

LA FUSIÓN ENTRE SIERRA Y SELVA
COMO INSTRUMENTO DE LO FANTÁSTICO
EN *LAS ORILLAS DEL AIRE*
DE KARINA PACHECO MEDRANO

ERWIN SNAUWAERT
KU Leuven Universiteit
erwin.snauwaert@kuleuven.be

Enviado: 09-12-21

Aceptado: 11-04-22



RESUMEN

El presente artículo se propone analizar cómo en la novela *Las orillas del aire* (2017) de Karina Pacheco Medrano el efecto fantástico se pone en marcha a través del espacio que, con este fin, se aprovecha de dos formas. Primero ilustraremos cómo la descripción meticulosa de los dos espacios principales de la novela, la sierra andina y la selva, crea un contexto verosímil que refuerza el choque con la enigmática desaparición de la heroína, de modo que el lector experimenta dicho suceso como problemático. Segundo, demostraremos hasta qué punto la interpenetración que se perfila entre los dos ámbitos citados también induce operaciones discursivas, por lo que se conecta con el concepto de «fantástico de espacio». Más específicamente, la fusión entre sierra y selva transgrede unas fronteras físicas al mismo tiempo que condiciona un desdoblamiento del personaje central, que, a su vez, termina afectando a la propia narración. Al ser invocada por la narradora en una atmósfera etérea trascendente, la protagonista sorprendentemente cobra una vida nueva, lo que no solo subraya la dimensión fantástica de la novela, sino que resalta cómo esta se alimenta del estrecho vínculo entre espacio y enunciación.

PALABRAS CLAVE: Karina Pacheco Medrano; *Las orillas del aire*; lo fantástico de espacio; fusión espacial; lo fantástico andino

THE FUSION OF HIGHLAND AND JUNGLE AS AN INSTRUMENT OF THE FANTASTIC IN *LAS ORILLAS DEL AIRE* BY KARINA PACHECO MEDRANO

ABSTRACT

This article aims to analyze how in Karina Pacheco Medrano's novel *Las orillas del aire* (2017) the fantastic effect is created through space which is used in two ways. First, we will illustrate how the meticulous description of the two main spaces of the novel, the Andean highlands and the jungle, creates a plausible context that reinforces the clash with the enigmatic disappearance of the heroine so that the reader experiences this event as problematic. Second, we will demonstrate to what extent the interpenetration that emerges between the two locations also passes through some discursive operations by which it connects with the concept of the 'fantastic of space'. More specifically, the fusion between highlands and jungle transgresses physical boundaries and at the same time conditions a splitting of the central character that ends up affecting the narrative itself. By being invoked by the narrator in a transcendent ethereal atmosphere, the protagonist surprisingly takes on a new life, which strengthens the fantastic dimension of the story and highlights how it is mainly powered by the close link between space and narration.

KEY WORDS: Karina Pacheco Medrano; *Las orillas del aire*; Fantastic of Space; Spatial Fusion; Andean Fantastic.



INTRODUCCIÓN

Como ya lo indica su propio título, en la novela *Las orillas del aire* (2017), escrita por la autora peruana Karina Pacheco Medrano (Cuzco, 1969), llama la atención el espacio en que se enmarca. El interés por los elementos contextuales que engloban la narración resulta ser típico en la escritora, cuya formación de antropóloga hace que «su producción académica no se desconect[e] de su propuesta creativa» (García, 2019: 268) y explica por qué «la gran mayoría de su obra se desarrolla en el interior del país, sea en el Ande o en la Amazonía peruana» (2019: 268-269). Este es el caso en sus novelas *La voluntad del molle* (2006), *No olvides nuestros nombres* (2009), *La sangre, el polvo, la nieve* (2010) y *El año del viento* (2021) que casi invariablemente tienen como ingredientes temáticos un viaje intimista a la infancia, la descomposición familiar y la violencia política contextualizados en un ambiente pueblerino selvático, serrano o en la ciudad andina del Cuzco.¹

1 Las novelas *Cabeza y orquídeas* (2012) y *El bosque de tu nombre* (2013) son las únicas que «marcan un cambio geográfico» al sustituir el mundo andino y amazónico por respectivamente Lima y Guatemala

Si en estas obras el espacio solo funciona de marco geográfico a los acontecimientos y, por tanto, desempeña un papel meramente referencial, en la presente novela cobra mayor importancia al convertirse en un elemento que pone en marcha el efecto fantástico. Más específicamente, las descripciones detalladas del entorno y de las costumbres de la sierra y de la selva establecen un cuadro verosímil que contrasta con la insólita fusión que se instaura paulatinamente entre dichos espacios. Además, tal choque entre la realidad y lo imposible procura que el relato se lea como una manifestación de «lo fantástico de espacio», en el que el espacio asume un rol más estructural que contextual. Este aprovechamiento del espacio se manifiesta claramente al asociarse a un juego de desdoblamientos que afecta tanto a la protagonista como a la propia narradora, por lo que la interpenetración de los aspectos serranos y selváticos extiende su dimensión fantástica a la misma narración.

1. LO FANTÁSTICO ANDINO

La trama de la novela se construye en torno al enigmático ahogo de Aira, la abuela de la narradora: mientras enseñaba a sus hijos a nadar en un lago, esta se hunde en el agua para reaparecer a miles de kilómetros y hacerse allí otra vida. Al situar la desaparición de Aira en la sierra peruana, *Las orillas de aire* bien podría encajar en un fenómeno que se da a conocer como lo fantástico «andino» o «andinizado». En su panorama de la literatura fantástica peruana, Elton Honores se vale del término «fantástico andinizado» para referirse a los relatos fantásticos que se aprovechan de «lo andino como un campo cultural ya establecido en la literatura peruana» (2011: 31), una «variante» de lo fantástico que se puede leer en la narrativa de William Guillén Padilla, Walter Lingán, Isabel Sabogal y César Silva-Santisteban (2011: 31). Yo también utilizo esta denominación en mi análisis de «El Ekeko» (2005), un cuento de Jorge Eduardo Benavides, donde demuestro cómo unos elementos mitológicos andinos elaborados en la literatura indigenista permean otros géneros. Este caso se da más precisamente en la narrativa fantástica, en la que se filtra lo andino hasta tal punto que «ha terminado prestando su nombre a un subgénero muy particular: “lo fantástico andinizado”» (Snauwaert, 2020: 152).²

(García, 2019: 269). Por lo demás, Pacheco Medrano también es autora de unos libros de cuentos *Alma alga* (2010), *El sendero de los rayos* (2013), *Miradas* (2015) y *Lluvia* (2018).

² En «El Ekeko» el ambiente desasosegante no solo se instala mediante la mera escenificación del

Para entender la dimensión fantástica que encarnan los elementos andinos hace falta remontarse a la conquista de América Latina. Si en varias culturas precolombinas se perfila «una idea de lo fantástico y de la imaginación», lo fantástico como concepto fue traído al Nuevo Mundo por los invasores, que desde Europa «transponían la idea de los monstruos medievales a la fauna americana» (Honores, 2014: 47), valiéndose de unas imágenes propiciadas por la doctrina católica como el «más allá», el «infierno» y el «demonio» (2014: 49). Dado que los indígenas, por su supuesto carácter primitivo y el ámbito salvaje en el que vivían, diferían «de la norma, de lo regular, del centro, en suma, del discurso hegemónico vigente» (2014: 51), les parecían ser a los colonos unas fuerzas refractarias al orden social y despertaban en ellos una sensación de terror tanto «a lo andino» (2014: 84) como «a lo amazónico» (2014: 93). Este miedo se cristalizaba en unas figuras insólitas asociadas con la sierra y la selva, como «el pingullo» y «el chullachaqui»,³ que mantendrían su connotación aterradora hasta mediados del siglo xx, cuando las capas acomodadas limeñas las vieron como símbolos del peligro que constituían las migraciones campesinas para el bienestar general.

Si bien tales figuras mitológicas andinas o amazónicas propician la realización del efecto fantástico gracias a su propio aspecto descomunal, los espacios en los que se mueven pueden desempeñar un papel análogo. Esta pertinencia del espacio no solo cuadra con el «giro espacial» (García, 2013b: 115) que han tomado los estudios literarios en las primeras décadas del siglo xxi, sino que parece ser consustancial al propio género fantástico. Como lo afirma Louyer Davo: «este espacio es sumamente importante a la hora de reflexionar sobre lo fantástico, ya que se suele definir este último como una dimensión nueva creada a partir del marco de lo real, o mejor dicho de lo posible, y que se inscribe en detalles, imágenes o lugares reconocibles e identificables por el lector» (2013: 38). También Muñoz Rengel confirma la validez de tal enfoque, recogiendo entre las áreas temáticas abordadas privilegiadamente por lo fantástico unos aspectos relacionados con el espacio tales como «lugares imaginarios, ciudades inventadas, objetos mágicos, metamorfosis» (2010: 10) y «desórdenes del continuo espacio-tiempo» (2010: 8)

duende andino homónimo, por lo que se establece «lo fantástico de percepción», sino también por unos juegos con la situación narrativa típicos de «lo fantástico de lenguaje». En consecuencia, esta manifestación de lo fantástico andinizado «da cuenta de la esencia temática y técnica de la narrativa fantástica en general» (2020: 152).

³ Honores describe el «pingullo» como un «objeto artificial y amorfo (...) que (...) adquiere una dimensión monstruosa porque no se sabe qué es» y porque provoca tres muertes en la familia de quien es víctima de su mirada insistente (2014: 87). El «chullachaqui», por su parte es un «diablo del bosque (...) de pies desiguales» que aprovecha la apariencia familiar que asume para engañar» (2014: 94).

que «introducen pequeñas alteraciones en la línea del tiempo, o incluso en la habitual disposición del espacio» (2010: 9).⁴

2. EL ESPACIO Y LO FANTÁSTICO

El efecto fantástico en *Las orillas del aire* depende de la disposición peculiar del espacio dentro de la novela. Primero, la descripción meticulosa del ambiente andino y amazónico permite crear una impresión de realidad que le es imprescindible a la realización de lo fantástico. Segundo, los citados espacios parecen condicionarse mutuamente hasta tal punto que su interpenetración pone en marcha unos desdoblamientos del personaje central que, trasladándose al nivel de la narración, conecta la novela con el concepto de lo «fantástico del espacio».

2.1. *Espacio y verosimilitud*

Según David Roas, el efecto fantástico procede básicamente de «la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable» (2001: 32), o sea, de la colisión de unos acontecimientos sobrenaturales con el contexto referencial en el que se desarrollan. Aunque Roas se aleja de la perspectiva de Todorov al fijarse más en las técnicas generadoras de lo fantástico que en la vacilación que este infunde en el lector,⁵ coincide con el teórico búlgaro-francés cuando considera la mimesis de lo real en su contraste con un fenómeno insólito como el fundamento del género. Es este encuentro problemático el que induce en los lectores «la inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible» (Roas, 2011: 263) y nos lleva a «cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo» (Roas, 2001: 32). En consecuencia, la reproducción meticulosa de unos elementos contextuales crea una impresión de vero-

4 Muñoz Rengel distingue como otros temas en la última narrativa fantástica española «las teorías del universo» (2010: 7), «la metaficción», «las apariciones y las presencias espectrales» y los «mundos futuros» (2010: 9).

5 En su obra seminal Todorov define lo fantástico a partir de la hesitación que crea en el lector entre «lo extraño» («l'étrange») —el lector atribuye el acontecimiento insólito a una ilusión de los sentidos dentro del mundo real que permanece tal cual— y «lo maravilloso» («le merveilleux») —el lector considera que ese mismo acontecimiento forma parte del mundo real que, en este caso, es gobernado por unas leyes desconocidas (1970: 29).

similitud que permite «convencer al lector de “la verdad” del fenómeno imposible» (Roas, 2011: 263).⁶

En el presente libro, el contexto verosímil es armado por las muchas referencias a la situación sociopolítica contemporánea del Perú, a su pasado incaico y a su geografía. El primer aspecto lo tematiza el padre de la narradora cuando recuerda cómo la desaparición inexplicable de su madre —Aira— le motivó para estudiar abogacía. Gracias a esta carrera pudo jugar un rol preponderante en la «primera reforma agraria en el Perú» (Pacheco Medrano, 2017: 169) y «forjarse» en Quillabamba «una historia invencible» (2017: 170), por la que hasta fue a parar a la cárcel. Llama la atención, a estas alturas, que la narradora insiste en la afinidad entre tales compromisos políticos y lo insólito al explicitar que, cuando la población del Cuzco se rebela contra el golpe de Fujimori, «la calle está llena de fantasmas» (2017: 26). Tales alusiones referenciales a la trayectoria política de Fujimori —como su combate electoral con Vargas Llosa (2017: 20) o su notoria dimisión por fax desde Japón (2017: 93)—, al terrorismo de Sendero Luminoso y del MRTA (2017: 234), o al narcotráfico, continuamente se cuelan en la obra. Acopladas a la exactitud temporal con la que se citan, estas referencias a la historia reciente del Perú ofrecen un ámbito altamente reconocible.⁷

Las referencias a la historia de los incas juegan un mismo rol. Así, la sensación que experimentan la narradora y su padre de «llegar al fondo» (Pacheco Medrano, 2017: 56) del desorden político cuando el autogolpe de «Fujimori disolvió el Parlamento e intervino el Poder Judicial» se pone en relación con el hundimiento de «la cadena de oro de Huáscar cayendo en la laguna de Urcos (...) que en la noche refulgió como fuego antes de hundirse en el agua» (2017: 56-57). Esta reminiscencia recalca que, en vez de ofrecer «las grandes conmemoraciones» prometidas para celebrar el quinto centenario del descubrimiento de América, el año 1992 constituyó un «fiasco»: al privarles a los peruanos de sus libertades, los confronta con la evidencia de haber perdido «los tesoros más preciados que quizás nunca podremos recuperar» (2017: 57).

6 Para Roas, la duda que se instala en el lector globalmente es generada por una transgresión en los niveles semánticos, sintácticos o discursivos del texto (2011: 268). Las transgresiones semántica y sintáctica pasan por elementos temáticos como la figura del doble, la presencia del bestiario o la escenificación de objetos colosales. La transgresión discursiva apela a procedimientos formales, o sea, a unos juegos con el tiempo y el espacio como el desarrollo regresivo y la metalepsis o a la manipulación de la enunciación, que se hace, por ejemplo, a través de «juegos de metaficción (...) que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis» (2011: 266).

7 Esta preocupación por la cronología también se rastrea en las vivencias personales de la narradora, que, por ejemplo, es fascinada por el año 1940, en el que desapareció su abuela (2017: 101), y demuestra tener una memoria infalible al recordar cómo «el 29 de octubre de 1991 estaba sosteniendo otra piedra» (2017: 42).

Además, la desaparición de la cadena en un lago donde «era peligroso bucear (...) por las algas que se elevaban desde su fondo» reanuda con las experiencias de Aira en aguas comparables: «[a] los catorce años (...) viajó a Urcos y a nado cruzó la laguna. Le hablaron de la cadena del Inca que habitaba su fondo y que solo algunos buceadores intrépidos habían logrado vislumbrar» (2017: 213). Al aludir a la «caída del Tawantinsuyo» (2017: 50), el hundimiento de la cadena no solo se superpone al supuesto ahogo de Aira sino que lo provee de un marco histórico-real.

El interés por la historia también es inherente a la ocupación de Rada, la narradora, quien cambió su carrera de derecho por la de arqueología para trabajar en «sitios incas y preíncas» (Pacheco Medrano, 2017: 18) y estudiar los restos culturales desde la observación empírica. Esta ambición científica intensifica la fiabilidad del relato al mismo tiempo que confronta a la narradora con la realidad histórica y geográfica de su país. Así, viaja a Vitcos, el refugio de los incas rebeldes de Vilcabamba (2017: 43), donde tiene que evitar el saqueo de un yacimiento arqueológico. Durante esta operación, Rada salva «un felino esculpido en diorita» (2017: 43), un animal «mítico de culto panandino» y ahonda en sus diversos nombres indígenas y sus capacidades: «sería un *qoa* (...) denominado *titi* en el Altiplano, *osqollo* en Apurímac, como también *choquechinchay* en el Cusco: un gato volador que orina lluvia, gruñe truenos, con la mirada despidе relámpagos y escupe granizo» (2017: 93). La reproducción de semejantes detalles pintorescos a su vez intensifica el carácter referencial de la novela.

Las ambiciones miméticas de la narradora también se ilustran cuando pormenoriza los caminos que llevan a Lara, el pueblo andino donde intenta dar con los orígenes de Aira, así como la región serrana de Quillabamba, donde va a enterrar a su propio padre. Le presta la misma atención detenida al entorno selvático cuando llega a Erabamba,⁸ el sitio adonde huyó Aira después de hundirse en el lago, describiéndolo con lujo de detalles, yendo de la mera naturaleza —una tierra con «madreselvas y lianas como serpientes elevándose por encima de la copa de las ceibas» (Pacheco Medrano, 2017: 132)—, pasando por las tribus indígenas —«shawis, awajunes, lamas, omaguas» (2017: 152)— para acabar con unas desgracias ocurridas en «los tiempos de la Colonia», como «la explotación del caucho» por la que los nativos «se fueron diluyendo en otros pueblos y muchos sucumbieron ante enfermedades que

8 Mientras los topónimos en la novela por lo general son referenciales, la autora afirma que Erabamba es una localidad ficticia inventada a partir de su estancia en la ciudad amazónica de Tarapoto (Miguel, 2017).

les eran extrañas» (2017: 139). Estas descripciones exhaustivas completan así la perspectiva realista del relato y enfrentan al lector con una atmósfera verosímil que es imprescindible para la realización del efecto fantástico.

2.2. «Lo fantástico de espacio»

Sin embargo, el efecto fantástico no solo es generado por la impresión de verosimilitud que crea la representación del entorno andino y selvático como contraste con la insólita desaparición de Aira, sino también por la influencia que ejercen estos espacios en la disposición discursiva del relato. Más específicamente, los ambientes descritos ofrecen una vía que, según Louyer Davo permite «pensar la alteridad». Concretamente, alega esta investigadora que «si (...) el espacio es en muchos casos un escenario verosímil y posible que constituye el contexto de realización del efecto fantástico, limitarse a un mero marco sería reductor. En efecto, el espacio puede ser un actor de lo fantástico, en una dinámica de transgresión: las alteraciones de lo posible» (2013: 39).⁹

Estas transgresiones se perfilan de manera bastante obvia en *Las orillas del aire*, por lo que la novela se presenta como una clara manifestación de «lo fantástico de espacio» («the fantastic of space») (García, 2013a: 16). García distingue esta variante de «lo fantástico de lugar» («the fantastic of place») que solo se experimenta como fantástico por constituir el decorado dentro del cual se realizan unos hechos insólitos, como es el caso del tópico de «la casa hechizada», en la que unos sucesos imposibles ocurren en un entorno por lo demás «normal». Si en «lo fantástico de lugar» «this anomaly is due to the exceptional phenomenon it hosts and not to its own physical impossibility», en «lo fantástico de espacio» es la ubicación misma la que condiciona la anomalía, al constituir «an active agent of the fantastic transgression in that some element of it was in itself impossible» (2013a: 16). En este último caso, «the impossible element instead of taking place in space is an event of space» (2013a: 16).

La idea de que la transgresión fantástica puede ser inherente al mismo espacio hace que la presente novela pueda leerse como una manifestación del «Spatial Turn» que, según García, se ha producido en la crítica literaria a finales del siglo XX, pero todavía no se ha consolidado en los estudios sobre lo

⁹ Resalta a este respecto que Louyer Davo saca estas conclusiones partiendo de la obra de Horacio Quiroga en la que se produce «una confusión de dos mundos» (2013: 45), que se realiza a través de «(la hostilidad) de la selva» (2013: 47), una situación que se asemeja a la que se observa en la novela de Pacheco Medrano.

fantástico (2015: 6). A estas alturas, García se pregunta si este giro espacial, al incorporar «a fundamental category of human experience of reality as well as a tool for conveying the impression of textual realism» (2015: 7). Por este concepto, Erdal Jordan valoriza el papel que desempeña la manipulación de la enunciación para la literatura fantástica en la edad posmoderna. En efecto, al cuestionar el poder representativo de la literatura, el posmodernismo le priva a lo fantástico de una de sus bases más sustanciales y, por consiguiente, lo obliga a recurrir cada vez más a unos artificios enunciativos (1998: 38). Esta evidencia incitó a Rodríguez Hernández a introducir una distinción entre un «fantástico de percepción», y un «fantástico de lenguaje (o de discurso)». Estos términos respectivamente cubren dos modalidades, una en la que el efecto fantástico se da en el nivel semántico al escenificarse «una figura» sobrenatural —como «el vampiro» o «el objeto maldito»— en un entorno verosímil (2010: 3-4) y otra, en la que este mismo efecto se produce mediante unas manipulaciones en el nivel de la enunciación, que «subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso» (Campra, 2001: 189).¹⁰

En *Las orillas del aire*, el aspecto «de percepción» queda claro en los entes fantásticos que figuran en los cuentos que la criada Lorenza le narra a Rada, como los «pishtacos» (Pacheco Medrano, 2017: 68), los «niños perdidos» (2017: 74) o las «cabezas voladoras, de amantes convertidos en cumbres de piedra, de almas en pena que vagan pidiendo perdón por los daños cometidos» (2017: 211), que rondan a la localidad donde se fue a vivir Aira. Sin embargo, el efecto desasosegante que surten estas figuras también es intensificado por un «fantástico de lenguaje», que se acopla a la organización discursiva de los elementos espaciales correspondientes. Conectando sus disposiciones geocríticas con los aspectos enunciativos del relato, la presente novela definitivamente hace coincidir los conceptos de «fantástico» y de «espacio».

Básicamente, «lo fantástico de espacio» implica unas transgresiones que se perfilan en tres niveles. En su tipología original, García distingue primero unas «transgressions of the body in space» (2013a: 18) que atañen a la posición del sujeto en cierto espacio, que puede ser problematizada por diferentes procesos, como los de superposición o de desdoblamiento. El segundo nivel tiene que ver con las «transgressions of the physical boundary between spaces» (2013a: 21), que supone «un cuestionamiento de la noción de frontera al establecer rela-

10 Como lo señala también Campra, tales experimentos narrativos son propios de la concepción posmoderna del género fantástico en el que se produce un cambio «hacia la segunda mitad del siglo [XX], de un fantástico determinado por sus temas, herencia del siglo XIX, a un fantástico que, renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho» (2008: 8).

ciones de distancia, referencia y posición, que se rastrea en varias narrativas fantásticas» (2013a: 23). Finalmente, se perfilan unas «transgressions of spatial hierarchy and containment» (2013a: 24), que son de orden puramente discursivo y pasan por juegos narrativos como la metalepsis y la metaficción.¹¹

3. EL ESPACIO ANDINO COMO «FANTÁSTICO DE ESPACIO»

Precisamente estos tres tipos de transgresión se rastrean en la novela de Pacheco Medrano, con la particularidad de que la segunda modalidad induce las dos otras. Efectivamente, la interpenetración de los dos espacios descritos con máxima precisión, la sierra y la selva, enmarcan el proceso de desdoblamiento que se materializa en el nivel del sujeto por la sorprendente desaparición y reaparición de Aira. Afectando también a la narradora, esta ambigüedad se extiende a la narración, potenciando el carácter fantástico de la novela.

3.1. *La fusión entre sierra y selva*

La importancia del espacio en *Las orillas del aire* reside en el hecho de que su organización específica acompaña y hasta explica el acontecimiento central de la novela, la desaparición de Aira. Este acontecimiento se experimenta como «misterioso» (Pacheco Medrano, 2017: 89) dado que los que fueron testigo de él «no pudieron rescatar a Aira con vida pero tampoco muerta» (2017: 66). Por tanto, a la narradora le invade el sentimiento de que su abuela «murió sin haber muerto» (2017: 193) o, de todas formas, que «jamás murió en un lago» (2017: 98). Esta sensación se complica aún más al recordarle la muerte parecida de su amiga Mayra, por lo que parece que Aira «se había ahogado dos veces» (2017: 210). Como ya lo sugiere el título del segundo capítulo «las orillas» (2017: 99), al suponer la existencia de dos espacios colindantes, la duda que planea sobre la muerte de Aira es reforzada por una fusión que se instala paulatinamente entre un mundo serrano y otro selvático. Rada, la na-

11 García indica que el estudio de estas transgresiones puede dar voz a algo que unos discursos racionales nunca pudieron codificar: «The concern of the fantastic since its origins in the positivistic era of the late 18th century has been to give voice to precisely that which the discourse of reason could not codify» (2013a: 27). Señala que esta preocupación básica de lo fantástico se ilustra en la imagen recurrente del agujero: «In the fantastic the hole is the trope in which the spatial transgressions of body, boundary and hierarchy converge» (2013a: 29). Llama la atención que esta imagen también se aplica al lago que «se traga» a Aira, como si de un agujero negro se tratara, y que por su fuerza centrípeta domina la composición del libro entero.

rradora, se da cuenta de esta interpenetración cuando, en una de sus expediciones arqueológicas, descubre la tumba de su abuela en la selva de Erabamba y consecuentemente se pregunta «cómo podía ser que esa certeza fuera certeza si esa mujer murió ahogada en un lago andino, a tres mil metros de altura, a miles de kilómetros al sur y (...) a años luz de la fecha que esa lápida marcaba como día de su deceso» (2017: 102). A partir de la investigación que lleva a cabo al respecto, la narradora concluye que, por lo visto, Aira llegó a este pueblo selvático, escapándose de su vida en la sierra y esperando a otro hijo, después de haber fingido ahogarse.

Adentro el agua está bastante fría pero [Aira] ya no tiene fuerzas para regresar. Toma el último aire de su vida pasada y otra vez se sumerge. Las algas han seguido creciendo y la piel se le estremece al sentir cómo algunas la recorren, como serpientes. Un impulso la empuja a salir pero algo más tenaz que el terror la espolea. Sigue buceando, con algas que se enredan en sus pies y sin embargo terminan desenredándose. Ya no puede más. El corazón le va a explotar. Sigue braceando. Pecesillos plateados y renacuajos empieza a ver bajo el agua; también, entre unas matas, la forma de una mano pútrida le parece ver y quiere emerger y gritar. La mano de un muerto, o tal vez la alucinación por falta de oxígeno. Bucea un poco más, su cabeza choca con los tallos de totora. Un nuevo impulso con las piernas y logra filtrarse entre la maleza acuática. Solo uno más y está desaparecida (Pacheco Medrano, 2017: 222).

El que el ahogo no sea lo que parece se confirma a los pocos renglones cuando Aira, también conocida bajo el nombre de Ayda, «saca la cabeza y todo el aire del mundo acude a su encuentro» (Pacheco Medrano, 2017: 223). Poco después, la encontramos preparada para abandonar su región nativa y sustraerse a los malos tratos de su marido, con destino a Erabamba, un lugar «al otro lado del mundo» (2017: 225) donde empezará una vida nueva con otro hombre.

Por la noche, vestida con la ropa de hombre que Lorenza la ha dejado en esa choza derruida (...), Ayda camina por los cerros como una alma en pena, con el pelo recogido bajo un chullo y un sombrero viejo. Comiendo solamente maíz tostado de su alforja, logra sortear un pueblo y al amanecer avista otro más grande. Ya está cerca de Calca, en el corazón mismo del Valle Sagrado (...). No hay marcha atrás. No volverá más a Amantay. Con la cara sucia y esa ropa de hombre busca cobijo bajo una roca y se estira. Envuelta en un poncho, intenta dormir. Al mediodía se dirige a la estación de donde sale el único autobús que puede llevarla a Cusco. Mientras mastica un puñado de coca tras otro, de la voz de otros pasajeros escucha la noticia de su muerte (Pacheco Medrano, 2017: 223).

Resalta que Aira solo se ha podido salvar congeniando con unas «sirenas que hablan» (Pacheco Medrano, 2017: 224) y estaban «esculpidas en una antigua puerta de madera» de su casa en Lara. Estos seres fantásticos «capaces de cantar y volar bajo el agua, como también por encima de la tierra» y «en el aire se confunden con las aureolas del viento» (2017: 201) no solo ayudaron a Aira a desenredarse de las algas del lago, sino que permiten que sus hijos puedan albergar la esperanza de que un día vaya a volver: «Blas y Mayda, que siguen aguardando tu regreso; siguen soñando con la posibilidad de que un pez, un alma buena o una sirena te haya recogido del centro del lago y en algún lugar secreto de la otra orilla esté curando tu olvido» (2017: 227). Además, estas mismas sirenas tienden un puente entre el mundo andino que Aira abandona y «las ciudades de plata y perlas que laten bajo el Amazonas» (2017: 210) a las que se dirige. La propia narradora comprueba tal correspondencia geográfica cuando, al describir a otras personas ahogadas en las mismas aguas andinas, atestigua que «del agujero de sus ojos brotaban peces anaranjados que se retorcían. Peces anaranjados, como los que se deslizaron entre tus pies la primera vez que desembarcaste en Erabamba» (2017: 211). Tomando en cuenta la perspectiva ontológica desde la que García enfoca esta transgresión, es precisamente la coexistencia de estos mundos distantes de la sierra y de la selva la que, al generar un «espacio tercero» (2015: 138), se experimenta como conflictiva y origina el efecto fantástico.¹²

La fusión de ambos espacios se perfila de manera aún más pronunciada cuando el lago serrano en el que desapareció Aira se duplica en otro situado en la selva de Erabamba. Este resulta ser creado por el impacto de «un meteorito (...) que surcó el cielo hasta caer en un lugar no lejano» (Pacheco Medrano, 2017: 185) y ya parece estar reflejado en la mirada de Aira cuando está a punto de sumergirse en las aguas serranas: «en sus pupilas [= las pupilas de Aira] yo vi otro lago, en otro extremo del país, en otro lado el mundo» (2017: 191). El carácter fantástico de este deslizamiento espacial es evidenciado por el hecho de que el meteorito arrastró hacia el fondo de la

12 Más específicamente, se trata de una cuarta transgresión que García sitúa en el nivel del «Mundo» («World») para dar cuenta de la «pluralidad ontológica» que sienta las bases de lo fantástico (2015: 134). García apunta que lo fantástico no solo nace de la integración de un aspecto imposible en un contexto verosímil sino también de la escenificación de dos espacios que física y lógicamente son posibles pero cuya yuxtaposición es conflictiva. El ejemplo más ilustrativo que cita a este respecto es el relato «Das Kapital» (2010) de David Roas, en el que un pasajero de avión se da cuenta de cómo el ambiente lujoso y tranquilo de la clase de negocios, en la que excepcionalmente ha sido admitido, contrasta con el de la clase económica en la que los pasajeros son sacudidos por terribles turbulencias, que no se notan en la zona de primera clase. Ambas condiciones son perfectamente reales por separado, pero su yuxtaposición en el espacio de una misma aeronave resulta ser contradictoria y, por consiguiente, problemática (2015: 142).

cavidad a La Joya, una mansión conocida por la industria del caucho y la explotación de la mano de obra indígena. Cuando la narradora baja a una cueva en «el corazón de la tierra», ve cómo se ha convertido dicho edificio «entre las estalactitas y las estalagmitas» en un «palacio de cristal (...) con un fuego de estrellas incrustados en el techo» (2017: 245) dignos de una «ciudad encantada» (2017: 65, 66). Esta apariencia abrumadora parece resumir hasta qué punto el relato aprovecha «el espacio en su pluralidad» para desembarcar en una «politopía» («polytopie») (Westphal, 2007: 75) que pone de relieve su aspecto fantástico.

3.2. *El desdoblamiento de Aira*

La fusión de lo amazónico y de lo andino motiva al mismo tiempo la transgresión que opera al nivel del sujeto, en el propio personaje de Aira. Así, cuando da con la sepultura de la desaparecida en Erabamba, la narradora confiesa que se ve puesta ante la interrogativa «de por qué [Aira] yacía en esa tumba, de por qué estaba sepultada en la selva si toda su vida y toda su historia estuvo enclavada en las sierras» (Pacheco Medrano, 2017: 102). Siguiendo la tipología de Herrero Cecilia, podríamos concluir que Aira se desdobra «por fusión» (2011: 41),¹³ o sea, que en ella se reúnen dos personajes, uno que encarna el mundo serrano y otro, el mundo selvático. La narradora insiste en esta duplicidad cuando su padre, en su lecho de muerte, le informa que el nombre de pila completo de Aira «Ayda Rada» (Pacheco Medrano, 2017: 154) sintetiza las iniciales de su propio nombre, Rada, y las del nombre de su hermana, Ayda. En esta misma ocasión se entera de que, cuando su padre estaba encarcelado por su activismo político, lo visitó una mujer misteriosa, Mayra Santisteban, que, a pesar de presentarse como «prima lejana de Ayda Rada», resultó ser la sosía de su madre, Aira: se parecía a ella como «gota de agua» (2017: 156) y su «voz sonaba como la de mi mamá» (2017: 157). Tal confusión se materializa en el juego de palabras por el que el moribundo califica ese encuentro de «rado» en vez de «raro» —«Rara visita— opiné —Rada [sic] visita— repuso él y se rio. —¿Rada? —Sí, muy Rada» (2017: 159)— y convence a la narradora de que en las dos figuras femeninas

13 Siguiendo a Doležel, Herrero Cecilia distingue «el doble por fusión», en el que dos individuos terminan constituyendo uno solo, del «doble por fisión», en el que un individuo se divide en dos. Contrastan estos procedimientos con una tercera modalidad «el doble por metamorfosis», en el que un individuo se transforma en otro (1985: 469).

que a partir de esa información se imagina, en realidad, «solo veía una» (2017: 159).

Esta interpretación la confirma Ilana, la mujer selvática que le pone a la narradora en antecedentes sobre la vida de Aira en Erabamba. A estas alturas, le relata un cuento en el que aparecen «dos niños inocentes, Ayda y Blas» (Pacheco Medrano, 2017: 197) que presenciaron el ahogo de una niña en un lago —«esa niña se llamaba Mayra Santisteban y era la mejor amiga de Ayda. Nunca encontraron su cuerpo» (2017: 207)— y cuya desaparición insufló vida a «las sirenas de la puerta azul» (2017: 207) que «cobraron mayor vida cuando Mayra desapareció» (2017: 207). Esta llamativa coincidencia, que se manifiesta tanto en los nombres de los niños como en la actividad de las sirenas, hace suponer que la selvática Mayra simplemente se desdobra en la serrana Aira, una hipótesis que a la narradora le parece más que plausible:

Ya no quedaba ninguna duda de que la Aira de Erabamba era la misma mujer que murió ahogada en la historia de mi familia. Eduardo Girán no mencionaba cómo se produjo la fractura que llevó a Ayda Rado de Ruiz a convertirse definitivamente en Aira. (...) Se limitaba a resumir que, en su agonía, su madre le había hablado de la vida que tuvo en el Cusco antes de llegar a Erabamba (Pacheco Medrano, 2017: 171).

Sintetizando la fusión de los espacios serrano y selvático en su propio personaje, Aira encarna la constante oscilación entre estos dos polos espaciales. Este vaivén entre sus dos identidades toca a su apogeo cuando involucra a la misma narradora, en la que Aira termina reflejándose. De este modo, el desdoblamiento del personaje, más que ser un fenómeno de «percepción», entraña unas capacidades discursivas al relacionarse con el nivel jerárquicamente superior de la narración e intensificar así la tonalidad fantástica del relato en general.

3.3. *Rada, la narradora desdoblada*

Cuando la narradora se entera de la doble vida que Aira se hizo en Erabamba, esta revelación le causa tal impresión que se traduce en términos que podrían calificarse de fantásticos: «algo como un rayo cayó aleteando y me partió en dos» (Pacheco Medrano, 2017: 17). Esta formulación lexicaliza el desdoblamiento que se va instalando entre Aira y Rada y que, como se ha dicho ya, se patentiza al compartir las dos mujeres parte del nombre Ayda Rada»

(154), una identificación que la narradora asume de buena gana: «Rada era mi nombre al fin y al cabo (...) Soy Rada» (240-241). Este paralelismo entre personaje y narradora también se materializa en dos funerales en los que nuevamente se superponen los espacios ya precisados: igual que ocurrió con los restos de Aira, se transportan las cenizas del padre de la narradora al departamento del Cuzco.

Mientras avanzábamos entre nichos brotados como hongos de piedra en medio de la vegetación recordé Erabamba y el cementerio de Aira. Ahí, de nuevo en Quillabamba, con mi padre convertido en cenizas, volvía a pensar en ella, en la vida que eligió en otro lugar tan lejano y tan igual a Quillabamba, en la vida que pudo haberle dado a mi padre si no se marchaba, en las preguntas que dejó en la orilla del lago a la que no regresó (Pacheco Medrano, 2017: 168).

En el nivel de la enunciación, la correspondencia entre las dos mujeres se refleja en el diálogo que la narradora entabla con Aira que, por tanto, funciona como narrataria del relato. Así, Rada apostrofa a Aira al elaborar unos momentos clave como se da el caso cuando descubre su tumba —«Aira, en Erabamba te encontré» (Pacheco Medrano, 2017: 101)— o cuando, convencida de que no puede haberse ahogado en el lago, se la imagina caminando hasta su casa —«Te vi, Aira, avanzando por esa misma senda, más despejada cuando tú vivías en el Corazón de la Tierra» (2017: 114)— para asumir sus responsabilidades maternas: «yo no te veía, Aira, como una desalmada de nuevo capaz de dejar a un hijo pequeño» (2017: 190).

Esta misma afinidad explica por qué Rada, «aunque nunca la [=Aira] conoci[ó], la ech[ó] de menos» (Pacheco Medrano, 2017: 44) y por qué empezó una narración por la que «he venido siguiendo tus pasos, Aira» (2017: 11). Esta obsesión se ilustra en la decisión de Rada de repetir la experiencia de su abuela atravesando a nado un lago. En esta ocasión, relata cómo «contemplaba la catarata y otra vez [Aira] emergía (...) lanzándose una y otra vez, buceando como una sirena, sumergida bajo la corriente como un pez tratando de dibujar el olvido» (2017: 178) y, por lo mismo, admite «que a pesar de todo Aira estaba en mi sangre. No podía rechazarla. Y fuera por esa sangre o por algo insondable que no podía identificar, siempre había estado cerca» (2017: 179). Este proceso de identificación se realiza con tal intensidad que la narradora, en el lugar donde Aira está enterrada por segunda vez, vuelve a apostrofarla, lexicalizando la interpenetración de los dos espacios —«Te veo para siempre en las dos orillas, cerca y lejos, lejos y cerca» (2017: 248)— y termina su relato devolviéndole la vida: «Tú ya estás de vuelta, Aira» (2017: 248).

Transgrediendo las fronteras entre las capas diegéticas del texto y dejando constar la reaparición de Aira, esta metalepsis corrobora la naturaleza fantástica del texto, que ya fue condicionada por la fusión entre los espacios andino y selvático. A estas alturas, «las dos orillas», explicitadas en la cita anterior dan cuenta de un continuo vaivén espacial que integra los diferentes capítulos del libro. «Las orillas», el título del segundo capítulo, conecta lógicamente con «el agua», que abarca al tercero y que contextualiza la desaparición de Aira narrado en el primero. En este capítulo inicial, titulado «las piedras» (Pacheco Medrano, 2017: 9), el «guijarro plano de tonos rojizos» (2017: 32) que encuentra Rada entre las medicinas de su padre recién fallecido refuerza la interpenetración espacial al referir a las piedras que lanzaron juntos en el río para que rebotaran hasta la otra orilla. El puente que estos lanzamientos tienen simbólicamente entre las dos riberas nuevamente refiere al doble de Aira, que supo pasar de una orilla del lago a otra para estrecharle al padre de la narradora una mano que «estaba helada, como una piedra salida del fondo del río» (2017: 208). El movimiento perpetuo que se establece entre los dos espacios finalmente se sintetiza en «el aire», el título del cuarto y último capítulo, que resume la esencia impalpable de Aira, una mujer «amada como el aire» (2017: 103) e insta un ambiente continuo e indisoluble donde «era imposible imaginar dónde comenzaban las orillas del aire» (2017: 237).

De esta manera, la transgresión en el nivel de la narración termina resolviendo la escisión espacial de la que resulta ser víctima Aira: «De un momento a otro quisiste llorar a gritos, porque no se puede estar en dos lugares al mismo tiempo, porque tu vida se había partido, aunque en Erabamba hubieras conservado tu nombre completo» (Pacheco Medrano, 2017: 115). Por la narración hecha en clave fantástica, a través de la fusión espacial y de los desdoblamientos que preparan el diálogo con la narradora, Aira accede a una dimensión más alta en que diferentes realidades pueden convivir. Así se explica que Aira puede haberse ahogado en un lago andino para trasladarse al mundo de la selva y que este movimiento se sintetice en un espacio más sublimado y ambivalente que, según Cárdenas Moreno, es típico en la obra de la autora: «En la narrativa de Karina Pacheco las metáforas que aluden a la naturaleza están siempre presentes y articulan todo el texto. ¿Dónde termina el agua y dónde empieza el aire? Las fronteras se confunden como la frontera entre la vida y la muerte y también como la frontera generacional: ¿dónde/cuándo termina una generación y empieza otra» (Cárdenas Moreno, 2019: 48). Por tales procedimientos discursivos, la desaparición de Aira inquieta profundamente al lector, que solo puede entenderla, conforme

al título de la novela, desde «las orillas del aire», un espacio ambiguo que franquea los límites de lo real y de lo sobrenatural.

CONCLUSIÓN

De esta forma, *Las orillas del aire* ilustra hasta qué punto el espacio desempeña una «función centrípeta» (Lomeña Cantos, 2013: 386) en la constitución de lo fantástico y cómo, en este caso particular, dicho proceso se realiza conectando el universo andino con el amazónico. Construyendo un contexto referencial, la sierra y la selva sientan las bases de un conflicto con unos fenómenos insólitos inherentes a sus respectivos ambientes y contribuyen a generar un fantástico de percepción. Sin embargo, es la fusión entre ambos espacios la que dinamiza el efecto fantástico, poniendo en marcha un «fantástico de espacio» que aprovecha el nivel propiamente discursivo del texto.

Este mecanismo se articula a través de unas transgresiones entre lo real y lo sobrenatural, siguiendo un movimiento triple. Al hacer abstracción de las fronteras físicas entre los universos serrano y andino, el espacio narrativo se presenta como fundamentalmente problemático desde el inicio. A continuación, esta fusión espacial motiva el desdoblamiento del personaje central, Aira, que culmina en unos juegos que se instauran en el nivel jerárquico superior de la narración. Al materializarse en dicho nivel, a través de un diálogo entre Aira y la propia narradora, estas transgresiones crean un espacio etéreo ilimitado que reconcilia vida y muerte. Este artificio narrativo no solo intensifica la dimensión fantástica del relato, sino que demuestra cómo está esencialmente arraigada en una compenetración entre las disposiciones espaciales y enunciativas de la novela.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CÁRDENAS MORENO, Mónica (2019): «Filiación y memoria femenina en la novela peruana escrita por mujeres de la última década», *América sin Nombre*, núm. 24, pp. 41-51. <<https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.03>>
- DOLEŽEL, Lubomir (1985): «Le triangle du double. Un champ thématique», *Poétique*, núm. 64, pp. 463-472.

- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt / Madrid.
- GARCÍA, Andrea Cabel (2019): «Pacheco Medrano, Karina. Lluvia. Lima: Seix Barral, 2018», *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 89, pp. 268-272, disponible en <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss89/22>> [07/12/2021].
- GARCÍA, Patricia (2013a): «The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, núm. 1, pp. 15-35. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.37>>
- (2013b): «El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato “Los palafitos” (Ángel Olgoso, 2007)», *Pasavento*, vol. I, núm. 1, pp. 113-124. <<https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.623>>
- (2015): *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*, Routledge, Nueva York.
- HERRERO CECILIA, Juan (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», *Cédille. Revista de estudios franceses*, núm. 2, pp. 15-48, disponible en <<https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>> [07/12/2021].
- HONORES, Elton (2011): «Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario», en Elton Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, Cuerpo de la metáfora, Lima, pp. 11-37.
- (2014): *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*, Editorial Agalma, Lima.
- LOMEÑA CANTOS, Andrés (2013): «El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. II, núm. 1, pp. 373-389. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.18>>
- LOUYER DAVO, Audrey (2013): «Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, núm. 1, pp. 37-56. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.19>>
- MIGUEL, José (2017): «Karina Pacheco: “El interés por saber de dónde venimos marca quiénes somos”». *El Comercio*, disponible en <<https://elcomercio.pe/blog/librosami/2017/08/karina-pacheco-el-interes-por-saber-de-donde-venimos-marca-quienes-somos/?ref=ecr>> [07/12/2021].
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765, pp. 1-13, disponible en <<https://juanjacintomunozrengel.com/Descargas/La%20narrativa%20fantastica%20en%20el%20siglo%20XXI%20-%20JJ%20Munoz%20Rengel.pdf>> [09/12/2021].
- PACHECO MEDRANO, Karina (2017): *Las orillas del aire*, Planeta/Seix Barral, Lima.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): «Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva», en Elton Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, Cuerpo de la metáfora, Lima, pp. 263-272.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche (2010): «La conspiración fantástica: una aproximación

lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 43, pp. 1-11, disponible en <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>> [09/12/2021].

SNAUWAERT, Erwin (2020): «Lo “fantástico andinizado”: de la mitología andina a lo fantástico en *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides», *Calígrama: Revista de Estudios Románicos*, núm. 25 (1), pp. 151-164. <<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.25.1.151-164>>

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.

WESTPHAL, Bertrand (2007): *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Les Éditions de Minuit, París.