bello, lujoso, distante”, tan diferente de “la tez de cierzo y puna”, el “rostro asiático por los ojos almendrados” y los “pómulos salientes y la tez oscura” de Leonor. Esta tácita valoración de lo occidental en desmedro de la nativo es notorio en el siguiente pasaje:

¿Y Elena Oyanguyen? ¿Celebraría el Año Nuevo en el Sanatorio? Sí, seguramente, y con champán francés, y con discos de la mejor músicaailable. Me hubiera gustado mirar esa fiesta. Hoy se baila la huaylijía en Paca y

13 *País de Jauja*, 49.

en Chunán. El *ofreso* es impresionante, por el número y ropa de las danzantes ¿Y en Yauli? ¿Bailará Leonor en esa danza a fin de cuentas pagana?¹⁴

No todos coinciden con la idea de un mestizaje armonioso ya que en dicho contexto social de familias criollas y mestizas la cultura occidental es fuerte y no se ocultan los prejuicios contra la cultura nativa y la raza india como, por ejemplo, cuando Mercedes Chivarri afirma que la música clásica es superior a la andina, o cuando los amigos de Claudio le dicen que es raro porque lo vieron seguir cholitas en los días de feria. Asimismo, el caso de Palomeque que se ufana de ser blanco y saber latín y desprecia a los cholos, indios y los tíscicos. En la confrontación entre el chacarero Timoteo Candela, cuidador del cerco de Gregoria Porras, y Julepe, en compañía de sus amigos Claudio y Felipe, el narrador califica al primero de rústico y Polifemo, lo moteja en los parlamentos, lo compara con el burro Timoteo y con Atahualpa porque los amigos temen que arroje la carta de autorización para el recojo de la leña en los burros.

Todo lo anterior contradice tajantemente la posibilidad de una coexistencia armoniosa de un sector cultural occidental y el sector cultural andino en cuya relación siempre existe una relación de opresor y oprimido, respectivamente. Es obvio, pues, que este mestizaje armonioso propuesto por las normas ideológicas del autor implícito en *País de Jauja* es sabotado dentro de la ficción por los estereotipos, valoraciones, prejuicios, discriminaciones y conflictos de tipo racial, social y étnico, del narrador y los personajes. La Historia (o el referente andino) —ese microcosmos socio-económico y cultural de Jauja— está presente en el texto en forma de una ausencia; es decir, a través de ciertas significaciones que son constituyentes pseudo-reales determinadas por la ideología y que, en última instancia, son, a su vez, determinadas por la Historia misma. *País de Jauja* no trata la Historia como su objeto sino procesa las formas y materias ideológicas por medio de las cuales ella se impregna de manera latente en sus márgenes. Este *distanciamiento*

14 *País de Jauja*, 45.

o ausencia de la Historia, le concede al texto la posibilidad de liberarse de la necesidad de conformar su significado a las exigencias de la realidad actual. Sin embargo, *País de Jauja* configura ciertas representaciones socialmente determinadas, sin una vinculación inmediata con las condiciones concretas y particulares de la Historia, pero que, en última instancia, dichas representaciones se refieren a ellas mediatamente; es en este sentido que se concibe su carácter *autorreferencial*.¹⁵ Eagleton afirma al respecto:

El texto logra referir de manera significativa a través de la ausencia de lo real. En realidad, no refiere a situaciones concretas, sino a una formación ideológica (por consiguiente, de manera oblicua a la historia) que las 'situaciones concretas' han contribuido a producir. El texto ofrece la ideología sin la historia real (ésta queda latente al margen); con autonomía, ofrece un estado de cosas imaginario, pseudo-eventos, cuyo significado, que no se basan en la realidad material, contribuyen a modelar y perpetuar un particular proceso de significación.¹⁶

Si la Historia queda distanciada a un nivel abstracto, el proceso de significación adquiere mayor prioridad a un nivel más concreto. En *País de Jauja* la textualidad es libre y no necesita reproducir ninguna realidad en particular. Sin embargo, esta aparente libertad oculta el hecho de que es determinado fundamentalmente por los constituyentes de su matriz ideológica. Si bien es cierto que al nivel pseudo-real del *País de Jauja* —sus eventos y figuras imaginarias—, 'cualquier cosa puede pasar', esta libre contingencia es, en realidad, ilusoria. Esto no sucede de ninguna manera en lo que respecta a su organización ideológica, puesto que lo pseudo-real en *País de Jauja* es el producto de las demandas de su modo de representación saturada ideológicamente. La

15 Estas elocubraciones en torno a la ideología textual de *País de Jauja* se basan en el planteamiento formulado por Terry Eagleton, en *Criticism & Ideology* (London: Verso, 1986).

16 *Ibid.*, 74.

Historia opera en la novela por medio de la ideología: una estructura dominante que determina el imaginario de la 'pseudo' historia de *País de Jauja*. Y es en ella que el narrador y los personajes contradicen las normas ideológicas de su autor implícito, y esta contradicción en la ideología textual se relaciona mediatamente con la ambigüedad ideológica del mestizaje andino en el Perú.