

2008

## Interculturalidad en los Andes:música y transcripción en *País de Jaujade* Edgardo Rivera Martínez

Walter Bruno Berg

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Berg, Walter Bruno (Primavera-Otoño 2008) "Interculturalidad en los Andes:música y transcripción en *País de Jaujade* Edgardo Rivera Martínez," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/9>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

**INTERCULTURALIDAD EN LOS ANDES:  
MÚSICA Y TRANSCRIPCIÓN EN PAÍS DE JAUJA  
DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**

**Walter Bruno Berg**  
Universidad de Freiburg, Alemania

**1 Edgardo Rivera Martínez: *País de Jauja***

No cabe duda de que *País de Jauja* (1993), novela del escritor peruano Edgardo Rivera Martínez (\* 1933) – aunque no ha alcanzado la categoría de los *best-seller*– es una obra extraordinaria, una de las más interesantes de la literatura peruana de los últimos decenios. Y esto se debe no sólo a razones temáticas sino también estructurales y/o filosóficas.

Veamos las primeras: el lugar de la acción de la novela es Jauja, famosa estación termal ubicada a 252 km de Lima en la Sierra central del Perú a 3410 metros de altura. El propio Rivera Martínez es originario de la ciudad y allí ha pasado también gran parte de su juventud. Si el nombre de Jauja todavía existe en el mapa, el aura especial de los años 40 del siglo XX, evocada en la novela, hoy día ha desaparecido, “definitivamente”.<sup>1</sup> Por su temática, pues, *País de Jauja*, hace pensar en una novela histórico-regionalista, enriquecida con elementos autobiográficos.

Hay razones estructurales, sin embargo, que se oponen a esta clasificación simplista. Pues bien, en cuanto al nivel de la “diégesis”, llama la atención, primero, la desproporción entre la extensión real de la novela (¡548 páginas!) y el corto lapso de apenas tres meses que comprende la acción propiamente dicha, es decir, el relato de las vacaciones de invierno que el protagonista Claudio pasa en el seno de su familia en Jauja. En lugar de presentar un desarrollo en el tiempo –lo canónico en el caso del “género histórico”–, Rivera Martínez se contenta, pues, con una serie de *cuadros instantáneos* (por decirlo así), escenas de familia y de vida social en Jauja cuyo rasgo común es la heterogeneidad tanto desde el punto de vista generacional como socio-cultural. Pues bien, otra de las razones estructurales por las cuales *País de Jauja* escapa a la ley del género histórico, concierne al “discurso

narrativo”: la secuencia principal de la novela –el relato de las vacaciones que el protagonista pasa en el seno de su familia en Jauja– es narrada “en segunda persona”. Un narrador anónimo –detrás del cual se reconoce, poco a poco, el protagonista “adulto” Claudio– se dirige directamente a su *alter ego* el cual, gracias a este procedimiento, se ve convertido en su interlocutor.<sup>2</sup> Otra de las características del texto a nivel de discurso narrativo consiste en la utilización de la técnica del montaje. En efecto, aparte de la apóstrofe del narrador anónimo al protagonista, la narración está constituida por una serie de textos heterogéneos; entre ellos los siguientes: el diario de Claudio que leemos, sin intervención de otro narrador, como testimonio actual y coetáneo de la acción; una serie de textos que deben ser clasificados como ficticios”, escritos, sin embargo, de puño y letra, por el protagonista Claudio; otra serie de textos procedentes del imaginario mitológico andino, vigentes todavía en la memoria de la empleada Marcelina; en fin, una serie de cartas intercambiadas entre los diferentes protagonistas, otro procedimiento para abrir perspectivas nuevas sobre los acontecimientos de la acción principal.

## 2 Hacia una nueva definición del tiempo”

Pues bien, en otra publicación<sup>3</sup>, he demostrado que la estructura narrativa de la novela equivale a la instauración de un tiempo *otro*, diferente de la experiencia usual del tiempo –en vigor desde la antigüedad griega hasta el historicismo decimonónico – que mide el tiempo según un parámetro que sigue siendo “exterior”, o sea, el principio de la sucesión. El movimiento de la aguja sobre la esfera del reloj sigue siendo, en este sentido, la demostración más evidente de esta concepción “vulgar” del tiempo de la que habla Heidegger<sup>4</sup>. La culminación de este modelo temporal se encuentra en la pretensión del historicismo de hacerse *contemporáneo* del pasado, prescindiendo, en última instancia, de la realidad del propio yo, *presente*, sin embargo, en cada enunciación del historiador.<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, en su famoso cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, ha demostrado lo absurdo de esta pretensión: *aunque escribiéramos, palabra por palabra, el texto del pasado, su significado, para nosotros, quedaría diferente.*

Ahora bien, lo que he tratado de demostrar en el texto al que me refiero es que la instauración de un tiempo *otro* en *País de Jauja* corresponde, en cierta medida, a la postulación de una “nueva definición del tiempo” cuya formulación filosófica se encuentra en la filosofía de Gilles Deleuze. Veamos, brevemente, la reflexión del filósofo francés: recurriendo a la concepción del tiempo en tanto intuición trascendental<sup>6</sup> de Kant, demuestra que la concepción del tiempo como “sucesión” no es obsoleta. Constituye, al contrario, la esencia misma del tiempo, pero, con una salvedad: que el principio de la sucesión se aplicare al fenómeno del tiempo y no a una de sus

manifestaciones exteriores (por ej., el movimiento de la aguja del reloj). Esta vuelta rigurosa a la significación originaria del concepto kantiano del tiempo como “forma trascendental” de la “interioridad” (o sea, como “sentido íntimo”) tiene dos implicaciones. La primera:

“No es la sucesión la que define el tiempo, pero el tiempo es el que define como sucesivas las partes del movimiento que se determinan en él.”<sup>8</sup> (Deleuze 1993: 42)

La segunda:

[...] el tiempo [...] es la forma de todo lo que cambia y se mueve, [...] no una forma eterna, pero justamente la forma de todo lo que no es eterno, la forma inmutable del cambio y del movimiento. Tal forma autónoma parece designar un profundo misterio: Esta forma reclama una nueva definición del tiempo [...]”<sup>9</sup>. (Ibid.)

Pues bien, en cuanto a este postulado (“una nueva definición del tiempo”), la propuesta de la novela que vamos a tratar a continuación es interesantísima: el tiempo “pasado” –de manera algo “fantástica”– debe ser considerado como *coetáneo* del presente. Es cierto que no se trata del famoso “*presente del pasado*” de Agustín<sup>10</sup>, sino de algo mucho más vertiginoso, es decir, la idea de un “*pasado del presente*”; pasado, sin embargo, el cual, si es coetáneo del presente, no deja de ser, por eso, “pasado”.<sup>11</sup>

### 3 Interculturalidad en los Andes: el modelo de la música

La argumentación que sigue continúa, en cierta medida, estas reflexiones. Lo que me interesa es la manera especial en que el discurso narrativo llega a adecuarse, en el nivel de la narración, a las premisas filosófico-epistemológicas que acabo de esbozar.

#### 3.1 Transcripciones

Pues bien, no cabe duda de que *País de Jauja* es, a su manera, un “Zeitroman”, una *novela de tiempo* en un doble sentido. El tiempo está tematizado –digamos– de manera directa e indirecta. Por un lado, a nivel de la diégesis, la novela corresponde a la *representación* de un tiempo determinado: tres meses a finales de la década de los 40 en Jauja, representación interrumpida, sin embargo –como lo veremos más adelante–, por frecuentes “analepsis”, es decir, saltos hacia atrás, saltos hacia tiempos remotos enterrados en la memoria de los personajes por obra no sólo del

olvido sino también de este mecanismo psíquico que en psicología se llama “represión”. La tematización *indirecta* del tiempo, por otro lado, está vinculada a un concepto que designa, originalmente, una técnica de uso tanto en el campo de la composición musical como en el de la filología. Se trata de la *transcripción*. Pues bien, nuestra hipótesis es la siguiente: aunque la “transcripción”, en *País de Jauja*, es un motivo recurrente a nivel del significado musical del concepto, el procedimiento, a lo largo de la novela, se va transformando en el modelo de una práctica cultural en general. Esto no sólo implica que la función connotativa del término se impone a la denotativa, sino que la transcripción –en tanto práctica cultural en general– trae consigo, en efecto, una nueva definición del tiempo.

### 3.2 Música y tiempo

Llama la atención la importancia otorgada, en *País de Jauja*, a la música en general y a la transcripción musical en especial. Al contrario del Adrian Leverkühn de Thomas Mann –un solitario *Doktor Faustus* de la música del siglo XX, síntesis fictiva entre creadores geniales de la talla de Beethoven y de Schönberg–, el Claudio de Rivera Martínez es un simple aficionado. Practica la música porque le gusta. En Alemania, el término que le correspondería a esta práctica sería el de la famosa “Hausmusik” (“música de/ en casa”, término difícilmente traducible a otras lenguas). Pues bien, como Claudio no es músico profesional, le sobra tiempo para otras ocupaciones: vuelve a visitar a las “tías locas” porque le interesan sus historias. Se hace amigo del carpintero Fox Caro porque sus ademanes graves le provocan curiosidad. Vuelve a encontrarse con Georgiu Radulescu porque la cultura y la elegancia del rumano lo impresionan. En fin, se hace amante de la bella viuda Zoraida Awapara porque, efectivamente, llega a desearla. Por otra parte –y he aquí la tesis que voy a desarrollar a continuación–, parece que en todas estas actividades de Claudio en Jauja volviese un elemento ligado al mencionado paradigma musical.

¿Por qué se trata de un paradigma, en el fondo, “musical”? preguntamos. Pues bien, no se puede entrar dos veces en el mismo río, debe haber dicho un famoso filósofo griego, tal vez, Heráclito. Al contrario de aquel que toma un baño real (en el río), el que toma un baño de música, sí puede entrar en el mismo río, en el mismo fluido de sonidos, de armonías y de construcciones. “Durante las semanas pasadas, he escuchado cinco veces su grabación del quinteto en fa-menor de Brahms con los Guarneris”; “estoy como borracho”, declara Glen Gould a su inventado interlocutor Artur Rubinstein.<sup>12</sup> Cinco veces, pues, ha escuchado el mismo quinteto, pero ha escuchado, estoy seguro, cinco veces, cosas diferentes. La declaración recuerda extrañamente a lo que dijo Deleuze con respecto al tiempo. Ya conocemos la cita:

“Tout ce qui se meut et change est dans le temps, mais le temps lui-même ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu’il n’est éternel. Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement.”  
(Deleuze 1993: 42)

Esto, pues, sería la música. Un elemento inmutable, pero que como tal es la forma misma del cambio y del movimiento. La música, pues –como el tiempo según Deleuze–, es “pura sucesión”. No está sujeta a un movimiento “exterior”, al metrónomo, por ej. En tanto pura sucesión, también es la coexistencia de las tres “éxtasis” del tiempo: presente, pasado y futuro. Al escuchar una fuga –para dar un ejemplo al mismo tiempo complicado y evidente–, lo que escuchamos no es una mera sucesión de sonidos. Si el “tema”, al principio, se parece a esto, efectivamente –a una mera sucesión de sonidos–, todo lo que sigue, la entrada de las otras voces y sus contrapuntos que van a repetir el mismo *tema* en tonalidades diferentes, nos obliga a un acto de memoria. Sólo en base de la memoria, pues, lo que escuchamos actualmente, se nos presenta como “fuga”, al permitirnos al mismo tiempo hacer proyecciones hacia el futuro, preguntándonos cuáles serán los desarrollos de las voces hasta el final. Al cabo de tres minutos, sin embargo, la fuga se termina, definitivamente. Ahora sí, los sonidos se han convertido en “pasado”. Lo que se ha acabado, pues, es –justamente– el momento “extático” del tiempo, “les éclats du temps” según Deleuze (ibid.), es decir, la coexistencia *momentánea* –vinculada al acto *performativo* de la música– del presente, del pasado y del futuro. Claro que siempre podemos empezar de nuevo: escuchar la misma pieza de música u otra. Habrá otro éxtasis. Si a Platón el tiempo le pareció la “imagen movida de la eternidad”, la música por el contrario –según Deleuze– sería la *imagen inmutable de la finitud*.

### 3.3 Transcripciones musicales

El ejemplo de la fuga, sin embargo, permite sacar todavía otras conclusiones. Pues bien, desde el punto de vista de la evolución de las formas, la fuga es sólo uno de los puntos culminantes del arte polifónico secular de Occidente. Es la hija mayor de una numerosa familia de formas polifónicas a la cual pertenecen –entre otras– el “canon”, la “imitación” y la “parodia”, pero también –en un sentido más extenso– formas caracterizadas por el principio de la variación como son la “pasacalla” o la “chacóna”. Lo característico de todas estas formas es la reutilización del mismo material temático y su (re-)elaboración según las reglas polifónicas específicas de estas formas. La “parodia” es un caso especial porque lo que se imita en este caso no sólo es el tema, sino la obra entera. Es conocido el rol de la

“parodia”, por ej., en la obra de Juan Sebastián Bach. Sin escrúpulo alguno, el Cantor de la iglesia de Santo Tomás reutilizó obras propias y ajenas adaptándolas, “transcribiéndolas” según las necesidades del momento. Bach, pues, es el gran maestro –aunque ni el primero ni el último– de la transcripción musical.

En los siglos XIX y XX, sin embargo –siglos, justamente, en que nació el mito del artista como genio solitario–, la función y el carácter de las transcripciones musicales evolucionaron y cambiaron de naturaleza. Al comparar las transcripciones de los Mendelssohn-Bartholdy, List, Brahms –o, en el siglo XX, las de Schönberg– con las “parodias” y las transcripciones de Juan Sebastián Bach, lo que constatamos es que el fin perseguido por las transcripciones barrocas es la “apropiación”, mientras que, a partir de la época romántica, el objetivo de la transcripción consiste en la demostración de una *diferencia*. Dicho en otras palabras: si en las transcripciones barrocas lo que escuchamos ante todo es la *voz del maestro* (el que transcribe), en las transcripciones posteriores lo que escuchamos, son –por lo menos– *dos* voces: la de aquel que transcribe; la de aquel que está transcrito. Veamos, por ej., la transcripción por orquesta de Arnold Schönberg de la cantata *Schmücke dich, O liebe Seele*, BWV 654 de Juan Sebastián Bach. Es cierto que escuchamos, simultáneamente, las voces de los *dos* maestros: en efecto, la “policromía” de la instrumentación schönbergiana, al superponerse a la *polifonía* de la composición barroca, le da entrada a ésta también –gracias al escudo de la orquestación justamente– a la tonalidad del siglo XX. En términos temporales, pues, el resultado de la transcripción no deja de corresponder a un fenómeno de simultaneidad paradójica. Por un lado, la transcripción, al negarle a la obra del pasado el estatus del “original”, equivale a un acto de *cuasianulación* del pasado; por el otro, es cierto que le asegura también una especie de supervivencia, bajo nuevas formas, en el presente. No cabe duda, pues, de que la transcripción es una de las formas fundamentales de la llamada “memoria cultural”.

### 3.4 Transcripción en País de Jauja

A primera vista, el motivo de la transcripción musical –recurrente en *País de Jauja*– no es sino uno de los motivos propios para determinar el carácter *costumbrista* de la novela. En efecto, Claudio –bajo la égida de su mamá y a guisa de ejercicio musical– ha aprendido el arte de la transcripción. De lo que se trata son de transcripciones modestas para piano de canciones provenientes del folklore andino, en su mayoría transcripciones de huaynos y de yaravíes. La práctica de las transcripciones tiene tradición familiar. Está ligada a la figura del abuelo materno don Baltazar José Manrique, antiguo organista de Jauja:

Componía 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. [...] Guardabas en tu cuarto, precisamente, unas transcripciones de puño y letra de tu antepasado, con anotaciones, y una copia de su *Laudate Dominum*, que tú y tu madre sabían de memoria. Las tenías contigo, por amor y respeto a su recuerdo, pero también como anuncio y principio de un camino. (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 44, ss.)

La transcripción, pues, forma parte de un programa didáctico inventado por la mamá de Claudio para enseñarle a su hijo los principios del arte de tocar el piano. Al constatar la limitación de sus propios medios, la madre deja la formación del joven pianista en manos de una amiga, la profesora de piano Mercedes Chávarri, decisión por la cual se ve interrumpida la práctica de las transcripciones a favor del “método de Czerny y [...] de Lemoine” (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 56). Claudio, por su parte –aunque toma en serio los preceptos de su nueva profesora–, sigue ocupándose en privado de las transcripciones. Pues bien, dos manuscritos –encontrados entre los papeles dejados por el abuelo– llaman su atención: el *Laudate Dominum* (que ya conocemos) y otra pieza –también inédita– titulada *himno andino*. Como el *Laudate Dominum*, este último consta también de una serie de transcripciones de melodías del folklore andino. Se trata, evidentemente, de la pieza de prestigio del viejo organista. Inmediatamente, Claudio se mete a componer transcripciones de ambas piezas para órgano, las cuales él mismo va a ejecutar durante una misa de réquiem celebrada con ocasión de la muerte de las tías Euristela e Ismena, acto solemne con el cual termina la novela.

En efecto, la misa de réquiem es el momento culminante de la acción, una especie de “kayrós” capaz de revelar, de una vez por todas, el sentido profundo de la música:

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 en el órgano esa música de tan poderoso fervor, y entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa, sumac canchakjaska, / kaynimi tukuy waway kikunajahua / Aa sumac kanchakumuchaska / Apukanki...* Y después la versión en castellano: *Ah, luz resplandeciente, / sobre tus hijos aquí reunidos, / extiende tu centelleo. / Ah, luz maravillosa / sobre nosotros / reina...* (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 545)

Pues bien, para el joven organista, tocar el *himno andino* en el gran órgano de la “Iglesia Matriz” (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 44), es un momento de gran trascendencia. Por primera vez, sus dotes musicales van a relucir en público. Con todo, sin embargo, el *himno* sigue siendo lo que es: una composición modesta de un organista desconocido, transcrita para órgano por un mero aficionado con fines estrictamente religiosos. Definitivamente, Claudio no



es Adrián Leverkühn. La música que practica no entra en competición ni con Dios ni con el Diablo. Por otra parte, al asignarle a la música el atributo “esencial” de *transcripción*, Rivera Martínez, ingeniosamente, ha inventado justamente este tipo de música que le hace falta, música que –en tanto práctica cultural especializada– también sirve de modelo de las prácticas culturales en general. En efecto, mientras Claudio está tocando el *himno*, su consciencia pasa revista de la *cuasi*totalidad de los motivos surgidos a lo largo de las secuencias anteriores. Pues bien, si el acontecimiento tiene la estructura del recuerdo, está limitado a la duración “real” de la audición. Es como si la fuerza transcripiva de la música se comunicara a la realidad en general y que ésta, a su vez, se conformara a la experiencia “extática” de la música.

### 3.5 Transcripción e intertexto

Veamos –a título de ejemplo– la “historia de Antenor”. A primera vista, la “historia de Antenor” no es sino un ejemplo perfecto de “bricolage”, concepto propuesto por Lévi-Strauss para referirse a la actividad del “mitólogo” frente a la tarea –en principio– interminable de hacer un recuento completo de las versiones de un mito. Pues bien, en uno de los últimos capítulos de la novela, el núcleo semántico de la “historia de Antenor” es recapitulado. Según esta versión, es la historia de un amor culpable: Antenor, quien había sido educado en la familia de Heros a título de “primo”, se hizo pasar por el hijo de Antonio José de los Heros, hermano difunto del padre de las hermanas. Al enamorarse Antenor de Euristela, el padre de ella (José María de los Heros) interviene ordenándole categóricamente que abandone la casa inmediatamente y que rompa toda relación con su hija. Es que su enamorada no es su prima, sino su hermana y él mismo –José María de los Heros– es su padre. Por eso, su pasión por Euristela es delictiva. Corresponde a la figura del “incesto” (Rivera Martínez 2001: 529). Al negarse el hijo a obedecer, el padre saca el revólver y lo mata. Estalla un incendio que destruye la casa de los Heros. La familia consigue salvarse; sólo queda el cadáver de Antenor, cuyos restos carbonizados son rescatados por Euristela y sepultados luego al pie de un santuario preincaico que se encuentra cerca de un lugar llamado “Yanasmayo” (Rivera Martínez 2001: 530).

Pero esta versión depurada de la historia reconstruida por el narrador anónimo no corresponde a la memoria traumáticamente fragmentada de las “tías locas” ni a la imaginación inclinada a la mitopiética del joven Claudio cuando éste está escuchando la historia en casa de las tías. La “historia de Antenor”, pues, también es ésta: la historia del largo patetismo de culpas y de expiaciones, pero, sobre todo, la historia de una fidelidad más allá de la

ley y de las interdicciones; Euristela que se confunde, en la mente de Claudio, con una Antígona andina que, desobedeciendo expresamente al orden paternal, da sepultura al hermano incestuoso al pie de un santuario preincaico. Tres culturas, tres mitologías, pues –la griega, la preincaica y la judeo-cristiana– son constitutivas de la “historia de Antenor” para formar el enredo insalvable de culpas y de traumas característico de la mente de las tías hasta su muerte. Todo eso tiene resonancias propias, ahora en el *himno andino*:

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 yaravés 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 para ingresar a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. Y a través de tí cantan el alma de la tierra y de los cerros, el agua de las lagunas y el agua del Yanasmayo, 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. (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 545, ss.)

### 3.6 Redención y música

Llama la atención el tono –digamos– cristianamente “ortodoxo” del pasaje. Aunque no faltan acentos críticos –así la polémica contra “un Dios de majestad implacable” recuerda la oposición entre un “Dios inquisidor” y un “Dios liberador” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas–, no cabe duda de que el discurso del pasaje está impregnado del vocabulario de la teología cristiana. No sólo se habla de un fenómeno de “transfiguración”, sino que también se piensa en la posibilidad de que “los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor”, bajo el “conjuro” de la música, van a “renacer”. Pues bien, ¿cómo interpretar ese tono consolador que se transparenta entre estas líneas y que parece concordar con la idea mencionada en algún pasaje, que habla del país de Jauja como “ejemplo de mestizaje logrado, incluso feliz” (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 535)? Hay que añadir a eso una frase de la tía Marísa, quien, después de la misa, le dice al protagonista medio en bromas: “¡Muy bien, Claudio! [...] Un poco más y serás todo un Orfeo andino, con pleno poder de resucitar a los muertos.” (Rivera Martínez <sup>4</sup>2001: 546).

Pues bien, he aquí mi respuesta: *País de Jauja* no es un texto identitario. La “interculturalidad” pacífica –“e incluso feliz”– que se está evocando en la novela no debe confundirse con una propuesta identitaria porque el discurso de la “identidad” siempre está ligado a un concepto del tiempo

regido por la presencia. La identidad, esto es lo que se experimenta actualmente; o bien, lo que se ha perdido (en el pasado); o bien, lo que está por hacerse (en el futuro). He aquí el triple éxtasis del tiempo como sucesión del que ya habla Agustín. Ahora bien, hemos dicho más arriba que la estructura de *País de Jauja* lleva a una nueva definición del tiempo. Como Claudio va a constatar durante sus conversaciones con las “tías locas”, el tiempo “pasado”, de manera “fantástica”, se hace *coetáneo* del presente. De lo que se trata –habíamos dicho– no es otra que la idea algo vertiginosa de un “*pasado del presente*”; pasado, sin embargo, el cual, si es coetáneo del presente, no deja de ser, por eso, “pasado”.

“Permanence, succession et simultanéité sont des modes ou des rapports de temps (*durée, série, ensemble*)”, dit Gilles Deleuze. “Ce sont les éclats du temps. Dès lors, pas plus qu’on ne peut définir le temps comme succession, on ne peut définir l’espace comme coexistence ou simultanéité. Il faudra que chacun, l’espace et le temps, trouvent des déterminations tout à fait nouvelles. Tout ce que se meut et change est dans le temps, mais le temps lui-même ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu’il n’est éternel. Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement. Une telle forme autonome semble désigner un profond mystère: elle réclame une nouvelle définition du temps (et de l’espace).” (Deleuze 1993: 42)

Ahora bien, hemos visto más arriba que la música en tanto transcripción puede ser concebida, en efecto, como una experiencia que nos acerca a este “profundo misterio” de un *tiempo nuevo*. Se trata de una experiencia exenta, en última instancia, del principio de la sucesividad, exenta –por eso mismo también– del “cycle antique des fautes et des expiations” (Deleuze 1993: 47). Es por eso que nuestro texto habla de “transfiguración”, o sea, de un misterioso “renacimiento” de los “espíritus” bajo el conjuro de la música... Por otra parte, si la música está exenta del principio de la sucesividad, no está exenta del principio temporal en sí. Cito otra vez a Deleuze: “(Le temps) est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement”. Si hay, pues, “transfiguración”, si los muertos van a “renacer” –pasajeramente–, la música, por eso, no es una prefiguración de la eternidad. Cuando el último tono se extingue, el éxtasis se acabó. No nos queda otra solución que aquella de la “muerte lenta”, aquella, en efecto, “du jugement différé ou de la dette infinie” (Ibid.).

## NOTAS

- 1 Según palabras del propio Rivera Martínez en una entrevista que le hicimos en Lima, el 7 de marzo de 2005.
- 2 La llamada “narración en segunda persona”, pues, no es otra cosa que la puesta al descubierto de la estructura dialógica subyacente al lenguaje en general analizada por Émile Benveniste bajo el título del “*appareil formel de l'énonciation*” (Émile Benveniste 1974: pp. 79-88).
- 3 Véase en este volumen, pp. [...]
- 4 Véase Heidegger: *Sein und Zeit*, § 81.
- 5 “Frente a Dios, la distancia de las épocas siempre es la misma” (*Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott.*), había dicho programáticamente el famoso historiador Leopold von Ranke.
- 6 En alemán: *transzendente Anschauung*.
- 7 Me apoyo en la definición de Heidegger para quien la concepción kantiana del tiempo equivale a la “*transzendente Urstruktur des endlichen Selbst als eines solchen*” (Heidegger 1965: p. 173).
- 8 En francés: *Ce n'est pas la succession qui définit le temps, mais le temps qui définit comme successives les parties du mouvement telles qu'elles sont déterminées en lui.*
- 9 En francés: [...] *le temps [...] est la forme de tout ce qui change et se meut, [...] pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n'est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement. Une telle forme autonome semble désigner un profond mystère: elle réclame une nouvelle définition du temps [...]*
- 10 Agustín ya se había dado cuenta de cierta preponderancia del presente. Tanto la naturaleza del pasado como la del futuro se nos escapan. Dentro de los límites de nuestro entendimiento, siempre nos vemos obligados a hablar de un “*presente del pasado*” o, vice versa, de un “*presente del futuro*”. – Para una discusión de esta posición, véase también Merleau-Ponty 1945: p. 471.
- 11 François Zourabichvili, en su ensayo magistral sobre Deleuze, ha sacado conclusiones pertinentes al respecto: “Le présent n'est concevable que s'il est en même temps présent et passé, puisqu'on n'expliquerait pas sans cela qu'un présent puisse devenir passé lorsqu'il est supplanté par un autre. Le champ invoqué n'est pas celui d'un passé relatif au présent: en lui [c'est-à-dire, dans ce passé] coexistent toutes les dimensions capables de s'actualiser, et non seulement celles qui furent autrefois actuelles. Il n'est pas un réceptacle ou viendraient s'accumuler tous les anciens présents, il conditionne au contraire la différence et la substitution des présents [...]. C'est un passé absolu, qu'il faut appeler *passé pur* ou *passé virtuel* pour le distinguer des souvenirs empiriques de la mémoire représentative [...].” (Zourabichvili 2005: 75, ss.; cursivas: Zourabichvili)
- 12 Véase Gould 1992: II, p. 71.

## OBRAS CITADAS

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris: Gallimard, 1974.

Deleuze, Gilles. "Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne" *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 40-49.

Gould, Glen. *Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2*. München, Zürich: Piper, 2002 [1984]: .

Heidegger, Martin. *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1965<sup>3</sup>.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963<sup>10</sup> .

Kurth, Ernst. *Musikpsychologie*. Bern: Verlag Krompholz & Co, 1947.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Librairie Plon, 1958 et 1974.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: Promoción Editorial Inca S.A. (PEISA), 2001 [1993]<sup>4</sup> .

Zourabichvili, François (2004): *Deleuze, une philosophie de l'événement (avec une introduction inédite)*; en: François Zourabichvili; Anne Sauvagnargues; Paola Marrati (2004): *La philosophie de Deleuze*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. pp. 1-116.