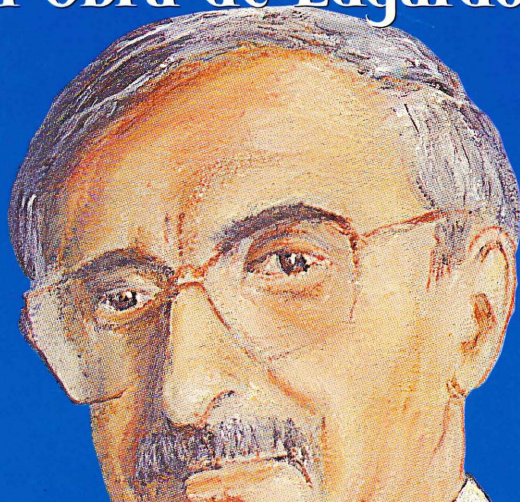


DE LO ANDINO A LO UNIVERSAL

La Obra de Edgardo Rivera Martínez



Capítulo 27



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

PAÍS DE JAUJA, ESCRITURA O PARTITURA DE LITERATURA ANDINA

Gonzalo Espino Relucé

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

La tantas veces anunciada muerte del indigenismo, y su versión neo-indigenista, se reveló como un anhelo más de la crítica urbana cuya mirada citadina y modernizante, en esta aldea global, sugería la clausura y el desencanto frente a la producción narrativa. Pero lo cierto es que en medio de la crisis de la novela local¹, ha aparecido la mayor novela andina de estos últimos años. Me refiero a *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez (Lima, La Voz Editores, 1993)². La novela como forma moderna es seguramente posibilidad de una propuesta de visión global, pero realidad, al fin, también enunciada o referida desde un espacio específico. Esto es lo que ocurre con la escritura de Edgardo Rivera Martínez en sus libros anteriores: un relato que fragmenta la realidad andina para recuperarla después en ese discurso mayor llamado novela. Como texto, *País de Jauja* intenta un diálogo imposible, que transgrede la cotidianeidad, para estructurar, desde la cultura andina, esa mezcla de lo mítico con lo mágico que trasvasa una poética que hace escurridizo uno de los tópicos del discurso indigenista, y la nove-

1 Huamán, Miguel Ángel, "¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la novela peruana última" en *Lienzo* No. 17. Lima, agosto 1996; pp. 409-428.

2 Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. 2da. ed. Lima, Peisa 1996. 3ra. ed. Peisa, 1997. Cito por la primera edición.

la, como poesía, se convierte en una partitura que se realiza en el último fragmento de *País de Jauja*. He aquí nuestra aproximación.

1. *Narrativa de Edgardo Rivera Martínez.*

En 1994, a propósito de *Angel de Ocongate y otros cuentos* (Lima, Peisa, 1986) Tomás G. Escajadillo se preguntaba si “su narrativa ‘andina’, ¿es ‘indigenista’?”³. Luego, proponía que la singularidad de Edgardo Rivera Martínez se caracteriza por “una pauta estilística que se acomoda al relato pausado; la introspección de muchos personajes andinos, su caracterización psicológica, insólita en la tradición indigenista que –al decir de Antonio Cornejo Polar- sin embargo no evita eludir a la tensión social del Ande”. Enunciado en la que se esbozan las características de narrativa de Edgardo Rivera Martínez, y que completa más adelante, al anotar que “el paisaje andino en Rivera Martínez ya no es ‘colorista’, sino más bien ‘esencial’, ‘subjetivo’. Otra pauta que se acomoda a los narradores introvertidos de Rivera Martínez es la ausencia de diálogos, o más bien, la reducción al mínimo de ellos. Finalmente, debe prestarse atención a la existencia de lo maravilloso-universal al lado de lo mágico-mítico de la visión andina del mundo”⁴. Con lo que contamos con la imagen más caracterizada de las formas narrativas del autor de “Azurita”.

Es precisamente en *Angel del Ocongate y otros cuentos*, donde se entrecruza esa metáfora de lo rural con la del migrante, en las que los artífices, o héroes de los relatos, viven sus tragedias individuales sin que por ello desestimen ese gusto barroco por hacer de su vida una suerte de episodio significativo (“Enigma del árbol”). Así el narrador se mueve entre lo que puede referir, a una realidad lejana y distante, como Jauja (“Angel de Ocongate”, “El cuentero”) y la episódica, fragmentada por cierto, de sus diversos héroes en su condición de migrantes en un par de relatos magistrales (“Rosa de fuego”, “El

3 Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Amaru Editores, 1994; p. 136.

4 *Ibidem*, p. 140, 141-142.

fierrero”). Esto nos lleva a notar, que una característica de la narrativa de Rivera Martínez es la ampliación del referente: de un universo situado en el centro del país, a un referente en que los sujetos se sitúan o poseionan del espacio urbano, la ciudad; al hacerlo, redescubren sus dotes de persistentes luchadores de una cultura que, silente, se pronuncia, en última instancia, por develar el sentido de la vida andina. Escribe en “Rosa de Fuego”:

Y fue tanta la claridad, que vieron el espectáculo gentes de zonas muy distantes, como San Juan, El Salvador, Atocongo y aún más lejos. [. . .] Así acabó, abrasado por la misma y espléndida rosa que había fabricado, ese hombre solitario. Abrasado por esa flor en que, de alguna manera, había alumbrado, aunque sólo fuera por unos instantes, la luz de la tierra amada. Mas quedó allí, en el aire, un fuego invisible, metálico. Ahí en el borde del desierto, en memoria de una rosa incomparable.

Relatos en los que se confunde lo mítico con la monda realidad, en la que los tiempos se alteran y forman parte del hilo conductor de la historia, mas sin esa efusión cartesiana; se resquebrajan los localismos para afirmar una coordenada universal. Un texto para ser leído por cualquier lector, que partiendo, del entendimiento de esa realidad referida como mágica —y mítica—, consigue su universalización. Así, la primera persona que narra es una constante que la encontraremos más de una vez; de otro lado, el ingrediente poético que alienta todas sus historias es la pauta caracterizadora de esa colección de cuentos. Componente que acrecienta su valor narrativo en virtud a los referentes: hay transición y rupturas entre los mundos cotidianos y la realidad mítica que fija el relato, pero igual, y al mismo tiempo, la forma cómo se enhebran las historias, fabulación en el presente, pero no obvia ni evade la asistencia de una cultura que estructura la voz narrativa. El mundo cotidiano invade, pero al invadirlo, se subleva, como ocurre en la estrategia de “El cuentero”.

Detengámonos un momento en “El cuentero”. Como se recorda-

rá, este relato sigue el habla del Ilustro, “maestro y encargado de la dataría”, personaje que está haciendo la denuncia ante el gobernador (“Se apareció una tarde, señor. Estábamos. . .”). Al hacerlo, en ese mismo instante, se instala la estrategia del cuento. Se va alejando de la denuncia ante las autoridades para dar lugar al cuento: un relato que altera el mundo de los principales (“Así que están acá todos lo principales del pueblo”, dice el cuentero) y pone en evidencia la desarmonía de esa trama social (“Así que nos sacó un dineral, envenenó nuestra amistad y encima nos propinó esos cuentos, y no sabemos si fue gente o demonio. ¿No es eso increíble?”, le dice Tadeo al Ilustro.) y simultáneamente, asistimos al relato de tres historias de la tradición oral de la región: el relato del zorro, del condenado y del “Diablo y los borregos”. Lo especial de este relato está dado por la doble performance narrativa: un cuentero que narra tres cuentos y cuya historia tiene lugar en el mundo terrenal y un relato que nos cuenta el autor a través de la denuncia (enunciado testimonial). Pero a la vez, al final, quedamos atrapados en la duda de que el mismo denunciante sea visto como el cuentero, duda por demás que da cuenta de la eficacia narrativa que trabaja Rivera Martínez. Esta será una de las más sugerentes tentativas del relato y que podemos explorar en las formas que tienen una mayor realización en su novela *País de Jauja*.

2. *País de Jauja: contrapunto de la escritura.*

La aparición en 1993 de *País de Jauja* ubicó a nuestro autor no sólo como escritor exitoso, sino y sobre todo como narrador de mayor aliento en lo que va de esta última década. Tomás G. Escajadillo la califica como “una novela mayor de nuestra narrativa del siglo”⁵. La encuesta publicada por *Debate* lo ubica como uno de los 10 autores más preferidos por los lectores⁶. A pesar de la gran receptividad y expecta-

5 *Ibíd.*, p. 142.

6 Es sintomático cómo en esta encuesta se advierte la trascendencia e importancia que se le asigna a la literatura indigenista en casi la totalidad de las respuestas. Nótese también la temprana valoración que se le da a *País de Jauja*. Cf. “Las 10 mejores novelas peruanas”, encuesta realizada por Alonso Rabí y Jorge Coáguila (*Debate* Vol. XVII, No. 81. Lima, Marzo–Abril 1995; pp. 28–43).

tiva de la escritura de Rivera Martínez, sorprende, cinco años después, que en ciertos circuitos intelectuales aminoren la presencia de este tipo de novela, “arcaica”, estarían tentados a decir algunos críticos⁷.

La novela se organiza en 172 secuencias, en realidad fragmentos, las que cruzan a su vez dos formas de escritura: el relato de la novela y el diario que sitúa la novela. En esta primera estructura se marca la progresión del mundo cotidiano de un adolescente a un clima en el que se descubre lo trágico, en que se pasa de la eventualidad cotidiana a la tragedia de las hermanas Heros. Esta doble escritura establece, de un lado, un relato ejecutado por el novelista (Escritor), que es la ficción que organiza la trama de la novela y que se realiza desde la tercera persona:

Ya estabas de vacaciones, en esos meses de lluvia pero también de días claros, en que podrías hacer lo que te viniese en gana. No más profesor Vásquez con sus ecuaciones interminables, ni viejo Calle con sus historias de megaterios, ni las tremebundas clases del cura Wharton, autor del único y vergonzoso 07 de toda tu vida de estudiante. (7)

Tercera persona que se dirige a un sujeto identificable en la ficción, se trata de la memoria del propio Claudio. Y de otro lado, está la escritura que fija Claudio en sus “libretas misteriosas”, el diario, que, desde un horizonte individual, registra aspectos que la novela ficcionaliza y restituye esa memoria de los hechos cotidianos de las vacaciones de 1947, de allí su carga verista, este relato se produce desde la primera persona a modo de diario:

7 *Literatura Peruana* (Lima, ed. Expreso, 1998; fascículo No. 31) p. 244. Es un pequeño recuadro el que le dedica *Expreso* a nuestro autor. La nota es básicamente un ficha bio-bibliográfica sin mayor calificación a la obra de Edgardo Rivera Martínez. No hay nada sobre *País de Jauja*, sólo anota que con “Ángel de Ocongate” ganó, en 1982, el primer premio del concurso ‘El cuento de las mil palabras’, convocado por la revista *Caretas*.”

19 de diciembre de 1946.

“Libretas misterios”, dijo tía Marisa. Mi madre finge no verla y Abelardo no pregunta nada desde esa vez que le dije: ‘No me gusta hablar de ellas, pero si desean saberlo, anoto allí todo, como en un diario, incluso las historias que se me ocurren, y que te mostraré en su momento. (13).

El juego de las personas que narran es fundamental en el enunciado global de la novela. Crea un circuito interesantísimo toda vez que permite la recreación de una memoria perdida, o escindida, en los recuerdos que registra la escritura del adolescente. El narrador en principio se dirige, desde la tercera persona, a una primera persona, que no resulta virtual en la realidad del texto sino identificable como Claudio. Pero Claudio no dialoga desde la primera persona, sólo testimonia en sus “libretas misteriosas”. Esta lógica escritural puede verse como el diálogo entre un adulto y un adolescente; el Escritor, adulto, le cuenta su propia historia: y el adolescente, pautea ese relato en fragmentos que resultan incapaces de refrendar toda la vivacidad que se percibe en el relato novelístico. Pero este adolescente es a su vez ese adulto que fabula y que entrelee sus notas de enamorado de Leonor y Elena. Y simultáneamente se dirige, en ese doble código, a ese lector virtual que tiene que rehacer la historia, lo que técnicamente da lugar a lo que llamaremos ficción, y lo que sería el enunciado testimonial, de allí que se puede leer como “una suerte de novela dentro de otra novela”⁸.

País de Jauja como novela tiene la novedad de aproximarse a una suerte de diálogo imposible en que el tiempo se fusiona para consumir un enunciado que se prefija en el epígrafe:

¿Por qué no hacer que el adolescente dialogue con el adulto que será, y el adulto con el niño o el adolescente que fue? ¿Por qué no reinventar una y otra vez la propia vida?

Raúl de Palma.

8 Escajadillo, Tomás G., *Ibíd.*, p. 143.

Es el diálogo que anhela el escritor consumado y el registro de un diario hecho por “Claudio el fabulero”, el adolescente de la novela que se unimismiza en el autor –alter ego de ambos narradores. Entre la memoria que va reinventando el novelista y la memoria que tiene Claudio de lo ocurrido en ese tramo de las vacaciones del 47. Este formato en el que participan dos narradores tiene como función ir marcando la pauta de lo que va ocurriendo en el relato y presentarnos la mirada del adolescente, tal como él la vivió, y articula el discurso de la novela total como propósito de la realización de la utopía del diálogo entre el adulto y el joven, cuyo ritmo es en esencia el de una partitura musical. El ritmo de ambos textos se fusiona para dar lugar a lo trágico.

3. *La metáfora indigenista*

Una de las características del indigenismo ha sido, o es, la denuncia de la realidad indígena. Es decir, tejer ese complejo tejido social como elemento que denuncia la situación de los hombres y sus comunidades en las áreas rurales del Perú. El indigenismo, se realiza como un discurso que testimonia una sociedad en que las iniquidades sociales constituyen el muestrario de hondas diferencias que enfrentan a nuestra sociedad. Y en ese tráfigo, un aminoramiento de dicho enunciado para revelar el mundo interior, el mundo subjetivo de los autores aparecidos en los 50, y que se dio en llamar neo-indigenismo.

La sorpresa de la escritura de *País de Jauja* es sin embargo diferente. No hay ese nexo colectivo sino la huella que reconstruye una historia familiar a partir de la cual reconocemos lo que socialmente sucede en el imaginario de un pueblo como Jauja. La novela explora ese mundo tal como ocurre a fines de la década de los 40. La denuncia social es un componente elusivo y sutilmente realizado por Rivera Martínez, pero no recusa su experiencia andina y su condición de estudioso de la realidad andina tal como nos lo recuerda Tomás G. Escajadillo⁹. No se empeña en mostrar o declarar una realidad social

9 *Ibíd.*, p. 137.

diferente. El indio ya no es el protagonista, lo es más bien un adolescente, Claudio, quien intercede para dar cuenta de la realidad que se vive en aquella ciudad serrana. Así, la ciudad refugio, Jauja, se va abriendo gracias al mosaico que crea nuestro autor como una fuente o pincelada en las que centra la atención respecto a dicha realidad sin forzar la fábula novelística.

Así, comienza diferenciando las realidades sociales como realidades definitivamente heterogéneas, de suerte que el novelista pone en boca de Fox, cuando habla de la familia Heros al joven Claudio: “Y aunque allí no se trataba a los indios como en las haciendas de Huancavelica o de Ayacucho, todos sabían cuál era su lugar” (354). Es más precisa todavía la conversación que registra el diario:

‘¡Qué lindo el paisaje,’ prosiguió mi hermana, ‘y qué lindos, en especial, los maizales de San Jerónimo, los arbolados de Concepción, y el violado y añil de los cerros del lado Oeste del valle!’ ‘Sí, pero a mí no me gusta Huancayo,’ dijo Abelardo, coincidiendo con mi hermana. ‘Allí hay más pobreza que aquí, y mayores diferencias de clase,’ dijo mi tía. (274).

Esta imagen, la podemos también registrar en la asignación social que le otorgan quienes viven en la ciudad, me refiero, por cierto, a la mirada sobre el indígena en la escritura de Rivera Martínez. En el inocente diálogo juvenil que entablan los amigos de Claudio y que el novelista le recuerda: “‘Vendrán otra vez las pallas, bailando la huaylijía. ‘Unas cholitas tan ricas’, se entusiasmó Julepe” (20). Pero de esta inocentada se pasa a registrar algunos tipos que la cotidianidad de la novela fabula, me refiero al racismo extremo que hace gala el peluquero Palomeque: “ ‘No es que yo los llame así, sino que eso es lo que son, y por cierto que no les tengo simpatía, por ociosos, borrachos e ignorantes, y, obstáculo, por tanto, para el progreso de la patria.’ ” (260). En expresiones cargadas de un racismo desbocado, los llama “plebe indiada”, y asegura que “indios o indígenas son la misma cosa”.

Pero también están las marcas del drama socioeconómico que sugiere la memoria que reconstruye sobre el padre de Claudio, arrestado por agitador (“‘un día los huayruros –así llamaban a los gendarmes- le trajeron preso a un joven acusándolo de hacer propaganda política, no sé si comunista o de algo parecido’ ” le cuenta la tía Rosa a Claudio (358)) y luego, rememora la presencia de su padre en las luchas obreras de los 20 en Cerro de Pasco, que se traduce en esa metáfora social –típica, por demás- que escribe el relato indigenista:

Así sucederá con el Perú, un día.’ ‘¿Qué quieres decir?’ preguntó tu hermano. ‘Quiero decir que un día, quizás no tan distante, se incendiará también el Perú en una gran tormenta, como ésta, por tanta pobreza, tanta injusticia. (175)

Y que desde luego, se esbozan las solidaridades sociales, al reconocerse Abelardo como: “ ‘Clase media baja de provincia serrana, con ciertas aspiraciones intelectuales. . . ’ ” (174), aseveración que se convierte en una suerte de actitud solidaria, que no sólo se observa en la relación que entabla con la cultura campesina sino también con lo que socialmente sucede en la realidad andina ficcionalizada por la novela. En definitiva, se trata de uno de los mayores logros de sutileza cuyas marcas solidarias van haciéndose evidentes a lo largo de la novela y reafirman o postulan a la novela dentro de ese campo, el campo de los textos que testimonian y dan cuenta de esa irrenunciable recusación de las iniquidades sociales. Así mismo, como una muestra más de la ampliación del “ámbito espiritual del indigenismo”, o mejor aún, *País de Jauja* se desprende de la ortodoxia, “escapa a la norma indigenista”¹⁰, explota la sutileza de un burilado campesino que erosiona en medio de un relato en el que aparece en primer nivel la historia de una familia, la visión de “su” sierra.

10 Observaciones planteadas respectivamente por Tomás G. Escajadillo , “Angel de Ocongate” (*El Observador*, 4-1-87) y de Antonio Cornejo Polar “Prólogo” a *Azurita* (1978).

4. *Memoria y tragedia*

Las historias que narra la novela recuperan una imagen total de la ciudad serrana de Jauja. La primera frase de la novela (“Ya estabas de vacaciones”) se ubica en la estrategia de una memoria olvidada. Esta memoria es la que se contrasta con la que se ha fijado en el diario. Pero esta memoria tiene como objetivo restituir la elusiva historia de Euristela y Antenor, que van, progresivamente simbolizando un drama trágico. Y que, por medio de la música, son restituidos en el recuerdo bajo el aura de su humanidad. La memoria se construye a partir de la cotidianeidad de la gente, restituye la memoria familiar que la entendemos como memoria social. Esta memoria se expresa en dos formas que trascienden cuando se juntan en una suerte de imagen clásica en la trama final. De un lado memoria oral de los pueblos andinos, que se traduce en tradición oral, relatos y música; de otra, la memoria familiar que va situando el relato en tanto clima dramático que tiene su realización final en la misa a las “tías locas”.

La novela cobra sentidos poéticos y dramáticos en la historia de las “tías locas” que serán para Claudio “tías”. Historia que el protagonista va a reconstruir y que en la novela fluye maravillosamente con la presencia de “condenados” con la inmersión del narrador en la memoria propia de la gente. Ancianas que hablan como idas, y de las que el novelista nos proporciona una imagen cada vez más poética. Obsérvense las transiciones que se producen en el relato. El diálogo comienza en la conciencia para pasar a la vigilia; una conversación que se inicia en el reporte de un hecho se sucede en un discurso que corresponde a los sueños y cuya memoria el narrador adolescente trata de organizar: se va sugiriendo lo que ocurrirá en relato trágico; pero, producido también por el hecho de ser parte de (“‘Tú eres, entonces, como nosotras’”, dice Ismena), en tocar “nuestra música” y la de “grande maestros”. Y Claudio, “Guarda silencio, y tú piensas en Yanasmayo, con su río de aguas oscuras” para recordar Antenor, ahora ya incluido en el mundo de las tías, “ ‘Debes acordarte de Antenor, ¿no es verdad? Esa gentileza, esa dulzura...’ ”, ha dicho Euristela. Queda también marcado otro signo, la amatista y se sugiere lo trágico:

Al cabo de un momento dice Euristela, con énfasis: 'Te hemos hablado de esas noches, ¿no? ¿Y de la luz de las velas, y de un fuego inmenso y oscuro?' 'Un fuego inmenso?' 'Te dijimos, ¿no?' No quieres perder ni una sílaba. 'Allá en Yanasmayo', señala Ismena, y asoma un cierto temor en los ojos de la otra. Y añade: 'Y las llamas se extendieron, y una hoguera inmensa iluminó la noche. ¿No te acuerdas? Di: ¿no te acuerdas?. 'Sí, sí,' dices, pero esta vez tarda en sosegar tu parienta. Alarmado, te mueves en tu asiento y miras a Ismena, que no se hace eco de esa excitación y se mantiene inmóvil, ausente ¿No deberías irte? Son los desvaríos, claro está, los incoherentes desvaríos a que se refería tu madre. Y, sin embargo, hay en ellos una fuerza, una intensidad, que te retienen, y estás como clavado en la silla, en espera de que las viejas damas reanuden su balbuceo. No habías imaginado nada semejante, y tienes la intuición, incluso la seguridad, de que eres el primer miembro de la familia a quien le hablan de semejantes cosas. (80-81)

Y cuyo relato, está dado por esas pausas y la ausencia de dirección del habla. Las tías hablan marcando pausas cada vez más distantes en la que se confunden los tiempos. Lo pausado del habla sugiere un discurso entrecortado en el que la memoria se va reconstruyendo simbólicamente, aunque no termina de construirse en su totalidad. Si bien se tiene la memoria de las relaciones, no quedan claros los hechos. Para eso será necesario allanar las memorias de Felicitas, tía Rosita, Fox y la repentina aparición de una conversación en la que se rompen las barreras del tiempo, la de Antenor, en el ahora ya del escritor. Antenor está narrando como la memoria de un condenado:

Tan alterado mi padre que no me vio y se fue a su dormitorio. Euri sí, y apena si podía hablar, pero no derramó ni una lágrima. 'Ya lo sé,' dijo. '¿Y entonces?' 'No importa' contestó, y me abrazó en silencio, y estuvimos en el corredor, sin decir palabra, sin que nos impor-

tara el viento. En algún momento me pareció que se entreabrían las cortinas, y que mi padre nos miraba. 'No me importa,' repitió ella, y yo dije: 'Ni a mí tampoco. (497-498)

Relato en el que se completa la historia; Euristela y Antenor ahora saben que son hermanos y que se aman. La tragedia sucede. Allí sabemos que es su padre quien dispara a Antenor, que su cadáver será enterrado en el lugar de los gentiles (no entre los humanos), que en la memoria lo que ha quedado es el recuerdo de una historia que se recubre con un incidente de la naturaleza, que recubre la historia del asesinato. Una ruptura que invade los fueros de la conciencia. Y donde el narrador, asimismo se descubre como unismimado. Y cuya reconciliación se produce en la misa con el Laudate.

5. *Visión andina*

Pero finalmente, ¿en qué radica la maestría de esta novela? Sin duda son esas características que se atribuyen a la narrativa anterior a *País de Jauja*. En esta novela, ahora se entrecruzan dos relatos, el "testimonio" del joven Claudio y la ficción de la novela. En ésta se produce una reflexión sobre las condiciones del artista, tema que comparte tanto el narrador (adulto) como el testimoniante (Claudio), quien se refiere apasionadamente a algunas temáticas andinas. Su preferencia por la música andina y la persistencia en los relatos andinos son dos ingredientes que van dando perfil andino a la novela. Las versiones sobre el Amaru y la flor de la sullawayta, o los condenados que realiza Marcelina principalmente, las versiones que con ternura hace Leonor, o la sosegada que acusa Fox. Pero igual, las rupturas mágicas que presenta el narrador cuando quiere situar la memoria inconclusa: la de Calixto Miramontes, la de su abuelo Baltazar José Manrique y la de Antenor de los Heros.

Novela que por demás centra su atención en el encuentro desapegado del Claudio con las "tías locas" que se convierten en el más interesante descubrimiento, por la forma como Euristela e Ismena van

dando cuenta de la memoria familiar y que modula en gran parte el relato novelístico de Edgardo Rivera Martínez. Y que se asociará al íntimo recuerdo y memoria de la música andina que ponen una fuerza e intensidad en la fábula novelística. Y es que la novela por sí sola -y a partir de los testimonios del propio Claudio- elabora una suerte de sinfonía que concluye en la audición sublevante que tiene lugar en la última secuencia de la novela. Esto es lo que finalmente la entretaje como unidad estructural y no la convierte en una saga poblada de experimentos formales. A partir de ese simple apego a la música se va estructurando la partitura que se ejecuta desde el inicio y de la que caemos en la cuenta en última secuencia con el Laudate Dominum y el canto quechua que luego entona, ahora según la ficción de la novela:

El sacerdote dice en el altar el *Ite, Misa est*, y el padre Monteverde abandona su asiento, y tú te instalas allí, como se ha acordado, y sin vacilar inicias esa música de tan poderoso fervor. Entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa sumac canchakjaska/ kaynimi tukuy waway kikunajahua/ Aa sumac kanchakumuchaska/ Apukanki*. Y después la versión en español: *Ah, luz resplandeciente/ sobre tus hijos aquí reunidos, / extiende tu centelleo, / Ah, luz maravillosa / sobre nosotros reina. Se junta y transfiguran en ella la música de haylijía y del pasacalle del arpista apurimeño, y 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 conjuro; 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 a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. (513)*

Novela, entonces, en la que el formato de escritura aventura un diálogo imposible, pero realizado. Igualmente, memoria familiar, en la que la vida cotidiana presta sus frescos para ir organizando una visión de los Andes, visión que es particularmente poética. Allí también se

explica esa inserción que hace el autor para la segunda edición (“... la vida toda es poesía”/ Lou Andreas-Salomé). La novela es un poema. Un poema en el que la cultura andina elabora una partitura que subvierte el orden apacible de la misa. Novela también que la podemos asociar a la novelística andina de esta última década producida en Bolivia y el Ecuador. Novela que no renuncia a testimoniar lo que sucede en los Andes, sino que se vuelve esquiva y sutil, en medio de esa magia y mezcla mítica, en la que se descubre una vez más ese heteróclito mundo llamado realidad andina.