



UNIVERSIDAD  
DE PIURA

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**La configuración de los personajes en la cuentística de  
Edgardo Rivera Martínez**

Tesis para optar el Título de  
Licenciado en Educación. Nivel Secundaria. Especialidad Lengua y Literatura

**Andres Sabino Gonzales Morales**

**Asesor(es):  
Dr. Crisanto Pérez Esain**

**Piura, noviembre de 2022**

NOMBRE DEL TRABAJO

Tesis V2 - Andrés Gonzales.docx

AUTOR

Andrés Gonzales

RECUENTO DE PALABRAS

83161 Words

RECUENTO DE CARACTERES

412871 Characters

RECUENTO DE PÁGINAS

213 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

750.2KB

FECHA DE ENTREGA

Nov 10, 2022 4:38 PM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Nov 10, 2022 6:51 PM GMT-5

**● 1% de similitud general**

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base de datos

- 1% Base de datos de trabajos entregados

**● Excluir del Reporte de Similitud**

- Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- Material bibliográfico
- Material citado
- Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref
- Material citado



Crisanto Pérez Esquivel  
44292048

*A mis padres, Isabel y Juan Pablo, con infinito agradecimiento  
por sus esfuerzos invaluable en mi formación personal y profesional.*





## **Agradecimientos**

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo que recibí de mi familia, la Universidad de Piura y amigos de diferentes lugares. De manera muy especial mi agradecimiento:

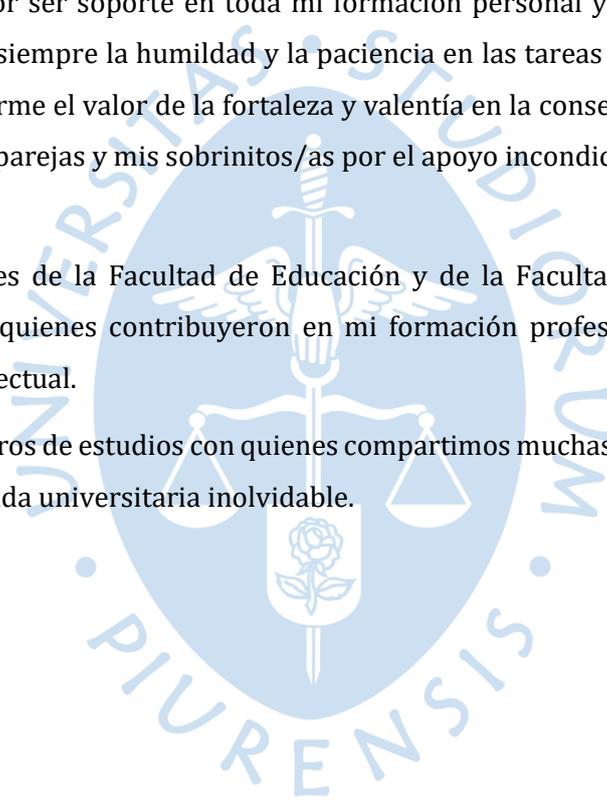
A Dios por ser luz y guía en mi camino. Sin Él mi vida se habría opacado y nunca habría llegado a esta meta que me prepuse al finalizar mis estudios básicos.

Al doctor Crisanto Pérez Esain por su apoyo en todo el proceso de la investigación, por su valioso tiempo invertido en mí y por sus sugerencias para enriquecer la calidad de este trabajo. Gracias también por sus enseñanzas en el pregrado que sentaron las bases teóricas y metodológicas para mis investigaciones literarias.

A mi familia por ser soporte en toda mi formación personal y profesional. A mi madre Isabel por mostrarme siempre la humildad y la paciencia en las tareas emprendidas; a mi padre Juan Pablo por mostrarme el valor de la fortaleza y valentía en la consecución de los objetivos; a mis hermanos/as, sus parejas y mis sobrinitos/as por el apoyo incondicional en toda mi etapa de formación profesional.

A los profesores de la Facultad de Educación y de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura quienes contribuyeron en mi formación profesional y me mostraron el camino de la vida intelectual.

A mis compañeros de estudios con quienes compartimos muchas experiencias académicas e hicimos de nuestra vida universitaria inolvidable.





## Resumen

La presente tesis tiene como objetivo describir la denominación en la configuración de los personajes en la cuentística de Edgardo Rivera Martínez. Este propósito se alcanza a partir del logro de los objetivos específicos de explicar el nombre propio como recurso caracterizador e identificar el origen etimológico de los nombres. La investigación se enmarca en el paradigma cualitativo y la metodología empleada es el análisis lexicográfico y etimológico aplicado a los 51 relatos agrupados en Cuentos del Ande y la neblina: 1964-2008. Además, se ha tomado en cuenta los alcances teóricos, sobre el personaje literario o su origen mitológico, de García Landa, Tzvetan Todorov y Pierre Grimal. Se concluye que la denominación en la caracterización de los personajes tiende al sincretismo cultural, en especial, entre la tradición occidental y la andina. La presencia y referencia a la tradición oriental se da básicamente en “Enigma del árbol” y “Señor de Samarcanda”.



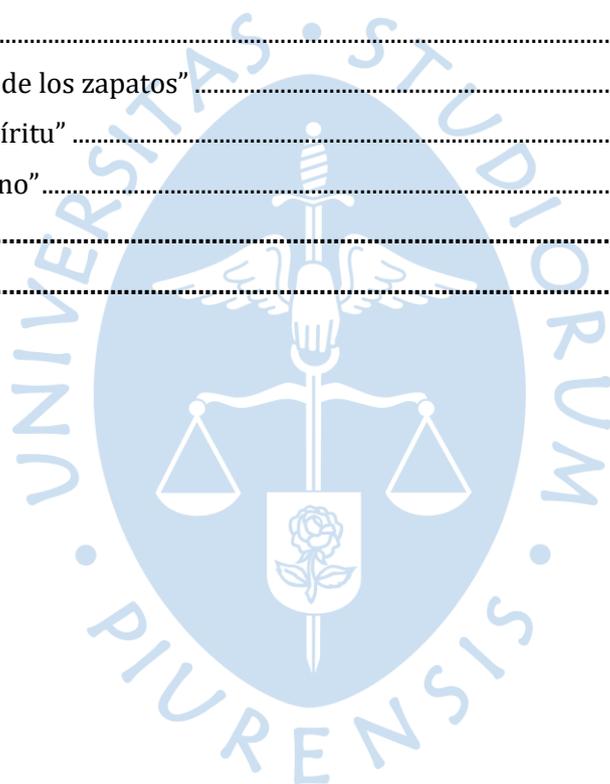


## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1: Planteamiento de la investigación .....</b>	<b>17</b>
1.1 Caracterización del problema .....	17
1.2 Formulación del problema .....	20
1.3 Objetivos de la investigación .....	20
1.3.1 Objetivo general .....	20
1.3.2 Objetivos específicos .....	20
1.4 Justificación de la investigación.....	20
1.5 Antecedentes de la investigación.....	21
1.5.1 Antecedentes internacionales .....	21
1.5.2 Antecedentes nacionales.....	22
<b>Capítulo 2: Edgardo Rivera Martínez.....</b>	<b>25</b>
2.1 Biografía de Edgardo Rivera Martínez.....	25
2.2 La narrativa de Edgardo Rivera Martínez.....	25
<b>Capítulo 3: Metodología de la investigación.....</b>	<b>31</b>
3.1 Paradigma y metodología .....	31
3.2 Objeto de investigación.....	31
3.3 Diseño de investigación .....	33
<b>Capítulo 4: Marco teórico .....</b>	<b>35</b>
4.1 La denominación.....	35
4.2 La caracterización en los textos literarios.....	35
4.2.1 Caracterización directa.....	36
4.2.2 Caracterización indirecta.....	36
4.3 El nombre propio como recurso nominativo.....	36
4.4 Formas de denominación.....	39
4.4.1 Uso de nombre pila o bautismal .....	39
4.4.2 Uso de apellidos.....	40
4.4.3 Apodos y sobrenombres .....	41
4.5 La denominación en los textos literarios.....	42
4.5.1 La denominación en la tradición literaria universal .....	43
4.5.2 Connotación en la denominación de la tradición literaria peruana.....	50
4.5.2.1 Connotaciones generacionales .....	51
4.5.2.2 Connotaciones de procedencias geográficas .....	51
4.5.2.3 Connotaciones sociales .....	51
4.5.2.4 Connotaciones raciales .....	52
<b>Capítulo 5: Análisis de los cuentos.....</b>	<b>53</b>
5.1 Acción, relato y discurso según García Landa.....	53

5.2 La denominación en la caracterización de los personajes.....	54
5.2.1 “Adrián” .....	54
5.2.2 “Vilcas” .....	59
5.2.3 “Unicornio” .....	62
5.2.4 “Las candelas” .....	66
5.2.5 “Arácnida” .....	69
5.2.6 “Amaru” .....	70
5.2.7 “Azurita” .....	72
5.2.8 “Ave Fénix” .....	74
5.2.9 “Marayrasu” .....	77
5.2.10 “Atenea en los Barrios Altos” .....	80
5.2.11 “Enunciación” .....	84
5.2.12 “Historia de Cifar y de Camilo” .....	86
5.2.13 “Aparición” .....	89
5.2.14 “La firma” .....	90
5.2.15 “Ángel de Ocongate” .....	91
5.2.16 “El herrero” .....	94
5.2.17 “Flavio Josefo” .....	96
5.2.18 “El enigma del árbol” .....	97
5.2.19 “Una flor en la plaza de la Buena Muerte” .....	100
5.2.20 “Una habitación de hotel, quizás...” .....	103
5.2.21 “Princesa hacia la noche” .....	105
5.2.22 “San Juan, una tarde” .....	108
5.2.23 “Rosa de fuego” .....	110
5.2.24 “A lo mejor soy Julio” .....	113
5.2.25 “Leda en el desierto” .....	114
5.2.26 “En la luz de esa tarde...” .....	117
5.2.27 “Cantar de Misael” .....	119
5.2.28 “Puente de La Mejorada” .....	122
5.2.29 “El cuentero” .....	125
5.2.30 “El organillero” .....	131
5.2.31 “Encuentro frente al mar” .....	132
5.2.32 “El descanso de la doncella” .....	135
5.2.33 “Parvo, inalcanzable...” .....	137
5.2.34 “El paleógrafo y la tesis” .....	139
5.2.35 “Federico al pie del tiempo” .....	141
5.2.36 “Lectura al atardecer” .....	142

5.2.37 “Un hombre sin pies ni cabeza” .....	145
5.2.38 “Señor de Samarcanda” .....	147
5.2.39 “Una diadema de luciérnagas” .....	150
5.2.40 “Ese joven que te habita” .....	153
5.2.41 “Danzantes de la noche y de la muerte” .....	156
5.2.42 “El mirador” .....	158
5.2.43 “Jezabel ante San Marcos” .....	160
5.2.44 “El retorno de Eliseo” .....	162
5.2.45 “Juan Simón” .....	168
5.2.46 “Oneiros” .....	170
5.2.47 “Mi amigo Odysseus” .....	171
5.2.48 “Ariadna” .....	175
5.2.49 “El enigma de los zapatos” .....	178
5.2.50 “Ileana Espiritu” .....	179
5.2.51 “El tucumano” .....	182
<b>Conclusiones</b> .....	<b>187</b>
<b>Lista de referencias</b> .....	<b>191</b>





## Lista de tablas

**Tabla 1:** Los relatos del libro Cuentos del Ande y la neblina, de Edgardo Rivera Martínez ..... 32

**Tabla 2:** Semejanzas entre “El andar de los caminos” y “Una habitación de hotel, quizás...” ..... 105





## Introducción

La narrativa corta de Edgardo Rivera Martínez es una clara manifestación del sincretismo cultural en el que convergen tradiciones de diversa índole, pero especialmente la mitología griega se actualiza de una manera armónica en la cosmovisión andina. El lirismo en el lenguaje, el enigma que esconde cada relato, la búsqueda constante de la identidad de los personajes, la idealización del paisaje andino o la crítica a los problemas sociales son algunas características que acompañan esa fusión cultural, sin perder de vista la tradición propia que cobija el pasado en el grabado de monedas, los tapados o en los dioses tutelares de la imaginería andina, y también la danza, la música y la lengua.

En este sentido, la presente investigación busca averiguar y describir la denominación en el proceso de caracterización de los personajes en la cuentística de los *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008*, y dar cuenta si la denominación contribuye en el “entretejimiento cultural” al que tiende la narrativa del escritor jaujino. Para concretar estos objetivos el trabajo se estructura en cinco capítulos.

En el primer capítulo, se plantea el problema de la investigación y la necesidad de abordarlo partiendo de los estudios precedentes sobre el tema. Para ello se formulan los objetivos tanto generales como específicos, se recogen los antecedentes de la investigación respecto a la denominación y la caracterización de los personajes.

En el segundo capítulo, se describen aspectos biográficos de Edgardo Rivera Martínez y luego un breve acercamiento a su narrativa en general, destacando con especial atención los elementos distintivos del neoindigenismo, corriente a la que se adscribe.

En el tercer capítulo, se presenta el paradigma al cual se adecúa la investigación y la metodología que sigue para lograr los objetivos. Se detalla, además, la lista de cuentos que son analizados en el capítulo quinto.

En el cuarto capítulo, se abordan cuestiones relacionadas con las bases teóricas de la denominación en la caracterización de los personajes literarios. En tal virtud, se definen conceptos clave como la denominación, caracterización directa e indirecta, formas de denominación y dentro de esta el uso de nombres, apellidos, apodos y sobrenombres, luego muy sucintamente se revisa la denominación en los textos literarios, en específico en la literatura universal y la peruana. El capítulo cierra dando cuenta de las connotaciones sociales, económicas o culturales que puede suscitar el uso de un determinado tipo de nombre propio.

El quinto capítulo contiene el análisis de los personajes principales de cada uno de los relatos de los 51 cuentos que conforman el corpus completo de *Cuentos del Ande y la neblina*. En el análisis narratológico se toma en consideración los aportes de García Landa en cuanto el personaje en la acción, relato y en el discurso; de Pierre Grimal para conocer el origen mitológico

de las entidades occidentales que aparecen en varios relatos; y, también de Tzvetan Todorov en cuanto a la restricción de los personajes en su actuación (deseo, comunicación y participación).

Finalmente, se destacan las conclusiones a las que se ha arribado la presente investigación.



## Capítulo 1: Planteamiento de la investigación

### 1.1 Caracterización del problema

La presente investigación aborda la denominación en la caracterización de los personajes en la cuentística de Edgardo Rivera Martínez reunidos en *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* (2008). Se trata del estudio de los personajes ficticios y sus nombres que son claves en el análisis narratológico, pues permite la identificación de cada uno de los actantes en la historia literaria. Además, la elección de un determinado nombre, muchas veces, no es simplemente un producto del azar del escritor, sino que responde a diversos criterios ya sea por su protagonismo, su aislamiento, su actitud pasiva, etc.

No obstante, antes de averiguar el estado de la cuestión, es conveniente aclarar brevemente la incertidumbre que existe en la distinción entre la persona y el personaje porque este último sin tener una base real tiene que cumplir las funciones de la primera. Al respecto, Sánchez (1998) piensa que, entre otras cuestiones, la diferenciación estriba en que la persona por su singularidad existe, cumple una tarea en el mundo real; en cambio, el personaje pretende existir, carece de funcionalidad en la vida natural y obedece a unos patrones de convención y creación a juicio del autor.

El tema introducido se profundizará en apartados ulteriores, ahora lo que importa es revisar vertiginosamente el estado de la cuestión, es decir, las perspectivas y avances que se están dando en torno al análisis lexicográfico y caracterológico. En este sentido, el primer trabajo que merece considerar es de Iglesias (1996) quien hizo un estudio de los nombres de los personajes de la obra teatral de Diego Sánchez de Badajoz. Este autor renacentista tuvo un modo peculiar de nombrar a sus personajes, pues al leer su *Recopilación en metro o "farsas"* (1554) se puede distinguir que muchos personajes aparecen carentes de nombre propio y los que aparecen tienen, se puede decir, una doble referencia. Por una parte, se designan con nombres bíblicos a las personas con buena o mala conducta ética, un caso concreto es el uso de nombre Adán o Eva para recordar que ellos incoaron el mal en el mundo; y, por otra, el carácter hagiográfico de la trama se introduce con la finalidad festiva, popular o cómica.

De modo que la *Recopilación en metro o "farsas"* constituye una de las primeras muestras de que las formas de designación con connotaciones añadidos no son tan modernas, aunque Iglesias (1996) arguye que "la construcción de los personajes en las farsas de Sánchez de Badajoz es poco elaborada" (p. 72). Efectivamente, queda manifiesto la rusticidad de la técnica del autor por los significados poco palmarios en la designación de los nombres.

Un segundo trabajo que aborda las cuestiones sobre la individuación del personaje literario corresponde al copioso estudio que se ha hecho a la novela *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* (1605-1614) de Miguel de Cervantes Saavedra. Para Prendes (2015) la lectura constante y la interpretación adaptada a cada movimiento literario, la dicotomía entre lo real y lo ficcional y

su pervivencia en la consciencia de las colectividades de esta obra prueban su carácter clásico. Para efectos de la siguiente investigación solo interesa subrayar los rasgos de los protagonistas que se han convertido en prototipos o, como afirma Avalor-Arce (1976), los novelistas de siglos posteriores “en don Quijote de la Mancha vieron un venero inagotable de posibilidades artísticas” (p. 38). Las obras como *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, *Nazarín* (1895) de Pérez Galdós o *El idiota* (1868) de Fiódor Dostoievski son casos concretos en los que los personajes principales llevan una vida quijotesca. En la primera novela es sabido que Emma Bovary, el personaje central, lleva una vida pasional con diferentes hombres hasta que se deja caer en las esferas de lo verosímil y lo real; en la segunda un hombre se desvía de su vida sacerdotal para entregarse a unas aventuras como es el caso de Quijote; y, en la tercera la vida del príncipe Lióv N. Mischkin, igualmente, se asemeja a la del Alonso Quijano por su forma de relacionarse con los demás y por la forma como ve el mundo de manera realista e imaginaria, acaso alimentado por la enfermedad que sufre, la epilepsia.

La enorme influencia de la obra *Don Quijote de la Mancha* no solo queda en textos literarios, sino que, como piensa Sánchez (1998), la presencia de Quijote, aunque en la actualidad no sea un personaje de una novela, se mantiene vigente en la memoria de muchas personas como si hubiera tenido una existencia tan real.

Como tercer punto de referencia es pertinente destacar al siglo XIX, la era de la novela realista. Uno de los escritores que ha creado un universo con mayores posibilidades hermenéuticas en cuanto al uso de las nominaciones en los personajes femeninos es Benito Pérez Galdós. En su novela cumbre *Fortunata y Jacinta (dos historias de casadas)* (1887) dibuja con genialidad el carácter de cada uno de los personajes tanto protagonistas como antagonistas. Por ejemplo, Fortunata aparentemente es una mujer, como indica su nombre, dichosa y agraciada; no obstante, lleva una vida histriónica y el nombre contrasta con la realidad (Estébanez, 2015) e incluso carece de una identificación genealógica. Jacinta, en cambio, mantiene intacta la educación recibida en su infancia y se muestra como una persona con virtudes. No es erróneo pensar, por tanto, que las dos personalidades difieren entre sí. De hecho, para Arencibia (2007) la intención de Galdós de trabajar con personajes femeninos viene dada por la realidad misma en la que el contexto sociohistórico no permitía a las mujeres tener una vida independiente, sin coacciones y que ellas mismas forjaran su propio destino. Asimismo, en *Tristana* (1892) se percibe la reivindicación de la protagonista ante Don Lope –personaje que recuerda a sus predecesores galanes en *El burlador de Sevilla* (1616) de Tirso de Molina o *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla– para buscar medios y librarse de él; sin embargo, no logra sus intenciones y cae en el juego del espejismo con pretensiones un tanto espiritualistas ya que, desde que su comprometido se aleja y se casa con otra mujer, su único deseo es Dios.

El asunto es similar en *La Regenta* (1884) de Leopoldo Alas. La protagonista de la obra lleva ese nombre por haberse casado con el regente de la ciudad y pareciera que este mote no tiene mucha significatividad. En esta perspectiva Aranguren (1976) ha señalado que el sobrenombre no le hace justicia a una mujer reconocida, admirada, soñadora y de alto linaje; por su parte, Wiener (1984) piensa que el protagonismo de Ana Ozores es reducido por gran fondo ambiental de Vetusta; además, la mujer ya es exregenta por el tiempo que transcurre en la novela. En todo caso, se trata de un personaje cargado de tormentos, desvaríos y de ofuscamientos y no como corresponde su título. Es una clara señal de una actitud irónica y reparador del autor.

Haciendo este sucinto recorrido no se puede dejar de lado a *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. Dentro de la obra todos los personajes se desenvuelven como si el significado de sus nombres impusiera para ser o actuar de tal u otra forma. Así, Bernarda, cuyo nombre significa "con la fuerza de un oso", infunde autoridad a sus hijas para seguir rindiendo culto, durante por un largo tiempo, la muerte de su padre; la hija mayor, Angustias, intenta deshacerse de la casa casándose con un tal Pepe el Romano, pero sus esfuerzos son vanos por lo que su carácter deprimente es claro, tal como indica su nombre; la segunda hija, Magdalena, es aún más afligida, como la Magdalena del Nuevo Testamento, por la muerte de su padre, y de esta manera el comportamiento de las demás va determinado por el valor semántico de sus nombres.

En el contexto peruano, asimismo, cada narrador tiene sus propios criterios para la construcción sintáctica o textual de los personajes literarios dependiendo de las intenciones que persigue; por eso, para no extenderse con casos particulares solo se destaca los aspectos generales del reflejo que existe en el uso de ciertos tipos de nombre. Gonzales (2017) después de haber investigado las denominaciones en la narrativa de Bryce Echenique, Manuel Scorza y Julio Ramón Ribeyro argumenta lo siguiente:

La denominación en los tres escritores estudiados es el reflejo del estamento social, político, económico y cultural que se ha mantenido en la sociedad peruana del siglo XX, por lo que cabe señalar que en los tres encontramos un claro reflejo de la fragmentación socioeconómica, política y cultural que tuvo lugar en la sociedad peruana (p. 209).

Pues bien, las maneras de denominación son muy diversas y pareciera que cada autor maneja sus propias fórmulas. En algunos las intenciones son claras y muy significativas, en otros no sería más que un recurso literario para contar historias ficticias. Pero, al margen de lo anterior, el estudio de la denominación en el texto literario es imprescindible ya que puede traer connotaciones de tipo racial, geográfico, étnico, social, religiosidad, características físicas y comportamentales, nivel educativo, etc. Todo ello contribuye a que el escritor construya un universo ficcional que refleja las épocas históricas, las costumbres arcaicas, circunstancias del momento, pues, como dirían Lukács, Goldmann y Bajtín (como se citó en González-Rubio, 2005)

la literatura constituye una valoración crítica y sistémica sobre las concepciones del mundo y la cultura. Dentro de la obra literaria cada personaje, además, intenta subyugar el mundo que le ha tocado vivir y el narrador cumple la función de manipular con genialidad el destino de ese ser creado para habitar realidades imaginarias.

En la cuentística de Edgardo Rivera Martínez la denominación del personaje es realmente interesante por su intento de lograr el sincretismo cultural a través del uso de nombres procedentes de la vieja cultura occidental y, al mismo tiempo, nombres propios de la tradición andina. Por esta razón, averiguar la identificación de los personajes protagonistas ayudará a conocer mejor este proceso de transculturización en la que, por un lado, el autor trata de conciliar lo occidental con lo andino; y, por otro, ve la necesidad de una apertura al mundo y a la modernidad reconociendo los valores indígenas, autóctonos (Olivares, 2018).

## **1.2 Formulación del problema**

La investigación intenta responder la siguiente pregunta básica: ¿De qué manera se da la denominación en la caracterización de los personajes en los *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* (2008), de Edgardo Rivera Martínez?

## **1.3 Objetivos de la investigación**

### **1.3.1 Objetivo general:**

- Describir la denominación en la caracterización de los personajes en los *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008*, de Edgardo Rivera Martínez.

### **1.3.2 Objetivos específicos:**

- Explicar el nombre propio como recurso caracterizador en la cuentística de Edgardo Rivera Martínez.
- Identificar el origen etimológico de los nombres en la cuentística de Edgardo Rivera Martínez.
- Explicar la denominación en la cuentística de Edgardo Rivera Martínez.

## **1.4 Justificación de la investigación**

La intención de la presente investigación es averiguar y describir las formas de la denominación en los personajes protagonistas de cada uno de los 51 relatos que constituyen *Cuentos del Ande y neblina 1964-2008* de Rivera Martínez. Este trabajo no se adecúa a ninguna de las líneas de investigación que tiene la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Piura porque está ligado a un estudio netamente literario, aunque corresponde a una de las ramas de la especialidad de Lengua y literatura. No obstante, se podría enmarcar dentro del campo de investigación de enseñanza-aprendizaje fundamentada en la didáctica ya que el trabajo ofrece un soporte teórico para aplicar en las sesiones relacionadas con la literatura peruana contemporánea y la andina, específicamente.

A nivel teórico, la investigación contribuye en el estudio en torno a la poética de Edgardo Rivera Martínez ya que su narrativa breve hasta ahora ha sido poco explorada por los críticos literarios. Puntualmente, el trabajo está centrado en la denominación de los personajes y cómo el uso de uno u otro nombre influye en la caracterización de estos; no obstante, la referencia a los temas y a los rasgos estilísticos del autor son frecuentes porque ayudan a comprender mejor a los personajes que se desenvuelven en contextos híbridos, en constante búsqueda de su identidad, pues la sociedad (la peruana) en la que participan está constituida por muchas culturas ya sean locales o exógenas. De este modo se aproxima a las propuestas de los neoindigenistas –corriente a la que pertenecen también los narradores como Marcos Yauri Montero y Carlos Eduardo Zavaleta– que en su narrativa apuntan a la preservación de las prácticas socioculturales nativas, pero con una apertura a los nuevos horizontes culturales. En tal sentido, tratan de establecer una convivencia entre la cultura andina y la occidental (Tinoco, 2013) como es el caso de Rivera Martínez.

La investigación sigue los planteamientos del método analítico y bibliográfico. El primero es importante porque, como afirman Lopera et al. (2010), permite llegar a resultados mediante el análisis del discurso, en este caso buscando el valor semántico de los nombres y su rol dentro del relato; y el segundo admite revisar las bases teóricas y conceptuales. No se espera, pues, como en investigación-acción, las implicancias prácticas inmediatas, salvo la contribución a las bases teóricas para la enseñanza de la literatura peruana contemporánea y el enriquecimiento académico del investigador que se servirá de ello para impartir su conocimiento en su vida profesional.

## **1.5 Antecedentes de la investigación**

### **1.5.1 Antecedentes internacionales**

Como primer trabajo de referencia se podría tomar la investigación de Álamo (2006) quien en su publicación titulada “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas” propuso exponer las diversas perspectivas teóricas acerca de la técnica de caracterización del personaje y llega a argumentar que “la denominación es un mecanismo particularmente vinculado a la identificación del conjunto de rasgos individuales, físicos, psicomorales y actuacionales que conforman la identidad [...] y suponen una capacidad representativa y simbolizadora del personaje” (p. 201).

El trabajo de Álamo se relaciona con esta investigación ya que la figura del personaje se presenta como el resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los signos textuales que reflejan su atributos físicos y psicológicos y, finalmente, los que expresan su vínculo con los demás personajes.

La segunda referencia se puede hacer al trabajo de Herrero (1996) quien, después de haber investigado “La elección de los nombres propios en Longo” y haber concretado su objetivo

de examinar la intencionalidad del escritor en la elección de los nombres de sus personajes, concluye que la mayoría de los nombres son usados por su validez significativo, por su tradición literaria, o por ambas cosas a la vez.

El trabajo precedente aporta a las bases conceptuales de la investigación en curso, ya que en la literatura a veces se utilizan nombres que cuentan con un significado etimológico en el que habitualmente no se piensa, pero que tiene un valor sustancial; puesto que declara, desde la raíz misma de la palabra, la naturaleza semántica del nombre. Al mismo tiempo, como añade Herrero, su valor puede resultar simbólico y evocador, tal cual sucede en *Dafnis y Cloe*<sup>1</sup>, obra que se atribuye a Longo.

Del mismo modo, como tercer referente, Sánchez (1998) en su artículo “Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en tiempos de cólera*)” manifiesta una cierta discrepancia en cuanto a los modernos estudios narratológicos que “han relegado el personaje al plano secundario o han tratado de estudiar desde supuestos psicológicos y sociológicos (p. 103), y se da cuenta de la laguna que existe en el abordaje del estudio de personaje “a partir de los diferentes periodos artísticos que jalonan la historia de la literatura” (p. 103).

Evidentemente, la conexión que hay entre el presente estudio y la investigación de Sánchez es que no solo constituye una averiguación bajo un enfoque sociológico y psicológico del personaje; sino, más bien, se trata de reunir todas las posibilidades léxicas, pragmáticas, sociales y culturales que ayuden a entender el personaje literario. Y la intención, ante la postura del investigador en mención, es contribuir en el estudio del personaje literario que viene a ser el actor esencial dentro de una historia.

### 1.5.2 Antecedentes nacionales

A nivel nacional aún no existen muchos precedentes sobre la denominación en la narrativa corta de Edgardo Rivera Martínez, a excepción de unas cuantas tesis y artículos referidos, sobre todo, a su producción novelística. Pero, aprovechando estos avances se puede citar, en primer lugar, a Pérez Esain (2018) quien en su investigación denominada “País de Jauja y Ximena de dos caminos. De la metaficción a la palabra como utopía” hace una ojeada ligera al uso de los nombres de origen mitológico en la novela y piensa que es uno de los elementos para que Rivera Martínez pueda “exponer la integración de lo extranjero y de lo propio, del mito clásico y del mito andino, del pasado y del futuro, como un ejemplo de algo que debería replicarse en el resto del país” (p. 122). En segundo lugar, siguiendo la misma línea de la ambición transcultural o sincrética del escritor jaujino, Leceta (2014) identifica a Claudio Alaya, protagonista de *País de Jauja* (1993), como el sujeto plural que se instituye en continuo diálogo entre las dos tradiciones, y añade que,

---

<sup>1</sup> *Dafnis y Cloe* es una novela de la Antigüedad clásica griega y la mayoría de los investigadores coinciden en que el autor es Longo. La novela básicamente trata sobre la vida de dos personajes infantiles que fueron encontrados por unos pastores y crecieron juntos, y luego se casaron.

con la exploración de los personajes griegos, “se busca restituir el vínculo del pasado con el presente, la importancia de lo colectivo dentro del desarrollo individual del protagonista, que están enmarcados dentro de la visión andina del mundo” (p. 56).

Si se desplazan los planteamientos anteriores al análisis de los cuentos, se descubre que los personajes, al igual que en la novela, se configuran con una armonía natural entre el mundo andino y occidental; solo para citar un ejemplo, en el relato “Mi amigo Odysseus” se identifica un personaje con el mismo nombre que proviene de Grecia actual, si bien es un periodista viajero, y pasa una temporada en Lima donde mantiene contacto con un estudiante de secundaria y al que le ayuda a descubrir su verdadera vocación, pues le enseña autores clásicos de su país. A la vez, Odysseus nutre su experiencia con los poetas peruanos como Eguren y también se siente fascinado con el paisaje andino. A través de esta confluencia de ambas partes se construye un mundo, si bien híbrido, claramente posible.

Finalmente, es oportuno reiterar el trabajo minucioso que ha hecho Gonzales Cruz (2017) a tres autores peruanos (veintiún novelas y ciento cuarenta y cinco cuentos) con la intención de analizar las diferentes formas designativas. Su conclusión apunta a que los escritores Bryce Echenique, Manuel Scorza y Julio Ramón Ribeyro recurren a la denominación tradicional para distinguir las diferencias generacionales, geográficas y sociales que existen en los personajes. De manera que, su indagación aporta en cuanto que la nominación en el texto narrativo se inscribe en criterios relacionados con el orden social y cultural de una sociedad. “Poner nombre a algo, aprender o manejar nombres no es quehacer exclusivamente lingüístico y gramatical, sino un acontecer sociocultural que tiene sus raíces en la naturaleza misma del hombre” (Gonzales Cruz, 2017, p. 8).



## Capítulo 2: Edgardo Rivera Martínez

### 2.1. Biografía de Edgardo Rivera Martínez

Edgardo Rivera Martínez nació en la sierra central del Perú (Jauja, Junín) en el año 1933. Recibió la formación de sus primeros años en su ciudad natal y luego se trasladó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para estudiar Literatura en la Facultad de letras. Después, gracias a una beca otorgada por el gobierno francés pudo continuar su formación en la Universidad de París y luego en la Universidad de Perugia. A su regreso trabajó en la Universidad Nacional del Centro (Huancayo) y más tarde en su misma casa de estudios de pregrado hasta 1986, año en el que solicitó su cese. Durante su carrera profesional ejerció docencia en Estados Unidos y Francia, y en el año 2000 se incorporó a la Academia Peruana de la Lengua en mérito de sus aportes en la literatura y la investigación en diversos campos.

Su producción es prolífica tanto en lo ficcional como en lo no ficcional. Entre sus obras de naturaleza literaria sobresalen *País de Jauja*, *Diario de Santa María*, *Casa de Jauja* y sus relatos reunidos en *Cuentos del ande y la neblina 1964-2008*. En cuanto a su producción no ficcional se pueden citar a *Paisaje en la poesía de César Vallejo* y *Referencias al Perú en la literatura de viajes europea del siglo XVI, XVII y XVIII* (tesis doctoral).

El escritor jaujino obtuvo varios reconocimientos en vida tales como el premio Cuento de las 1,000 palabras de la revista *Caretas* (1982), Premio Casa de la Literatura (2012), Premio Nacional de Cultura (2013) y, también su novela *País de Jauja* fue finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 1993 y considerada por la revista *Debate* como la mejor novela de la década de 1990.

Edgardo Rivera Martínez desapareció físicamente en 2018 a los 85 años; sin embargo, su presencia se mantiene gracias a sus lectores, divulgadores y a los estudiosos de su legado y producción intelectual.

### 2.2 La narrativa de Edgardo Rivera Martínez

En criterios generales, el cuento peruano del siglo XX está marcado por tres vertientes claramente identificables. La primera que se produce en las primeras décadas aún con cierto espíritu de renovación del modernismo hacia el vanguardismo, más tarde se origina un tipo de relato ligado a temas indígenas que coincide con la proliferación de las teorías indigenistas y nuevos cambios introducidos en el gobierno de Augusto B. Leguía, puntualmente en su segunda administración que la denominó "Patria Nueva". Según Martínez Gómez (2015), durante el Oncenio de Leguía se produce la fundación del cuento peruano ya que, en este contexto histórico, surgió un interés mayor por la narrativa breve y destacan autores como Ventura García Calderón, Clemente Palma y, en particular, Enrique López Albújar que da un primer paso hacia temas propios de la cultura indígena. Los escritores que seguirán abordando cuestiones indígenas y llevarán a la cúspide son, indudablemente, José María Arguedas y Ciro Alegría Bazán.

Luego, casi a mediados del siglo XX aparece un nuevo tipo de narrativa que arrastra con los problemas sociales de la ciudad capital y del país, en parte nutrido por la migración del campo a la ciudad que obligó a que muchas familias formen nuevas barriadas en Lima y fruto de ello nació una literatura que reflejó la nueva convivencia urbana o en las periferias de esta. Los escritores de esta época enfatizaron la situación de la nueva clase media, la visión indígena y, sobre todo, la precaria realidad de los pueblos jóvenes. La denominación que recibió los escritores de este tiempo es la “Generación de 50”, y entre ellos figuran Enrique Congrains Martín, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa y otros narradores emblemáticos.

La tendencia posterior corresponde al neoindigenismo que renueva algunos aspectos del indigenismo ortodoxo. Cornejo Polar (1984, p. 549), haciendo una síntesis de *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (1971) de Tomás G. Escajadillo, puntualiza que la nueva corriente emergente se caracteriza por la convergencia de los siguientes:

- El empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad, obteniendo de esa manera una profunda imagen del universo andino.
- La intensificación del lirismo.
- La ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante la experimentación.
- El crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena.

Los escritores pertenecientes a este nuevo fenómeno literario se dividen en dos grupos. El primero formado por Manuel Scorza, Marcos Yauri Montero y el autor en estudio, Edgardo Rivera Martínez; el segundo grupo está constituido por narradores más jóvenes como Oscar Colchado Lucio, Félix Huamán Cabrera, Víctor Zavala Cataño e Hildebrando Pérez Huarancca (Olivares, 2018).

Pues bien, después de mostrar *grosso modo* el transcurso del cuento peruano desde los inicios del siglo pasado, ahora conviene detenerse en la poética narrativa de Rivera Martínez. En primer lugar, para comprobar si los postulados de Tomás Escajadillo encajan en la cuentística del autor o se aprecia nuevas connotaciones sociales; en segundo lugar, es necesario subrayar los tratamientos narratológicos dentro de su universo literario, y finalmente, ver la dicotomía que se establece a partir de dos mundos distintos, pero complementarios y cuasi perfectos en plano ficcional.

Con respecto a los planteamientos de Escajadillo se podría pensar que, efectivamente, dentro de la narrativa de Rivera Martínez hay un esfuerzo por reavivar los elementos míticos andinos. A modo de ejemplos, se puede referirse a los cuantos “Amaru”, “Los danzantes de la noche y de la muerte”, “Marayrasu”, “Vilcas”, “Azurita”, “El retorno de Eliseo”, “El tucumano”, “El

cuentero”, “Cantar de Misael” y otros en los que los elementos de la cosmovisión andina se tejen en el discurso narratológico. Del mismo modo, la intensificación del lirismo, entendido como el continuo abordaje del indio o, más precisamente el indígena, y la poetización del espacio donde habita, sigue patente en el corpus cuentístico. Así pues, Rivera Martínez “ha sabido cincelar una muy personal prosa poética, especialmente, en el marco y la estructura totales del relato” (Escajadillo, 1989, p. 132).

En cuanto al perfeccionamiento del arsenal narrativo se aprecia un extraordinario uso del lenguaje poético que decanta perfectamente en la evocación y soliloquio de los protagonistas, nótese, por ejemplo, en las cuitas del personaje en “Retorno de Eliseo” que, a pesar de llevar una vida sosegada, se desenvuelve en un ambiente armonioso hasta tal punto que el contexto religioso y, ante todo, la música tanto sacra como profana, terminan siendo un punto de partida y de llegada y una forma de celebración personal a pesar de las vicisitudes. Tal es así que Rivera Martínez “parece no aspirar a dramatizar poéticamente cosas tan complejas; se limita a presentar una galería de personajes andinos cultos, leídos” (Ferreira y Márquez, 1999, p. 93), enigmáticos, solitarios y sujetos extraños en cuestionamiento constante por la razón de su existencia y de su identidad.

Por último, la cuarta transformación del indigenismo hacia el neoindigenismo está asociada con la dilatación de la problemática indígena, cuestión que es central en obras de José María Arguedas y Ciro Alegría. Si bien en la corriente anterior todo apuntaba a una dilucidación sobre la situación de las comunidades indígenas del país y su posible desarrollo fuera de dominios exógenos, en el neoindigenismo hay un acercamiento holístico al porvenir de la nación peruana. Ya el mismo José María Arguedas en 1965 afirmaba que la narrativa actual “ha dejado de ser tal cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de “indigenista” en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa” (p. 14).

Trasladando la concepción anterior a los *Cuentos del Ande y la neblina* se percibe claramente que la propuesta de Edgardo Rivera Martínez no es exclusiva sobre la gente nativa, sino un panorama integral de la sociedad o por lo menos se aleja de tópicos netamente indígenas para centrarse en el encuentro de elementos heterogéneos. Por ejemplo, en el cuento “Historia del Cifar y de Camilo” se advierte un diálogo de protagonistas que se difieren tanto en lo económico como en lo social por su forma de relacionarse y, sobre todo, por la forma de cómo la mujer adinerada se aprovecha de la condición del pobre niño para sus fines personales. Sin embargo, más allá del entramado desigual, lo interesante es ver también que se juntan dos o más figuras que no corresponden a los valores locales, pues el gato fino y cosmopolita pertenece al orbe oriental pero se adapta muy bien al ambiente barranquino (limeño), además, el nombre que toma

proviene del *Libro del caballero Zifar*<sup>2</sup> –compuesto aproximadamente hacia 1303– de Ferrand Martínez, su probable autor. A este mundo de jardines, de finura, de viajes y de lujos se inserta Camilo, un niño descalzo de doce años y de linaje humilde; primero, para satisfacer su fascinación por el animal blanquísimo y, luego se quedará como un ayudante más de la casa, porque el gato desde el primer encuentro con el niño ya parece desencajar al ambiente familiar, siente una necesidad de encontrarse con el pequeño personaje. Se establece una amistad especial entre el animal y el niño, pero termina decepcionando al segundo.

El universo narratológico de Rivera Martínez se entenderá mejor en el quinto capítulo al estudiar las diversas formas de denominación que reciben sus personajes. No obstante, para no perder de vista sobre las connotaciones socioculturales de su producción es oportuno destacar algunos puntos fundamentales.

Primero, la lectura de las obras del escritor junino apunta a una nueva forma de reflejar la nación peruana, una sociedad que engarza diferentes tradiciones cosmológicas propias y, al mismo tiempo, abierta a la influencia de otras ajenas. El mundo literario de Rivera Martínez se constituye por una pluralidad de elementos que se aceptan mutuamente, por eso, no es de extrañarse que un ser fabuloso europeo o una planta oriental aparezcan en el suelo peruano como señales de un mundo uniforme e intercomunicado. De manera que, en concordancia con Ferreira (2015), se puede afirmar que, indudablemente, la obra de Rivera Martínez “continúa apostando con inusitado optimismo por un Perú multicultural; esto es, una nación posible, capaz de convocar a actores de diversa procedencia a un diálogo armonioso y enriquecedor” (p. 223). Lo anterior no significa que no haya presencia y descripción de problemas sociales arraigados desde tiempos pasados, el sufrimiento humano como consecuencia de estos e inevitablemente fracturas entre clases dominantes y las dominadas, por ejemplo, claramente visibles en relatos como “Marayrasu” o “Historia de Cifar y Camilo”.

Segundo, la orientación de lo andino a lo universal, un “entretejimiento cultural” en palabras del mismo autor, sustenta sus bases en una comunicación de personajes de origen diverso y con nombres que responden a una identidad ajena. Así, la construcción de la historia literaria se edifica a partir de una elección cuidadosa de los tipos de personajes y sus nombres. Muchos de ellos están tomados de las viejas mitologías occidentales como Cifar, Helena, Héctor, Odysseus, Atenea, Unicornio, Ariadna, etc., pero también la cultura vernácula ofrece sus propios elementos auténticos como el amaru, Wamani, el misti, el cóndor, los danzantes, apu, etc.

---

<sup>2</sup> *Libro del caballero Zifar* data del siglo XIV y se le atribuye a Ferrand Martínez como su autor. La obra para algunos es considerada como una de las primeras novelas sobre los caballeros andantes que, bien se sabe, más tarde tendrá un esplendor mayor como en *Amadís de Gaula* cuya autoría todavía se debate hoy. De Stéfano (1987) califica a la obra, más que de caballerías, como una novela didáctico moral. En cualquier caso, en la cuentística de Rivera Martínez la figura del caballero, o una alusión directa a este, solo aparece en “Historia de Cifar y de Camilo” en el cual, además, se menciona a otra novela de caballerías, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra.

La comunicación intercultural se extiende, eliminando las fronteras espaciotemporales, a los lugares y objetos. Los espacios de Colonia, París, Samarcanda, Lisboa, Praga, Florencia, Sevilla, San Francisco y Portobelo son algunos ejemplos que toma el escritor para remarcar su universalidad, pero siempre partiendo de los pueblos del Perú como Jauja, Huancayo, Huamanga, Cuzco, Barranco, Ocongate, Julcamarca y otros. En cuanto a otros elementos se advierte la presencia del árbol extraño, proveniente supuestamente del Medio Oriente, el auriga, la túnica blanca, las monedas de la época colonial o anteriores a esta etapa de la historia, etc., como elementos externos y como nativos están presentes los tapados, cupisnique<sup>3</sup>, la wankadanza, huainos, yaravíes, la tunantada, pasacalles, y muchos otros componentes vernáculos enraizados en el orbe andino.

A todo lo anterior se suma la relación social y cultural que se establece dentro de la geografía peruana. El ambiente costero y serrano sobresalen y con menor intensidad el selvático, quizá con mayor nitidez en “Una flor en la plaza de la Buena Muerte”, aunque sea solo una presencia virtual e inexplicable para la lógica humana.

Tercero, la narrativa de Rivera Martínez no se aleja de los problemas sociales del país y, más bien, los aborda y critica en el entramado de la sociedad en su conjunto. En este aspecto pareciera continuar con el legado de algunos miembros de la “Generación de 50” como Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains Martín e incluso hay una identificación intertextual con autores de la corriente indigenista en tanto que sigue abordando la marginación social. No obstante, se aparta de ellos en la medida en que su proyecto narrativo no pretende reducirse a una sola clase social o comunidad, al contrario, está muy pendiente de todos los factores involucrados. En este sentido, no es erróneo sostener que las acciones narrativas “calan profundamente en la problemática del desarraigo social y proletarización cultural derivados de la migración interna del país” (Ferreira, 2006, p. 93). Son casos concretos el niño Celio en el cuento “Vilcas”, el niño Adrián en el relato del mismo nombre, el protagonista de “El herrero” o el mismo Timoteo Linares en “Rosa de fuego”. En estos textos los personajes aparecen enfrentando a un mundo incómodo, de pobreza y de sufrimiento.

En suma, la propuesta literaria de Rivera Martínez, además de una riqueza estilística y poética, ofrece una mirada global a una realidad al que él mismo describe como “un país multicultural, pluricultural, multilingüe, con una riqueza de facetas que no data de ahora, sino que existió desde antes del Incario” (p. 31) y más abajo añade lo siguiente:

Sobre la base de esas raíces, y las raíces que debemos al legado hispánico, fundemos ahora, paso a paso, superando taras e injusticias, un Perú leal a sus raíces, pero abierto a las

---

<sup>3</sup> Se refiere a la cultura precolombina (1000 a. C. aprox.) que se desarrolló en el actual territorio peruano, en la zona norteña.

incitaciones y desafíos de lo ajeno, proceda de Europa o de otros continentes, y a los retos de la modernidad (Rivera Martínez, 2006, p. 31).



## Capítulo 3: Metodología de la investigación

### 3.1 Paradigma y metodología

Esta investigación se enmarca en el paradigma cualitativo ya que en este tipo de trabajo favorece en los siguientes aspectos: primero, comprensión del texto desde el lugar donde ocurren los fenómenos lingüísticos; segundo, permite entender la información basada en la descripción de los hechos o el discurso; tercero, se puede incluir análisis de tipo hermenéutico; cuarto su desarrollo no obedece a un diseño definido de investigación y, por último, no se somete a una rigurosa comprobación de la hipótesis (Ramos, 2017). Se ha preferido este paradigma y metodología cualitativa porque la intención es describir las formas designativas que pueden suscitar en el texto narrativo y cómo ayuda en su interpretación. Además, en el paradigma cualitativo, como afirma Badilla (2006), no puede existir una sola metodología, sino que se apoya en varias técnicas que facilitan el análisis, la explicación y la interpretación de los fenómenos. Esto, indudablemente, enriquecerá el enfoque de la investigación en camino.

### 3.2 Objeto de investigación

*Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* (2008) de Edgardo Rivera Martínez es un conjunto de relatos compilados que, de modo general, se caracterizan por su temática andina inmiscuida con elementos de otras culturas y con un trato especial en la denominación de los personajes. Son cincuenta y un cuentos que constituyen el libro y están organizados bajo los siguientes subtítulos: *Ángel de Ocongate* (seis cuentos), *Azurita* (cuatro cuentos), *El unicornio* (cuatro cuentos), *Historia de Cifar y de Camilo* (un cuento), *Atenea en los Barrios Altos* (diecinueve cuentos), *Leda en el desierto* (un cuento), *Enunciación* (un cuento), *El paleógrafo y la tesis* (un cuento), *Un hombre sin pies ni cabeza* (un cuento), *Danzantes de la noche y de la muerte* (once cuentos) e *Inéditos* (dos cuentos).

La técnica que se ha considerado para la elección del tema es el muestreo no probabilístico por conveniencia que, como afirman Otzen y Manterola (2017), permite seleccionar la población de estudio, en este caso objeto, según la accesibilidad y la proximidad del objeto al interés del investigador. Al margen de lo anterior, conviene subrayar que el tema elegido fue por motivación personal del autor de esta tesis y, para ello, ha seguido la recomendación inicial y acompañamiento durante el desarrollo de todo el trabajo del doctor Crisanto Pérez Esain, docente de Literatura en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura.

En la siguiente Tabla 1 se presenta la lista detallada de los cuentos que se analizarán en el quinto capítulo.

Tabla 1: *Los relatos del libro Cuentos del Ande y la neblina, de Edgardo Rivera Martínez*

<i>Ángel de Ocongate</i>	<p>“Ángel de Ocongate” (1982)</p> <p>“En la luz de esa tarde” (1986)</p> <p>“Cantar de Misael” (1986)</p> <p>“Puente de La mejorada” (1986)</p> <p>“El cuentero” (1986)</p> <p>“Enigma del árbol” (1984)</p>
<i>Azurita</i>	<p>“Azurita” (1978)</p> <p>“Ave fénix” (1978)</p> <p>“Marayrasu” (1978)</p> <p>“Amaru” (1976)</p>
<i>El unicornio</i>	<p>“El unicornio” (1957)</p> <p>“Vilcas” (1956)</p> <p>“Las candelas” (1959)</p> <p>“Adrián” (1954)</p>
“Historia de Cifar y de Camilo” (1980)	Un solo cuento
<i>Atenea en los Barrios Altos</i>	<p>“Atenea en los Barrios Altos” (1987)</p> <p>“El organillero” (1986)</p> <p>“Encuentro frente al mar” (1986)</p> <p>“Aparición” (1982)</p> <p>“El descanso de la doncella” (1986)</p> <p>“Una flor en la plaza de la Buena Muerte” (1984)</p> <p>“Una habitación de hotel, quizás ...” (1986)</p> <p>“Princesa hacia la noche” (1986)</p> <p>“La firma” (1982)</p> <p>“Arácnida” (1976)</p> <p>“Flavio Josefo” (1984)</p> <p>“El herrero” (1983)</p> <p>“San Juan una tarde” (1986)</p> <p>“Rosa de fuego” (1986)</p> <p>“A lo mejor soy Julio” (1986)</p> <p>“Federico al pie del tiempo” (1991)</p>

	"Parvo, inalcanzable ..." (1986) "Señor de Samarcanda" (1999) "Lectura al atardecer" (1997)
"Leda en el desierto" (1986)	Un solo cuento
"Enunciación" (1979)	Un solo cuento
"El paleógrafo y la tesis" (1987)	Un solo cuento
"Un hombre sin pies ni cabeza" (1997)	Un solo cuento
<i>Danzantes de la noche y de la muerte</i>	"Una diadema de luciérnagas" (2006) "Ese joven que te habita" (2006) "Danzantes de la noche y de la muerte" (2006) "El mirador" (2006) "Jezabel ante San Marcos" (2006) "El retorno de Eliseo" (2006) "Juan Simón" (2006) "Oneiros" (2006) "Mi amigo Odysseus" (2006) "Ariadna" (2006) "El enigma de los zapatos" (2006)
<i>Inéditos</i>	"Ileana Espiritu" (2007) "El tucumano" (2008)

Nota. Elaboración propia

### 3.3 Diseño de investigación

El procedimiento para concretar los objetivos propuestos se ha organizado en varias fases. En un primer momento se ha realizado el planteamiento de la investigación, la revisión de los antecedentes que aportan al trabajo y la formulación de los objetivos; luego se definen el paradigma y la metodología, además, se especifica el objeto de estudio. Después se hace una descripción de las bases teóricas de la denominación en la caracterización de los personajes literarios. Finalmente, se analiza la caracterización de los principales protagonistas de cada uno de los cuentos arriba detallados siguiendo los aportes de Pierre Grimal, García Landa y Tzvetan Todorov, asimismo, teniendo en cuenta el significado que tiene el nombre propio en sí mismo, por el valor del nombre en textos anteriores y por el valor que posee en la realidad. Conviene aclarar que el análisis sigue el orden cronológico en el que se escribieron los cuentos, es decir, desde el primer cuento "Adrián" de 1954 hasta el último "El tucumano" de 2008.



## Capítulo 4: Marco teórico

### 4.1 La denominación

El *Diccionario de la lengua española* (DLE, 2014, 23.<sup>a</sup> ed.) la define como “nombre, título o sobrenombre con que se distinguen las personas y las cosas” [Consulta en línea]. De manera que, la denominación hace referencia a una caracterización individual que tanto los seres humanos como otros objetos reciben para distinguirse el uno del otro. Además, pareciera que es un concepto básico que remite a una cuestión identitaria, pues, cada ser al recibir su nombre se individualiza como algo irrepetible y con características propias. Por supuesto, las cosas que existen son únicas en la realidad, aunque compartan mismas cualidades si pertenecen a un mismo género y especie.

La denominación es, en este sentido, un factor clave en el conocimiento de las personas y las cosas. Por un lado, en caso de las personas su valor es realmente imprescindible ya que “el nombre pasa a constituirse en un importante punto de referencia que sugiere la cohesión de sus cualidades y/o defectos” (Gonzales Cruz, 2017, p. 230); por otro, la denominación en las cosas se da por una convención entre los hablantes, más que del momento, son heredadas de las generaciones pasadas. Este último no quiere decir que no surjan nuevas denominaciones propiciadas por los avances científicos, culturales y de cualquier índole social.

En la literatura, la denominación responde a los criterios personales del escritor y las intenciones que persigue. En tal virtud, ha habido escritores que han escogido nombre, apodo, apellido, alias e hipocorísticos tomando en cuenta el valor semántico de cada tipo de denominación, la personalidad configurada del protagonista en una obra anterior o simplemente viendo el valor que tiene cada nombre en el contexto histórico; y también hay otros narradores que simplemente utilizan los antropónimos como un mero recurso para la narración de historias ficticias.

### 4.2 La caracterización en los textos literarios

No existe una sola fórmula básica para la caracterización de los personajes literarios, al contrario, la descripción de los atributos de cada sujeto se puede realizar siguiendo sus comportamientos, sus relaciones con los demás dentro de la historia, sus decepciones, sus aventuras, designándole con un determinado nombre, etc., e incluso recurriendo a todos estos procedimientos. No obstante, se puede establecer algunos criterios generales en el proceso de la caracterización de los personajes novelescos o ficticios. Para ello, conviene recoger el aporte de Álamo (2006) para quien hay una caracterización directa y otra indirecta.

#### 4.2.1 Caracterización directa

Se basa en la mera descripción de los aspectos observables del personaje, es decir, sus atributos físicos y sus formas de comportamiento dentro de la historia narrativa. Un claro ejemplo se puede apreciar en el cuento “Ese joven que te habita” de Rivera Martínez en el que un comerciante ya viejo ve en el espejo su versión joven.

Era el rostro de un hombre muy joven, de ojos y cabellos negros, bien parecido y, como reconociste estupefacto, idéntico en todo a la fisonomía que fue tuya hace ya tantos años, mas ahora no animada como entonces, sino pensativa. (Rivera Martínez, 2008, p. 372).

#### 4.2.2 Caracterización indirecta

Consiste en la descripción del personaje a lo largo de todo el desarrollo narrativo de los acontecimientos, en otras palabras, las notas distintivas del protagonista se obtienen a partir de una lectura global del texto porque cada una de sus cualidades se encuentran expresadas en diferentes momentos.

En el proceso de la creación y construcción del personaje literario hay una amplia gama de posibilidades y más específicas que pueden responder a otros criterios como la profesión del personaje, su estrato social, su rasgo étnico, etc., sin embargo, no es la intención de esta investigación detallar todo ese abanico, por eso, en las siguientes líneas se destaca los aspectos fundamentales en el procedimiento de dar nombres a los personajes literarios.

#### 4.3 El nombre propio como recurso nominativo

La costumbre de dar nombre a las cosas y a las personas es tan antigua como la misma especie humana. Quizá, en los inicios, las comunidades más sedentarias sintieron esa necesidad de otorgar un nombre a una persona específica para distinguirla de otra, aunque, como piensa De la Fuente (2012), esa práctica haya sido mediante sonidos guturales su valor fue trascendental hasta constituirse como una puerta de entrada al conocimiento de los sujetos individuales. De hecho, es el nombre lo primero que se averigua para conocer a una determinada realidad y luego se puede ir desvelando otras informaciones sobre la misma. Tal es así que poner nombres supone un acercamiento hacia la radicalidad de cada ente.

Partiendo de estas ideas previas el nombre propio “se puede entender como la palabra característica que designa o identifica a cada persona y cosa” (Ledezma, 2016, p. 32). Además, se advierte que un nombre envuelve a todo el sujeto al que se refiere, por ejemplo, al decir Juan o Pedro no se excluye ninguna de sus dimensiones personales. La siguiente cita destaca muy bien el valor del nombre en la constitución de una persona.

Y eso suele ocurrir incluso antes del parto, cuando sus padres empiezan a pensar en él y a nombrarlo: “¿cómo será ella?”, “¿qué le gustará a él?”, o “¡vaya pataditas que él me está dando!”. Este él o ella es el nombre que ahora tiene el bebé que nacerá. Una vez nacido, los padres hablarán, se referirán a él por su nombre propio o por un apodo cariñoso. Podrán usar muchos apodos, pero todos ellos remiten a su nombre propio. Finalmente, un día el bebé se dará cuenta de que ese nombre propio que mencionan los padres le pertenece a él, es él. [...] En el momento que el bebé acepta como suyo ese nombre propio, nace como sujeto, como agente de su vida, y automáticamente adopta esos rasgos subjetivos que los padres dicen que le pertenecen, situándolos en los cimientos de su subjetividad (Martínez, 2017, p. 164).

En cuanto a las características de un nombre propio se destacan las siguientes: a) según el *Diccionario de la lengua española* carece de un significado, ya que no presenta rasgos semánticos. Al respecto hay dos posiciones contrapuestas planteadas a partir de la dicotomía denotación-connotación, desde la perspectiva de esta última el nombre propio no sería más que una etiqueta identificativa, mientras que desde la denotación existe la posibilidad de tener un significado que podría estar depositada en el sujeto mismo (Ledezma, 2016). b) Es una convención de los hablantes, específicamente de grupos alfabetizados, que la primera letra de un nombre propio se escriba con mayúscula, por ejemplo, Adrián, Jezabel, Tolomeo Linares, Ileana Espíritu, etc. c) No admiten complementos restrictivos como en el caso de “Juan colegial”, pero sí pueden aceptar adjetivos educidos desde su propia cualidad (epíteto), por ejemplo, Blanca Nieves o ave Fénix, etc. d) Además, se recomienda evitar la escritura de artículos antes del nombre, por tanto, se sugiere evitar fórmulas como “la Ariadna”.

En el aspecto formal estas características se trasladan fielmente al campo literario en el cual cumplen una función primordial, puesto que en la ficción es una de las fuentes esenciales para identificar al personaje y a partir de ello ir desglosando a cada una de sus particularidades o formar una idea general sobre su personalidad. Pero, además, la connotación adquiere mayor peso por una necesidad de ubicar al personaje en un plano de estatus social, origen étnico o cualquier otra distinción. En los cuentos de Rivera Martínez se puede apreciar claramente estas connotaciones socioculturales, por ejemplo, en el relato “El paleógrafo y la tesis” aparecen dos protagonistas con nombres un poco despectivos porque resulta insólito llamarle “Cucaracha” (Don Gualterio Estrada) a un docente universitario y que este siendo tal desprecio por su nombre a su alumno Rufino Surichaqui e incluso por portar este apellido de origen quechua.

Finalmente, las funciones del nombre propio dentro de la narración pueden ser variadas dependiendo de las motivaciones del escritor, sin embargo, es posible subrayar algunas generalidades. Pérez y Bueno (1997) identifican cinco funciones básicas:

- Como elemento identificador de la personalidad: el nombre se emplea para destacar las cualidades físicas y psicológicas del personaje y puede presentarse con una caracterización directa e indirecta como se ha visto en líneas anteriores. Hay muchas obras notables dentro de la literatura universal en las que el nombre propio cumple esta función. Son ejemplos Alonso Quijano en *Don Quijote de La Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra, los Buendía en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez o los personajes de *La casa de espíritus* (1982) de la escritora chilena Isabel Allende. En estas últimas novelas hay el traspaso de nombres desde los abuelos hacia los padres o desde estos hacia sus hijos.
- Como denotador de la carencia de identidad: en este caso el nombre no se encuentra explícito dentro de la historia y “no sirve como elemento identificativo, sino como máscara tras la cual se oculta la verdadera identidad como elemento distorsionante que proyecta una imagen falsa y fragmentada del personaje” (Pérez y Bueno, 1997, p.148). Son casos concretos *Todos los nombres* (1997) de José Saramago en el que, a pesar de este título, curiosamente solo el personaje principal tiene nombre, don José; y el otro ejemplo es *El vaso de plata* (1991) de Antoni Marí en el cual el nombre de protagonista (Miguel) se menciona una sola vez a lo largo de la historia.
- Como enigma para el desdoblamiento del personaje: El nombre queda oculto para no manifestar la verdadera identidad del personaje como en el caso de “La noche boca arriba” (1956) de Julio Cortázar en el que el protagonista experimenta dos realidades distintas (el accidente con la motocicleta y la guerra con aztecas); o puede estar explícito, pero el personaje se desdobra en dos entidades iguales como “El otro” (1972) de Jorge Luis Borges.
- Para conseguir fusionar las personas reales con las de ficción: hay casos en los que el narrador real se inspira en las cualidades de las personas reales, por ejemplo, es conocido que Gustave Flaubert para escribir *Madame Bovary* (1856) se basó en algunos hechos reales, concretamente, en la vida de Delphine Delamare<sup>4</sup>.
- Como elemento de ficción con referencia intertextual: en este caso los nombres de los personajes son tomados directamente de una obra anterior. Por ejemplo, hay

---

<sup>4</sup> No es la única mujer con la que se asocia a Madame Bovary ficticia, hay otras figuras también como Louise Colet o Louise Pradier, aunque Flaubert, que desde el primer momento de la publicación de su obra sabía estas especulaciones, negó reafirmando que su personaje era ficticio.

muchos nombres griegos que aparecen en los cuentos de Rivera Martínez y entre ellos Aquiles, Héctor, Ariadna y Atenea.

#### 4.4 Formas de denominación

##### 4.4.1 Uso de nombre pila o bautismal

En la tradición occidental, una persona recibe el nombre de pila o bautismal en el momento de su bautizo cristiano y suele ir acompañado del primer apellido de los padres como una filiación de paternidad y maternidad. Al mismo tiempo, es inscrito en los registros civiles de su comunidad. Se trata pues de un derecho que se tiene de por vida como una señal de identificación e individuación. En tal sentido, la necesidad de designar con una palabra o más a una persona viene desde su dimensión social, vive en comunidad, y por tanto requiere distinguirse de los demás; en caso contrario, un ser aislado no lo necesitaría porque no le hace falta diferenciarse de algún otro semejante (Fernández, 2015).

En los textos narrativos el nacimiento del nombre propio deviene desde la misma subjetividad del escritor que, por una parte, resulta un poco ambigua entender por qué explicita la identificación completa del personaje literario; por otra, parece que las acciones que realiza el personaje dentro de la trama es un condicionante para su denominación. A modo de ejemplo, en los textos de Rivera Martínez se pueden distinguir a algunos protagonistas que sí llevan nombres añadidos con sus apellidos como Severiano Ramírez en el relato “Puente de La Mejorada”, Anastas Isakian en “El enigma del árbol”, Tadeo Pomasunco en “Azurita” o Santiago Linares en “Las candelas”, en todos ellos prima la denominación con nombre de pila más el apellido paterno, pero sin mencionar el apellido materno.

También es notorio que, en caso de intertexto de nombre, solo aparece un nombre sin el acompañamiento de un segundo o un apellido, la razón estriba en que en las antiguas culturas como Grecia “el nombre era único e individual, cada persona llevaba un nombre que no se transmitía a sus descendientes” (De la Fuente, 2012, p. 32). Tal es así que Héctor, Odysseus, Atenea, Áyax o Aquiles figuran como únicos y ya con una función predeterminada, su comportamiento se inclina a su perfil original del papel que cumplen dentro de las obras del gran Homero, pero no siempre porque, por ejemplo, Odysseus de “Mi amigo Odysseus” tiene un comportamiento bastante lejano a su precedente griego.

Además, la mayoría de los personajes identificados posee un solo nombre y simplemente algunos están junto con un apodo o sobrenombre. Así, a los protagonistas de “Un hombre sin pies ni cabeza” se les llama Luciano, Delmira y Sol (estas últimas acompañadas con el antenombre doña), o Adrián que es apodado como *Chiuchi* y *Huacho* por su condición de huérfano.

También hay relatos en los que los nombres no están presentes como en “Oneiros”, “El mirador” y en “Lectura al atardecer”. Se verán en su momento las razones por las cuales se elude expresar la identificación nominal del personaje.

#### 4.4.2 Uso de apellidos

El *Diccionario de la lengua española* (DLE, 2014, 23.<sup>a</sup> ed.) en su primera acepción define al apellido como “nombre de familia con que se distinguen las personas; p. ej., Fernández, Guzmán” y más abajo añade que es “sobrenombre o mote” [consulta en línea]. En cualquiera de sus significados se remite a la identificación personal de cada uno, pero en el segundo caso se aproxima más a su origen histórico que empezó como sobrenombre, verbigracia, en el pueblo griego era costumbre añadir al nombre de la persona topónimos que asociaban con su lugar de nacimiento como Zenón de Elea o en algunos casos se colocaban gentilicios, por ejemplo, Aristóteles el Estagirita.

Aunque esta práctica haya sido distinta en cada cultura de la antigüedad, es posible establecer ciertas generalidades sobre su origen en la cultura hispánica. En primer lugar, los primeros apellidos que aparecieron fueron los patronímicos “y se formaron a partir del nombre del padre puesto en modo genitivo [...] así, el genitivo latino de Rodericus (Rodrigo), que era Rodereci, devino Rodríguez” (Bustos, 1997, p. 3); en segundo lugar, muchos apellidos nacieron a partir de solariegos o referidos a lugares específicos como Ríos, Cueva o Castillo; en tercer lugar, hay apellidos que se originaron a partir de los gentilicios (Navarro, Moya, etc.); luego hubo también los que surgieron desde las cualidades físicas o comportamentales de la persona como Bello, Valiente, Crespo, Guerrero o incluso desde los oficios que se practicaban (Vaquero, Abad, etc.) y en otros casos desde nombre de animales (Becerra, Gallo, etc.); por último, como consecuencia de la traducción de otras lenguas, por ejemplo, de Island (inglés) a Isla o de Bianco (italiano) a Blanco (Bustos, 1997).

En las obras literarias no es extraño encontrar todo lo anterior, además, podría haber nuevas maneras de denominación atendiendo a la funcionalidad del personaje, porque “el nombre asegura la unidad de las referencias que, en forma discreta, los otros personajes, el narrador o incluso el propio sujeto, reciben y acumulan a lo largo del texto” (Maestro, 1994, p. 462). Habría que decir también que el uso del apellido podría condicionar la tipología de los personajes, es decir, puede darse el caso de que solamente los protagonistas lleven el nombre más su apellido, y los secundarios simplemente un solo nombre.

En caso particular de Rivera Martínez hay predominio del uso de un solo nombre, en algunos cuentos coloca también apellidos para personajes centrales y en otros opta por apodos (*Maestro, Toronjil, Chiuchi*, etc.). Otro punto que destacar es su mirada al mundo andino quechua de donde toma algunas denominaciones, por ejemplo, el personaje de

“Vilcas” se llama Alfonso Pomasunco, apellido que vendría, tal como recoge la Academia Mayor de la Lengua Quechua (2005, 2.<sup>a</sup> ed.), de dos vocablos quechuas de *poma* (puma) y *sonqo* (corazón) y combinados significarían corazón de puma, algo que coincide con su actitud valiente y resiliente por conseguir un empleo en la mina de Jiullacocha.

#### 4.4.3 Apodos y sobrenombres

El *Diccionario de la lengua española* (DLE, 2014, 23.<sup>a</sup> ed.) define al apodo como el “nombre que suele darse a una persona, tomando de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia”. Rebollo (1993) complementa esta definición al sostener que:

el apodo es un fenómeno de amplia extensión en nuestra lengua. Su destinatario es siempre la persona humana, si bien cabe diferenciar entre apodos extendidos a todo un conjunto de gente, por lo general familias o pueblos enteros, o bien individualizados de modo precario e imprevisible, pues el apodo puede acabar junto con el individuo o pasar a sus descendientes (p. 344).

Muy ligado al significado de apodo aparece el sobrenombre que se refiere a “nombre calificativo con que se distingue especialmente a una persona” (DLE, 2014, 23.<sup>a</sup> d.). Es evidente que no hay mucha diferencia con el concepto de apodo, con la excepción de que el apodo muchas veces puede suplir el nombre pila de la persona, por ejemplo, *el manco de Lepanto* a Miguel de Cervantes Saavedra; mientras que el sobrenombre se añade como en el caso de Alfonso X “el Sabio” o Isabel “la Católica”.

Las causas de origen de los apodos, sobrenombres y otros similares como alias, seudónimo, motes e hipocorísticos, etc., responden a una serie de necesidades comunicativas del hablante. Pues, los factores emotivos, sociales, estéticos u otros pueden servir para establecer marcas a grupos sociales, aportar valores afectivos, insertar connotaciones, hacer comparaciones, literaturizar, etc. (Ramírez, 2004). De esta forma, los apodos y semejantes a este se emplean con la finalidad de caracterizar a una persona a partir de sus aspectos físicos, su comportamiento frente a los demás, sus defectos o cualquier hecho sobresaliente entorno a él o ella.

En la vida real es muy frecuente encontrar con estos fenómenos denominativos dependiendo de los estratos económicos, los lugares geográficos, la condiciones raciales, culturales y sociales, aunque habrá variaciones y formas particulares en cada uno de ellos. Este hábito del contexto real se traslada al campo ficcional casi con las mismas intenciones, es decir, como recursos de individuación a un determinado personaje desde sus propiedades más significativas a fin de resaltar su funcionalidad dentro de la trama narrativa. Sin embargo, no siempre es fácil de justificar las motivaciones del autor que lo llevó a escoger tal o cual apodo.

Los relatos de *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* no son la excepción, ya que los apodos y sobrenombres están presentes, aunque de modo muy limitado. Por un lado, algunos apodos atañen a la procedencia geográfica, por ejemplo, Lorenzo del cuento “Atenea en los Barrios Altos” es originario de Huanta (Ayacucho) y dentro del contexto limeño sus amigos le llaman como “Serrano”, “Toronjil” y “Maicito”; del mismo modo, hay apodos que remiten a la condición social del personaje como es el caso de Adrián que recibe calificativos de “Chiuchi”, “Majta” y “Huacho”. Por otro, hay sobrenombres que resaltan la actitud del protagonista, tal es el caso de Isaías del cuento “Ave Fénix” que después de su encuentro con esta ave se fue por las punas, collados, fuentes u otros lugares; por tal razón, la gente comenzó a llamarle Isaías “el loco”. Y también las que destacan la parte física del personaje, por ejemplo, Andrea “la bella” en el relato “Atenea en Barrios Altos”. Estos últimos son sobrenombres más que apodos.

#### **4.5 La denominación en los textos literarios**

En páginas previas se ha referido sobre la pluralidad de motivaciones que puede suscitar al escritor en el momento de individualizar al personaje literario. En ese procedimiento nominativo el uso de nombres propios y en menor medida el de apodos y de los sobrenombres constituyen recursos realmente significativos, porque es una de las vías por las que el escritor da a conocer al principal agente de la acción. Asimismo, la configuración del personaje por medio de un nombre propio apunta a la esencia misma de la historia narrativa si se entiende que es él quien construye con sus cometidos todos los hechos, aun si el nombre queda relegado de manera implícita.

La tarea de otorgar identificación al personaje parece una costumbre arcaica. Ya en la Antigüedad clásica Aristóteles, en siglo IV a. C. advierte el uso de nombre que era distinto en poetas cómicos, los que imitaban acciones burlescas y de hombres viles, y los poetas épicos, los que imitaban acciones hermosas y de personas nobles. En el primer caso, los nombres solían ser tomados a gusto y a capricho del poeta; en cambio, en el segundo caso la elección debía ser cuidadosa y preferentemente de personajes históricos. De tal forma que, el personaje se debía convenirse con las cuatro caracteres o comportamientos: bueno si las palabras y las acciones manifestaban una decisión, apropiado si se correspondía con la condición del personaje (sexo, edad, nación, etc.), semejante si el protagonista era tomado directamente de un personaje histórico y, por último, constancia en tanto que el personaje no era susceptible de cambiar su forma de actuación durante el desarrollo de la historia o trama (Aristóteles, 1974).

Más allá de esta mirada particular de Aristóteles, las corrientes literarias han tenido sus propias formas designativas unas más peculiares que otras. Evidentemente, han habido épocas que han dejado una herencia onomástica más valiosa que otras, por ejemplo, el

legado homérico sigue vigente en la medida en que los nombres de los personajes de *Ilíada* y *Odisea* son constantes en escritores de generaciones ulteriores; del mismo modo, la literatura medieval, la renacentista, la romántica, la realista, la naturalista y movimientos ulteriores han creado un número incontable de formas denominativas.

A pesar de todas las variaciones que ha habido a lo largo de la historia de la literatura, el nombre del personaje se ha diseñado a partir de la mimesis de la verdadera actuación humana, es decir, tomando como referencia a los atributos que tienen las personas en su existir real; sin embargo, para Garrido (1996) “el realismo o verosimilitud del personaje es pura ilusión y, por tanto, carece de sentido buscar en la vida real las claves de su personalidad y comportamiento” (p. 103). Esta postura resulta un poco ambigua si se entiende que todo conocimiento contemplativo parte de la experiencia sensible e incluso en la literatura en la cual la fuente primigenia de toda historia es la realidad objetiva. Por lo tanto, si bien es cierto que el escritor es el creador del perfil ficcional del personaje, todas sus características tienen una relación de vínculo con la persona real, excepto si se trata de otro tipo de personajes que no sean referentes a seres humanos.

#### **4.5.1 La denominación en la tradición literaria universal**

Detallar a todos los grandes personajes de la literatura universal está fuera de un trabajo con un fin específico como este, porque la creatividad o el genio del ser humano ha sido enorme para configurar todos y cada uno de los agentes literarios. Por eso, sin ánimo de abarcar en su conjunto, aquí solamente se destaca a algunos como prueba de su valor determinante para textos posteriores.

El manifiesto de la literatura occidental se devino desde las tradiciones de otras culturas más antiguas o, como piensan De Riquer y Valverde (2010), “las más remotas producciones literarias de los pueblos indoeuropeos, primeras manifestaciones de nuestra cultura occidental aparecen en la India, en lengua sánscrita, hacia el año 2500 antes de Jesucristo” (p. 13). En estas primeras expresiones orales la denominación estaba muy ligada a entidades deíficas, creadores del universo, por ejemplo, en *Rig Veda* se destacan las figuras de “Brihamanas-pati” (señor de la palabra sagrada), “Visva-Karman” (hacedor de todo) y tantos otros como “Agni”, “Daksha”, “Aditi”, etc., que cumplen una función crucial en los orígenes del mundo en la cosmovisión hindú.

Más tarde aparece *Ramayana*, epopeya hindú atribuida al poeta Valmiki, que desarrolla la vida y hazaña de Rama y la de su esposa Sita. El primer personaje reúne cualidades que equiparan a las de un Dios, pues al leer las primeras páginas de *Balakanda*, gracias a la pregunta de Valmiki a Narada, se advierte que se trata de un ser que aún todas las perfecciones humanas y es admirado como un modelo de pureza espiritual y moral. Su nombre, de acuerdo con la traducción de *Ramayana*, significaría “la historia del príncipe

Rama o la marcha de Rama” (Serge, 2012). Esta significación queda corta para un ser de grandes cuitas y, por eso, es menester determinar la configuración del personaje a partir de su actuación en todo el contexto de la epopeya de manera que sea posible catapultar como un ser dicotómico: hombre y al mismo tiempo dios, porque no puede ser un simple hombre ni dios cualquiera por su forma de ser y por su encarnación de un dios, Visnú (Noguera, 2008). En cuanto a Sita no cabe duda de que también es una mujer pura, perfecta e ideal. En todo el exilio por el bosque, aun en el rapto por Ravana, se mantiene firme a sus ideales y fiel a su esposo hasta convertirse, como indica la tradición hindú, en poder, en fuerza y llegar a ser una reencarnación de *Lakshmi*, mujer de Visnú y diosa de la abundancia y la belleza. Así pues, la pareja perfecta de la mitología hindú está edificada desde una doble naturaleza: la de los hombres y la de los dioses, respectivamente.

En síntesis, estos seres cósmicos no simplemente están determinados por el valor semántico de sus nombres, sino que su individuación se explica desde sus acciones en la historia narrada. Además, la entremezcla de valores profanos y sagrados ofrece un panorama de una cultura que cimenta su idiosincrasia en la infalibilidad de los primeros hombres que existieron y dejaron una huella de vida como paradigma de actuación (Figuerola, 2017). Todo apunta a una posible coexistencia de mundos distintos en los que se funden los protagonistas unas veces como hombres naturales de carne y hueso, otras veces como seres reencarnados sin defectos en ninguna de sus dimensiones físicas y espirituales.

Otra civilización antigua que ha dejado una herencia insustituible es la hebrea. Esta cultura que se estableció entre los ríos Éufrates, Tigris y Nilo hacia 1800 años antes de Jesucristo ha legado al mundo actual muchas cosas y entre ellas, quizá la más importante, la religión cristiana que ha trascendido las épocas históricas y ha llegado a casi todos los rincones del planeta. La *Biblia*, como producto cultural hebrea, “ha ofrecido al pensamiento humano y a sus sistemas de representación una serie de temas y arquetipos [...] que han sido, sobre todo en el ámbito de la creación literaria, muy productivos” (Del Olmo, 2015, p. 39). Esto se debe al enorme influjo que ha tenido el texto bíblico en las generaciones posteriores y se ha reavivado en diferentes momentos históricos, por ejemplo, en las obras literarias de la Edad Media están muy presentes los conceptos de paraíso, Dios, infierno, mal, bien, pecado, seres angelicales, etc., que, indudablemente, remiten a su génesis: la *Biblia*. *La divina comedia*, *El paraíso perdido*, *Milagros de nuestra Señora*, *Coplas a la muerte de su padre*, *La Celestina*, etc., son ejemplos singulares en los que los tópicos bíblicos están muy presentes. La influencia es tal que, incluso, en novelas contemporáneas como *El evangelio según Jesucristo* (1991) del portugués José Saramago o *El evangelio según el hijo*

(1997) de la norteamericana Norman Mailer siguen abordando las cuestiones referidas a la vida del principal protagonista de la *Biblia*, Jesucristo.

La trascendencia de la denominación onomástica hebrea ha llegado hasta ahora. Los nombres de origen hebreo, al igual que en otras culturas, están marcados de una manera peculiar que inserta significados relativos con cualidades o hechos del personaje. En este sentido, Abraham, nombre compuesto de “*abba*” que significa padre y “*ram*” que significa excelso (padre muy alto) según el *Diccionario Histórico de Nombres* de García Gallarín (2012), remite a su orden genealógico en tanto que fue el primero de los patriarcas de acuerdo con el Antiguo Testamento. Luego están los nombres Caín (progenitor de la humanidad), Abdón (siervo menor de Dios), Abel (hijo), Ezequiel (fortalecido por Dios), Sara (princesa, mujer del patriarca Abraham) (García, 2012) y tantos otros que siguen utilizándose en la actualidad.

Es importante destacar que la cultura árabe también tuvo una fuerte incidencia en las prácticas occidentales. Su texto más relevante, *El Corán*, desarrolla la historia de los mismos personajes (Abraham, Noé, Jesús, María, Adán y otros) que aparecen en la *Biblia*, aunque haya variaciones de hechos y concepciones sobre la figura central que es Jesús –en la *Biblia* es concebido como Hijo de Dios y en *El Corán* como profeta y sucesor de Mahoma–, cuestión que no calza a los objetivos de este trabajo; sin embargo, a propósito el nombre del profeta Mahoma (Muhammad) es preciso indicar que significa “el alabado” o “digno de alabanza”, tal vez porque fue un hombre muy entregado a la meditación y a la oración, simpatizaba con aquellos que anhelaban una fe más pura, aceptaba fielmente los dictados o mensajes de Dios, hacía culto a sus antepasados, oraba en la *Ka’ba* (lugar de peregrinación) y era constante en las ceremonias de peregrinación (Piñero, 2009).

Lo que propiamente corresponde a las raíces de la literatura occidental están en sus culturas precursoras, la griega y la latina. Las dos civilizaciones produjeron una prolífica cantidad de obras literarias que constituyen verdaderos cánones hasta los días actuales. Detallar cada uno de sus representantes y en cada una de las periodizaciones debe ser una tarea ardua y no es la intención hacerlo, por eso, solo conviene citar a algunas obras en las que los personajes y las denominaciones han sido fuentes de inspiración para escritores posteriores.

“Los griegos poseían un enorme arsenal de mitología, y una característica curiosa de la literatura clásica, a lo largo de toda su historia, es que gran parte de ella está basada en el mito” (Jenkins, 2015, p. 15). Una de estas historias mitológicas está representada en *Ilíada* de Homero que relata un incidente bélico que ocurrió durante la guerra entre los griegos y los troyanos a causa del rapto de Helena, pero principalmente la cólera y la venganza de Aquiles ante la decisión de Agamenón de quedarse con su concubina Briseida. A partir de

este hecho hay una concatenación de acontecimientos que traen consigo la participación de los más variados personajes, desde la intervención de dioses del Olimpo pasando por los reyes hasta llegar a las esclavas como Briseida. La segunda obra atribuida a Homero es la *Odisea* que desarrolla las cuitas posteriores de uno de los guerreros que participó en la Guerra de Troya.

En ambos textos la presencia de los actantes es muy numerosa y destaca entre ellos las figuras de Aquiles, Odiseo, Helena, Héctor, Príamo, Zeus, Menelao, Áyax, Agamenón, Penélope, Atenea, Néstor, Telémaco, Afrodita, Apolo etc., que están configurados como semidioses, héroes legendarios y con poderes especiales o como simples humanos. Todos ellos reciben denominaciones muy especiales que responden significados muy atractivos, por ejemplo, a Aquiles el *Diccionario de la mitología griega y romana* de René Martín (2005) le caracteriza como “uno de más señalados héroes griegos. Su nombre simboliza el valor en el combate y el ímpetu fogoso de los sentimientos” (p. 36); a Atenea como “diosa de la sabiduría [...] diosa de la guerra, pero también de los artes y los oficios y del conocimiento en general” (p. 65); a Zeus como “dios supremo de los griegos [...] su nombre procede de la misma raíz grieg *dies*, que significa “luz del día”. Es también el dios de la naturaleza física y de los grandes fenómenos celestiales donde se manifiesta la vida cósmica (p. 453); a Apolo como “dios del fuego solar y de la belleza, de las artes plásticas, de la música y de la poesía, es también el dios oracular y dios de la purificación” (p. 30) y así a tantos otros que evocan a la personalidad del personaje y el poder que ejerce dentro de la narración mitológica.

La riqueza mitológica y la denominativa son igualmente impresionantes en otros escritores de la cultura griega clásica. En la tragedia que versaba sobre asuntos más elevados de la cuestión humana –la libertad, el destino, el honor, el deber, etc., – se puede encontrar autores que abordan el designio de los dioses sobre el trascurso de la vida cotidiana del ser humano. Son tres los autores más conocidos de este género trágico. Esquilo es el primero, considerado el iniciador de la tragedia, que escribió la trilogía *Orestíada* (*Agamenón*, *Las coéforas* y *Las eúmenides*), *Los siete contra Tebas* y otras historias épicas; el segundo es Sófocles autor de *Edipo rey*, *Áyax*, *Antígona*, etc., este último delata la vida de los cuatro hermanos (Ismene, Antígona, Polinices y Eteocles) y muy recordado, sobre todo, por llevar a la discusión perenne de la obediencia o no de la ley natural o divina; el tercero es Eurípides poco popular en su tiempo, pero a lo largo de los siglos ha trascendido sus producciones como *Medea*, *Las troyanas* y otras.

La otra modalidad del teatro griego es la comedia que, como se revisó en la *Poética* de Aristóteles, imitaba temas de la vida cotidiana, las acciones jocosas y el nombre de los personajes era tomado a gusto y a capricho del autor, mas no de personas nobles y de personajes históricos. Para corroborar esta idea basta recordar los objetivos de las

mujeres en *Lisístrata* de Aristófanes, abstenerse de toda relación sexual hasta que los hombres atenienses y los espartanos se acuerden de la paz y pongan fin a la guerra, y para tal intención encaja perfectamente el nombre de la protagonista, Lisístrata, que «aporta un significativo nombre parlante: “la que disuelve o licencia ejércitos”» (Iglesias y Zoido, 2010, p. 97).

En cuanto a la literatura romana la postura de Bieler (1992) es muy acertada al sostener que:

Ocupa un lugar muy peculiar entre las literaturas del mundo. [...] Sin la literatura romana no habrían existido las literaturas románicas, ni la prosa inglesa; y aun los autores más sobresalientes de las letras germánicas son en el fondo deudores a la escuela latina, a pesar de sus simpatías por lo griego. El influjo de lo griego se produjo en casos esporádicos, mientras que el de lo romano continúa a lo largo de los siglos como poderosa corriente (p. 12).

Ciertamente, en algunas obras los personajes modélicos griegos y los argumentos son tomados casi con total fidelidad de los hechos literarios griegos. Un caso puntual de esta transculturación se evidencia en la *palliata* que viene a ser:

el género cómico teatral latino con actores vestidos a la griega y cuyo argumento se desarrolla en una ciudad griega, larga perífrasis para describir lo que fue una apropiación de un producto de otra cultura, trasladado a la escena romana y traducido a la lengua latina (López Gregoris, 2017, p. 135).

Pronto se dieron cuenta de este entretejo cultural los mismos intelectuales romanos. De hecho, hay una expresión muy conocida de Quinto Horacio Flaco que reza como sigue: “*Grecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*” (citado en Plácido, 1990, p. 97). Este verso de Horacio constituye una evidencia de la integración de ambas culturas, aunque Grecia fue derrotada por Roma dejó un legado en muchos campos de la vida intelectual y social de los latinos o, mejor dicho, la derrota fue mutua porque Roma también fue conquistada culturalmente por los griegos.

Dicho esto, conviene citar algunos autores y sus producciones en los que los personajes tipo (griegos) están insertados, ahora bajo la versión de los autores romanos. Las referencias de textos que se hacen a continuación no necesariamente están ordenadas de acuerdo con períodos de la literatura romana, sino simplemente como meros ejemplos de la intertextualidad de personajes que persisten dentro de las obras romanas. No obstante, para no inmiscuir todo es pertinente separarlas por géneros.

Los comediógrafos latinos más celebrados son Tito Marcio Plauto y Plubio Terencio Afer. Entre las obras del primer autor destacan *Los cautivos*, *El gorgojo*, *Cásina*, *Báquides*,

*Anfitrión* y otros. Los actantes que desarrollan la trama tienen su inspiración en personajes griegos, pero con diferentes nombres como Júpiter quien es parangonado con el dios griego Zeus; o como Mercurio que viene a ser la versión romana de Hermes, el mensajero. Pero, también hay personajes de menor relieve –que ya estaban presentes en Aristófanes o en Menandro– que se repiten en varias obras de Plauto, por ejemplo, la figura de Senex (un viejo), servus (personaje muy activo e intrigante), la matrona (la mujer vieja que gobierna la casa), la ancilla (criada del hogar), etc.

Las comedias que se han conservado de Terencio son *Andria*, *Heauton Tomorumenos*, *Eunuchus*, *Formiún*, *Hecyra* y *Adelfoe* en los que, en contraposición con las de Plauto, los personajes suelen ser más moderados, refinados y el autor es más cuidadoso en su elección. Los dos autores fueron muy valorados en épocas posteriores conforme a los gustos a temas burlescos o más elegantes. Tal es así que en el teatro español del siglo XVI y más concretamente en *La Celestina* hay una notable influencia, pues, “cuando Rojas [Fernando de Rojas] compuso su obra, se hallaba inmerso en una larga tradición basada en la comedia clásica latina de Plauto y Terencio” (Marqués, 2015, p. 196). Según esta investigadora Marqués incluso:

Muchos de los nombres de los personajes de *La Celestina* provienen de las comedias romanas, más de las de Terencio que las de Plauto. Estos nombres corresponden a personajes humildes (criados o rufianes), en los que se observan, pese a su originalidad, similitudes con los correspondientes modelos plautinos y terencianos [...]. Otro aspecto que asemeja a los personajes de *La Celestina* con la comedia latina es que sus nombres son parlantes y personifican un rasgo esencial de su carácter. Así, por ejemplo, Calisto significa “hermosísimo” y como tal aparece en la obra; Melibea, su correspondiente femenina, significa “dulce como la miel” (p. 198).

La fábula, nombre con el cual lo romanos se referían a la tragedia, no fue tan extendida desde las fundaciones del teatro romano. Tal vez Lucio Anneo Séneca sea su representante más conocido. Este autor, al igual que los de comedia, se inspiró en tragedias griegas, específicamente, en Eurípides de quien toma argumento y personajes de su obra más sobresaliente, *Medea*. Pero, a diferencia de la *Medea* de Eurípides, Séneca le otorga rasgos más prudenciales a la mujer que es más consciente sobre lo que es y no es la justicia y vendría a ser, no una bárbara, bruja y seguidora del culto de Hécate de Eurípides, sino una matrona de la Roma imperial (Polo, 2014). Otras obras de Séneca llevan el nombre de personajes griegos como *Fedra* (mujer brillante), *Edipo* (el del pie hinchado) o *Agamenón*, uno de los mayores héroes que presenta Homero en su *Ilíada*.

Finalmente, queda nombrar los maestros emblemáticos de la literatura romana. Se puede comenzar con Publio Virgilio Marón de quien son muy conocidos *Bucólicas* y *Geórgicas*, pero, sobre todo, la *Eneida* que representa una nueva epopeya en la lengua latina. Esta obra cumbre mantiene una similitud paladina con la *Odisea* de Homero, aunque la Troya de *Eneida* sea un factor irreal supone una mirada retrospectiva de esta ciudad de donde comienza la aventura del héroe romano y, además, más allá de las diferencias temporales de creación las dos obras encierran una forma de elogio a los elementos de cada cultura a la que pertenecen. No obstante, el motivo no es hacer comparaciones entre los argumentos de cada libro, sino revisar el hecho denominativo en la producción más significativa de Virgilio.

*Eneas*, el protagonista de la epopeya, fue tomado de la mitología homérica, pues fue uno de los héroes más valientes que participó en la Guerra de Troya. La función del héroe en la *Eneida* es fundar la Nueva Troya que, como expresa Sayas (1983), viene a ser el arquetipo de la futura Roma, para ello tiene que superar todo tipo de aventuras impuestas por los dioses. Su caracterización ya deviene desde su forma particular de ser en la *Odisea* y la *Ilíada*, ya que Virgilio “volverá a utilizar todos estos elementos [su historial biográfico], y los interpretará dentro del marco de la leyenda romana” (Grimal, 1965, p. 156). A propósito de la personalidad y valor nominal del personaje Cristóbal (2006) sostiene que por herencia de *Odisea* de Homero también en *Eneida* el personaje se configura como “un héroe muy especial y distinto a los viejos héroes: un varón cargado de pasado y de futuro, pleno de nostalgia y de dudosa indecisión, lento conquistador de la esperanza, obediente a las señales, [...] denso de espíritu” (p. 85). Por su parte, Padilla (2000) haciendo una analogía con los héroes homéricos comenta lo siguiente:

Los héroes de Homero son mucho más vivos, más humanos, más apasionados que Eneas, con frecuencia simple marioneta en manos de los dioses. No obstante, el carácter de Eneas es más elevado que el de los héroes homéricos, pues Eneas sacrifica su felicidad personal a la ejecución de la tarea que los dioses le han confiado (p. 128).

El personaje antagónico que aparece en la *Eneida* es Juno –su equivalente en la mitología griega es Hera– que no coadyuva en la concretización de la meta de Eneas: llegar a Lacio y fundar allí una ciudad. Así, hay otros dioses y personajes que aparecen en la obra de Virgilio cumpliendo los mismos roles, pero portando identificaciones distintas, por ejemplo, la versión romana de Apolo es Febo, de Artemisa es Diana, de Atenea es Minerva, de Eros es Cupido, etc.

Para terminar con este breve recorrido no se puede dejar de mencionar a las obras de Horacio de quien se tiene *Sermones, Epístolas, Sátiras, Odas*, etc. En estas obras también están depositados los modelos líricos griegos, principalmente de Safo y Alceo. Por último, están Tito Livio y Publio Ovidio que también florecieron y cantaron sobre la gloriosa Roma y a su emperador Augusto y con ellos “la literatura romana había sobrepasado en su proceso biológico, durante la época de Augusto, su punto culminante y se preparada un cambio profundo hacia su decrepitud” (Bickel, 1982, p. 203).

Pues bien, después de haber revisado los cimientos de la literatura occidental y haber advertido que la denominación se da a partir de la actuación del personaje dentro de la historia literaria ya sea por su valor mitológico o por el influjo de una obra anterior. Ahora, muy brevemente, se señala algunas obras de la literatura medieval y sus personajes que han trascendido hasta los siglos posteriores.

La transición de la cultura grecolatina fue un proceso parsimonioso y el decurso significó cambios en los idiomas y, por tanto, las creaciones literarias se vieron afectadas y trasladadas a las nuevas lenguas romances. En ese contexto el oficio de los juglares, que iban de lugar a lugar recitando sus versos sobre las gestas de héroes pasados, fue patente, por ejemplo, *El cantar de los nibelungos* y *Cantar de Roldán* recogen las leyendas de los pueblos germánicos y la batalla de Roncesvalles entre las tropas de Carlomagno y ejércitos vascones, respectivamente. Sobre la figura central de *Cantar de Roldan* es oportuno afirmar que “fue una de las más importantes y representativas dentro de todo el corpus épico-legendario que circuló por Europa a lo largo de la Edad Media” (Pedrosa, 2001, p. 165). También durante esa época se escribieron las obras como *Cantar de Mio Cid*, *El Decamerón* (del Italiano Bocaccio), *Los cuentos de Canterbury* (del inglés Geoffrey de Chaucer). Del mismo modo, aparecieron la *Divina comedia* de Dante Alighieri, los libros de caballerías (son ejemplos *Amadís de Gaula* y *Don Quijote de la Mancha*) o la *Celestina* que pasaría a inaugurar un prototipo del personaje sagaz, intrigante y mediadora en los juegos amorosos. Más tarde, durante los siglos XVI y XVII, bajo la influencia del ideal y mitología grecolatina, vieron luz los textos de Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, la novela picaresca de carácter autobiográfico como el *Lazarillo de Tormes*, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, etc.

#### **4.5.2 Connotación en la denominación de la tradición literaria peruana**

En la tradición de la literatura peruana también convergen una diversidad de formas designativas. Sería una empresa difícil rastrear desde sus épocas fundacionales hasta los días actuales, en parte, supondría un trabajo complejo por la existencia heterogénea de las lenguas tanto amazónicas como de otras macrorregiones del país y, al mismo tiempo, un hilo difícil de seguir por la tradición oral que predominó hasta su registro (e incluso de

forma paralela) por los escritores más renombrados como Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, César Vallejo, José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa y tantos otros de probada calidad literaria. En tal sentido, sin respetar la periodización se nombra algunos ejemplos de las siguientes connotaciones dentro de la literatura peruana.

#### 4.5.2.1 *Connotaciones generacionales*

Las connotaciones generacionales son frecuentes en los cuentos y novelas peruanas. Muchos textos con protagonistas niños están dentro de la llamada literatura infantil en la cual la figura central es un personaje infantil. La presencia del niño en la narración se puede entender como “un ser autónomo y apartado del mundo adulto, con una forma de pensar y de actuar que resulta a veces incomprensible, y la infancia un pasado idealizado y perdido” (López Silva, 2016, p. 03); de la misma manera, en el contexto peruano el niño aparece, muchas veces, como un ser sufriente debido a las barreras impuestas por la realidad, por ejemplo, en *El retoño* (1969) de Julián Huanay el niño Juanito Rumi se enfrenta a una serie de peripecias en su viaje a pie desde Ayla (Junín) hasta la capital del país. Es fácil notar la connotación generacional que hay en los nombres en esta novela, pues solo los niños portan sus identificaciones con diminutos (Juanito, Nico) y el nombre de los personajes adultos están acompañados con sus fórmulas de tratamiento (don Juan, don Andrés, don Julio, tía Conce, etc.). La lista es larga si se analiza otros textos como *Rutsí, el pequeño alucinado* (1943) de Carlota Carvallo, *Cholito en los Andes Mágicos* (1985) de Oscar Colchado Lucio y en las demás obras en las que la denominación obedece a una distinción por cuestiones etarias.

#### 4.5.2.2 *Connotaciones de procedencias geográficas*

En las letras peruanas no es extraño identificar a personajes apodados “serrano”, “selvática”, “provinciano”, y aun otros que reflejan el origen geográfico del personaje. De hecho, los escritores de la Generación de 50 recurrieron mucho a este tipo de denominación para visibilizar la realidad del momento, la inmigración constante de la población a la capital del país. Un caso concreto se puede ubicar en *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa en la que Porfirio Cava es apodado como “el serrano” o “el cholo” por ser procedente de la serranía peruana, en *La Casa Verde* (1966) a Bonifacia se le conoce con el apodo de “la selvática”, aunque se desconoce su origen exacto, se sabe que nació y creció con los aguarunas de la selva.

#### 4.5.2.3 *Connotaciones sociales*

El uso de nombres también puede servir para hacer estigmatizaciones y estereotipos sociales en la historia narrada. Recuérdese, por ejemplo, el cuento de “El

ropero, los viejos y la muerte” de Julio Ramón Ribeyro en el que aparece un personaje apellidado Rickets como señal de su estatus social alto, o también la marginación social y racial que sufre Plácido Huamán en París en el cuento “La juventud en la otra ribera” del mismo autor, es peor todavía la discriminación social en “El marqués y los gavilanes” del mismo autor. Del mismo modo, en *La guerra silenciosa* (1970-1979) de Manuel Scorza es posible encontrar todo tipo de designaciones partiendo de denominaciones tan irónicas como *Vaca Sagrada*, *Harry Troeller*, *Ladrón de Caballos*, *Garabombo*, *Nalgapronta*, *Rompecatres*, etc., hasta llegar a nombres más modestos como el de *Montenegro*, *Amador López*, *Cirilo Mendoza*, etc.; Asimismo, en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique hay una concurrencia de personajes de abolengo aristocrático (Manongo Sterne Tovar) y personas de baja estatus (“cholo de corralón”, Adán Quispe) que constituyen indicios de una confluencia social, pero con claras escisiones. Por todo ello, la literatura no se escapa de lo real, sino que se remite a ella reflejando sus diferentes estructuras sociales (Sánchez, 1998).

#### 4.5.2.4 Connotaciones raciales

Por último, sin agotar el variopinto de recursos nominativos, cabe indicar que las connotaciones raciales están presentes en la literatura nacional debido a la presencia de gente de variado origen racial y étnico. Se trata, por tanto, del amalgamamiento de personajes indios, mestizos, afrodescendientes, gringos, chinos, etc., de los cuales se tienen evidencias como la del esclavo negro José Manuel Sojo en *Mataleché* (1928) de Enrique López Albújar, el cholo Cayo Bermúdez en *La conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, el chino Xi Lu *En la ruta de los hombres silentes* (2015) de Juan José Cavero, etc.

## Capítulo 5: Análisis de los cuentos

### 5.1 Acción, relato y discurso según García Landa

Antes de entrar en el análisis literario de los cuentos es conveniente revisar los aportes de García Landa (1998) quien postula tres niveles descriptivos en los que se puede cuestionar el texto narrativo y este caso concreto, la función de los personajes. El primer nivel se trata de la acción literaria que “consiste en la serie de acontecimientos narrados” (p. 13) y que se adecúa a la función representativo-referencial del lenguaje. Además, la esencia del texto, según García Landa (1998), se halla en este primer nivel en el que se incluyen los personajes, los acontecimientos y los ambientes. En otras palabras, la identidad del personaje se construye en la acción en donde se interactúa con los demás y al mismo tiempo se concreta sus aspiraciones, sus metas y todas sus posibilidades de vida que el autor le otorga.

En ese sentido, la primera parte del análisis narratológico de cada cuento está centrado en la vida de los protagonistas de los *Cuentos del Ande y la neblina* con la finalidad de identificar sus acciones dentro de la historia narrada y advertir también su visión frente a la realidad. En tanto que es así no será de extrañarse que la variedad de los personajes permitirá que haya una mirada plural, aunque, como se notará en su momento, englobados bajo la perspectiva sincrética entre los elementos occidentales y andinos del autor. Así mismo, conviene destacar que la percepción del personaje puede o no coincidir con la del escritor ante el mundo real, pero la postura de este último se verá con mayor detenimiento en último nivel, el discurso.

El segundo nivel corresponde al relato. Genette (1987) lo define como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (p. 193); y, por su parte, García Landa (1998) como “la acción considerada no en sí misma, sino en tanto que es expuesta por el discurso” y añade que “el discurso narrativo se define como tal porque transmite o contiene un relato” (p. 122). A partir de estas dos definiciones se puede advertir que el relato está muy asociado con el discurso en la medida en que este último hace posible la existencia del primero, es decir, es necesario el papel del quien da a conocer todos los elementos para que haya el relato o la historia. Es la voz que narra los acontecimientos.

Dentro de la historia se puede trabajar los procedimientos secuenciales que realiza el autor para comunicar los sucesos (una motivación inicial, desarrollo de la historia y la clausura final, por ejemplo) o las funciones que permiten que la historia logre la finalidad que persigue; sin embargo, la presente investigación deja de lado estas particularidades para centrarse en los actantes y sus relaciones con otros agentes. Pero, como las relaciones

pueden ser múltiples como el número de personajes, se sigue los predicados de base de Todorov (1970) quien reduce a tres: deseo, comunicación y participación.

Finalmente, el tercer nivel estudia el texto literario como una manifestación lingüística que permite extender la interpretación a un plano más contextual en lo social y en lo cultural. Así, se puede enjuiciar la conjugación de varios elementos en un texto literario, por ejemplo, el influjo de la mitología griega en los cuentos de Rivera Martínez como una muestra de aceptación en la idiosincrasia local o, al mismo tiempo, como una evidencia del sincretismo cultural a través de variadas referencias y no solo en la denominación de los personajes.

Además, en el discurso narrativo se destacan los tipos de narradores con determinadas focalizaciones, la organización de los acontecimientos en el tiempo (duración, orden y la frecuencia) y el modo de cómo se expresan los personajes (de manera directa e indirecta) y también aparece la visión del autor frente al mundo. El trabajo en curso se centrará en este último para destacar las connotaciones raciales, culturales, sociales, etc., que pueden estar presente en los cuentos.

Pues bien, como los tres niveles del texto narrativo no se presentan de manera independiente conviene tenerlos en cuenta en cada análisis del cuento y, en consecuencia, averiguar la actuación de los personajes en cada uno. Para ello, el orden que se sigue obedece a los años en los que fueron apareciendo cronológicamente los cuentos. Quizá de esta manera sea posible distinguir la visión del autor desde el primer momento hasta el último relato y notar si hay variaciones, profundizaciones o la permanencia de una misma postura.

## **5.2 La denominación en la caracterización de los personajes**

### **5.2.1 “Adrián”**

Este cuento constituye una de las primeras producciones de Rivera Martínez, fue publicado en 1954 cuando el autor apenas contaba con 21 años. La historia cuenta los excesos y las ambiciones de un hombre de 75 años y de un niño huérfano<sup>5</sup> que llegó a su inmensa hacienda. Todo hubiera continuado con la misma rutina si no fuera por la aparición extraña en una fecha imprecisa de un niño tiznado de hollín y descalzo, que se había

---

<sup>5</sup> El personaje niño se repetirá en muchos otros cuentos del escritor. La infancia o el recuerdo de esta etapa de la vida por un adulto constituye una fuente inagotable de deseos y sueños, y una forma sublime de poetizar el mundo, pero desafortunadamente el contexto y los factores alternos son obstáculos para el florecimiento de los protagonistas, por ejemplo, en “Marayrasu”, “Vilcas”, “Juan Simón”, “Atenea en los Barrios Altos”, “Historia de Cifar y de Camilo”, “Ariadna”. También hay otros relatos en los cuales el personaje infantil se muestra sensible con la realidad social (“Las candelas”), enigmático (“Adrián”), testigo de hechos inusuales (“El unicornio”), etc.

aventurado en muchos pueblos oficiando en variadas labores y que además sabía hablar tres lenguas.

La irrupción de este pequeño personaje en la hacienda suscita la atención de los nietos del abuelo y más tarde de este último por su “espíritu independiente, la vivacidad de su imaginación, así como la espontánea cortesía con que trataba a todos” (Rivera Martínez, 2008, p. 178). Se estableció como ayudante de la cocina y del horno en los que cumplía muy eficazmente su tarea, aunque para el viejo resultaba poco productivo y por tal motivo le exigió más horas de jornada e incluso “le asignó trabajos propios de mujeres” (p. 181). Las hostilidades y las injusticias que recibía el niño continuaron hasta que se aproximó el cumpleaños de la abuela, pues el onomástico era una celebración por excelencia para toda la familia y el viejo, por una especie de presentimiento, quiso que esta vez fuera aún más grande.

Los invitados y todos los miembros de la familia concurrieron el día de la celebración con regalos y el niño Adrián también se hizo presente para entregarle una moneda –su única propiedad– muy antigua que había conseguido en una hacienda de Andahuaylas. Este hecho se convirtió en piedra clave para que el abuelo renueve su interés por los tesoros y tapados<sup>6</sup> ya que él mismo había buscado en su niñez aquellos tesoros escondidos bajo tierra. Terminada la celebración hizo llamar al niño y le encargó para que averiguara sobre la existencia de tal tesoro en su casa y, al mismo tiempo, esto permitió apaciguar sus riñas ante él.

El niño comenzó con el trabajo asignado con una paciencia que no se correspondía con la desesperación del viejo avaro. A la par, la historia se acerca a sus nudos centrales: las conversaciones secretas del niño con la abuela sobre la vida de la tierra en otros tiempos en los que solo reinaba paz y felicidad. En medio de la tierra había una laguna y en el fondo de esta un cántaro, puesto por un Wamani, que contenía todo tipo de males que un día, según cuenta el niño, fue desatado por un hombre que creía que allí se encontraba el tesoro, pero solo salieron “unos geniecillos oscuros y veloces, que se dispersaron por el llano entre carcajadas. Eran portadores, precisamente, del viento, de las heladas, del granizo, de las tormentas” (p. 189). A partir de ese momento la vida en la tierra se tornó opaca y taciturna.

Los días sucedieron y el viejo retomó su actitud gruñona de antes hasta que el niño comunicó sobre la posible ubicación del tapado. Todos se congregaron en el centro del patio y el niño anunció el presagio: el ansiado tesoro se encontraría debajo del horno. En efecto,

---

<sup>6</sup> Según los testimonios de los pobladores del Valle de Mantaro (Junín) que recogió Takahiro Kato (1991) los tapados vienen a ser tesoros (oro y plata, principalmente) en forma de monedas que se hallan bajo la tierra y que fueron escondidos o guardados por los antepasados. Estos se manifiestan por medio de chispas de fuego en la noche o en forma de animales. Por un poco de descuido pueden desaparecer una vez hallados.

así fue ya que pudieron observar destellos de fuego por la abertura, en ese momento se quedaron inmutados, pero el anciano de un grito les ordenó a buscar herramientas. La operación fue un completo fiasco para el anciano quien no solamente fue hallado con graves heridas y fracturas, sino también perdió el habla y no pudo recuperar jamás su capacidad lingüística. Además, en esa misma noche desapareció misteriosamente el niño. Más tarde, la familia del patriarca disgregaría completamente.

Ahora bien, etimológicamente, el nombre del personaje, Adrián, no aporta mucho al sentido de la historia –aunque conviene destacar que es el único personaje de la historia que, por su protagonismo, cuenta con un nombre propio– pues, según recoge el *Diccionario de los nombres* vendría de latín *Hadrianus* y este de *Adria*, antigua ciudad romana. Por tanto, conviene centrarse en otras cuestiones que ayudan a configurar al protagonista. En primer lugar, su vida está envuelta en una serie de acontecimientos que enaltecen su presencia a pesar de su condición humilde, aunque tenga que pasar malas experiencias por el carácter violento del anciano. No obstante, su ligereza y su buen comportamiento ayudan para que se acople fácilmente en la marcha rutinaria de la hacienda y que pronto ocupa la mirada central de los miembros de la familia. En segundo lugar, sus conocimientos sobre las leyendas populares enriquecen la relación con los demás, en especial, con la abuela y con esto se introduce en la confluencia de dos cosmovisiones de variados orígenes.

Así, Adrián es portador de un mito clásico occidental. Como bien ha identificado Pérez Esain (2015), tiene relación con el mito Caja de Pandora que en su versión original cuenta el destape de la caja –regalo de dios Zeus– que contenía las calamidades que afectarían a todos los seres de la tierra. Lo mismo sucede en la versión del niño Adrián, pero a diferencia del mito griego, el cántaro fue puesto en el fondo de la laguna por un Wamani en los primeros tiempos. A propósito de la figura del Wamani se puede afirmar que, en concordancia con Leoni (2000), juega un papel fundamental en la cosmología andina porque posee poderes sobrenaturales y es un elemento de veneración para muchas comunidades nativas. Este ser mítico, además, habita en las altas cumbres y nevados desde donde, al igual que Zeus, vigilan a los habitantes de este mundo.

En ese sentido, la identidad del personaje se construye en la comunión de dos culturas. Por una parte, la andina que se halla inmersa en todo el ambiente sociocultural de la acción literaria y más particularmente en la figura de Adrián. Por otra, el conocimiento que tiene el protagonista sobre las tradiciones orales de la cosmovisión andina es la base y un nudo importante para enlazar e introducir la presencia de las creencias mitológicas del Viejo Mundo, aunque el personaje desconozca esta ilación, en el decurso de la historia es notoria la confluencia.

Otro elemento que ayuda a individualizar al personaje es el ambiente poco favorable para su desenvolvimiento. Se trata de una vasta morada en la que concurren personas de variada condición social y procedentes de diferentes regiones del país, por ejemplo, la abuela procede de Cuzco. En este ambiente de comerciantes, de sirvientes, de chiquillos, de pongos y de otros la presencia de Adrián se hace visible por su vivaz personalidad; sin embargo, dentro del grupo sufre muchas humillaciones de parte de sus coetáneos y de parte del viejo. Los apodos como *Chiuchi*, *Majta* y *Huacho* no son sino denominaciones que resaltan la condición huérfana del pequeño niño y de quien el narrador, uno de los nietos del señor, es testigo y fiel observador de lo que ocurre a Adrián en toda su estancia hasta su desaparición.

Precisamente, este carácter testimonial del relato coadyuba para que los otros personajes permanezcan en el anonimato. El narrador, como familiar cercano del dueño de la casa, no tiene la necesidad de dar a conocer sus nombres, porque ya queda implícito en su consciencia las denominaciones que recibe cada uno. Sucede de manera contraria con aquellos que no forman plenamente de la casa, este es el caso de Adrián y de Adalberto, un peón más de la casa.

Es oportuno detenerse en la relación del agente principal con otros personajes de la historia. Para empezar, el trato del niño con el abuelo se forja con muchas dificultades por el carácter histriónico del septuagenario y solo después de la noticia de los tapados su actitud vuelve más dinámica para conquistar la confianza del niño a fin de hallar el preciado tesoro; pero, la actitud del huérfano se mantiene estática a lo largo de toda la acción. Frente a esta situación el relato del niño pareciera una alegoría que vaticina el fin de las ambiciones del anciano y la decadencia de la casa familiar y con esto la disgregación de esa pequeña sociedad en la que han confluído personas de diferentes estratos sociales. En suma, se puede argüir que el hombre que expulsó los males del cántaro podría ser el mismo anciano que, con su excesiva sed de codicia, esta vez termina con su propia vida y familia, mas afuera ya no hay calamidad ni sufrimiento, sino más bien hay felicidad. Nótese en la siguiente cita: “Y fui testigo impotente de cómo se fue disgregando la familia, pues varios de sus hijos, *felices de librarse de su tiranía* [cursiva añadida] y codiciosos de su fortuna, empezaron a disputársela” (p. 195).

En cuanto a la relación de la abuela con Adrián se pueden destacar diferentes momentos de la historia en los que existe una mejor interacción, pues la personalidad de la anciana se difiere mucho la de su esposo y se manifiesta a favor del niño. El primer hecho que demuestra la actitud justiciera de la abuela se nota cuando emite una opinión imparcial ante la reyerta que tuvo uno de sus nietos con Adrián; luego, como una especie de correspondencia a lo dado, el niño hace un presente en su onomástico y quizá este

acontecimiento sea de gran importancia para que entrambas formen una amistad más o menos íntima como se ve en sus tertulias en las altas horas de la noche. Sin embargo, en uno de los momentos más difíciles para Adrián, cuando las mujeres se sospecharon que el anciano estaba matando, la señora no está presente y solo después de la caída del techo del horno reaparece “serena y firme” (p. 196) como si ya conociera esa fatal consecuencia, aunque más adelante ella misma se ocupó de la búsqueda sin compartir varias hipótesis que habían surgido sobre la desaparición del niño. Por último, echó al fuego las pertenencias del niño como si ya supiera que se fue para siempre.

Finalmente, hay una concomitancia entre la figura del narrador testigo y la del autor real del cuento. En uno de los pasajes se lee lo siguiente:

No pude reprimir, en todo caso, un sentimiento de despecho al considerar que Adrián nos había excluido a nosotros, que por nuestra edad habríamos sido sus oyentes naturales, y había reservado solo para la anciana relatos tan hermosos. Pero esa impresión se desvaneció pronto ante el efecto, mucho más poderoso, que había producido la narración en mi espíritu y que habría de influir en mi afición posterior a la literatura (p. 190).

Más allá de esta coincidencia, el nieto del abuelo, el narrador, se subordina a los acontecimientos como un personaje secundario que evoca desde una edad adulta de lo que fue su vida infantil.

Para terminar este punto, siguiendo a los predicados de base de Todorov se puede decir que el personaje principal carece de un objetivo concreto. El mismo Adrián, en contraposición a la avaricia del viejo, afirma lo siguiente: “contento estoy conmigo, nomás. Plata no busco. Tampoco casas ni chacras”<sup>7</sup> (p. 187). En cuanto a la comunicación se ha evidenciado hay posiciones contrariadas entre los tres actantes, litigantes incluso entre el abuelo y el niño en el inicio y al final de la historia; una relación casi amical entre la abuela y Adrián en todo momento. Con otros personajes menores tampoco hay una buena relación, quizá por eso, motivado por constante hostigamiento, la familia termina disgregándose.

En síntesis, con estos tres personajes disimilares, en opinión de Martínez Gómez (2004), “Rivera introduce un nuevo factor, que perdurará en su narrativa posterior, relacionado con la gran variedad de tonos y matices que constituyen la cultura quechua” (p. 11). Así, a nivel discursivo del texto narrativo hay una mirada del escritor a diversas áreas geográficas y sociales de la sociedad. No solo hay encuentro de identidades y lenguas desemejantes propios de la cultura local, sino también se advierte, desde este primer

---

<sup>7</sup> La expresión de Adrián recuerda al tópico *aurea mediocritas* que consiste en evitar los excesos y los defectos y más bien mantenerse en el punto medio.

cuento, el interés del escritor por retomar cosmovisiones exógenas que se acoplan a las creencias míticas andinas.

### 5.2.2 “Vilcas”

“Vilcas” apareció en los cuentos agrupados con el título de *Unicornio* en el año 1963, pero se escribió en 1956. Es uno de los relatos más conmovedores de Rivera Martínez que aborda cuestiones de la soledad humana y sufrimiento en las zonas altoandinas del país, en este caso por falta de lluvia que afecta a los pobladores de Atuntambo.

La historia comienza con la llegada del niño Celio a una hacienda en Atuntambo después de haber vagado por diferentes lugares. Allí, recibe esa denominación<sup>8</sup> al no recordar cuál era su nombre, tampoco sabe sobre sus padres ni su lugar de nacimiento. Se estableció para trabajar en el pastoreo de los animales en un lugar bastante alejado de otras personas por lo que se olvidó palabras que había aprendido, pero pronto se produjo la sequía que afectó a todos los campesinos y sus animales. La situación ya estaba bastante difícil cuando apareció un forastero y le aconsejó que marchase a un pueblo llamado Vilcas en donde aún había agua en los puquiales. Entonces, solo esperó a que llegase el capataz y cuando lo hizo partió la mañana siguiente hacia ese pueblo. En su primer día de viaje se percató del animal carroñero que seguía su ruta y que, de algún modo, ya auguraba su muerte antes de que llegase a su destino.

No se había equivocado: era un cóndor. Tuvo además la certidumbre de que el ave le acechaba. Volaba despacio, en círculos, pero Celio no se atemorizó, *mas no pudo evitar que irrumpiera en su mente la imagen de ese cóndor hurgando en el vientre de un cristiano* [Cursivas añadidas] (p. 140).

El día siguiente continuó su viaje después de haber descansado en la noche anterior en una casa abandonada. Al atardecer del segundo día se encontró con dos niñas que iban en sentido contrario (del sur al este) en busca de su hermana menor que había fallecido, pero que ahora estaría muy sola.

Al cuarto día llegó a un pueblo desolado, con muy poca presencia humana. Solo en un portal de la casa del centro habían llegado dos mistis<sup>9</sup> y más tarde, casi al oscurecer, un forastero más. Estos y otros hombres pasaron la noche en esa casa y en la

---

<sup>8</sup> La denominación no es un aspecto crucial en este relato. Sin embargo, es importante anotar que el nombre Celio deriva de la palabra latina *caelum* (cielo) cuyo significado podría relacionarse con la inocencia del niño que, a pesar de las circunstancias tan adversas, mantiene su candor.

<sup>9</sup> De acuerdo con Ossio (1995) entre los indígenas y los mistis<sup>9</sup> es muy difícil saber quién es quién, aunque reconoce que en las comunidades andinas existen grupos étnicos llamados como mistis que son considerados foráneos y que no se identifican plenamente con las personas oriundas.

que el forastero con guitarra trató de ser solidario con todos, incluso con el anciano harapiento y el niño Celio. Luego, también tocó y cantó un yaraví y un huayno.

El destino aún queda lejos al sexto día. Solamente, se ha topado con una pareja de personas que están por despedirse de este mundo por el hambre y por la senectud. Al mismo tiempo, la vida de Celio cada vez más está en riesgo y no solo por el entumecimiento por falta de alimento, sino también por la inminente amenaza del cóndor. La derrota del niño se produce al octavo día antes de pisar la anhelada tierra de Vilcas.

Como es evidente, el personaje central y los secundarios de este cuento se encuentran en un mundo desolado en el que hay una pugna entre la vida y la muerte, el deseo y la frustración. Además, pareciera que la muerte se personifica en la figura de los personajes como sucede con el forastero que canta sus desventuras y que luego “era la suya una figura muy extraña, y hacía pensar en la muerte sobre un caballo gris y viejo, con una guitarra en el arzón...” (p. 149) o como en caso de las niñas que están en búsqueda de su hermana finada. En siguientes líneas se destaca los diferentes aspectos que conllevan a la derrota final del personaje.

Rivera Martínez para este cuento ha escogido unos personajes que provienen de una pobreza arraigada desde hace buen tiempo. Celio, antes de llegar a la hacienda de Atuntambo, ha padecido en diferentes lugares “como animal del monte, huraño y hambriento, por los caseríos, durmiendo sobre la tierra desnuda, robando sus alimentos” (p. 138). Su llegada a la nueva hacienda agrava su situación y no solo por falta de alimentos y la época de sequía, sino, sobre todo, por la ausencia humana para mantener una comunicación y evitar la soledad. Ante esta realidad precaria el mensaje del extraño, el forastero, constituye una voz de esperanza y de un nuevo objetivo: llegar a Vilcas. De manera que Celio tendrá que partir hacia allá en busca de una vida mejor; no obstante, el camino es largo y pesadoso.

La aventura del personaje comienza con la compañía del cóndor que, al octavo día, terminará con su vida, seguramente. Pero, antes el lector asiste a una serie de acontecimientos en los que la pobreza es el rasgo común de todos los actantes, a excepción de las niñas que están yendo en busca de su hermana y no por comida. Así, todos están en una situación de necesidad en el primer pueblo al que llega Celio y en el que la empatía no tiene mucho sentido. Al fin y al cabo, es un pueblo ya sin vida como se describe abajo:

Aquel pueblo parecía olvidado. No se veía a nadie en sus calles, salvo a uno que otro pongo o a un perro famélico. Y apenas si se oía el rumor del viento de la tarde, que levantaba remolinos de polvo en las esquinas (p. 143).

La pobreza arraigada es aún más patente en el rostro de los ancianos. Su estancia al lado de un tambo abandonado es un hecho inexplicable para Celio que no entiende de cómo ha podido llegar la pareja hacia ese lugar en ese estado tan delicado; pero también es el momento oportuno para que el niño en su inocencia pueda manifestar su sentido de solidaridad al compartir lo poco queda de su fiambre. La siguiente cita explica perfectamente que la falta de recursos no solo es de ahora, sino que ha habido en tiempos pasados:

*Su miseria era tan antigua como su edad* [cursivas añadidas]. Y aun se habría podido pensar que había habitado siempre en ellos, con ese olor insufrible, y ávida, la muerte. Habría soportado el[la] mismo[a] hambre que ellos, y que afloraba de sus cuerpos como un animal famélico (pp. 150-151).

Un segundo elemento que se aúna a este proceso de decaimiento del personaje es la soledad reinante en el ambiente brusco y seco. La derrota del personaje se da en el inicio de la historia si se parte de la dimensión social del personaje, ya que sin la cooperación de los otros la vida de la protagonista, como en la vida real, no prospera. Un personaje aislado como Celio está condenado a una existencia con muchas dificultades de todo tipo y más aún de uno que no conoce sus parientes cercanos ni el lugar de su procedencia. En este sentido, no es incorrecto afirmar que hay una dicotomía que está en el constante enfrentamiento. Por una parte, la realidad obliga a mantenerse fuera de los otros para mantener la supervivencia, pero, por otra, cada uno está en busca de una compañía, en ese proceso de encontrarse con el resto o por lo menos con ese sentimiento de ser acogido por los demás. El encuentro de los mistis en el pueblo es un ejemplo visible que demuestra la vida en compañía y la necesidad de participación de otros para superar serias dificultades, aunque, bien se sabe, los mistis terminan desuniéndose para continuar con su viaje.

Dicho esto, es necesario destacar el papel que cumplen el cóndor y la hoja de coca en la peregrinación del personaje. Es sabido que en la cosmovisión andina “todo está vivo, todo siente y tiene voluntad, todo es comunidad. [...] la naturaleza tiene ánimo y sensibilidad, por eso debe existir un respeto ético en su participación en normal convivencia<sup>10</sup>” (Mamani, Huamán y Julca, 2019, p. 112). En esta convivencia interactiva el cóndor es un animal que corresponde al *hanan pacha* (el mundo de arriba) que comunica

---

<sup>10</sup> Esta lógica de la cosmovisión andina volverá a aparecer en “Marayrasu” en el que el protagonista es testigo de la explotación laboral de los mineros y también experimenta los llamados del dios tutelar de *hanan pacha*, esto es, Wamani que habita en la montaña y protege los seres que viven en su entorno. Además, en ese cuento hay una clara escisión entre el mundo de arriba donde existe tranquilidad y felicidad y el mundo de abajo, socavones, lugar de penurias humanas.

con el mundo de *kay pacha* (el mundo de acá) y es considerado el mensajero de los dioses (Mamani, Huamán y Julca, 2019).

En cuanto a la hoja de coca, en palabras de Lora (2010), forma parte de las prácticas rituales de las culturas quechua y aimara, y “ofrece al sujeto para responder a sus cuestionamientos e interrogantes sobre el cuerpo, la sexualidad, el dinero, la tristeza, la comunicación con aquello que es sobrenatural, la muerte, el origen, el futuro” (p. 220). No obstante, en el presente cuento estas atribuciones no encajan como corresponde por lo menos para el caso del cóndor que pasa a ser un enemigo de la especie humana; es decir, su papel de secundar a los habitantes de *kay pacha* se desvía para convertirse en una amenaza. Sucede lo contrario con la hoja de coca, pues le da valor al niño para que pueda continuar su ruta.

En ese sentido, la misma naturaleza configura al personaje central de este cuento. Ni las personas ni el ambiente inhóspito son propicios para que Celio pueda llegar a su meta, tampoco es adecuado para la comunicación y la interacción de los personajes ni, por último, hay una buena participación entre los actantes. Cada uno se encamina por su propia cuenta. En consecuencia, aunque la mirada del personaje es esperanzadora e incluso optimista para concretar su empresa, la visión del autor frente al mundo es pesimista.

### 5.2.3 “Unicornio”

Este cuento apareció en el año 1963 junto con “Las candelas” y los dos textos anteriores. El relato está ambientado en una zona andina del país en la que aparece una figura mitológica de la cultura occidental, la misma que se armoniza en un ambiente geográfico que no le corresponde propiamente. Como la historia gira entorno al unicornio es indudable que este sea su protagonista junto con Miguel, su descubridor, y el profesor. La acción narrativa se podría resumir de la siguiente manera:

- a. El maestro se dirige a la escuela una mañana de junio después de haber paseado por los entornos del pueblo junto con su perro llamado Azor.
- b. En el receso cuando está leyendo el texto de Ariosto se acerca Miguel, un alumno que falta con frecuencia, para contarle que el día anterior ha visto un animal de un solo cuerno, blanco y de tamaño de una vicuña y con una herida en un costado. El profesor y su alumno, en la tarde del mismo día, parten hacia la ubicación del unicornio. Encuentran y deciden llevarlo a la casa del profesor. Se retira el colegial mientras el docente se queda pensando sobre las diferentes versiones que existen sobre el unicornio. Miguel regresa al día siguiente y pasa el día con su maestro. Al retirarse le informa que su hermana Luscinda vendrá para ver al unicornio. El maestro se queda pasmado, al saber que Luscinda le visitará, porque recuerda que su experiencia en el amor ha sido incipiente hasta ahora. En efecto, la muchacha

- llega, pero se retira prontamente. Ya el lunes cuando retorna a su trabajo advierte que Miguel nuevamente ha faltado a la clase. Al término de la jornada tiene que ir a narrar cuentos al nieto de su colega para animarle porque padece una enfermedad desconocida. Al retornar a su casa se da cuenta de que el unicornio ha desaparecido.
- c. Pasan tres o cuatro días y no ha habido ninguna noticia acerca del animal. El maestro intenta entretenerse leyendo para olvidarse de tal acontecimiento; no obstante, otro suceso agrava la situación: La hermana de Miguel ha desaparecido y su búsqueda fue vana hasta ahora. Además, le cuenta que se encontró con un viejo minero quien ha visto en la madrugada a una muchacha y a un animal que se iban por los quinhuales del lugar. Finalmente, el maestro sale hacia el campo clamando la deidad que habría permitido la presencia del unicornio y la desaparición de Luscinda.

Al igual que los textos anteriores hay un elemento extraño, el unicornio, que se introduce a una realidad que transcurre con total normalidad. Esta causa inicial trae consigo el desplazamiento de los personajes para manifestar sus maneras de vida y su capacidad para enfrentarse a una serie de sucesos. Es así como los protagonistas van demostrando un conjunto de características que individualizan y no solo desde una perspectiva única, sino más bien combinando con factores de otros tiempos pasados. En tal sentido, la historia se enriquece a partir de una realidad plural en la que se conjugan y se uniformizan los seres venidos de otros contextos y los que habitan los Andes peruanos.

Se trata, en primer lugar, de la intromisión del unicornio en el paisaje rural de la sierra peruana. Un ser que solo ha existido en otras tradicionales arcaicas como pueden ser la hindú, las antiguas culturas de persa, egipcia, griega, romana, etc., otorgándole diferentes poderes mágicos sobre él o, como afirma Gallardo (2019), “la curiosidad por el animal de un solo cuerno ha llevado a muchos investigadores a lo largo de los siglos a indagar en sus porqués” (p. 57). Sin embargo, su presencia en el imaginario andino fue nula y solo después del arribo de los conquistadores españoles comenzó esa mutua comunicación en la que la figura del unicornio también se hace presente. Al respecto, Lizárraga (2016), reconociendo el papel que cumplieron la *Biblia* y el libro *El Fisiólogo-Bestiario Medieval*, señala lo siguiente:

Debido a su gran aceptación en la Europa de los conquistadores españoles *El Fisiólogo-Bestiario Medieval* fue, junto a la Biblia, uno de los libros más leídos y consultados de la época [...]. A razón de su popularidad ultramarina, algunas criaturas del bestiario medieval (como el basilisco, la sirena, el unicornio, entre los más representativos) arribaron al Nuevo Mundo con su misma fama europea obteniendo, por ello, una reconocida aceptación y visibilidad colonial tan ubicua

que, algunas de estas criaturas fabulosas [...] fueron incluso sacadas en exequias y desfiles peruanos oficiales (p. 346).

Esta incipiente inculturación solo es el inicio de una larga tradición que se devino a partir del siglo XVI y que en los tiempos actuales sigue su curso en diferentes ámbitos de la cultura. Rivera Martínez es el continuador de este proceso en el plano literario que se proyecta desde la idiosincrasia andina hacia el mundo clásico para asir algunas figuras como el personaje animal de este cuento. No obstante, para efectos de la investigación no es menester hacer un estudio sobre las variadas concepciones que se han tejido acerca del unicornio, sino más bien averiguar la caracterización, principalmente, del profesor y su estudiante en el desarrollo de la historia.

La identificación nominal del profesor no está explicitada en ninguna parte del texto debido al carácter biográfico o testimonial del relato, para ello, el tipo de narrador (autodiégetico) es un mecanismo adecuado para narrar sus propias experiencias preservando su anonimato. Pero, no es un anonimato absoluto ya que está representado en un yo que se conoce a sí mismo y a medida de lo posible extiende su conocimiento al resto de los actuantes. En tal sentido, la caracterización del protagonista se configura a partir de la autodescripción, por lo que es posible conocer las cualidades físicas y psicológicas que proceden del mismo narrador.

En principio, es un personaje de “talla elevada, la complexión enjuta, la faz cetrina y la barba negra y cuidada” (p. 114) que vive solo con su perro en una casa heredada, labora en una escuela de nivel primario, amante de la naturaleza, narrador de cuentos, lector de Ariosto<sup>11</sup> y Montemayor, conecedor del unicornio y su posible existencia en variadas culturas. Además, es un hombre dedicado al cultivo de las tierras y no ha tenido mucha experiencia en el amor, aunque es evidente que lleva una vida bastante idealista por lo que se asemeja a Alonso Quijano de Miguel de Cervantes de Saavedra. De hecho, él mismo es consciente de ello al manifestar:

Puedo decir, por todo ello, que el mío es un espíritu contemplativo, del cual forma parte, sin embargo, por extraño que parezca, una cierta vocación caballeresca. Sí, aunque sé bien que se trata de una aspiración a destiempo, por no decir absurda, y que de inmediato remite a Alonso Quijano y a su locura admirable (p. 115).

Efectivamente, es una aspiración a destiempo, pero la comparación no es absurda porque su vida claramente se enlaza con el perfil de don Quijote. En primer lugar, al igual que el personaje cervantino cuenta con un escudero, en este caso es un perro denominado

---

<sup>11</sup> Se refiere al poeta italiano renacentista Ludovico Ariosto (1474-1533), autor del poema *Orlando furioso*.

Azor<sup>12</sup> que sirve de referente en sus soliloquios, juntos salen a pasear y en vez de salvaguardar a los desvalidos del mundo, salvan a un ser mítico herido con flecha. En segundo lugar, como a cualquier caballero de la Edad Media no le falta una señora de sus pensamientos a quien tiene que servir y obedecer, esta mujer viene a ser Luscinda, hermana mayor de Miguel, a la que el profesor conoce esporádicamente, pero sabe muy bien que ella es, como él, amante de la naturaleza, de la poesía y de las leyendas. Por último, es un hombre muy leído, pero no por eso ha adquirido su “locura”, sino simplemente por su gusto al paisaje y sus ganas de aventurarse a los campos en horas de la noche.

Esta intertextualidad literaria, más allá de ser un recurso estilístico, otorga una identidad dual al protagonista, quien a pesar de no haber salido de su terruño aprovecha su condición de letrado para hacerse de los libros europeos, pero conservando el respeto y admiración a las deidades propias, la tierra y la luna, a las que clama y admite sus poderes mágicos que permitieron la presencia del unicornio y la huida de Luscinda. Precisamente, su conocimiento sobre el animal constituye un indicio más de que se trata de un personaje inquieto por el orbe occidental, sus referencias a Persépolis, Nínive, Babilonia y otros lugares y épocas dan cuenta de la existencia del unicornio. Por tanto, antes de su aparición en el paisaje andino, el animal ya estaba en el conocimiento del profesor. No obstante, la noticia de Miguel le asombra porque no sabe lo suficiente de cómo es la vida de un ser tan fantástico como ese. Los días siguientes son, realmente, desesperantes por lo que su actitud varía incluso frente a su mejor amigo, su colega Eleuterio, hasta que, finalmente, el visitante desaparece de manera misteriosa sin que haya visto nadie.

El final de la historia es una verdadera encrucijada para el personaje, pues la desaparición del unicornio es todo un enigma que ni él mismo puede resolverlo. Entonces, recurre nuevamente a la lectura para deshacerse de tal acontecimiento, pero solo tiene que pasar horas para que Miguel llegue a su casa e informe que su hermana también ha desaparecido. ¿Cómo queda el caballero cuando se entera que la señora de sus pensamientos ha huido con el animal en la madrugada? Resignado de que nunca más volverá a ver al animal ni a Luscinda y quizá por eso la última respuesta la tienen la luna y la tierra porque recurre a ellas en plena noche. La incertidumbre del personaje, en ese sentido, parece resolverse con su apego a estas deidades como se aprecia en el siguiente pasaje final:

---

<sup>12</sup> Tanto este nombre, azor, como el de la hermana de Miguel, Luscinda, tienen sus homónimos en la novela cumbre de Miguel de Cervantes. Azor es el ave al que caza una bella señora, mujer de Duque, en el capítulo XXX de la segunda parte de *Quijote*, y Luscinda es una mujer noble cuya figura es idealizada por Cardenio en el capítulo XXIV de la primera parte de la misma obra.

Contemplo en arco del satélite en creciente. *Deidad*, digo quedamente, *deidad de la noche, eres tú quien llamó a Luscinda. Eres tú quien envió a ese unicornio inconcebible ... no volverá y se tornará en puro hálito, en sombra.* [...]. Pongo mis manos sobre el suelo que nos sustenta. *Deidad*, digo, *no de lo etéreo, sino de lo viviente. Principio nuestro, tierra amada y perdurable...* [la cursiva es del autor del cuento] (pp. 134-135).

En suma, la conciliación de los elementos que confluyen está alimentada desde la visión de un personaje andino, leído y conocedor de otras tradiciones culturales. Su perfil de caballero a destiempo, su pasión por el mundo idealizado y la lectura lo convierten en un ser cuasi ajeno a las costumbres locales, pero se adapta perfectamente en un entorno inverosímil o mágico.

En cuanto a Miguel y su hermana hay que decir que son conocidos a través de la voz del narrador, el profesor, y cooperan en la construcción identitaria de este. Miguel es un estudiante de once años que divide sus días entre la escuela y el pastoreo. Con él la historia encuentra su nudo principal (al descubrir al unicornio), también se puede afirmar que con él termina la historia (es el primero en saber la huida de su hermana y del animal). Mientras que Luscinda cobra relevancia en dos hechos claves: primero, para comprobar que, efectivamente, la creencia de que el unicornio somete a las doncellas se cumple porque el minero ha visto a los dos huir en una madrugada por el este del pueblo y, segundo, su función es bastante irónica al ser robada por el animal de un solo cuerno siendo la señora de los pensamientos del maestro. La relación de Miguel con su maestro es vertical, de respeto a la seriedad y a la autoridad que impone el docente.

En conclusión, la visión del autor es conciliadora al establecer un diálogo con dos tradiciones distintas, para ello, toma como base a un ser mítico exógeno y a la vez le otorga cualidades académicas al personaje central para que sea el conocedor de ese mundo ajeno para que finalmente incorpore en la costumbre local.

#### 5.2.4 “Las candelas”

“Las candelas” forma parte del *Unicornio* que se publicó en el año 1963. En este texto se narran los cambios físicos y psicológicos que sufre una chica de 16 años a consecuencia del fuego que compra de un mercader extraño en la fiesta del pueblo.

La historia está ambientada en una zona rural que en épocas anteriores “había sido centro minero, sede de una gobernación y cruce de caminos, [...] y había casa que antaño fueron señoriales” (p. 155), pero ahora no es más que un pueblo donde la tierra se ha convertido estéril y la gente apenas tiene para satisfacer sus necesidades. Tras la marcha de

los encomenderos coloniales<sup>13</sup> solo habían quedado pocos y el resto de la población era india y mestiza, entre estos últimos estaba Santiago Linares, representante de pequeños propietarios y artesanos y padre también de Felicia –estos nombres son de procedencia española cuyo alcance semántico no constituye un aspecto central de la toda la historia-. Linares, además, por la pérdida de su esposa y el fracaso en el negocio se quedó retraído, por lo que su tío don Jerónimo se tuvo que encargar de su hija que, al igual que su padre, era lacónica y abstraída. Por lo demás, la fiesta del pueblo ya estaba cerca.

Felicia, en víspera de la fiesta, salió temprano para contemplar la llegada de los hombres de diferentes lugares y con negocios variados, uno de estos era un hombre de apariencia extraña. Fue tanta su impresión que más tarde buscó y halló al forastero que expedía siete lamparitas con diferentes colores. En principio nadie se interesó por sus lamparines hasta que llegó un hombre con apariencia de hacendado que dio un puntapié y los esparció a todos, menos uno de luz azul. Felicia aprovechó la situación para comprar la última lámpara que quedaba. Así lo hizo y desde ese momento su vida cambió radicalmente. Se volvió más bella y lúcida, características que ella misma descubrió al retornar a su casa y cuando fue a un riachuelo. Asimismo, comenzó a preocuparse por el sufrimiento de los comuneros y, en más de una ocasión, expresó su promesa de hacer algo para mejorar la situación. Finalmente, una madrugada se juntó con un grupo armado y se marchó de la casa.

Siguiendo el hilo de los acontecimientos se puede establecer dos momentos cruciales en la configuración del personaje central. Un primer momento en el que se aprecia unos rasgos físicos poco cuidados y un entendimiento que no se corresponde con la edad de la joven como se advierte en la siguiente cita:

Tenía dieciséis años, pero su entendimiento no estaba de acuerdo con su edad y correspondía, más bien, a una niña de doce. Sus rasgos eran irregulares y sus ademanes faltos de gracia. Era sí delgada, fina [...]. Había gente en el pueblo que la tenía por loca o desvariada, y que veía en su soledad una inclinación enfermiza (pp. 156-157).

Un segundo momento en el que ya goza de belleza y cierta lucidez. Para ello, el poder misterioso de la luz azul ha jugado un papel significativo al infundir estas cualidades. Para esta segunda ocasión el personaje ha sufrido un cambio hasta tal punto que:

---

<sup>13</sup> En la sociedad colonial los encomenderos eran personas de rango social alto y con un poder económico y político fuerte precisamente por la cantidad de tierras agrícolas que administraban. La huella de encomenderos o, en general, de la vida colonial está presente en varios cuentos de Rivera Martínez, con alusión directa a monedas que se utilizaban en aquella época, grabados, utensilios como la botija, este último presente en el último cuento “El tucumano”.

Era como si hubiese vuelto a ser niña y hubiesen renacido en ella el frescor y la alegría de los primeros años, pero también, no obstante, como si de improviso transcurrido mucho tiempo y hubiese ganado una particular claridad de pensamiento. [...] Ahora, en cambio, era como si, en su ignorancia, supiera muchas cosas. reflexionó en ello, de la nueva manera que le era posible, y tuvo la certeza de que ese doble regalo, de lucidez y belleza, debía tener un sentido que se revelaría más tarde (p. 167).

De modo que, la dinamicidad de Felicia<sup>14</sup> viene motivada a partir de un agente externo, el mercader de los lamparines de colores, que hace justicia con el significado semántico de su nombre (de neutro latín *felicia*, feliz). No obstante, la aparente felicidad o lo que “sintió una honda alegría, mucho más honda y perdurable de la que pudo disfrutar antes” (p. 166) se convirtió en un estado de preocupación por la precaria condición de sus compueblanos y el deseo de hacer algo para recuperar los años perdidos por el despilfarro. Por tanto, es innegable que la personalidad del personaje en la acción narrativa se encuentra confrontada por los sucesos ya señalados.

Ahora, antes de pasar a la interacción con el resto de los participantes, es necesario subrayar que la actitud de la niña no es una simple transformación física; sino sobre todo un proceso de cierta madurez mental que implica una toma de consciencia sobre la problemática de los comuneros. El personaje en su niñez fue incapaz de concebir el mundo y sus deficiencias, pero ante la luz de la vida adulta ya nada le es indiferente, el pasado de sus familiares y la historia del pueblo son cuestiones que comienza a averiguar “porque me da pena y porque me da cólera. Y porque quisiera hacer algo<sup>15</sup>” (p. 169). Una actitud rebelde que se consuma cuando se incorpora al grupo armado que se dirige hacia las montañas. Es imposible imaginar una lucha que redima al pueblo, este apenas acaba de celebrar una fiesta y no hay señal alguna de una convulsión social.

En cuanto a las relaciones de Felicia con los demás se circunscriben a los predicados de base de Todorov. Primero, porque después de la infusión de la lucidez su objetivo es buscar soluciones a los atrasos de la comunidad; segundo, la comunicación entre padre e hija es infrecuente, aunque sí más asertiva y fluida con don Jerónimo y; tercero, la participación del forastero es decisiva para la transformación personal de la niña. De este

---

<sup>14</sup> Aunque no hay mucha relación, conviene recordar que Felicia también es un personaje con dotes mágicas en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, escritor del Renacimiento español.

<sup>15</sup> Un segundo personaje mujer con la misma actitud que la de Felicia se ve en el cuento “Marayrasu” en el que una muchacha llamada Magdalena participa del bando sindicalista para denunciar los atropellos de la compañía minera. Por cierto, el tema minero parece ser motivo de crítica social a través de la literatura para el autor de estos cuentos porque aparece en varios relatos (“Marayrasu”, “Ileana Espíritu”, “Las candelas”) y en todos ellos constituye causa de los estragos a la sociedad, generando convulsiones sociales.

modo, la caracterización del protagonista se define por la intervención de otros personajes menores, pero no por ello menos importantes ya que sin ellos no hubiera sido posible los cambios.

Para concluir con este apartado, se podría afirmar que la narración impersonal del autor no contribuye para hacer paralelismos con el protagonista a fin de conocer su visión del mundo; pero, queda palmario que la intención es repensar la vida de los comuneros en las zonas rurales, empezar una toma de consciencia como es el caso de la adolescente.

### 5.2.5 “Arácnida”

“Arácnida” es un relato breve que fue publicado en 1976. Por vez primera, Rivera Martínez cuenta una historia ambientada en la ciudad de Lima porque el crimen, que comete la protagonista de este texto, se consuma en uno de los distritos cercanos a San Isidro, Miraflores o Lince.

En términos generales, se trata de un asesinato planificado por una adolescente de 14 años que, después de haber convencido a su víctima con su mirada, conduce al último nivel del edificio donde comete su crimen con una lezna de cirugía. Luego, huye “por la escalera, tan furtiva, será como el descenso de una araña...” (p. 281).

En efecto, tanto la huida de la protagonista como la de su víctima se asemejan al artrópodo por las siguientes razones: en primer lugar, la adolescente forma parte de una familia disfuncional que vive atada al rencor y posiblemente por esta causa ha robado la lezna de la cirugía en un almacén de remates y, además, se autopercibe, irónicamente, como una persona que tiene de niño y de niña, “de doble filo”. De la misma manera, en su intención del momento, el asesinato, sigue casi los mismos procedimientos de un cazador que hace lo necesario para que el animal se dirija a la trampa. En segundo lugar, la agraviada es una persona que siempre ha acosado a las niñas del inmueble con guiños y piropos, por estos comportamientos inadecuados y por su aspecto es parangonada con animales (cerdo, elefante, hipopótamo, pajarito, libélula). Por todo ello, el asesinato no sería más que la matanza de un animal salvaje por un cazador desconocido, un personaje sin nombre como en este caso.

Sin embargo, la ausencia del nombre no elimina la identidad del personaje ya que no se aleja de los rasgos concretos de un determinado ser que actúa, es decir, la individuación sobreviene a través de la descripción de algunas de sus cualidades observables, hecho que viene secundado por una narración personal y que extiende a la descripción física del otro. Así, se puede afirmar que “el autor no desea teñir semánticamente al personaje, pues desea identificarlo a través de sus descripciones y acciones, en lugar de marcarlo, desde el inicio, con un nombre que, quiérase o no, trae atadas connotaciones culturales” (Finol, 2014, p. 144).

Otra hipótesis importante que se puede plantear es que el hecho mismo del asesinato no requiere la identificación nominal de los participantes. En caso contrario, sería curioso que una persona pueda confesar sus cometidos situándolo en el primer plano su nombre. En consecuencia, el anonimato sirve no solo para ocultar la identificación personal, sino también para generalizar lo cometido, pudo haber ocurrido a cualquiera y en cualquier parte del mundo. El homicida, si bien literariamente testimonia sus acciones, nunca declararía sus cometidos en la vida real.

### 5.2.6 “Amaru”

“Amaru” es uno de los cuentos que conforman el libro *Azurita* que salió publicado en 1978, aunque fue escrito en 1975 y permaneció inédito hasta su inclusión en la colección *Azurita*. Tal como coinciden Ferreira (2015) y Olivares (2018) se trata de un cuento construido con un lenguaje más lírico que narrativo. El argumento no es muy claro por la confluencia de dos voces narrativas que, a pesar de referirse al mismo ser mítico, no presenta una sucesión de acontecimientos que sirvan para establecer un orden en la historia narrativa o, si hay un orden, se retorna al principio después de haber terminado, porque cuando desaparezca aquella sierpe, otra se levantará. A continuación, se destaca los momentos más importantes en la emanación de este personaje tradicional de la cultura andina.

El testimonio del personaje comienza apenas surge de la obscuridad para contemplar la catedral de Cuzco y en este proceso de elevación por la *loggia* (galería externa de una construcción) le acompaña el sonido de la campana María Angola. A la vez, vaticina el fin del fuego que arde dentro de él. Luego, evoca poéticamente su pasado en el que fue señor de una tierra propia. El siguiente pasaje resalta muy bien esta bifurcación de la sierpe:

Sea como fue, eras señor de una tierra propia. Y de pronto, en algún momento, reparaste en el tema que se reiteraba, en breve frase, en tus oídos. La frase primigenia. Se podría haber dicho que había nacido contigo, pero también que te había precedido. Enmudecía, después, para regresar aún más clara. Subiste a la galería y tu mirada abarcó un Cuzco anochecido. No sentías temor ni ansiedad, curiosidad, más bien, y la delicia de ser y de contemplar (p. 106).

En seguida, recuerda sobre las hogueras incontables que se produjo en el valle, en las laderas y en las cimas:

Y se levantó entonces un rumor grave y profundo, y tanto que solo podía ser captado por ti y por los pumas, las parihuanas, los halcones. Se difundió por un espacio y cesó fuego. [...] Sí, aquel rumor había sido canto del fuego, himno de las fraguas y grito de

las cumbres heridas por el rayo, y del hervor de los volcanes. ¡Antorcha de guerra y de victoria! (p. 107).

Este acontecimiento lo anotó con la escritura que en ese mismo momento inventó y también pudo escribir su nombre: *amaru*. Después, nuevamente vuelve a anunciar un destino apocalíptico para él y para Cuzco: “Sí, golpeará sobre el tejado y se escurrirá por entre las grietas, inundando estancias y patios. Se vendrán abajo los pilares. Un día y una noche lloverá, como nunca ha llovido antes en el Cuzco” (p. 108).

Finalmente, sus reflexiones desembocan en una especie de resignación por lo que dice: “no quise pensar más en los siglos de latencia y renuncié a toda especulación sobre este don de creación y de palabra. Me atengo solo a un saber en acto. Sé que el fin está próximo” (p. 110). En fin, antes de recordar que otra sierpe se erigirá en su lugar en un futuro, rememora que los arquetipos de su cuerpo estuvieron en Pamir y Éufrates, ahora adoptados en “la ferina crispación de Chavín y de Pucara” (p. 110).

Con todo, la figura de *amaru* no parece perder su identidad, la misma que siempre ha estado en la mitología y la religiosidad andina. De hecho, el *amaru* “es una de las deidades que tiene mayor presencia en el mundo andino y se le atribuye diversas vinculaciones, como la generadora de las lluvias y su desplazamiento contorsionado” (Mamani, Huamán y Julca, 2019, p. 125). Sin embargo, Rivera Martínez coloca este personaje en una cuasi crisis de identidad por razones variadas: primero, el dios serpiente se halla solo en un palacio clausurado de Cuzco y no en los lagos o en las grandes montañas en las que, tradicionalmente, se ha creído que habitaba, pese a que en la última parte rememora Salcantay y el Ausangate, glaciares que le corresponderían propiamente. Segundo, es una sierpe preocupada por el don de la creación y de la palabra que, gracias al descubrimiento de la escritura, se autodenomina como *Amaru* y con esto alcanza un autoconocimiento que no es del todo palmario, pues enlaza lugares y épocas dispersas como se refleja en la siguiente cita:

En polvo invisible se convertirá mi cuerpo, cuyos arquetipos estuvieron, sin duda, en el Pamir y el Éufrates, y que adopta ahora, de modo creciente, la ferina crispación de Chavín y de Pucará. ¿No se nota ya en mi rostro una dureza de diorita? Se diría, incluso, que exhalo un hálito de ríos y bosques (p. 110).

No obstante, esta convergencia permite al autor universalizar a un ser mítico netamente vernáculo y que además apunta a una fusión de identidades, cuestión que no se resuelve por la mención de lugares distantes y por la circularidad de la historia, pues la sierpe pronto agoniza, pero resurgirá otra que, seguramente, tendrá los mismos problemas para vincularse a una u otra cultura.

Finalmente, otros estudios similares a los de Ferreira (2015) y de Olivares (2018) han postulado, a partir del carácter lírico del relato, que se trata de una poética o una alegoría de la escritura en tanto que el Amaru con su obrar demuestra sus capacidades para la escritura, que vincula con su autoconocimiento y, a la vez, con el cosmos o las cosas de su alrededor. Mudarra (2010) defiende la idea anterior tal como se puede percibir en sus palabras que siguen:

Rivera Martínez problematiza en este relato-poema la noción de escritura y la resuelve concibiéndola como una escritura sacra, cosmogónica y cíclica, capaz de dialogar con la naturaleza y descifrarla. Al mismo tiempo, vemos que este relato se mueve en un espacio donde el yo y el tú dialogan; el narrador-protagonista del relato se encuentra dividido (p. 68).

### 5.2.7 “Azurita”

“Azurita” junto con otros relatos breves salió en 1978. La trama conjuga con los tres tiempos: presente para describir las acciones del protagonista en el momento actual, el pasado para evocar sus diversas peripecias en las punas y el futuro para dar a conocer sus proyecciones junto a su mujer y sus hijos. En virtud de ello, la historia narrada se puede sintetizar en el hallazgo de la azurita en la caverna de camino a Yauricocha por Tadeo Pomasunco, su regreso en el que va recordando sus experiencias en diferentes lugares y con variadas ocupaciones y también va planificando su futuro con el dinero que obtendría al vender el mineral, finalmente, su inesperada decisión de arrojar su descubrimiento al medio de la laguna, con la idea de que no tiene derecho para llevar la piedra de su reposo de siglos.

El protagonista de esta historia, Tadeo Pomasunco, indudablemente se construye desde la mirada de un narrador que conoce detalladamente su vida. Así, respecto a su pasado indica:

La estancia en que había nacido y crecido, en la puna de Chacaybamba. Francisco Pomasunco, su padre, músico, alfarero, que no se resignaba a que su hijo fuera un ignorante y por eso lo mandó a Acobamba, a casa de un tío, maestro de escuela. Cursó allí la primaria y se trasladó después a Huancavelica. No pudo terminar el primer año de media. Su viejo se enfermó y no hubo quien pudiera sostenerlo. Fue una lástima, pues era buen alumno y le gustaba el estudio (p. 67).

A partir de ese momento tuvo que insertarse a ocupaciones diversas (carpintero, arriero, peón en las chacras, barretero, etc.) hasta que se conoció con su amigo, el geólogo Josafat González con quien había aprendido a apreciar las piedras y sus características, pero este tuvo que abandonar después de un accidente y se internó en Lima. Entonces, Tadeo cambió de trabajo, pero sufrió una nueva volcadura por lo que abandonó y regresó a

Acobamba en donde se casó con Lastenia. Tuvieron dos hijos. Mas pronto se alejó de la casa por la nostalgia a las jalcas y las quebradas<sup>16</sup>. Desde aquella fecha anda buscando piedras raras en la serranía hasta ahora que, por fin, ha hallado una azurita y desea emprender un viaje de regreso a su casa.

En cuanto a la proyección del personaje se sabe que desea regresar a su casa familiar. Vender la azurita a un señor de La Oroya o llevarla hasta Lima, donde le podrían ofrecer un monto más elevado. Luego, con el dinero obtenido, pagar el alquiler en Huancayo, conseguir más chacra para los hijos o adquirir ropa para su mujer. Ideas que sin embargo van acompañadas de cierta vacilación de si será aceptado en la casa por su esposa o más bien le dirán que se retire. Más allá de esta incertidumbre lo que realmente trunca su sueño es su propia decisión de deshacerse de la azurita con la finalidad de seguir errando por los paisajes inhóspitos de la puna.

Hasta ahora, es evidente que Rivera Martínez opta por personajes aislados de la sociedad, seres que se edifican fuera de su ambiente y están en una búsqueda constante de unas metas que por factores múltiples no se logran alcanzar. Pero, son seres con mucha riqueza emotiva, con una fuerza interior insuperable que les permite seguir arrastrándose a pesar de las vicisitudes. En caso de Tadeo Pomasunco, incluso el valor etimológico y semántico de su apellido (de *poma*, puma; *sonqo*, corazón; por tanto, Corazón de león andino de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Quechua-Español-Quechua* (2005)) coincide con su actitud valiente para vagar por las alturas en completa soledad, además el nombre se remonta probablemente a la lengua aramea: *Tadday*, cuyo valor semántico indica valentía.

En la vida real, como se ha dicho muchas veces, la persona no puede desarrollarse por sí sola, lo mismo sucede en la literatura. Por eso, el personaje está doblemente frustrado por su decisión final de la renuncia a una vida mejor, pero también por situaciones difíciles que ha tenido que superar en el pasado, por ejemplo, dejar la escuela para ayudar a su padre o cuando tuvo que lidiar solo después de que Josafat González dejó a raíz del accidente. Todo ello, ha contribuido en la autosuficiencia y el individualismo del personaje que, al fin y al cabo, ya está acostumbrado a una vida alejada de los demás y por eso el “regreso a Acobamba, era un sueño sin sentido” (p. 73).

De modo que, “él continuaría con su viaje por las punas. Su viaje sin término, sin otra compañía que la del ichu y la del viento, en pos de otros fragmentos” (p. 73). Y será así mientras no haya una participación de los familiares a los que tanto clama y ha trabajado en favor de ellos, sin que estos correspondan para la reinserción del personaje a la vida social

---

<sup>16</sup> Es curioso saber que en este relato el personaje renuncia a la vida en la sociedad para alejarse a vivir en las jalcas, y en otro texto, en “Marayrasu”, el personaje renuncia a la vida de la felicidad en las montañas para vivir en la sociedad junto con los demás, a sabiendas que le espera una existencia bastante cruda como minero.

y conjunta. He aquí otra clave para analizar la dimensión social del personaje, debido a que la elección a la vida solitaria entregada a la afición de las piedras raras es también una dimisión a la vida en la sociedad o, en todo caso, un destino sin oriente, sin un asidero fijo.

Para terminar, la connotación social-geográfica que plantea Rivera Martínez en este relato es palmaria. Ante todo, por el espacio donde se desarrollan los acontecimientos, en la serranía peruana, y por designar al personaje con un nombre de origen quechua. Además, es notorio que le excluye cuando intenta involucrar, aunque solo imaginativamente, a la capital del país donde Tadeo Pomasunco pasaría como “viejo loco” que descansaría en un corralón de La Victoria entre costales y canastos. En suma, no se trata de una descripción de una realidad social, sino de una reflexión al sentido de la vida misma, “una perspectiva más bien filosófica, hondamente contemplativa, que universaliza, sin diluirla, la problemática de lo concreto” (Cornejo Polar, como se citó en Ferreira y Márquez, 1999, p. 92). En todo ello, el respeto por la naturaleza, y por elementos que se hallan dentro de ella, se mantiene intacto.

#### 5.2.8 “Ave Fénix”

Una vez más, Rivera Martínez inserta un personaje “loco” en una historia que hace una especie de denuncia social a los malos agentes de la sociedad y especialmente a los falsos creyentes de la fe cristiana. Es un personaje, además, portador de una profecía en nombre de una criatura legendaria como es el ave Fénix, sumado a ello su denominación coincidente con el mayor de los profetas de Israel, Isaías (de antiguo Israel del que se cuenta en la *Biblia*). De manera que, su análisis requiere atender los siguientes puntos: la funcionalidad dentro de la acción narrativa, la denominación, las principales descripciones procedentes de él mismo y del resto de los actantes y, finalmente, su crítica frente al contexto social y sus intenciones.

Ahora bien, la rebelión del protagonista acaece un Viernes Santo cuando llega a una iglesia junto con la silueta de un ave ante la mirada burlona de las principales autoridades y otros feligreses. Apenas entra al atrio empieza a protestar y afirma que “no todo es figuración, jolgorios y pependencias. Está, además, Poesía” (p. 75). El poeta permanece quieto mientras otros murmuran sobre su presencia y su propiedad. La procesión avanza lentamente y esa liturgia para Isaías significa alabanza a la deidad que está en sus manos. Pronto, hace una retrospectiva de sus años de seminarista y colegial hasta que una tarde conoció la verdad y la pureza, comenzaron a llamarle “el loco”, le apareció el ave y cuando lo abandonó salió a las calles “confiado en el poder de la persuasión y la palabra” (p. 79), pero no le hicieron caso y por eso se fue por las punas y los collados. Finalmente, esbozó la figura del ave y luego la estructuró con diversos materiales. Isaías retoma su discurso y proclama la “Edad de la Poesía” (p. 80) no sin antes de manifestar que para ello es necesario

que todo acabe y haya purificación. Por último, se encamina entre la muchedumbre hacia el centro en donde prende fuego a la figura fabricada con materiales explosivos.

La denominación que recibe el personaje es Isaías y apodado como “el loco” por su aparente insensatez y falta de juicio. La mayoría de los participantes reprochan utilizando su apodo y se extiende hacia el rechazo absoluto del “nunca bienvenido”; no obstante, su locura, en el fondo, permite para vituperar la vida desordenada del cura, la avaricia del juez, los diferentes latrocinios de la gente, en fin, todos de la congregación, menos el Radamés que está ausente. Así pues, la transducción del personaje va aunada con una serie de anuncios que lo desembocan en una inverosimilitud para dejar de ser verdad, porque la “Edad de la Poesía” o la “Nueva Arcadia” ya no son sino unas falsas esperanzas de una vida mejor para la comunidad, un renacimiento utópico después de tantos vicios.

Con Isaías, su nombre oficial, en cambio, hay una coincidencia con el de profeta de Israel. Este, en palabras de Guerra (2001), fue un profeta de esperanza que comunicó el nuevo futuro para su pueblo que se encontraba en incertidumbre sobre Dios y la vida de la nación. Las preocupaciones de Isaías del cuento son similares, pero en un contexto y problema distintos y también diferente en cuanto al modo de planificar el resurgimiento del pueblo. Más allá de esta coincidencia denominativa la identificación no esconde otro factor que sea relevante en la historia narrativa, al menos carece de un valor intertextual significativo que enriquezca la figura del personaje a partir del otro personaje histórico y bíblico, Isaías.

En la descripción del personaje se intercala diferentes voces procedentes de los asistentes, de él mismo y desde el narrador. Ya en las primeras líneas se describe como “lunático y astroso” (p. 75), un ser extraño que se adhiere a la procesión del Viernes Santo y en la medida que va avanzando la procesión la gente no deja de susurrarle frases despectivas: «¡Oh [,] Dios, prendan a ese loco!» (p. 75), “a los locos no se les mira” (p. 77), “saquen a ese loco, quítenle la enjalma”» (p. 81), etc. Isaías no se distrae ante estos mensajes de la muchedumbre y continua con su discurso y con la previsión de su objetivo final. De hecho, la historia está centrada en el discurso del personaje y los diversos acontecimientos que marcaron su vida para que llegue a ser un errabundo solitario e incompresible frente a los observadores. Adicionalmente, se puede resaltar que Isaías desde su condición de astroso conoce su pasado y su presente, sabe también los problemas de la gente, maneja un discurso estructurado, está consciente de lo que fue e hizo; por todo ello, no se trata de un ser sin cordura y ajeno a la realidad, al contrario, está cargado de verdades de lo que la gente ni siquiera se da cuenta.

Pero, también está el desdoblamiento del personaje que viene a ser una prueba más de lo que es consciente y conoce. En unos de sus discursos enuncia: “perdí la cordura, y

ahora soy el solitario, el nunca bienvenido, el que no es yo y debe ser él” (p. 78). El yo marca la pérdida de su identidad en aquella tarde que conoció la verdad y la pureza y comenzó con su marcha por los collados del pueblo, el yo corresponde a sus años de colegio en los que recitaba a la patria y a Bolognesi. Él, en cambio, es ese lunático, el personaje que presencié la aparición del Ave Fénix y se inspiró en él para empezar con su proyecto de profetizar la destrucción de la tierra, en otras palabras, el Isaías actual que está en la procesión. No obstante, los dos pronombres están unificados en una misma personalidad y no se diferencian sustancialmente, más bien supone una continuidad en la construcción de la identidad del personaje. Un yo que se actualiza en él con el autoconocimiento del sujeto, específicamente con la evocación del historial de su pasado. Con todo, la calificación de “taumaturgo-poeta-demente-acólito-infante” (p. 81) es justa ante los feligreses, pero una falsedad para el propio Isaías, porque él es el profeta de la verdad y de la poesía.

Dicho esto, es importante explicar la inserción del Ave Fénix en la acción narrativa. Este ser mitológico le apareció misteriosamente al infante en una tarde cuando ya había conocido la verdad, y se interpuso con mensajes enigmáticos que en principio ni el mismo personaje pudo identificar, pero se infiere que fue para profetizar la llegada de la Edad de la Poesía, la Nueva Arcadia. Entonces, el poeta emprendió su gran empresa de enunciar la nueva era y la necesidad de la purificación a través del fuego, que en este caso debe comenzar con la destrucción del mismo boceto de Ave Fénix. A partir de esta idea surge un rasgo que le caracteriza al ser legendario, puesto que una de las creencias que se teje acerca del ave es su capacidad de renacer desde sus restos mortales en un futuro no definido (Freán, 2018). Aunque converjan otras versiones, es notorio que en el presente relato pervive esta función y que coincide con los deseos de Isaías. El profeta recurre a una figura mítica para expresar su denuncia y su rechazo a las malas prácticas de la sociedad en la que vive.

Del mismo modo, el profeta pronostica un futuro diáfano y bello en el que “todos seremos poetas, inclusive el gobernador, el sargento, el subprefecto. Hasta el mismo Señor compondrá unos versos” (p. 80). Este clamor de una realidad utópica también se asemeja a la cualidad del ave, pues también se ha asociado con una belleza insuperable y que el mismo personaje es conocedor de esa condición porque manifiesta que el ave es “amor sin sombra, deidad de la alegría” (p.82). Además, es Viernes Santo y esto recuerda la muerte y crucifixión del Señor que resucitará para traer un nuevo mensaje al igual que el Fénix. Efectivamente, Argente del Castillo (1998) señala que “se asocia con la Resurrección de Cristo y se le da una dimensión religiosa pues al ser la figura de Cristo lo es de todo creyente en la resurrección después de la muerte” (p. 22). En ese sentido, su presencia en el discurso del niño está para dar mayor énfasis de que es inevitable la caída de todos para un futuro distinto. Finalmente,

la mitificación del ave parece encontrar su similar en las regiones andinas, ya que uno de los feligreses al ver el boceto lo relaciona con *huaychua* (una especie de ave acuática que habita en las zonas andinas del Perú y otros lugares del continente suramericano); no obstante, no es más que una evasión al mensaje que quiere transmitir el loco Isaías al creer que tal figura representa una mala señal al lado de su dueño.

Así pues, Rivera Martínez no solo está preocupado por cuestiones estéticas y eruditas al introducir un elemento de la mitología occidental, también es consciente de los excesos de la gente que practica ciegamente la fe, para ello recurre a la figura de un infante que recitaba poemas al héroe y a la patria sin saberlo y que luego se convirtió en un ser profético como en los viejos tiempos para anunciar nuevas verdades. Sin embargo, él lo hizo cuando era niño y le era ajeno los problemas sociales, pero ahora el cura, el juez, el subprefecto, el alcalde, el comerciante... cometen excesos siendo figuras claves dentro de la sociedad. En suma, una visión del escritor que aúna lo ficcional con problemas reales que aquejan a la sociedad.

#### 5.2.9 “Marayrasu”

En “Marayrasu”, un relato extenso fechado en 1987, se narra la historia de un niño huérfano que, después de abandonar su tierra natal Pariahuanca, se estableció en el centro minero de Jullacocha donde sobrevive gracias al pequeño negocio que emprendió con la ayuda de algunas personas del lugar. Mientras espera un puesto laboral en la compañía, es testigo y se ve involucrado involuntariamente en los problemas sindicales de los trabajadores, por esta razón renuncia a su oficio de vendedor de café y termina en las filas, igual que otros postulantes, para ser el nuevo empleado de la empresa.

Aunque pareciera ser un cuento realista por la descripción que hace a la dura faena de los mineros, los ribetes fantásticos están insertos mediante la incorporación de componentes míticos como la figura del Wamani y, más puntualmente, por el papel que cumple este dios tutelar en favor de los huérfanos y abandonados. Así, en primer lugar, se observa una realidad casi muerta y no solamente por el silencio que reina en el pueblo, sino también por los sufrimientos de los mineros que, por ejemplo, terminaban flagelados y muertos si iban en contra de la compañía. En contraste, en segundo lugar, aparece la figura de Marayrasu, montaña donde seguramente habitaba el Wamani más poderoso, como el “paraíso terrenal” en el que no había penas, sufrimientos “y fuera siempre quietud, soledad y blancura” (p. 89), “cristalino y perfecto” (p. 93), y, “felicidad y pureza” (p. 104). Lugar, en fin, donde habitaba la niña pastora que en dos ocasiones le había visitado a Alfonso en la plazuela del pueblo y le había ofrecido regresar juntos a esa cumbre, pero el muchacho se negó en las dos oportunidades y se aferró a su plan inicial, encontrar vacante y convertirse en un minero más, sabiendo las condiciones que le tocaría vivir dentro y fuera de los

socavones. Una renuncia de este tipo, por más bella que fuera la vida allá en la montaña, explica la adhesión del hombre a la realidad y al trabajo porque aquellos sueños “no eran más que fantasías, hermosas fantasías” (p. 96). Por lo tanto, la realidad objetiva sigue siendo el lugar de aspiraciones personales y no la ficción que es más bien una especie de evasión imaginaria frente a las penurias.

Aparte de esta contraposición y fusión entre la realidad y fantasía, hay otra dimensional social entre los adinerados dueños de la mina y la condición socioeconómica de los obreros. Alfonso ya se había dado cuenta sobre esa situación, pero fue Magdalena quien le relató con mayor detalle: “ella le relató los comienzos de la empresa, de la que eran propietarios unos limeños adinerados, y cómo se convirtió en un conglomerado de minas y haciendas, cuyos dueños eran unos gringos de un país lejano y riquísimo” (p. 90). Frente a estas diferencias sociales el sindicato de los mineros responde con una huelga, pero el gobierno, o quienes estaban en favor de la compañía como los apristas<sup>17</sup>, reprende con castigos severos y hasta con la muerte, tal como hicieron con el dirigente Alejandro Catari, también amante de Magdalena. De hecho, “por orden del gobierno se prohíbe toda actividad sindical” (p. 103). En el contexto del cuento, además, a los huelguistas se les acusa de “rojos” o comunistas por levantarse ante los abusos que cometen los dueños de la compañía, pero ni siquiera entre ellos existía la unidad.

Lo anterior evidentemente es una denuncia a través de la literatura sobre la fractura que existe en la sociedad peruana aún hoy día entre los que tienen poder económico y las clases dominadas, problema que en los años 80 del siglo pasado fue peor principalmente por razones políticas y económicas y evidentemente por la presencia del Sendero Luminoso que en aquellos años tuvo su mayor auge. Recuérdese, por ejemplo, las acciones del llamado Comando Rodrigo Franco o al atentado a la embajada de Corea del Norte en 1987, contexto de este y otros cuentos. No obstante, al margen de los hechos históricos, importa detenerse en la figura del personaje y la forma como se desenvuelve dentro de la historia, no tanto en el sentido dinámico o estático ya que permanece con este último rasgo, sino más bien por su forma de relacionarse con los demás y también por la caracterización que ofrece el narrador de él, es decir, sobre Alfonso Pomasunco, protagonista del relato. Sin dejar de lado los elementos míticos pues forman parte de la cosmovisión andina y de la que la pastorcita es su portadora o mensajera, aunque Alfonso rehúse a su llamado y a través de ella a la protección del dios Wamani.

---

<sup>17</sup> La referencia a ideas políticas no es tan frecuente en la cuentística riveriana. Aparte de este cuento, se repetirá muy claramente en “Mi amigo Odysseus” y en el cuento inédito “Ileana Espíritu”, en el primero Odysseus, el protagonista, es expulsado del país por compartir las ideas comunistas y en el segundo Ileana es víctima de las malas acciones de los soldados del gobierno quienes disparan, por confusión con los subversivos, a su hijo.

Magdalena, portadora de un nombre de origen hebreo y una joven negociante, fue la primera persona que le ayudó a Alfonso a establecerse en el pueblo y a emprender la venta de café y pan mientras esperaba por un vacante en la mina. El trato que se entabla entre los dos es sincero y se mantiene hasta el final a pesar de los problemas en los que la muchacha está involucrada. El niño de 13 años incluso llega a comparar e idealizar a Magdalena con la pastora del mundo mítico: “Soñó también, y ello lo turbó, que besaba sus trenzas mientras la consolaba y juntaba su rostro con el suyo. Y la imaginaba, con curiosa insistencia, deambular las laderas del Marayrasu, y confundirse, extrañamente, con la imagen de la *imilla*<sup>18</sup>...” (p. 102). En definitiva, ella es el soporte para Alfonso y en ella de alguna manera estaba la esperanza de vivir junto con el Wamani porque los dos habían soñado a la pastorcita y antes de su viaje a Lima le había insistido a que regrese a su pueblo o se retirase a la montaña y no quedarse en la mina. Sin embargo, la partida de la adolescente a la capital, motivada por las injusticias que padece en el lugar, cambia también la vida de su joven amigo que, como ya señaló, termina deshaciéndose de la idea del “sueño hermoso” (p. 103) de vivir bajo la protección del Wamani.

Mientras tanto la relación entre el dirigente y secretario del sindicato, Alejandro Catari, y el huérfano es más breve y en un momento de tensión, durante la detención de Magdalena y previo al arresto y ejecución del jefe de los sindicatos. Alfonso colaboró con la causa de los obreros, pero sin conocimiento de las razones, y por eso fue apresado y obligado a trabajar en la cárcel de Jiullacocha durante casi tres semanas. Esta experiencia y, sobre todo, la muerte de Alejandro Catari, marcaría la vida de Alfonso en el sentido de que su etapa infantil, un mundo de inocencia, se ve interrumpida para adentrarse a una realidad sangrienta y con constantes abusos. Una vivencia bastante traumática que incluso en su sueño vio estas cosas:

Vio en sueños la cárcel, el cuerpo de Catari, la faz lívida de Villalobos. Se vio cruzando despavorido el corredor del tío Alseldo, y gritando: “¡Lo han matado! ¡lo han matado!”. Y hasta se vio, muy pequeño, cuidando las gallinas de la abuela, mientras llovía y el oficial Reyes tocaba las campanas de una torre igualita a la de Jiullacocha, trasplantada a ese lugar lejano (pp. 100-101).

No hay forma de remediar estas injusticias y quizá por ello, como piensa Pérez Esain (2015), “el autor, una vez más, pone su fe en la ficción no como forma de poner tierra de por medio frente a la realidad, sino más bien, al contrario, para poder comprenderla y hacerla más humana” (p. 9). Y esa otra alternativa más humana radica, aunque sea en la leyenda, en los senos del Wamani que es “el nombre de la realidad espiritual que mora en un cerro

---

<sup>18</sup> *Imilla* en la lengua aimara significa niña o muchacha.

[Marayrasu] y protege a la comunidad cercana” (Baldoce, 2014, p. 158) y que se presenta en varias ocasiones para auxiliar al huérfano, pues ya se conoce la decisión de este, pero conviene subrayar algunos rasgos de la cosmovisión andina. En principio, la visita de la niña pastora ocurre en dos momentos claves, una antes que produjese la huelga y otra después cuando los principales protagonistas, aparte de Alfonso, habían desaparecido. En ese sentido, la actitud del niño fue siempre la misma al rechazar el otro “destino” que le deparaba allá en la cumbre. Luego, se advierte un contraste absoluto entre el mundo de arriba o superior con el mundo del abajo o inferior, propio de la cosmovisión andina, ya que el espacio prístino de las alturas del Marayrasu se contraponen con el continuo dolor y sufrimiento dentro de los socavones, lugar peligroso por la presencia como el *jumpe*<sup>19</sup>, un aliado especial del Muqui o el duende según las creencias populares. En estos espacios contrapuestos, la pastora interconecta al menos el mundo de aquí con el de arriba, pero indudablemente la realidad triunfa y sigue su marcha.

En definitiva, se podría decir que Rivera Martínez aborda la problemática social y crítica por medio de su escritura. Describe una sociedad corroída por la pobreza, la soledad individual y colectiva y constantes injusticias que comenten las autoridades, pero no es una descripción periodística y meramente objetiva, sino nutrida, como es su estilo, con componentes líricos y adheridos con mitos y creencias de la idiosincrasia andina. La denominación, pues todos los personajes están etiquetados con nombres comunes y corrientes, ocupa un segundo plano porque lo primero que sobresale son otras cuestiones ya anteriormente referidas y la caracterización de los personajes se da desde una mirada de tercera persona.

#### **5.2.10 “Atenea en los Barrios Altos”**

El texto se publicó en 1997 junto con dieciocho cuentos bajo el mismo título de este relato, a pesar de que fue escrito en 1987. Ambientado en la capital del país en la que se conviven personajes de diversa clase social, de variada procedencia geográfica e incluso con niveles culturales distintos. Cada uno de ellos representa una figura u otra de los héroes homéricos, que participaron en la Guerra de Troya, en el momento del juego. El hilo argumental se edifica desde la evocación de uno de los testigos y se estructura de la siguiente manera.

---

<sup>19</sup> El *Diccionario de peruanismos* (2016) define que es una “enfermedad similar al soroche, producida por los gases del azogue” (p. 534). Sin embargo, el “jumpe” en las creencias populares andinas es considerado como el aliado del Muqui o duende que habita dentro de las minas o zonas tenebrosas. Salazar Espinoza (2017) se refiere al *jumpe* con estas palabras: “El Muqui tiene un aliado en las minas, “El jumpe” que es un gas letal que camina por las galerías abandonadas, si un minero se choca con él, muere instantáneamente” (p. 351).

Lorenzo había llegado a Lima hacía algunos meses para vivir en Chacarilla y luego se mudó a Barrios Altos, en donde ahora reside en una casa en ruinas. En las tardes se asomaba al juego de otros niños y después también se incorporaba al grupo, aunque tenía una personalidad introvertida pudo adaptarse al nuevo ambiente en el que se sentía a gusto, especialmente con la hija del médico con la que entablaba conversaciones sobre las lecturas que ella hacía. Al término del año escolar el médico y su familia se fueron de vacaciones a San Bartolo, el narrador (Octavio Landeo) y su hermana viajaron a Huancayo y el niño Lorenzo se quedó en Lima. Cuando regresaron la hija del galeno tuvo que suspender sus sesiones de piano y se tornó a la lectura, precisamente a *Ilíada* de Homero. Gracias a su afición por la lectura el resto de los niños pudieron enterarse de la existencia de Aquiles, de Héctor, de Atenea y de otros y por eso también se inspiraron para jugar a griegos y a troyanos.

Andrea, hija del médico, por su viveza y su carácter extrovertido lideró al equipo. La primera asignación de papeles se fijó como sigue: Octavio Landeo se convirtió en el guerrero troyano, Absalón en Aquiles, Adelio y Miriam en aqueos, Andrea primero asumió el papel de Héctor y luego de manera definitiva el de Atenea (en ninguno momento quiso ser Helena porque creía que era boba por más bella que fuese), y Lorenzo tuvo que cumplir dos funciones: auriga de Atenea y al mismo tiempo tuvo que ser caballo. Con esta organización comenzaron a jugar en una de las calles de Barrios Altos y en el que las paredes del caserón en que vivía Lorenzo se transformaron en muros representativos de la legendaria Troya.

No obstante, una tarde del domingo sucedió la tragedia que acabó con la “libre versión del poema homérico” (p. 228). Se tuvieron que reasignar las funciones y se estableció así: Absalón se cambió por Áyax, Julio continuó representando a Héctor, Atenea optó por el papel de Aquiles y le asignó a Lorenzo para que sea nuevamente su cochero. El juego parecía una batalla real cuando se centró en las figuras centrales, la lucha entre Aquiles y Héctor, hasta que Lorenzo se desplomó después de tanta exigencia y esfuerzo. Todos los niños se asustaron y como la situación era algo grave llamaron al doctor Zaldívar, este pidió a que llevaran a su casa, examinó por un rato y al notar que estaba en un estado difícil lo llevó al hospital. A su regreso el doctor comunicó el deceso del infante y se tuvo que encargar de la sepultura porque no se conocía ningún pariente suyo. No había muerto como consecuencia del forcejeo de su hija, sino por un problema congénito.

El narrador, por su parte, esa noche soñó un carro de verdad que corría tras de un caballo y encima del animal se encontraba Lorenzo, en otro momento vio también a Atenea que exigía a Lorenzo para que avance más rápido. Finalmente, al día siguiente enterraron al auriga de Ayacucho sin velorio. Desde esa ocasión el grupo se disgregó, nunca más hubo un reencuentro.

Los dos personajes centrales de esta historia son Lorenzo y Andrea, que sintonizan gracias al gusto por el juego y la literatura, pese a sus diferencias económicas y sociales. El primero forma parte de una familia más acomodada del barrio, mientras que el segundo proviene de una provincia, labora en actividades variadas y vive en un caserón abandonado sin la presencia de sus familiares. Son personajes recargados de informaciones mitológicas y no solo por la lectura de la niña, también por el conocimiento que tiene el huantino sobre las creencias de su pueblo que le permite hacer un parangón con lo que escucha a su amiga. No en vano dirá en unos pasajes que la belleza de tales historias helénicas parecía a los cuentos de su pueblo, del sol y de los *Wamanis*. Para comprender mejor la constitución de la cada uno, su forma de ver el mundo, su relación con otros y su final fatídico conviene revisarlos por separado, pero siempre enlazando con el núcleo central que es el juego a lo griego y a lo troyano.

Lorenzo, por su origen provinciano recibe varios apodos (serrano, toronjil, maicito) que marcan no tanto un desprecio y rechazo por parte de los integrantes del grupo porque se inserta sin alguna dificultad, sino simplemente funcionan como señal de un lenguaje coloquial de los niños que conviven en un entorno social rico y variado. De todos modos, se trata de un personaje con un castellano deficiente, poco expresivo, independiente, aunque con cierta gracia de humor. Quizá su caracterización física coadyuve a su personalidad sobria.

No tendría más de trece años, y era delgado, bajo para su edad, pero también fuerte. Sus ojos eran negros y hermosos, y sus manos, larga y finas. Unos pantalones de dril, una camisa raída y una vieja chompa constituían su única vestimenta (p. 223).

Es evidente la condición humilde de Lorenzo, pero también está claro que tiene un espíritu emprendedor. Se le ha visto vendiendo caramelos, lavando autos, etc. Sin embargo, su vida es redirigida con la invitación de los otros niños del barrio para jugar al estilo de la batalla troyana, después de que todos se enterasen sobre los personajes y sus roles en la lucha. Así, la lideresa del grupo escoge a Lorenzo para que sea su auriga y su corcel. En el primer juego todos salieron airoso, pero la segunda vez termina con la vida del personaje en las manos de Aquiles y ya no en las de Atenea, esta ha sabido aprovechar su entendimiento para mantener intacta de la figura que representa. La muerte de Lorenzo en plena batalla es un hecho decisivo para que el grupo se disperse y que nunca más se repita. Es curioso lo que ha visto el narrador en sus sueños, porque es la realidad que se extiende hacia el mundo onírico en el que también Atenea exige a Lorenzo para que corra más rápido.

Atenea, en cambio, tiene una vida distinta. Ella “además de estudiar en un colegio privado, era muy aficionada a la música y a la lectura, pero también al vóley” (p. 225). Su

gusto por la lectura le lleva a conocer los personajes homéricos y su inmediata interpretación en el juego grupal que ella misma lidera. En un primer momento asume el papel de Atenea porque sabe que aquella fue una diosa de la sabiduría y de la inteligencia, así como en la mitología griega. Luego, al notar que no ha funcionado bien el juego procede con la reasignación de los roles, esta vez ella se queda como Aquiles (Atenea en la versión homérica también siempre estuvo al lado de la tropa de este personaje) y con lo que finiquita a su auriga y su caballo. Este cambio de roles sirve para enfatizar la intensidad y el carácter dramático de la historia y tiene sentido, pues Aquiles tenía que vencer a Héctor. En fin, la Atenea de Barrios Altos da justicia a su denominación al ser muy perspicaz en la hora de hacer los cambios, no quiere manchar la dignidad de la diosa a la que representa.

Otro personaje homérico que se actualiza en esta historia es Áyax a través de Julio. Su participación no tiene mayor significatividad más que para completar el grupo. Pero, lo que es importante resaltar es la intertextualidad que hace el escritor, esta vez mediante la representación de los niños sin dejar de lado lo propio. En el imaginario cultural de Lorenzo están los huaynos, los cuentos de sol y de los *Wamanis* que no son ni más ni menos que los mitos griegos. Las dos concepciones son igualmente valoradas. En ese sentido, los personajes no solo están en constante comunicación con lo exógeno, sino que ellos mismos asumen roles para que un acontecimiento antaño pueda replicarse en un barrio modesto, con gente interesada en temas clásicos. Igualmente, el cuento en palabras de Ortiz (como se citó en Caro Ojeda, 2014) apunta a una conciliación entre los grupos sociales del país eliminando los prejuicios raciales.

Es importante indicar que esta historia de Rivera Martínez se vuelve a mencionar, aunque muy sucintamente, en su gran novela fero *País de Jauja* (1993) en la que el protagonista, Claudio Alaya, cuenta en unos de sus escritos personales que su hermana Laura asumía papel de guerrera y él de caballo.

*Pero no siempre lo hacía de mujer, y me acuerdo así que una vez, después de ver una película de romanos, Quo Vadis, se empeñó a formar parte de unas "cuadrigas", y asumió el papel de guerrera, de modo que no me quedó más remedio que ser su caballo. Ya entonces, pues, tenía algo de Atenea, y qué bien manejaba las "riendas", y por supuesto que triunfaba en todas las cerreras [las cursivas son del autor del cuento] (p. 222).*

Finalmente, el mismo Rivera Martínez ha manifestado que el desarrollo de temas homéricos en su narrativa obedece a factores autobiográficos que permitió introducirse en la literatura griega desde los primeros años de su vida. En tal sentido, respecto a este relato expresa: "en 1990 el recuerdo de ese vínculo [con la cultura occidental] afloró en un cuento

mío, “Atenea en los Barrios Altos”, en el que se da una honda amistad entre un niño andino, casi ya adolescente, y una niña lectora también de la *Ilíada*” (Rivera Martínez, 1997, p. 66).

### 5.2.11 “Enunciación”

“Enunciación” (1979) cuenta dos historias discordes en las que no existe un hilo común en el argumento narrativo. En la primera –escrita en cursiva para diferenciar de la otra– narra el rito de Tobías, Raquel y de un yo no identificado; mientras que en la segunda no está claro el hecho principal, incluso el mismo narrador se encuentra en un conflicto psicológico, en una continua búsqueda de su identidad. Esta última historia ocupa la mayor parte del texto y en el que el personaje-narrador es más peculiar, pero antes conviene zanjar con la funcionalidad de los protagonistas de la primera.

El desarrollo de la primera acción narrativa es bastante simple. Se trata de un rito de tres personajes que están reunidos para escuchar los cantos de Raquel, luego se alzan para bailar formando un círculo. Lentamente el baile se convierte en una especie de batalla en la que el narrador parece salir airoso, porque se pregunta si hubo alguna voz que al hablar lo había hecho vulnerable al contrincante. Después de la celebración del rito con cantos y danzas la historia tiene un final alegre como se aprecia en el pasaje de abajo.

Íbamos los tres hacia la fuente. Nos sentábamos en el borde y mirábamos el fluir del agua. Veíamos, superpuestas, nuestras imágenes. Decías: “soy hermosa, ¿verdad?”. Y en verdad era hermosa tu faz y adolescentes tus pechos, y frescos tus labios. Flanqueaba allí por Tobías, abstraído en la luz de sus pensamientos, y yo en mi turbación, en mi balbuceo (p. 336).

La denominación de los protagonistas no es muy singular, por lo menos no añade un valor extraliterario que requiera una atención especial. Lo que sí sorprende es la referencia a Andrómeda, personaje de la mitología griega que fue atada en una roca tras la amenaza de Poseidón a sus padres y auxiliada por Perseo; sin embargo, su referencia no es más que una alusión más o menos inconexa, aunque sí referente a la constelación de la noche que lleva su nombre. Pues los tres personajes realizan su rito al empezar la noche y terminan diciendo que “no cesarán nunca amor, batalla ni equinoccios, ni la ronda en que danzamos” (p. 337).

La otra historia paralela gira en torno a una ser que dialoga a sí mismo, intenta responder preguntas planteadas sobre su identidad. Desde el inicio hasta el cierre no resuelve ni un interrogante de manera coherente, pero sí emite algunos autoconceptos en el transcurso. Son frecuentes las siguientes dudas: ¿quién habla? ¿quién soy? ¿dije ser? ¿mi nombre? Y otras que remiten a su configuración sin mayor asidero. Son variadas también sus respuestas en las que indica ser “un enunciar, simplemente, absorto y puro” (p. 331), “un ser sin emisor corpóreo ni punto de vista individual (p. 331)”. Más adelante añade: “no

soy, en rigor, un “yo”, ni un “tú”, ni un “él”. “Mas [más] adecuado sería, en todo caso, un “nosotros”, que abarque palabras, nexos, desarrollos” (p. 332). De la misma manera, no recuerda su nombre que lo tuvo anteriormente, pero tampoco está dispuesto para asignarse uno nuevo.

Además de su preocupación por su identidad, su origen y su actuación, su interés por la escritura constituye un punto importante y con lo que se inserta, de algún modo, con la primera historia. Nótese, por ejemplo, cuando reflexiona:

podría suceder, en tal sentido, que mis palabras se transcribieran a distancias, automáticas, en páginas en blanco, y quedaran fijadas allí para siempre. O podría acontecer, asimismo, que fueran recogidas en una consola ante un operador desconocido, interesado además en los temas de mis reflexiones (p. 333).

En efecto, este hecho se esclarece en la última parte del relato en donde el narrador es consciente de las palabras que ha enunciado en la narración del rito de Tobías y Raquel, por eso no sería erróneo suponer que este mismo narrador sea el tercer personaje que participó en esa historia. La frase que expresa es: «Dije: “noche”, y también “Andrómeda”» (p. 336), con lo cual queda evidente que el personaje-narrador que reflexiona sobre su condición y la escritura viene a ser el mismo que ha presenciado los cantos y las danzas de la primera historia. En consecuencia, las dubitaciones de este ser innominado parece subyugarse en el proceso de la composición (la *poiesis*<sup>20</sup>) de la escritura y en el que el lenguaje está en el primer plano como un elemento constituyente. El personaje es sustituido por el lenguaje, por “el enunciar que se alimenta de un manantial que le es y no le es preexiste” (p. 332).

Además, los personajes que aparecen en este texto difieren de otros personajes en tanto que se alejan de la realidad social y cultural de la sociedad peruana, pues no son aquellos migrantes o aquellos que viven en las barriadas como tantos otros. Sobre este punto, Ferreira y Márquez (1999) hacen una observación esclarecedora:

En “Enunciación”, no se encuentra personajes típicos de la literatura peruana. Su vida no se desarrolla en la barriada, no son marginales, ni migrantes; tampoco vienen de la clase alta. Son gente que no se define por su origen regional, ni menos aún a partir de la clase social a la que pertenece, pues su relación con la sociedad no es lo más importante (p. 168).

---

<sup>20</sup> “El termino griego ποιέω es un verbo que tiene en el genitivo presente la significación de hacer, fabricar, causar engendrar un objeto o ser origen de un acontecimiento” (Arqueros, 2007, p. 25). Precisamente, la reflexión de ese ser indefinido está centrada en la creación de una historia.

### 5.2.12 “Historia de Cifar y de Camilo”

El autor de *País de Jauja* en este relato revela la magia poética de la infancia, del valor de la contemplación, la humanización del animal; pero también las diversas vicisitudes de las clases menos favorecidas de la sociedad. Por un lado, el exotismo o el encanto de la vida cosmopolita está presente para ahogar las esperanzas de un niño que desea cooperar con la economía familiar; por otro, el lazo del infante con el gato de origen oriental constituye un encuentro que se basa en una mutua correspondencia, amistad que es demolida por la mala voluntad de una señora inclinada solamente en sus placeres personales. En este ambiente desigual el actuar del personaje va variando de acorde a las nuevas necesidades del gato y las estrategias que su dueña emplea para que el niño acuda a su mansión.

La narración comienza con la descripción del gato que Camilo y su hermana Catalina lo habían visto en Barranco. Desde aquella tarde el niño se quedó impresionado por la imagen del animal, soñó con su figura en varias ocasiones y volvió en varias ocasiones hasta que una tarde la dueña le increpó al creer que había entrado sin permiso a su casa. Los días siguientes Cata se mostró reacia a pesar de la insistencia de su hermano para regresar a ver el hermoso animal. Entonces, Camilo se puso a averiguar el nombre del animal y acudió a un profesor de castellano y literatura, quien le explicó con estas palabras:

Es el nombre de un famoso caballero andante, personaje de una novela de caballerías, como fue también Don Quijote. Sabes quién fue Don Quijote, ¿no? “No señor”. “Es el héroe de una famosa y antigua obra, escrita por un autor que se llama Cervantes. Era un señor que se imaginó que eran verdad esas historias y que se echó por el mundo para ayudar a los desvalidos y castigar a los malos, a imitación de los héroes de esas novelas”. Y añadió: “Cifar el protagonista de uno de esos libros y, si no recuerdo mal, era todo un modelo de sosiego, de prudencia” (p. 206).

Camilo quiso continuar con su investigación, pero le impidieron la falta de recursos para acudir a la Biblioteca Nacional y la pérdida del empleo de su padre. Llegó a pensar, entonces, que volvería a lustrar zapatos. No obstante, unos días más tarde el chofer de la mujer pudiente estaba esperando en la puerta de su escuela para decirle que el gato le echaba de menos. Fue con él hacia la casa en donde la dueña le ofreció para que Camilo juegue con su animal después de la escuela. Aceptó la petición a pesar de que su hermana, días después, entendió su decisión como inoportuna y falta de orgullo y dignidad. Su padre, por su parte, elogió su nueva tarea y le pidió para que preguntara si la señora requería un albañil. Ante la difícil situación económica todos los miembros de la familia se pusieron a trabajar (Pedro, el padre, a hacer algunos encargos; el hermano mayor, Salustio, en la mecánica; Cata a ayudar a su tía Aurora con el tejido y Camilo se dispuso a vender cigarrillos,

pero se tuvo que inclinar por el juego con el gato al saber que la señora le pagaría un monto más).

Sucedieron los encuentros entre Cifar y Camilo hasta un lunes inesperado en que este último se enteró de que la dueña se había marchado a Estado Unidos sin avisarle. Con mucha indignación contó lo ocurrido a sus parientes, todos trataron de consolarle, menos su hermano mayor que se burló al igual que el chofer.

La actitud del personaje infantil es bastante dinámica por lo que se acomoda a diversos contextos con la finalidad de pasar al lado del gato, animal que ha ilusionado tanto por su belleza, por su correspondencia casi humana y su forma de ser que perfila como la de un niño más. Además, parece que la vida del animal ya no es la misma después del encuentro con el niño, se siente “mustio y pensativo” y mejora cuando Camilo acepta jugar en el jardín. Pero, el niño antes de llegar a afianzar esta amistad tendrá que vivenciar diferentes momentos incómodos, por ejemplo, la mirada histriónica de la señora Ivonne en la primera vez que encuentra en su casa, las burlas de su hermano mayor y también de Cata y, finalmente, el desprecio y la sonrisa burlona del chofer. En especial de Cata cuya actitud difiere de la de su hermano, irreverente frente a los tratos de la señora porque no acepta que Camilo sea un criado más de aquella mansión.

Aparte de su gusto por la hermosura del gato y los atardeceres, Camilo está preocupado por la situación social de su familia. Es consciente de esta precaria condición al decir, por ejemplo, “me pareció prudente alejarme. La pobreza de mi ropa, mis pies casi descalzos y el descolorido bolso en que guardaba mis cuadernos habrían suscitado recelo” (p. 201); más tarde Cata se pregunta: “y por qué? ¿por qué a ellos les sobra tanto y a nosotros nos falta casi todo?” (p. 205). Mas no son personajes que se quedan indiferentes, más bien son propositivos y comienzan a trabajar en pequeñas tareas frente al despido de su padre de la compañía en la que trabajaba. Por todo ello, Camilo es un personaje con mucha sensibilidad social y a la vez es dueño de un lenguaje poético, por eso, quienes conocen no descartan su vocación de poeta en el futuro cuando sea grande. Tal vez esta sensibilidad poética y social coadyuve en su indignación y su sufrimiento cuando la señora Ivonne no le ha comunicado su partida junto con el animal al que ha apreciado mucho.

Otra característica que define el carácter del personaje es su dedicación a la escuela, su capacidad de entregarse a cualquier trabajo con tal de no abandonar sus estudios. Su curiosidad queda manifiesta cuando se interesa por el nombre del felino, esta incertidumbre le llevará a preguntar a su profesor por el origen nominativo del animal, y al mismo tiempo, esto permite al lector visualizar algunas similitudes entre el caballero de la Edad Media y el desenvolvimiento del animal. Pues, con Cifar hay un intertexto de nombre, con una simple variación en la primera letra, c por z.

Zifar, efectivamente, fue el personaje de la obra *Libro del caballero Zifar* cuya autoría se ha atribuido a Ferrand Martínez. Ahora bien, el mundo de los caballeros andantes está caracterizado por las constantes pugnas, héroes armados que se desplazan por la tierra haciendo favores a los desvalidos, a los niños y a las mujeres; sin embargo, “el formalismo militar y las extravagancias típicas de la caballería no caben en el *Zifar*. El comportamiento de nuestro caballero (Zifar) es a menudo contrario al ideal de la caballería andante. [...] predomina la razón por sobre el impulso apasionado (De Stefano, 1972, p. 181). Queda patente, entonces, que la vida de este personaje fue distinta a la de otros de la época y, más bien, como explicó el profesor de Camilo, “era todo un modelo de sosiego, de prudencia” (p. 206). Un “Caballero de Dios” tal como expresa uno de los capítulos del *Libro del caballero Zifar*.

Pero ¿qué semejanzas puede haber entre un gato cosmopolita y este personaje de la Edad Media? En principio, es difícil buscar similitudes entre un personaje con cualidades humanas y un animal, pues, aunque el gato sea un felino de raza muy fina y adaptado a diferentes lugares del mundo no demuestra signos de ejemplaridad, aun cuando comparten los mismos gustos con el niño: «“No sé, Nieves” le contesté, “pero será quizá porque a los dos nos gusta el aire, el mar, las tardes”» (p. 214). En ese sentido, su nominación obedece a una suerte de humanización adoptando rasgos propios del hombre (extraña al niño, se encuentra pensativo, gusta contemplar el mar, ...) y también, de manera especial, con un nombre que recuerda a un personaje prudente de aquellos tiempos lejanos. Se puede pensar también que otorgarle una identidad nominativa a un gato sirve para elevar su estatus a nivel del ser humano con la finalidad de protegerle, de garantizarle una existencia sobreestimada e incluso más que la de un niño, pues:

Una tarde, incluso, se presentó un señor que resultó ser un veterinario, acompañado por una señorita de blanco, y el mayordomo los hizo pasar. Nieves me pidió: “Anda, Camilo, busca a Cifar y llévalo adentro, porque hoy le toca consulta. Y vete, porque la visita va a demorar”. “Pero acaso está enfermo?”. “No, pero ese doctor tiene que verlo”. La cosa me pareció muy extraña, pero me dije que sería costumbre de gente rica y que la vieja podía hacer con su plata lo que le diera la gana” (pp. 216-217).

La cita sirva también para deslindar la convergencia de dos familias con diferentes condiciones económicas que, a diferencia del cuento anterior, no buscan la cooperación y aceptación; por el contrario, cada una construye su historial como quiere y puede. La familia de Camilo está atravesando una condición precaria y por ello busca apoyo en la casa de Ivonne, pero esta tiene todas las posibilidades para atender a su casa con ingenieros y

maestros, no necesita el trabajo de un albañil. Y lo que más disgusta es la humillación al pobre por parte del rico:

No supe otra vez qué decir, pero luego de un espacio insistí: “Pero ¿así, sin avisarme?”. “Y qué tenía que avisarte a ti doña Ivonne?”. “Pero no dejó ni siquiera un recado? ¿no me ha señalado otras tareas?”. Se rió de nuevo y sentenció: “Mira, mejor vas a tu casa, porque nadie ha dejado nada para ti”. “Quizá el mayordomo”. “No, no hay nada. ¡Anda, vete!” (p. 218).

Retomando las bases de Todorov se puede establecer que los personajes se influyen recíprocamente. Camilo y Cifar ocupan el lugar central de la historia, cada uno cuenta con soporte. Los padres de Camilo están siempre dispuestos para ayudarlo a su hijo, con mensajes de aliento y esperanza, aun en momentos más preocupantes hay comunicación. Por su parte, Cifar tiene todas las condiciones para llevar una existencia cosmopolita. Este contraste, finalmente, ayuda a entender que en la narrativa de Rivera Martínez no todo es andino-occidente (en este caso también oriente porque el gato es persa), armonía y conciliación, urbano-rural, sino que hay cuestiones que se desligan para centrarse en otras problemáticas de la sociedad que no están resueltas. Del mismo modo, se advierte la necesidad de unirse caminos para una convivencia más saludable y no hacer de un objeto (el gato) un lugar común en el que el uno y el otro simplemente estén centrados en satisfacer sus propias necesidades.

### 5.2.13 “Aparición”

En “Aparición” (1982) hay un intento de vivificación de la figura de una mujer estampada en uno de los lados de una moneda de plata muy antigua o una medalla conmemorativa. Aunque el protagonista “real” de este relato es un arquitecto jubilado que vive solo en un apartamento, la efigie de una señora, también ya adulta, ocupa su pensamiento hasta convertirse en el motor de la historia y en la causa principal del cambio que suscita en su descubridor.

Sucedió que, hace ya siete días, el hombre se dirigió, como siempre lo hacía desde que se jubiló, hacia el parque en el que encontró una moneda muy limpia y antigua. La examinó con minuciosidad y así pudo darse cuenta de que en un lado se hallaba la imagen de la mujer y en el reverso dos torres con el océano en el fondo. A partir de ese descubrimiento se dedicó a buscar su origen, su identidad, en la Biblioteca Nacional y luego también a la Sociedad de Numismática, sin mayores resultados. Resignado tuvo que examinar nuevamente:

Observé por largo espacio todo aquello, y junté luego en pensamiento tu figura y la vastedad marítima del reverso. Fuiste así dama que avizora el horizonte, en espera

de una nave que no llegará nunca, soberana de un puerto legendario, reina en exilio, que rememora un país y una felicidad perdidos (pp. 245-246).

Pero su curiosidad no quedó ahí, más bien llegó a decir que se trataba de una princesa de Bizancio, de Lisboa o de Portobelo e inclusive pensó que se había afluado en él “una poderosa necesidad de amar un particular ideal de espiritualidad y belleza” (p. 246). Con estas especulaciones, además, imaginó que venía con ella de regreso desde la Sociedad de Numismática: él con su ropa de burgués y ella con su halo de plata. Le llamó Dogaresa y la identificó como una “augusta dama de Venecia” (p.247). Por su parecido también planteó que podía ser “una virgen de Flandes o del Cuzco” (p. 247). Su ilusión se extiende a sus sueños en los que viajó a San Francisco, a Praga y a Gotemburgo, averiguó también en las iglesias de Puno y Huamanga.

El personaje no revela su identidad nominativa sea porque el relato es de carácter confesional o por su excesiva obsesión a la imagen que hace que se olvide de sí mismo. En todo caso, llama la atención la intensidad con que afronta la misteriosa aparición del objeto y, sobre todo, su desesperación para ubicar el origen de la mujer. Del mismo modo, es de destacar las comparaciones que hace, ya que confiere plantear que la mujer puede proceder de los lugares que hace mención, pero más concretamente de Venecia debido a su nombre Dogaresa, mujer del dux<sup>21</sup>. A pesar de ello, todas sus esperanzas se ven opacadas al convencerse de que “jamás sabría quién eres, ni tu condición, y menos tus orígenes” (p. 247).

Otro punto resaltante que se puede subrayar es que en este relato un personaje está en un proceso de construcción de otro personaje otorgándole existencia, nombre e inclusive asegura que “es en mí donde tú también te encuentras a ti misma” (p. 248). Es más, se deja dominar por la falsa imagen de la mujer porque cree que le da un nuevo sentido a su vida. En suma, seres imaginarios, casi inertes y solitarios que se van nutriendo mutuamente a medida que cada uno solo es posible con la existencia del otro.

#### **5.2.14 “La firma”**

Una historia corta que narra la desagradable experiencia de Basilio en la Subdirección de Trámite Documentario del Ministerio de Economía. El hombre siguiendo las indicaciones de la secretaria se dirige hacia la oficina donde se encuentra un funcionario, con muchos bolígrafos en su escritorio. Logra ingresar a la oficina tras unos mensajes de insistencia. El trabajador del Estado estaba casi inmóvil y cumplía sus tareas con cierta parsimonia y desgano, pero accedió a su solicitud y para firmar el documento se desplazó hasta el extremo rincón del salón en el que solo había un bolígrafo. Estampó su firma y miró

---

<sup>21</sup> “En las repúblicas de Venecia y Génova, príncipe o magistrado supremo” (DLE, 23.ª ed.)

fijamente al solicitante, este aterrado por su expresión “recobró de cualquier modo su documento y salió corriendo” (p. 277).

Más que aportar una riqueza caracterológico-denominativa, el texto es motivo de reflexión sobre las prácticas burocráticas que están arraigadas en las oficinas administrativas. Los funcionarios del Estado y los ciudadanos no mantienen una relación cercana y confiable, al contrario, “los ruidosos ambientes de la planta baja” (p. 275) los distancia, añadido a esto el miedo a la figura de los oficinistas. Además, se percibe que el funcionario no responde ni emite una sola palabra a su visitante. Clara evidencia de desinterés por su trabajo y, en especial, por los requerimientos cotidianos de los ciudadanos como se nota en el siguiente pasaje:

Basilio explicó: “La señorita secretaria me dijo que viniera a su despacho”. El viejo señor lo observó en silencio y, luego, con un gesto, le indicó que se aproximara. Era tan ausente su mirada y de un azul tan pálido sus ojos. Basilio avanzó desconcertado, y cuando estuvo delante del escritorio dijo: “Señor le ruego firmar este documento. Como usted verá es un asunto de rutina”. El caballero tomó el papel y comenzó a leer su contenido (p. 276).

Por otro lado, la presencia de muchos bolígrafos en la mesa del funcionario no es sino una muestra de la excesiva parsimonia con que trabaja. Teniendo a su alcance lo que necesita para firmar se traslada a un lugar diferente, malgastando el tiempo y retrasando los trámites. Por todo ello, lo que sucede en este relato constituye un fiel reflejo de lo que pasa en la vida real: funcionarios desligados de las necesidades de los ciudadanos y estos cargados de temor frente a esas figuras. Basilio, persona común y corriente, es el representante de los todos los ciudadanos impacientes y pavorosos; el funcionario, “calvo y de rosadas facciones”, el modelo de gente con “pulcritud solemne y glacial” (p. 276), pero alejados de los intereses verdaderos de la gente, estacados en su escritorio.

#### **5.2.15 “Ángel de Ocongate”**

Este relato es uno de los textos más emblemáticos y celebrados de Rivera Martínez. Fue el ganador del primer Concurso del Cuento de las 1000 palabras que convocó la revista *Caretas* en 1982. La mayoría de los investigadores han coincidido en que el cuento aborda la problemática de la identidad del personaje por su condición de, precisamente, ángel y danzante que se encuentra en una constante interrogación por su ser. Además, algunos autores como Cynthia Vich y Víctor Vich (2001) han extendido con su interpretación para afirmar que el texto refleja el problema de la identidad en el Perú. Por este motivo, conviene empezar aclarando el concepto de la identidad con la finalidad de entender si realmente constituye un problema la construcción o deconstrucción (porque está perdiendo su

condición de ángel para ser danzante o viceversa) del personaje que, a través de su soliloquio en una capilla abandonada de Ocongate, Quispicanchi-Cuzco, trata de revelar sus cualidades físicas y también lo que siente por esa forma de ser confuso.

De acuerdo con la concepción de Rojas de Rojas (2004) la identidad “se desarrolla dentro de algunas pautas culturales e históricas, tradicionales o no, dentro de dinámicas de conflicto, con un período evolutivo propio y con un pasado y un futuro, con un conjunto de significaciones y representaciones que son relativamente permanentes” (p. 490) y agrega: “el proceso de la formación de la identidad se origina tanto interiormente como por fuerzas externas que cambian según cambie la sociedad” (p. 490). Desde este punto de vista la identidad está muy ligada con la vinculación a una determinada realidad, formar parte de las diferentes formas de vida que se practica dentro de la sociedad y se asume como propias. Entonces, queda patente que, efectivamente, el protagonista de este cuento se encuentra en una situación de perplejidad sobre su identificación con una u otra realidad, sin llegar a ser ángel o danzante de manera absoluta. Sin embargo, hay que anotar que realmente es difícil conocer su auténtico ser, no por culpa del lector, sino más bien, porque él mismo no resuelve las preguntas que se plantea en su monólogo. El lector solo se entera a medida que el narrador, el mismo ángel-danzante, se describe y exterioriza lo que siente.

Una de las ideas que ha expresado Rojas de Rojas (2004) es el carácter relativo de la identidad que supone el abandono de la radicalidad de la esencia para pasar a ser y no ser a la vez en el mismo sentido, filosóficamente imposible, pero aplicable en el mundo de los posibles de la literatura. Este es el problema real del personaje que no se adecuaba plenamente a un determinado modo de ser y, en consecuencia, se adviene toda una reflexión, a pesar de la aparente pérdida de juicio y de memoria. Una primera manifestación de estas contradicciones se encuentra en los interrogantes que se hace y en las voces que recoge el mismo narrador:

¿Cómo no iban a pensar en un danzante que atujaba extraviado por la meseta? Decían, en la lengua de sus ayllus: “¿Quién será? ¿De qué baile será el ropaje? ¿Dónde habrá danzado?” Y los que se topaban conmigo me preguntaban: “¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu pueblo?” Y como yo callaba, y advertían el raro fulgor de mis pupilas, y mi abstramiento, mi melancolía, acabaron por considerar que había perdido el juicio a la vez que la memoria, quizás por el frenesí de la danza misma en que había participado. Y comentaban: “No recuerda ya a su padre ni su madre, ni la tierra donde vino al mundo. Y nadie, tal vez, lo busca...”. Las ancianas se santiguaban al verme, y las muchachas se lamentaban: “Joven y hermoso es, y tan triste...” Y así, por obra de esa supuesta insania, y de mi gravedad, mi apariencia, se acrecentó la sensación de extrañeza que mi presencia provocaba (p. 15).

Se deriva un punto interesante a partir de este pasaje y es que la gente, la población nativa, no reconoce la identidad del personaje, aunque mantengan cierta cercanía y afecto. “Hubo, incluso, pastores que, movidos por un respeto mágico, ponían a mi alcance, bolsitas de coca en calidad de ofrenda” (p. 16). Esta especie de deificación no solo asemeja el personaje en un dios local, como si fuera un *apu*, por ejemplo, que se venera con hojas de coca; sino también aísla aún más de los seres que le rodean, sin embargo, “esa imagen de forastero enajenado y mudo, que se difundió con rapidez, redundó en beneficio de mi libertad, porque no ha habido gobernadores ni varayocs que me detuvieran por deambular como lo hago” (p. 16). Respecto a este punto, el desconocimiento de las poblaciones nativas a un ángel, López Maguiña (2015) sostiene que es debido a que “es un personaje de la mitología cristiana, que integra la imaginería de templos y edificios religiosos, y que forma parte también de la artesanía mestiza, pero que no se ha instalado en la mentalidad quechua” (p. 92). En cambio, el propio ángel-danzante aclara que desconocen su figura porque tiene unas manos tan blancas y un hablar que difiere la de un *misti* y de un campesino.

Dicho esto, es oportuno averiguar qué cualidades aún mantiene de su ser originario, ángel, y qué de danzante. En principio, la función de los ángeles en la religión judeocristiana es intermediar la relación entre Dios y los seres humanos y también hay los que protegen de manera individual a las personas (ángel de la guarda). Esta tarea es abandonada por este ángel que ni siquiera se comunica con aquellos que cruzan en su camino, aunque testifica que en sus recorridos por los diferentes lugares ayudó al anciano, a la mujer y al niño. El ángel en su proceso de humanización está perdiendo su función de salvaguardar a los hombres. Otro rasgo físico que aún le queda son sus manos blancas y el recuerdo de que alguna vez había caído de ese atrio, donde solo quedan tres de sus similares. En cuanto a su caracterización como danzante se autodescribe: “Esclavina de paño y seda sobre los hombros, tan gastada y, sin embargo, espléndida. Sombrero de raído plumaje y jubón, camisa de lienzo y blondas. Exornado tahalí. Todo en harapos y tan absurdo” (p. 15).

Este entrecruce de dos identidades procedentes de diferentes culturas, la andina y la europea, se aparta de la tesis de la armonización y la posibilidad de una convivencia plural, abierto a la introducción de elementos exógenos, por dos razones sustanciales. La primera es que el mismo personaje ha perdido su capacidad de adaptación a nuevos ambientes por falta de memoria para reconocer su pasado, su presente e incluso lo que sería después, su futuro. Un personaje solitario en un proceso de deconstrucción de una identidad y en la adquisición de otra que tampoco es propia. La segunda, el ser errante y hermético no es reconocible por las poblaciones, ni siquiera su traje se asemeja a la de otros lugares andinos. Por tanto, un ser absolutamente híbrido y extraño:

Concurrí a los pueblos en fiesta, y escuchaba con temerosa esperanza la música de las quenás y los sicuris, y miraba una tras de otra las cuadrillas, sobre todo las que venían de muy lejos, y en especial las de Copacabana, de Oruro, de Zepita, de Combapata. Me conmovían sus interpretaciones, mas no reconocí jamás una melodía y hallé una vestimenta que se asemejara a la mía (p. 17).

Pero hay un personaje incidental que juega un rol importante en la identificación del ángel-danzante. Se trata de un anciano del tambo de Raurac, lugar a donde llega por azar y se encuentra con el viejo solitario que le dice: “Eres el bailante sin memoria. Eres él, y hace mucho que caminas. Anda a la capilla de Santa Cruz, en la pampa de Ocongate. ¡Anda y mira!” (p. 17). El mensaje del anciano no resuelve el problema de la crisis identitaria, porque sabiendo que es un danzante no podría sugerir que se dirija hacia un santuario abandonado, aunque sí contribuye a que el ángel pueda retornar a la capilla de donde salió como consecuencia de la caída de una centella. Por lo demás, es el único habitante del lugar que parece conocer la vida del danzante, pero la información que ofrece es contradictoria. Ni el ángel deambula por los caminos y los páramos, ni un danzante vive en una capilla en ruinas.

Para terminar, la función individualizadora del nombre no cumple en este cuento por la coexistencia de dos identidades diferentes, pues el nombre sirve para distinguir e individualizar a un ser concreto del resto de los seres semejantes. En ese sentido, la ausencia de la denominación coadyuva al problema en tanto que la identificación se hace más difícil y por eso también queda creer que se trata de una “apagada sombra. Y ave, ave negra sin memoria, que nunca sabrá la razón de su caída” (p. 18). Sin embargo, al margen de la etiqueta nominal, el escritor a través de la caracterización de un personaje bicultural e híbrido revela el problema de la identidad.

#### **5.2.16 “El herrero”**

El protagonista de “El herrero” forma parte de un fenómeno social, la migración de los hombres hacia las barriadas de las ciudades. La historia al empezar revela la llegada de los herreros que se instalaron al pie de un “cerro pelado” (p. 287) y uno de ellos fue “un hombre pálido y esmirriado” (p. 287), su mujer lisiada y su hija anémica. Luego, narra sus inicios de cómo construyó una choza y su ulterior colocación frente a ella una máquina de soldar con la que hacía algunos arreglos de ollas y fabricación de trípodes para los maceteros. En los días que no tenía algún pendiente se sentaba y esperaba pensativo algunos pedidos. Sin embargo, cierto día comenzó a unir desechos de alambres, varillas y todo lo necesario para empezar con su proyecto. Construyó “una enredadera de metal” (p. 288) que se parecía a una araña increíble junto al risco. Muchos, admirados por su magnífica obra, acudieron para solicitarle trabajos más grandes e incluso se presentó un empresario

pidiéndole que hiciera rejas de estilo colonial para su mansión, pero el herrero se abstuvo y siguió con su trabajo de pequeños arreglos y, en las tardes, se sentaba frente a la roca contemplando su obra.

Son dos cuestiones que interesan en este cuento. La primera relacionada con la pobreza del personaje y la segunda, más profunda, tiene que ver con el arte como una forma de evasión a la miseria que caracterizan a los recién llegados a la ciudad o, para ser exactos, a las periferias de la zona urbana. Sobre el primer punto no hace falta explicitar razones, porque es evidente la carencia de recursos materiales y económicos, sumado a ello la indiferencia de los vecinos quienes solo aceptaban trabajos mayores. “Y el herrero no se negaba ni pretendía, como sus colegas, ocuparse solo de cosas grandes. Sin mudar en nada su aire taciturno, aceptaba esos pedidos y los cumplía con paciencia y puntualidad” (p. 287). Pero las condiciones precarias y la ociosidad, tal como entendían los griegos de hacer alguna actividad que tuviera fin en sí misma, constituyen el punto de partida para emprender un proyecto que tiene mayor significado, más allá de lo puramente material. De manera que la fabricación de una estructura en forma de animal no tiene otro sentido que la contemplación de la belleza del arte en sí misma, una producción sin fines prácticos. Además, es algo que solo el herrero parece deleitar, “se sentaba frente a la roca y a la vera del desierto, y contemplaba su obra. Esa floración inútil, hermosa ...” (p. 289), mientras el resto esperaba lo más contingente, puertas y rejas con un sentido más utilitario que contemplativo.

Del mismo modo, la construcción de una obra del arte sirve para recordar que hay cosas desligadas de las cuestiones materiales o productos utilitarios, y que son valiosas por su simple existencia. Por añadidura, sirven para que el hombre pueda refugiarse ante las carencias en algo que trasciende por su hermosura, por su inutilidad como el arte. Quizá por ello el personaje se niega a aceptar trabajos de mayor retribución económica, porque sabe que encuentra el verdadero placer en los pequeños quehaceres de su día a día, y en su tiempo de ocio se dedica a contemplar una estética rudimentaria que solo tiene sentido para él.

Finalmente, es un personaje anónimo que no se caracteriza ni se individualiza a través de un nombre propio, para suplir este vacío el escritor recurre a adjetivos calificativos (pálido, esmirriado, pensativo, taciturno, etc.) y lo concreta en un sujeto estático, despreocupado de asuntos que no están relacionados con su trabajo inicial y, al mismo tiempo, abocado a una tarea inusual que sorprende a todos. Además, ante la ausencia del nombre el protagonista se define por lo que hace, pero ello contrasta con lo que la gente espera de él, es decir, alguien que trabaja con el hierro para un fin práctico y no para producir obras de arte como es la vocación verdadera del herrero. En cambio, en la interpretación de Olen (2010), la ausencia del nombre supone la incompreensión del problema de la

migración: “La incompreensión de tal migración, significa que el narrador desconoce de dónde y por qué vienen los fierreros a su barriada. El desconocimiento se refuerza por la falta de nombre del fierrero, durante el relato” (p. 70).

La usencia de una denominación particular, no obstante, permite también al narrador generalizar la situación de los migrantes y los diversos desafíos que tienen que afrontar en las barriadas. Por tanto, no solo es el problema de aquel hombre pálido, también es de tantos otros no identificados. Pero no están determinados por la realidad que les rodea, al contrario, hay una salida más plena, sin valor utilitario, que vendría a ser el arte, y su contemplación. Con todo, es un cuento en el que se impone el arte desinteresado (*ars gratia artis*) o el arte por el arte como un imperativo existencial.

### 5.2.17 “Flavio Josefo”

Una historia corta centrada en la última visita al parque de un monje “viejo y excéntrico” (p. 283), muy parecido a los santos coloniales por sus manchas rosadas en sus pómulos. Se acostumbra a salir, el tercer domingo de cada mes, a la Alameda de los Descalzos. Lleva consigo un antiguo cuaderno forrado en pergamino en cuya portada se lee: *Libro de los siervos del Señor, que fueron llamadas a su gloria, en la Ciudad de los Reyes*. En él están escritas las descripciones de personas fallecidas y seguramente ya se encuentran en la gloria del Señor. Pronto ve pasar a personas enfermas, ancianos, una madre pálida con un hijo raquíptico, etc., pero ya no es ocasión para que registrara a ellos en el libro, sino ha llegado su turno de colocar su propio nombre y partir hacia la misma dirección de aquellos que ya fueron hacia más allá, mas no al convento.

En este caso, el protagonista está individualizado con una denominación específica, que él mismo manifiesta en la última parte cuando coloca su nombre en el registrario de las personas que se fueron a la gloria: Flavio Josefo<sup>22</sup>. En esta denominación, si bien no hay una alusión directa con la vida y obra del historiador del mundo judío, podría estar motivado por el valor que tiene el nombre en la Historia Universal. Pero, la parte más relevante del relato no estriba en la identificación nominal del personaje, nombre compuesto que no alude directamente al personaje histórico y que contribuya en el contenido de la historia, sino en la connotación simbólica que bien podría ser la muerte encarnada en el mismo sujeto, en la decadencia de su vida. Fíjese en la descripción que hace el narrador:

Y como dan por seguro de que es así, no se asombran por tu rostro amarillento y la negra barba, ni por las profundas ojeras. Esa faz en que se perciben, sin embargo,

---

<sup>22</sup> Se refiere al historiador romano del origen judío que vivió entre el siglo I y II después de Cristo. Entre sus obras destacan *La guerra de los judíos* y *Antigüedades judías*.

dos manchas rosadas en tus pómulos, muy similares a las de los santos en los retablos coloniales. Y no se asombran tampoco por tus manos sarmentosas (p. 283).

Esta caracterización está acompañada de elementos enigmáticos como la vetusta cubierta del cuaderno, escritura con caracteres de otra época, unos dedos que se asemejan a los de un ave de presa y el lugar donde se encuentra, Alameda de los Descalzos con presencia de la niebla que ayuda en la abstracción de su figura. Un ambiente claramente apagado como el mismo agente de la acción. Es más, es dueño de un libro que contiene descripciones de las personas decaídas, enfermas, etc.:

“Hombre silencioso”, “Niña con claveles”, “Caballero de la triste mirada ...”. Enigmáticas designaciones, qué duda cabe, excepto para ti. A un lado, en escritura cifrada, figuran señalados un día, un mes, un año. Más adelante se dice: “Muchacho conavecilla y sandalias”, “Negro enfermo”, “Beata de la Concepción...” (p. 284).

A partir del pasaje: “Hojas de un blanco mate en que no aparece otra escritura que la tuya” (p. 284) se puede colegir que la muerte de las personas arriba descritas fue predestinada por Flavio Josefo, pero de manera anónima porque ninguno está especificado con un nombre. Cualquier persona desconocida que cruzó por su camino y por su condición enfermiza fue anotada en el *Libro de los Siervos del Señor*. Este hecho permite suponer que la muerte está representada en la figura de Flavio Josefo que fija el último día de la persona; pero irónicamente se tiene que anotar su propia desaparición en señal de que él también estará junto a los otros en la gloria. Con todo, es un ser apartado de los demás, como la mayoría de los personajes de Rivera Martínez, y en un proceso de decaimiento y un destino desconocido, en este caso, un final abierto que deja todo a la libre interpretación del lector.

#### **5.2.18 “El enigma del árbol”**

El relato se publicó en el año 1984 junto con otros cuentos englobados bajo el título *El ángel de Ocongate*. En este texto, Rivera Martínez, inserta una planta de remota procedencia, supuestamente de Armenia que suscita una serie de consecuencias tanto en sus admiradores como en aquellos que tienen odio, en concreto, la esposa de Anastas Isakian. Hay cuatro personajes de importancia que sobresalen en la acción narrativa, si se considera un elemento central a la planta enigmática, que serían el mismo Anastas, su esposa Noemí y la sobrina de esta, Estrella, una amante secreta de su esposo. De los cuatro existe cierta convivencia armónica entre el árbol, Anastas y la amante; y una que lentamente se convierte en enemiga de los tres, Noemí. El personaje opositor de la trama. En adelante, es necesario averiguar los predicados que se expresan sobre la identidad de la planta y cómo su crecimiento produce efectos hasta disolver el hogar principal e inaugura uno nuevo, el de Estrella y Anastas.

Pues bien, el origen de la planta no está de todo claro, porque el mismo Anastas se dio cuenta de su existencia cuando ya tenía una altura igual a la de geranios. Desde ese mismo instante comenzó el odio de Noemí: “Bah, una de tantas, y malvenida...” (p. 49) y también la admiración y una especial atención de Anastas quien, curioso por su forma y su presencia tan extraña, comenzó a preguntar a Celedonio, el jardinero; Jerónimo Tafur, comerciante que ha viajado a muchos lugares; Ramírez, farmacéutico y amante de las cosas raras, pero sin resultado positivo hasta que Estrella se acordó de que, en alguna ocasión por orden de Anastas, había sacudido un talego traído de Armenia. Enterados de su origen probable suscitó la siguiente discusión:

Así, pues, eras un árbol de Oriente. Se enteró Noemí y dijo: “¡Vaya uno a saber si no traerá mala suerte! No en vano se han marchitado en torno las demás plantas...”. Y agregó: “Es tan diferente, y como si hubiera en él un sortilegio. ¿No sería mejor cortarlo?”. Con glacial firme le contesté: “No, eso no” (p. 50).

Queda pronosticado los efectos que tendrá el árbol en un futuro próximo, mientras Anastas para contemplar su verdor y su belleza se acostumbró a vestirse con la túnica y una bordada, legados también de su antepasado, y así parecía a un príncipe turco. En cuanto llegó la estación de la lluvia, la planta mejoró su ramaje “y se hizo más meditativa su silueta” (p. 51) y con ello: “Y eras único, de veras único, no solo en Ayacucho, sino en toda esta región de la sierra, y aun, de seguro, en todo el país” (p. 51). Noemí, solo cuando ya estuvo grande, se atinó a sugerir a su esposo para que averiguara en los libros que había comprado a Camilo Yepes. Buscó, y además recurrió al prior de los dominicos, a la biblioteca, a los conventos; y otra vez no tuvo la menor noticia de su identidad. Pronto floreció el árbol y el odio de la señora continuaba acrecentando a la par. Los efectos de la planta también ya son más notorios tal como se puede percibir en la cita:

Noemí dijo al cabo de unos días: “No, no me gusta cómo huele tu árbol”. “¿Y por qué, si se puede saber?”. “Porque causa no sé qué molestar”. “¿Molestar?”. “Sí, eso dije, y estoy segura demás de que suscita fantasías, pecaminosas fantasías...” (p. 52).

De esta manera el árbol causó el despertar erótico en las dos mujeres, luego se hizo más conocido por lo que llegaron a casa de Anastas personas judías, árabes y turcas de todo el departamento. Los días fueron sucediendo y la relación de Noemí y su esposo era cada día peor. Pero, la incertidumbre por el origen de la planta seguía intacta en Anastas que incluso llegó “a las conjeturas por las cuales creía ubicar tu origen en Anatolia, en Mesopotamia, en Persia, no solo en la ancestral Armenia” (p. 56). Finalmente, el árbol es quemado por Noemí, mientras su esposo se encontraba con su amante en el fundo Quichuay.

A su regreso, Anastas, hace una retrospectiva de los momentos más resaltantes de su vida y un resumen sobre la aparición del árbol hasta que fue eliminado.

La segunda historia deviene por los efectos de esta primera, pero antes es importante subrayar que el árbol al que se hace referencia en este relato es el árbol del bien y del mal, a cuyo fruto Adán y Eva estaban prohibidos. De ahí que la confrontación entre el bien y el mal sea evidente en toda la historia y al final, de una forma simbólica, el mal es derrotada. Además, la mención a Armenia no es en vano porque, según la tradición de Europa del Este y del mismo país del Cáucaso, allí estuvo el Jardín del Edén y en cuya planicie creció el Árbol del conocimiento (Gestoso, 2001).

La otra historia que se teje es la consecuencia directa de los poderes mágicos del árbol que, en primer lugar, ha disgregado el matrimonio y; en segundo lugar, ha permitido que haya una infidelidad por parte de Anastas. Se trata de la relación de Estrella con el esposo de su tía que, motivados por las fuerzas misteriosas de la planta, se juntaron, convivieron sin que enterase Noemí, pero luego se tuvieron que separarse por un breve tiempo a fin de evitar un problema mayor. Sin embargo, el viaje de Anastas al fundo fue un momento clave para que Noemí calcine el árbol y se huya sonriendo cuando apenas regresa su esposo.

De esta manera, la configuración de los personajes se da a partir del extraño surgimiento del árbol en el jardín de Anastas. Cada uno, aunque no esté limitado para hacer su vida de manera diferente, se transforma a medida que la planta va creciendo. Su florecimiento coincide con la destrucción de la familia, y su calcinación supone el nacimiento de una nueva familia. En este sentido, en torno a la planta se entreteje dicotomías que están en constante enfrentamiento: la vida y la muerte, el amor y el odio, fidelidad y la infidelidad, verdad y enigma y, asimismo, la alegría y la tristeza. De ahí que, en este cuento, la relación entre los protagonistas sea con altibajos, con rencores que al final se desemboca en una fatídica destrucción de la planta, sin que su identidad se haya descubierto. El escritor, sin embargo, deja entrever figuras que se apartan de una existencia pacífica y en su lugar se establece una pugna frecuente no solo entre el ser misterioso y el habitante ayacuchano, también su presencia, la de la planta, trae consigo un espíritu repulsivo para causar el disgregamiento de un matrimonio.

En relación con los predicados de base de Todorov se puede afirmar que existe un personaje, Anastas, que persigue un deseo, la identificación y la preservación de la planta; Estrella está dispuesta para contribuir en el cuidado del árbol. "Yo y Estrella, y nadie más. Y nuestro amor será el mejor homenaje a tu memoria" (p. 59). No obstante, Noemí se presenta como la antagonista que intenta expulsar a Estrella y también, desde el inicio, cortar la planta. Así mismo, existe una comunicación poca asertiva entre Noemí y su esposo, pero

más efectiva este último con su amante. Por todo ello, una participación conflictiva en cada acontecimiento. Por último, en cuanto a la denominación nominal, el autor ha optado por un personaje llamado Anastas Isakian, “señor otrora de paños, sedas y abalorios, y hoy acaudalado rentista ligado tan de repente con esa joven tan fuera de lo común. Anastas, hijo de Josef y nieto de Alexis, y a quien las ayacuchanas llamaban “el guapo” (p. 56). A diferencia de otros sujetos protagonistas, este no ha perdido sus raíces orientales, más bien intenta conservar colocándose la túnica y los bordados. La esposa se denomina Noemí (“encanto”, “dulzura”), de origen hebreo, que contrasta con su personalidad agria y fría; y también está Estrella que no tiene otro valor que el recursivo y referencial.

Una idea final, Rivera Martínez no se reduce a la concepción dualista, andina-occidente, también su interés se expande por otros elementos de otros mundos lejanos que se hacen presente en la cultura local, creando una situación conflictiva y no siempre un imaginario armonioso. Por esta razón, tal como se ha visto ahora es menester buscar otra calificación más justa que englobe a toda su producción ficcional, o al menos hacer una lectura de sus cuentos con una visión más universalista.

#### **5.2.19 “Una flor en la plaza de la Buena Muerte”**

Se publicó en 1984. La figura principal del relato es un hombre cuarentón que frecuenta la plaza de la Buena Muerte desde aquella vez que descubrió la tranquilidad de este lugar. Así fue por mucho tiempo hasta que una noche se quedó dormido y al despertar vio destellos en el escaparate, en la misma esquina donde el taxidermista expedía peces disecados. Repitió el mismo fenómeno al día siguiente, pero causó una serie de preguntas que no pudo contestarlas el protagonista, más bien el temor y la zozobra se fueron intensificando. Por ello, el hombre acudió al Museo de Historia Natural para ubicar la identificación de los animales; no obstante, solo pudo saber, “por puro cotejo, que aquellos no eran peces del mar, sino de los ríos y lagos amazónicos” (p. 257). Con los datos recopilados reanudó su visita a la plazuela en la que ya no hacía falta acercarse al vidrio del taxidermista, pues la reavivación de los peces se producía solamente con su presencia; al mismo tiempo, la afectación de aquella aparición extraña era cada día peor que incluso desencadenaba errores en su trabajo. Por ello suspendió sus visitas.

El suyo se había convertido en una rutina inalterable, a excepción de una semana de suspensión, y en cuanto pasaba el tiempo la fosforescencia de los animales disecados era mayor que cubría a toda la atmósfera de la plazuela. Además, se logró sentir un olor enfermizo que marca el desenlace de la historia ya que después de esta experiencia ya no pudo acudir a su centro laboral. Pasó el día en su casa y al anochecer se fue nuevamente al lugar, dejó que los viandantes desaparecieran y cuando lo hicieron se dejó envolver por esa

floración dionisiaca. El siguiente día las beatas encontraron sin vida con una flor amazónica en su mano.

En este caso, la identificación del personaje deviene principalmente por su designación con tres nombres compuestos: José María de Alesio. Esta denominación es frecuente en la lengua española y su uso en el cuento no responde a una intención especial que denote alguna referencia metatextual; aunque, por ser un nombre muy común, confiere cierta grisura al carácter de un personaje muy anodino. En tal virtud, la caracterización por sus cualidades físicas y psíquicas tiene mayor importancia. Además, el ambiente enigmático en el que se desenvuelve constituye un elemento imprescindible para enriquecer el hilo de los acontecimientos dotando de sentido coherente a toda la historia.

Por una parte, José María de Alesio es descrito como “un hombre delgado, cuarentón, de blancas y espectrales manos” (p. 255), manos semejantes a las “de los Cristos y santos yacentes en los retablos de San Francisco y Santo Domingo (p. 260), además de rostro “tan enjuto, tan pálido” (p. 261). Estos rasgos casi moribundos, ciertamente, son fuentes de efectos enigmáticos de la plazuela. Por otra, la actitud del personaje es decaída, emotiva y hasta enfermiza que lentamente llega a su fin, mientras que los animales se resplandecen aún más. En tal sentido, la oposición entre la vida y la muerte no parece ser absoluta, pues “hay vida que se alimentaba de muerte” (p. 259), es decir, la vivificación de los peces disecados tiene una causa directa que vendría ser la presencia de José María en la plazuela de la Buena Muerte.

Del mismo modo, la relación casi mística entre la vida de José María y los peces disecados está nutrida por una nueva realidad amazónica, que se instala a través del vidrio de la tienda del taxidermista. Pero, el nuevo espacio abre a una constante en los textos del autor que es la cuestión de la identidad de los personajes, en caso puntual serían los animales de las que José María no pudo localizar su procedencia con seguridad, aunque al final queda manifiesto que se trata de seres provenientes de la amazonia al igual que una flor con olor a orquídea descompuesta. Más adelante, el mismo personaje reconoce los nombres de los peces y nombra como si conociera a cada especie. Se puede advertir en el siguiente pasaje:

Manchas de acuosa luz eran las farolas y vaga enredadera los arabescos de las rejas e imafrentes. Y en esa tibia atmósfera se desplazaban los *Cichla ocellaris*, los *Prochilodus nigricans*, los *Hypophthalmus edentatus*, y los *Pterygoplichthys multiradiatus*. Proas de negra tersura y ópalo, en una danza en que la muerte celebraba la vida (p. 259).

En efecto, los animales mencionados habitan en ambientes amazónicos y en agua dulce, por esta razón suscita cierta incertidumbre su presencia en una zona costera del país, aún más cuando parecen estar plenamente adaptados sin entrar en un conflicto de pertenencia a un determinado espacio, como sí ocurre con otros personajes de Rivera Martínez.

Por otro lado, conviene subrayar los nombres de lugares que el autor selecciona, pues contribuyen no solo para armonizar con la existencia opaca del personaje, también sirven para ironizarlo, llamar “El Triunfo” al lugar donde trabaja, por ejemplo. En realidad, este lugar y otros como Facultad de Medicina, plaza e iglesia de la Buena Muerte son tomados para dar un matiz uniforme con la vida y obra de José María, un hombre físicamente decaído y a la vez encargado de vender ataúdes. Además, “de la Buena Muerte” recuerda a la orden religiosa, ligada a Nuestra Señora de la Buena Muerte, que llegó a Perú desde España en el año 1709, «una orden que ayuda a efectuar el tránsito hacia la otra vida, que ayuda a “bien morir”, especialmente a los pobres y los enfermos» (Luna, 2003, p. 62). Pero, la situación del protagonista del cuento es distinta porque no se encuentra ni enfermo ni es tan pobre, pero curiosamente se pone muy débil después de la penúltima visita a la plazuela como pudo inferir el conserje, tal vez por este motivo también recibe una muerte digna, acompañado con una flor selvática.

De lo anterior, se puede postular que la influencia occidental no se aparta en el texto como queda evidente por la referencia a la plaza de la Buena Muerte y, del mismo modo, en la caracterización física de José María. El narrador hace una comparación las formas de sus manos con las de Cristo y con las de los santos de las iglesias. En la misma línea, los elementos amazónicos se entrelazan con la finalidad de elevar la naturaleza mágica de los hechos, la fantasía invade la realidad hasta ocupar enteramente su lugar pues solo lo separa “la delgada materia de los vidrios” (p. 258). Refiriéndose a este punto, Pérez Esain (2015) ha manifestado:

El uso de lo fantástico, asignando al escaparate la función de portal que conecta la nebulosa Lima con la selva amazónica, y la extraña presencia de flores selváticas en la plaza de la Buena Muerte, explican la muerte del protagonista, dotando a la realidad de una atmósfera extraña en la que todo es posible y haciendo de este relato un ejemplo de realismo mágico en el que más que presentar la magia como algo real se explica la realidad como si fuera mágica (pp. 5-6).

Por su parte, Schwalb (2015) identifica en la historia “dos sensibilidades –lo sombrío melancólico y lo luminoso vital–; de dos expectativas –una apocalíptica, otra utópica–; de dos formas de conocimiento de la realidad –una mágico-mítica, otra racional

cartesiana” (p. 242). De esta forma se amalgaman dicotomías nutridas por la noche, la niebla y el vaho, hasta que la plaza se convierte en una “floresta imposible” (p. 261) por la coreografía de los peces. El encuentro de ambas fuerzas, de lo real y lo ficticio, finalmente sucumbe en la muerte de José María. ¿Es el triunfo de la muerte, del fenómeno enigmático? No hay otra respuesta sino la escena final en la cual el personaje se deja envolver por la expansión dionisíaca de los peces. Una clara muestra de que la ficción se sobrepone a la realidad. Por eso también la extraña presencia de la flor en la plaza se explica como la materialización de un paisaje irreal, que no solo se queda en la visión del protagonista, sino que es palpable por el resto de las personas.

En fin, Rivera Martínez embellece su narrativa con la introducción de elementos mágicos, apoyándose de topónimos cuidadosamente escogidos y a la vez colocando en el núcleo de su historia a un hombre poco motivado por la vida. En tal sentido, la muerte es “la coronación de la nada que había sido su existencia (de José María), consumida ya del todo en la penumbra de El Triunfo” (p. 260).

#### **5.2.20 “Una habitación de hotel, quizás...”**

“Una habitación de hotel, quizás...” se publicó en el año 1986 junto con otros textos reunidos con el título de *Atenea en los Barrios Altos*. El argumento es muy simple, pues se trata de una remembranza de una persona adulta a una habitación que vio en alguna época de su vida en un lugar que no recuerda. Esto a partir de que días atrás había encontrado una llave en su armario. La habitación que describe es “blanca y silenciosa” (p. 263), contiene un anaquel sin libros, sillas y es adornada con dos grabados en las paredes, grabados que mostraban una imagen de ciudades antiguas.

En su intento de recordar el lugar exacto menciona a Florencia, Praga, París, Buenos Aires, Bogotá y San Francisco, pero también a ciudades peruanas: Cuzco, Cajamarca y Huamanga. Sin embargo, no halla respuesta para sus preguntas y se resigna porque se da cuenta de que sus cavilaciones no llevarán a una solución coherente. Deja la llave en su mismo lugar “y se fue atenuando entonces, con el correr de las semanas, el recuerdo de esa habitación, hasta no ser más que una luz desvaída y latente en el pasado” (p. 265).

El personaje carece de una identificación nominal, una cuestión que se justifica con la forma de cómo está narrada la historia porque “es contada desde la perspectiva del protagonista quien intenta autoanalizarse para darle sentido a su búsqueda” (Olivares, 2018, p. 231). Además, el anonimato del sujeto permite al narrador universalizar la experiencia, es decir, una persona cualquiera puede estar en busca de una habitación en un lugar y un tiempo indeterminados. Pero el propósito del personaje no solo es hallar la ubicación del establecimiento luminoso, sino a través de él recordar su pasado feliz, e

incluso se podría afirmar que esa es su intención auténtica tal como se ve reflejado en sus interrogaciones:

¿Y por qué la intuición, rayana en certidumbre, de que allí, en ese ámbito sereno, había vivido una felicidad de la que solo ahora, por alguna razón, podía tener conciencia? Una dicha que acaso habría sido el anuncio de otra mayor y más duradera, la misma que luego, por desconocida causa, fue solo una posibilidad irrealizada (p. 264).

Otro aspecto que se conoce del personaje es que estuvo en las ciudades que menciona ya sea llevado por lo que “le deparase la vida” (p. 264) o sea en sus años de estudiante, en su juventud “cuando cogía la boina, la mochila y el anorak” (p. 264). Es cierto también que la referencia a muchas partes del mundo coopera en la generalización de un hecho particular y, al mismo tiempo, permite no encasillar al protagonista en una realidad única, pero tampoco sus añoranzas tienen un fruto en el presente, más bien “pronto se convenció de que no servirían de nada la ansiedad ni la obstinación” (p. 265). Así, aparentemente el personaje se aferra al pasado sabiendo que, “si se empeñaba demasiado, esa imagen acabaría por esfumarse en la nada” (p. 265). En consecuencia, es uno dinámico por su decisión final, a pesar de que todo en él son espejos del pasado que cobran vitalidad, casi sin sentido, en su momento actual.

En cuanto a la habitación en tanto que es un lugar impreciso podría interpretarse como la utopía o “una posibilidad irrealizada” (p. 264) que solo es posible su existencia en la mente de quien imagina, un espacio que emana belleza y felicidad, pero sin la vía de acceso al mismo. Olivares hace una lectura diferente porque plantea que “el hotel representaría la vida ajena, la persona con quien se fue feliz pero que ya no está más en el camino del protagonista” (2018, p. 231). En todo caso, sin soslayar otras alternativas, la importancia de la habitación estriba en que fue clave para la existencia posterior del personaje y que en aquella queda su felicidad irrecuperable.

A nivel discursivo es posible plantear que el personaje anónimo podría tratarse de la extensión de Rivera Martínez, y al ser así coincidiría con la concepción de Lukacs y Bajtín (como se citó en Traver, 2018) quienes sostienen que el autor se manifiesta a través de sus personajes, aunque sin entrar a una confusión absoluta. En este sentido, se confirmaría la tesis al hacer una comparación entre la información real que se cuenta en su libro *El andar*

de los caminos. *Estampas de viaje*<sup>23</sup> (2003) y con lo que se expresa en el cuento. Para observar las similitudes en seguida se cita los pasajes de cada texto. Véase Tabla 2.

Tabla 2: Semejanzas entre “El andar de los caminos” y “Una habitación de hotel, quizás...”

Información del libro <i>El andar de los caminos. Estampas de viaje</i> (2003)	Información del cuento “Una habitación de hotel, quizás...”
¿Cuánto tiempo hacía que esperabas? A un lado de la carretera, sentado sobre tu <u>mochila de estudiante, con un descolorido anorak y tu vieja boina</u> , bajo una tenue llovizna en esa tarde tan lejana. No había pasado ningún auto desde el mediodía, cuando el dueño de un coche te dejó allí en la encrucijada, a diez minutos de marcha (p. 21).	¿Habrá sido durante sus viajes de juventud, cuando tomaba <u>la boina, la mochila, el anorak</u> , y partía, en disponibilidad para lo que le deparase la vida? ¿sucedió durante sus posteriores permanencias en Europa, cuando sus recorridos eran por fuerza más rápidos? (pp. 263-264).

Nota. Elaboración propia

Como es evidente, en las dos citas se mencionan los mismos elementos y, a la vez, hacen referencia a Europa, continente al que viajó Riveras Martínez en diversas oportunidades. Con todo, se podría argüir que el narrador jaujino recoge experiencias de su vida anterior para contar historias inverosímiles o, en todo caso, se puede sopesar que los componentes biográficos del autor real inciden en la creación de los agentes literarios.

### 5.2.21 “Princesa hacia la noche”

Se publicó en el mismo año que los dos cuentos que preceden. En este relato, nuevamente, el autor jaujino retoma la soledad humana, la pobreza y la brevedad de la vida como temas centrales para contar una historia melancólica de una pareja de jóvenes instalados en un acantilado de Magdalena, Lima. Es una narración *in medias res* que hace una analepsis de los acontecimientos desde el momento en que se conocieron hasta su estado actual y su posterior aventura sin destino fijo por el océano.

<sup>23</sup> *El andar de los caminos. Estampas de viaje* reúne un conjunto de experiencias reales de Edgardo Rivera Martínez, desde su época de estudiante hasta su etapa adulta, su recorrido por diferentes partes del Perú y por varios países del mundo. En relación con el viaje, tema que se menciona en el cuento, el autor hace una apreciación bastante sugerente ya que, según él, “todo viajero es, de alguna manera, un narrador. Y concluye: “Viajar es tomar conciencia del mundo, intentar apresar, bajo los cromatismos más superficiales, las raíces comunes en que se asienta la humanidad” [este mensaje corresponde al ensayo *Teoría del viaje* de Guillermo Díaz Plaja y Rivera Martínez cita en la presentación de su libro]. No es de sorprenderse, por ello, que “la literatura de viaje contenga, contra algunos diagnósticos pesimistas, su sentido y su vigencia, aun en esta época de la globalización” (Rivera Martínez, 2003, p. 10).

Se habían conocido hace cuatro años en una tienda de Chorrillos cuando el joven andaba buscando flotadores. Salieron juntos la semana siguiente y más tarde se establecieron en una cabaña frente al mar. El hombre compró una lancha de segunda con la cual continuó su labor sin depender de nadie. Los primeros meses hubo suficiente ingreso para comprar utensilios de casa, radio, libros e incluso para hacer algunos arreglos a las paredes de la casita. “Y eso fue todo, porque de pronto los peces se alejaron” (p. 268) y pronto también se enfermó la mujer con el mismo mal incurable con el que había muerto su madre. Desesperanzado se desistió de acudir a las citas médicas y esperó su fin recordando casi siempre las promesas iniciales de su pareja de que los domingos saldrían de paseo, ella adornada con ramo de flores muy parecida a una princesa. “Y no salieron nunca de paseo en el bote, porque Asunta tenía miedo y no se decidía” (p. 268). Finalmente, la salud de la mujer se empeoró y murió una madrugada mientras el pescador soñaba con ella en una mañana de verano junto al mar. Al atardecer, después de vestirle a la finada y deshacerse de las fotos, cartas y libreta, la trasladó hacia la embarcación donde adornó con las rosas al rostro del cadáver y partieron con el bote “hacia la noche...” (p. 273).

Para analizar la configuración y la funcionalidad de los protagonistas es menester partir de su caracterización desde el uso de nombre propio para uno y para el otro desde su actividad laboral, luego resaltar el historial y la dimensión actancial de cada uno incluyendo sus aspiraciones u obstáculos para concretizar las mismas; finalmente, examinar la realidad en la que se desenvuelven sin dejar de lado, además, los predicados de base de Todorov y la visión que proyecta el autor frente al mundo.

Ahora bien, solo la mujer, Asunta Osore, es identificada con dos nombres. Etimológicamente estos nombres no aportan mucho al sentido de la historia, porque Asunta es variante de Asunción que significa elevada al cielo y Osore<sup>24</sup> procede de Azores (islas portuguesas) o probablemente sea una variación de azor (ave). Por lo tanto, no existe una relación con sus cualidades ni con su actuación dentro de la historia. En cuanto al otro personaje el narrador se refiere simplemente con el pronombre él y también por su oficio de pescador. En consecuencia, el significado de los nombres no tiene mucho valor en el desarrollo de la historia, aunque sí resalta la condición de personajes que forman parte de un grupo social más grande como el de los trabajadores independientes o migrantes que se aventuran a vivir en las esferas de las ciudades.

Respecto a su historial de vida se sabe que Asunta Osore es natural de Motupe, fue empleada de comercio en Trujillo y posteriormente en Chorrillos. Es una persona “tímida,

---

<sup>24</sup> En la literatura española, *La regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas presenta un personaje homónimo cuyos rasgos son distantes al personaje de este relato, aunque hay un parangón entre sus comportamientos: ambas son introvertidas, por ejemplo.

reservada, pero dueña de una delicadeza melancólica” (p. 270), le gusta la lectura (en especial la poesía), el mar y las flores, “y fue por eso que se le hizo costumbre llevarle rosas, violetas y claveles, luego de vender sartas de tramboyo y pejerrey” (p. 268). El pescador tiene casi los mismos gustos que su pareja, a diferencia de que se frustró de ser maestro, abandonó su puesto de mecánica para quedarse con su oficio actual e ir a vivir en el malecón de la Magdalena. Aparte, tiene cualidades de poeta que reconoce Asunta, aunque nunca ha escrito algo, a excepción de las cartas y la libreta de notas en las que registraba los acontecimientos más importantes de su vida. Del mismo modo, es un ser entregado a la reflexión. En fin, son dos personajes obsesionados por el mar y el paisaje que le rodea, carecen de recursos materiales, pero no es impedimento para soñar una vida tranquila.

El entusiasmo por llevar una vida pacífica y alegre; sin embargo, se trunca con la enfermedad rara e incurable que padece la mujer poco después de haberse establecido en la barraca. Hay todo un esfuerzo por parte de su esposo para remediarla con la esperanza de que se mejore, pero a medida que avanzan los días Asunta se agrava y revela que padece la misma enfermedad de su madre y, además, augura que pronto llegará su fin como los mismos médicos ya habían pronosticado. Esta, asimismo, concatena una serie de esfuerzos para su pareja quien, en primer lugar, “otra vez se preguntó cuánto le darían por el radio, los libros, los aparejos. Y cuánto, también, por la lancha” (p. 271) y, en segundo lugar, se dispone a comprar las flores y planificar todo a fin de que sus deseos iniciales se cumplan. Por ello, el lector asiste a un final mustio y tétrico, pero al mismo tiempo esperanzador al saber que el objetivo de los personajes se convierte en una realidad que, lamentable o afortunadamente, ya forma parte del más allá. Tal vez, una felicidad tan intensa como se notó en los sueños del pescador en los médanos y en los meses de verano, siempre acompañado de Asunta a quien seguía tras de sus pasos.

Hay otro elemento limitante, antes de que la enfermedad apareciera, y no solo es la falta de posesiones materiales, sino que la realidad misma impide el desarrollo de los protagonistas. Al lugar donde vivían algunos habían calificado de peligrosa como se puede advertir en la siguiente cita:

Subió a la embarcación y enrumbó hacia la punta rocosa que oficiaba de rompeolas. A medio camino se hallaba el sector donde se había familiarizado, a lo largo de semanas, con los movimientos de la marea. Contempló por un rato aquel sitio que le dio la idea de comprar el bote para trabajar en esa parte de la costa, a pesar de que muchos la consideraban peligrosa (p. 267).

Además de un lugar poco favorable, una segunda frustración de los personajes adviene por el extraño fenómeno que provoca el alejamiento de los peces. Este suceso hace

que la alegría de los actantes dure tan poco y se prolongue más días de sufrimiento sin la participación de los terceros. Por eso, no es incorrecto plantear que los personajes son herméticos y alejados de la comunidad, por lo menos no hay un nexo que enlace con los demás habitantes de la sociedad. Por tanto, la tesis de Ferreira y Márquez (1999) se reafirma con este hecho en cuanto es posible hablar de una soledad social “que aqueja al individuo que vive en sociedades inoperantes, y que el escritor, en su deseo de justicia, quisiera cambiar a través de la denuncia de sus relatos” (p. 174).

Antes de subrayar la visión del autor, se puede asegurar que la relación entre los personajes (los predicados de base) es positiva y siempre fluye en la dirección correcta aun en la situación difícil que están atravesando. No obstante, el objeto deseado, la vida feliz junto al mar, se ve incumplida, mientras que la comunicación y la participación son fructíferas en tanto que hay una correspondencia recíproca para llevar adelante un proyecto común que no llega a buen puerto. Por ello, ni la comunicación ni la participación son efectivas porque se imponen la fuerza destructiva de la enfermedad y de la realidad próxima.

Con todo, el autor hace una descripción a una realidad cruda que no coadyuva en el crecimiento de los personajes. Por el contrario, hay una soledad social, como postulan Ferreira y Márquez, desatendida por todos. La solución que da el autor al padecimiento de los personajes tampoco es alentadora, pues se opta por el destino nada seguro y más bien por un sendero que, seguramente, solo conduce a la muerte en las profundidades del piélago.

#### **5.2.22 “San Juan, una tarde”**

Del mismo año que los tres cuentos precedentes. En el texto se entrelazan dos historias: por un parte, el encuentro de unos amigos en la casa de Junípero, tendero y benefactor de un equipo de fútbol y, por otra, se cuenta la extraña aparición de un señor con rasgos europeos que una noche de invierno llegó a la tienda y desapareció dejando un cuadro. la segunda historia se teje a partir de la primera, pues los amigos se reunían usualmente en las tardes para tomar bebidas gaseosas, pero una tarde de julio acaeció que un anticuario llegó a la tienda y pidió que Junípero vendiera la pintura, este se negó reiteradamente. La sucinta conversación entre el dueño de la tienda y el extraño suscitó curiosidad en los visitantes y por eso Junípero contó la historia, después terminaron cambiando el lugar de sus reuniones.

Sobre el cuadro se cuenta que fue traído por un forastero que, en su primera visita, se retiró sin despedirse de la tienda y en la segunda ocasión, además de entregar una cajita con monedas antiguas, manifestó que vendría una mujer de labios rojos para recoger el cuadro. Ni él ni la mujer regresaron por el lienzo. Al pasar los meses Junípero desempacó y

se sorprendió al ver que en el cuadro se hallaba la figura de San Juan, pero con el mismo semblante del forastero. Si no es por el respeto religioso o el miedo a que se deteriore lo hubiera envuelto nuevamente, no obstante, resolvió colgar en lo alto de la trastienda, lugar donde se mantiene ahora. Más adelante, también tuvo que vender las monedas para cancelar sus deudas y antes de venderlas supo, gracias al numismático, que aquellas eran de Colonia, Bizancio, España o de Venecia.

Indudablemente, la extraña figura del personaje que cuenta Junípero y los diferentes elementos misteriosos que acompañan tienen mayor relevancia para el análisis narratológico. Sin embargo, no está de más resaltar que, etimológicamente, la caracterización de Junípero no es tan sustantiva dentro de la trama. Primero, porque su denominación no es más que un recurso literario para referirse al dueño de la casa y a través de él introducirse en la parte fundamental de la historia; segundo, el nombre es de origen botánico cuyo significado no guarda coherencia con el sentido de los acontecimientos.

En tal sentido, conviene atender los misterios que rodean el cuadro. Haciendo una caracterización directa se sabe que la persona que trajo el cuadro fue “un señor alto, de rostro pálido y ojos brillantes. Un señor bien vestido y con apariencia de europeo” (p. 292) y también de “faz enjuta, la barba cuidada y la mirada lejana [...]. Y sus manos, tan finas” (p. 293). Es el primer agente que se inmiscuye en una realidad que posiblemente no le corresponde y cuya descendencia es ajena a la identidad local.

Lo anterior queda manifiesto cuando Junípero descubre que “el lienzo representaba a un San Juan, pero con la misma cara y la misma expresión de su propietario” (p. 293). Por consiguiente, como ya es frecuente en la narrativa de Rivera Martínez, la identificación del personaje es una incógnita que no se resuelve ni con el desdoblamiento ni con la trasmutación en el trascurso del relato. Es el caso, por ejemplo, de este San Juan, uno religioso y bíblico, que se desdobra o revive en un personaje nocturno, anticuario, huidizo y sin domicilio. Razón por la cual no se puede comprender ni mucho menos conocer por completo al personaje en su dimensión física ni psicológica. El hecho de que no se pueda conocer al sujeto protagonista ayuda a que el misterio continúe y supere al relato, porque aquello continúa después de todas las acciones contadas en la historia.

Por ello, son personajes portadores de cosas añejas y mensajes intrigantes. Precisamente, las monedas tan antiguas son fuentes de misterio y, al mismo tiempo, signos de que el quien las posee es universal y conecedor de otros mundos pasados; es decir, el propietario, en este caso el forastero, conoce y sabe de España, Colonia, Bizancio o Venecia de donde provienen las monedas. No cabe duda, en suma, de que otras realidades es constante en los cuentos que se ambientan en lugares modestos como el confín del Barranco, Lima.

Otra figura, igualmente insondable, es la de mujer a la que menciona el extraño. Aquella que iría por el cuadro, pero que nunca se presenta ante Junípero. De ella se dice que es una “dama joven, hermosa... Una mujer de ojos intensos y labios rojos. Una mujer muy bella...” (p. 293). Su referencia es simplemente incidental, ya que carece de participación en el desarrollo de la historia. Sin embargo, es la causante del miedo, al igual que el cuadro, para los amigos del barrio. Fíjese en el final del relato: “sabía bien que no podíamos sentirnos cómodos bajo esa figura adusta, casi terrible. Nos habríamos sentido nerviosos, inquietos y en constante espera de esa mujer hermosa. Temerosos siempre de sus ojos intensos, de su boca de sangre” (p. 294).

En definitiva, al término del relato la identidad de los personajes sigue oculta como si resolviese aún con el regreso del propietario del cuadro o con la visita de la mujer joven. Por mientras solo se sabe que el misterio seguirá rondando en la casa de Junípero y en los amigos, sobre todo, el retrato de San Juan en el desierto seguirá “en su secreto diálogo con la muerte” (p. 291).

### **5.2.23 “Rosa de fuego”**

El cuento salió a la luz en 1986. En él se cuenta la vida y el destino final de un emigrante que vive y muere en una de las barridas de Lima. Comienza relatando que Tolomeo Linares, el protagonista de la historia, emigró desde Andamarca hacia la capital siendo “muchacho aún y huérfano” (p. 295). Pasó muchos años de su vida ayudando a Salicio Pérez, un pirotécnico, de quien aprendió fórmulas de combinado para producir efectos de diversas formas y colores en las torres de castillo. Cuando murió el empleador se buscó un terreno donde construyó una casucha e inauguró su propio taller de pirotecnia en la cual cumplía modestos encargos, sin interesarse en construcciones enormes de castillos, además, pensó que nadie le confiaría sabiendo los recursos con que contaba. Así fue y pronto ideó un proyecto personal: confeccionar un castillo normal. Para ello, juntó a hurtadillas pequeñas cantidades de todo tipo de sustancias necesarias, ensayó en varias ocasiones para comprobar los efectos especiales y más tarde inició con la edificación del castillo. Terminó su obra con la ayuda de un joven vecino y después descansó hasta la media noche del día siguiente, momento en el que se puso su mejor traje, en seguida prendió el castillo que fue despidiendo resplandores con múltiples colores y luego, cuando solo quedaba la última corona en forma de rosa escarlata, empezó a cantar la música de su pueblo natal. Finalmente, la chispa que cayó sobre los materiales restantes produjo un incendio que envolvió a Linares. Murió y terminó “abrasado por la misma y espléndida rosa que había fabricado” (p. 300).

Bajo la concepción aristotélica del personaje, Tolomeo Linares vendría a ser la mimesis de la persona con una existencia real, pero actualizado y adaptado al contexto

sociocultural que le rodea. En tal virtud, su identificación nominal (un nombre más el apellido) que le otorga el autor no dista de la realidad, más bien se adhiere y toma de ella para tratar al protagonista como un ser común y corriente, parte de una sociedad con personas de semejante existencia. De manera que el nombre propio que recibe el señor de Andamarca es simplemente denotativo sin remitir a otro entorno pragmático, aunque sí es proveniente de otra lengua y cultura: Ptolomeo o Tolomeo de origen griego (de Πτολεμαῖος, *Ptolemaios*) cuyo significado está relacionado con la batalla o combate (*Diccionario Etimológico Castellano en Línea*, 2021). Y Linares no hace referencia sino a la tierra donde está sembrado el lino o el lugar en el que convergen varios manantiales.

En relación con las atribuciones semánticas que se predicán sobre Tolomeo Linares provienen directamente de la voz del narrador. De él se dice que su “oficio no se avenía muy bien con su figura, jorobado y flaco como era, ni con su rostro melancólico ya que estaba al servicio de la alegría” (p. 295) y, además: “el hombre contrahecho, un poco sordo y limitado, que habían visto en él siempre. El jorobado a quien tenían lástima, pero al cual también temían por su seriedad y su reserva” (297). Estas cualidades imperan en sus acciones y confieren un carácter individualista, centrado en sus propias labores. Luego, aparte de estas características lo que le dan un matiz distinto a la trama es el origen andino del personaje y la manera de preservar sus costumbres en un contexto diferente. La siguiente cita ayuda a entender que Tolomeo no ha abandonado sus raíces andinas:

Y no pensó tampoco regresar a su tierra, donde era probable que no le quedase ya ningún pariente. Mas no olvidó jamás su paisaje de molles y maizales, a la orilla de un río, con su tibieza de quebrada. Se recordaba, en especial, de las flores, y de los celajes y los arco iris. Y de las *llicllas* y polleras de las muchachas. Se habría dicho, incluso, que solo esos recuerdos sostenían su espíritu. No en vano todos los domingos sacaba al patio la manta que había llevado a Lima, con sus bandas y cenefas rutilantes, y la contemplaba por horas (p. 296).

Pero no solo ello, también hay otros elementos de prácticas culturales andinas que se hallan presente en la vida de Tolomeo. Por ejemplo, el *harauí* y la *Jija*<sup>25</sup> son parte de las celebraciones del centro del país y que le dan un tono mágico, junto con el esplendor del castillo, a la fiesta final del actuante. De hecho, “se trataba sin duda de una *harauí* muy antiguo, escuchado alguna vez en la quebrada nativa, y que tenía a la vez de celebración y de despedida” (p. 299). Un canto en quechua que, además, se mezcla con una de las danzas nativas, *Jija*, de la región de Junín.

---

<sup>25</sup> Es una danza que se practica en Jauja y lugares aledaños. Se declaró Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2012 mediante la Resolución Viceministerial N° 036-2012-VMPCIC-MC.

La referencia a estas dos prácticas costumbristas no solo refleja su vigencia en quienes las cultivan y practican, también es un indicador del proceso inacabado e irreversible del mestizaje ya que, por un lado, está el harawi o harauí que “es un género lírico y musical que ha tenido mayor arraigo en las prácticas socioculturales de los antiguos peruanos y lo sigue teniendo actualmente” (Alcántara, 2012, p. 23) y, por otro, la Jija o jiga, que es un género de música celta que se extendió durante el Barroco por todo el continente europeo, se encuentra adaptada y con variaciones en la idiosincrasia local de los distritos de Jauja. Así, finalmente se condensan y forman parte de la unidad identitaria de los pueblos andinos al que también pertenece Tolomeo Linares.

Otro aspecto que llama la atención es el final de la historia. El personaje ha llegado al cénit de su existencia con un proyecto muy peculiar sin motivos explícitos, todo como si la vida fuera una antesala de preparativos y la muerte una forma de celebración por lo vivido. Sin embargo, lo que está claro es que Tolomeo no ha logrado encajarse a su barriada limeña, donde además no prospera ni mantiene comunicación con otras personas, y vive añorando las experiencias de su infancia. Por eso, la confección y su posterior quema de castillo constituyen un momento de autoafirmación de su identidad andina y felicidad para el personaje quien, finalmente, termina a la vista de todos sin que le ofrezcan ayuda, tampoco era necesaria porque “pudo así Tolomeo Linares contemplar en libertad el progresivo incendio de ese árbol increíble” (p. 299).

Ante estas realidades urbanas y rurales que parecen no aliarse, Olen después de analizar a dos cuentos de Rivera Martínez, este y “El herrero”, ha manifestado que “el arte de ambos protagonistas sugiere, finalmente, la posibilidad de crear un nuevo territorio, integrado y armónico” (2010, p. 72). Pero, como la misma investigadora reconoce la propuesta es simbólica e intangible, pues en el plano práctico la relación es casi nula y no hay signos de alianza. Al mismo tiempo, el arte se muestra como una vía de salida de una sociedad que lentamente agoniza a sus habitantes, pero tampoco sus formas de actuar cooperan, puesto que son seres aislados y desconectados de su entorno, más bien son vivientes de las nostalgias y deseos lejanos ya sea por un recuerdo de su lugar de procedencia, caso de Tolomeo, o sea por la contemplación sin más al arte, tal es el caso del herrero del cuento del mismo nombre.

Por último, a nivel discursivo el autor sugiere quizá hacer una lectura distinta a los problemas sociales del país, repensar las formas de integración que permitan unir lazos entre todos, superando las diferencias porque, como insiste Olen (2010), “la clave para entender la visión nacional de Rivera Martínez radica en esta esperanza: la idea de que, a pesar del desarraigo y la distancia, crear un Perú mestizo e integrado todavía es posible” (p. 73). Asimismo, las experiencias del personaje invitan a reflexionar sobre la permanencia de

las costumbres locales que, si bien no se ajustan al estilo de la vida citadina, se mantienen con una intensidad profunda en quienes las practican y se convierten en fuentes de existencia. Tal es así que “se habría dicho, incluso, que solo esos recuerdos [de su zona de origen de Tolomeo Linares] sostenían su espíritu” (p. 296).

#### 5.2.24 “A lo mejor soy Julio”

También de 1986. Es la historia de una confusión tras otra del nombre de un personaje que, después de hacerse tantas preguntas y supuestas teorías de suplantación de su identidad, se trauma psicológicamente. Al resumir el texto se puede destacar los siguientes momentos cruciales.

La primera persona que confundió el nombre de Rafael Fuentes Buendía –el personaje central del cuento– fue su amigo Alfredo, cuando estaban platicando en un café, quien, además, volvió a confundirse en las cartas que le escribió desde fuera del país. Pensó que era normal que se confundieran en una ciudad en la que había tantos Julios. Sin embargo, la segunda persona que le llamó como Julio fue un empleado con quien trabajaban en la misma compañía. Esta vez tampoco se irritó mucho porque creyó que tendría semejanza física con alguien de ese nombre. Inquieto por estas experiencias atrevió a consultarle a su compañera de oficina si veía parecido a algún Julio, aquella simplemente le dijo que no quedaría mal el nombre. Luego también preguntó a su padre quien le manifestó que no había parientes con esa denominación. Días después sintió la misma incomodidad cuando su amiga Úrsula se refirió llamándole Julio.

Hasta ese momento la confusión solo era por parte de terceros. En adelante, ni él mismo está seguro de su nombre como demostró al acudir al departamento de psicología de la empresa. Fue tanta la continua confusión que hasta le dieron un volumen sobre Julio César en vez de un manual técnico e incluso una constancia con ese “nombre malhadado” por un curso que siguió por correspondencia en una institución de Jena, Alemania. Con lo último varió su actitud radicalmente, pues “no más en mí esa disposición abierta, jovial, sino un talante pensativo, que a muchos parecerá taciturno” (p. 305). Finalmente, formuló nuevas teorías más rocambolescas como que un antepasado suyo se habría reencarnado en él, un avatar de un Julio histórico se revoloteaba a su alrededor o que un gemelo que habría muerto le acompañaba.

La particularización del personaje se da a partir del nombre propio, Rafael Fuentes Buendía, y esta denominación se acentúa en él de forma irrenunciable, dado que no acepta otra identidad que no sea suya y por eso su afán de reivindicar desde el comienzo hasta el final, aunque pierda la noción de su verdadero nombre al término de la historia. Este hecho es un buen ejemplo de que el nombre, después de su nombramiento inicial, pasa a formar

parte de la identidad e integridad del personaje permanentemente para toda su existencia e incluso después de ella, tal como sucede en la vida real.

El autor, por lo visto, lega tres nombres al agente de la acción: un nombre de pila, Julio o Rafael, que sirve para su individuación y su identificación, y dos apellidos, Fuentes Buendía, sin otra carga connotativa o simbólica, pero que refuerzan su individualidad en cuanto indican la pertenencia a un grupo familiar. Por lo demás, las equivocaciones no parecen afectar su esencia porque sigue siendo él mismo: “sigo siendo el Rafel Fuentes que he sido siempre” (p. 306). Solo afecta psicológicamente.

En cuanto a su caracterización física y psíquica se conoce desde su propia voz ya que la historia está narrada en primera persona. De este modo confiesa que él es un hombre joven, ecuánime, cortés, cuidadoso, con disposición abierta y eficiente en su trabajo. Sin embargo, estas cualidades, tras la reiterada confusión de su nombre, se varían lentamente que ni él ni el psicólogo entienden. La consternación o el abstraimiento termina conduciéndole a un estado psicológico desorganizado, véase el siguiente pasaje, por ejemplo:

Y que se prolonga de algún modo en mis sueños, cada vez más extraños. Sucede también que me hablo a mí mismo, en ciertos momentos, como si al hacerlo me dirigiera al mismo tiempo al otro. Me disocio, por así decir, en una dualidad que incluso me ha llevado a expresarme en un estrambótico “nosotros”. He llegado también en una ocasión a poner un plato más en mi mesa a la hora de la cena, en el departamento de soltero en que habito (p. 306).

La cita, además, permite inducir a que el personaje es redondo y dinámico por el cambio de personalidad que sufre a medida que sus conocidos se dirigen con un nombre que no le corresponde propiamente. Así pues, se produce un cambio no deseado, sin finalidad además porque las causas estriban en quienes paralelamente conocen con nombre de Julio, aunque es adrede ya que tanto su padre como sus amigos más cercanos saben que su nombre legítimo es Rafael.

Finalmente, la referencia a Julio César histórico no tiene otro fin sino elevar el carácter festivo del relato y reforzar la confusión del verdadero Julio, aunque es cierto también que el nombre proviene de latín *Iulus* o *Iulii*, familia a la que pertenecía aquel personaje romano y en honor a él al sexto mes del año se nombró *Julius*, julio en español (De Toro, 1999).

#### 5.2.25 “Leda en el desierto”

“Leda en el desierto” forma parte también del conjunto de cuentos escritos en el año 1986. En este relato confluyen elementos misteriosos desde la identidad de los personajes hasta la alusión a seres de otras culturas de épocas remotas.

Comienza con la incursión de dos personajes hacia el desierto, cuya ubicación se desconoce, en plena madrugada. En el trascurso uno de ellos se adelanta y regresa con una calavera a la que califican de “viejísimo guerrero” y “que alguna vez pensó e imaginó, y se sentía feliz o desdichado, y era quizás príncipe, augur o sacerdote” (p. 326), forman un pequeño podio de arena, lo abandonan encima al objeto inerte y se alejan. Luego, se encuentran con un ave de metal, “ave que en sí misma y grano a grano se disgrega, hasta no ser en el futuro sino impalpable nada” (p. 327). Mientras se han detenido en esas actividades se ha alzado un nimbo procedente de Lima que, más tarde, se dice que esta ciudad ya está en cenizas. Antes de reanudar su marcha ven a un ángel de Cuzco incólume a pesar de la hoguera.

Hay varias cuestiones que sobresalen en el relato. Primera, la denominación que recibe su figura central y sus principales atributos que no concuerdan con sus orígenes mitológicos; segunda, el discurso lingüístico del personaje con el que evoca a culturas precolombinas y al mismo tiempo una ciudad en llamas, Lima; tercera, la confluencia de referencias culturales casi sin una cohesión patente, al menos en el plano discursivo del lenguaje. Del mismo modo, el texto presenta un carácter lírico que intensifica su calidad literaria.

Sobre la primera cuestión ya es sabido que el protagonista de la historia es Leda, junto con su hermano, personaje que nominalmente remite a su matriz mitológica griega. Kerényi (1968, como se citó en Marcos, 2000) plantea que “el vocablo tiene origen licio: Procede de un[a] *lada* cuyo significado es el de “mujer” (p. 203), por su parte, Pierre Grimal (1981) recoge su filiación y detalla que Leda “es hija del rey de Etolia, Testio y de Eurítemis. Por tanto, desciende de Etolo y así, por línea paterna, de Cálce, una de las hijas de Eolo” (p. 311). Más adelante, el último autor citado señala que la versión que más se ha difundido sobre ella es su relación afectiva que tuvo con Zeus, quien se metamorfoseó en cisne para posarse en ella y como fruto de ese encuentro nacieron las parejas Pólux y Clitemestra, y Helena y Cástor.

Después de conocer la identidad de Leda el lector se da cuenta que la intertextualidad estriba simplemente en el uso del nombre, sin que haya mayores similitudes entre la Leda griega y la del desierto o, si es que cabe, ha perdido aquella identidad lejana al encontrarse en un espacio extraño y ajeno. Aparte de su condición identitaria lo importante también es subrayar su caracterización a partir de los atributos

sintácticos que aparecen en el relato. En las primeras líneas aparece una voz en segunda persona y se dirige a Leda de la siguiente manera:

Blanca tu figura, Leda. Blanca, como en sueños. Vas delante, tan callada, y yo tras de ti. [...] tus ojos, tan hermosos, en esta noche y madrugada. Tu rostro, tus cabellos, tu halo. Tu faz de mujer adolescente. “No”, dices, y haces un gesto pidiéndome que no te siga. Y vas sola, entonces, hacia esos peñascos (p. 325).

No hay otra descripción más detallada a parte de la cita, pero es posible inferir que le gusta el soliloquio al igual que a su acompañante, conoce y añora los seres de culturas antañas y, además, es testigo de una hoguera que termina con Lima y de un ángel de Cuzco que se mantiene ileso en medio del fuego.

Para examinar el discurso lingüístico del personaje, la segunda cuestión, es necesario mencionar que anuncia diversas culturas autóctonas que se amalgaman con seres de tradición exógena. Así, después del hallazgo de la calavera inmediatamente se asocia con Paracas y Nazca, culturas que se desarrollaron en el Antiguo Perú y en las que seguramente hubo “príncipe, augur o sacerdote” (p. 326) y ahora, “son tantos ahí bajo la tierra, y viviendo su muerte a siglos” (p. 326). Por ello, suponen que la calavera podría ser el resto de uno de esos personajes. Posteriormente, al encontrar una alta estela con figura de ave la relacionan con Cupisnique, también una de las antiguas culturas que se erigió en costa norte actual del país. Pero, esta colación de referencias culturales se entronca con la presencia de un ángel, testigo de un incendio que no le afecta a él:

“Es aún más hermoso”, dices. Y nos detenemos ante aquel que arde de ese modo. Arde ahí y, por lo visto, no se consumen el rostro ni el cuerpo, ni la cabellera ni las alas, y tampoco la túnica, las cenefas, las bandeletas. Tampoco las sandalias ni el tahalí. “Ángel”, dices, “ángel del Cuzco”. Incólume, sí (p. 327).

Con este texto, el autor de *País de Jauja* una vez más introduce la figura de ángel, pero este ahora no está en una crisis de identidad como aquel de Ocongate, sino más bien parece ser un espectador de una situación apocalíptica de “una urbe en llamas” (p. 326). “¿Lima ya no en llamas, sino en cenizas?” (p. 327). Además, es palmario que los diferentes elementos mencionados no tienen una cohesión lógica, sino simplemente en el juicio de Leda y su compañero. No obstante, se observa que el autor sigue apostando por un diálogo constante entre seres de origen occidental y unos de raíz nativa, a pesar de que no hay una clara comunicación entre estos.

Otro aspecto que mantiene el texto a lo largo de las líneas es su carácter poético a través de la voz de los personajes. Aspecto que Sotomayor (2008) recoge en una entrevista en la cual Rivera Martínez afirma: “mi narrativa es fundamentalmente de carácter lírico.

Incluso, dos o tres relatos míos son de alguna manera poemas narrativos en prosa, como Amaru, Ángel de Ocongate o Leda en el desierto". Lenguaje poético que, además, es causante de imágenes bellos como la del "zarza ardiente", "noche total y luminosa" o la del "ave lunar", expresiones con una fineza extraordinaria que elevan lo irreal y lo sublime de la historia, haciendo de los personajes también seres mágicos y portadores de una estética del lenguaje admirable.

Finalmente, se destaca la uniformidad de los protagonistas en sus acciones como si fueran uno solo, nótese, por ejemplo, cuando el acompañante de Leda expresa: "Y yo no deseo sino lo que tú deseas, y no hago sino lo que tú haces" (p. 327). A partir de la cita se puede formular que se trata de un solo personaje dirigiéndose a sí mismo con su soliloquio, aunque es notorio el juego de voces narrativas (sobre todo, segunda persona de singular y primera persona de plural) que no permiten identificar con claridad el personaje que va tras los pasos de Leda, como un discípulo ciego. "Solo tú conoces el rumbo y la causa de nuestro andar, y cuáles el momento y los lugares. Solo tú" (p. 325).

#### **5.2.26 "En la luz de esa tarde..."**

Sin duda, 1986 fue el año más productivo para Rivera Martínez en cuanto se refiere a la cantidad de cuentos escritos. Este y los siete que siguen también se escribieron en ese mismo año. El relato que ocupa este apartado está incluido en la colección *Ángel de Ocongate* junto con "Cantar de Misael", "Puente de La Mejorada", "El cuentero" y "Enigma del árbol", este último ya se comentó en una sección anterior.

"En la luz de esa tarde" aparece un personaje de trasmundo haciendo una retrospectiva de lo que fue algunos momentos de su vida. Inicia con el recuerdo de su esposa Sara quien "se acercaba a ese ángulo de la galería" (p. 19) donde se halla ahora el finado, continúa con la imagen de su infancia que se paseaba en la galería del balcón sin responder a los llamados de su madre. Luego se hace presente la memoria de su viaje a Huanta donde había visitado a su hermana Rebeca y a su regreso el encuentro con su padre quien, ya viejo y demacrado, se hallaba preocupado por la muerte de los naranjos. En seguida, la historia se torna más melancólica con la evocación de la muerte de su hijo, aquel que vivió solo una semana, y con el recuerdo de su tía Adelaida a quien solo habría conocido por su retrato porque murió siendo adolescente todavía en Huamanga con fiebres. Pero, para el personaje la tía Adelaida pareciera estar con vida junto con su madre y juntas lloran la partida de él. En ese momento se da cuenta de su nombre, Abelardo, y resume todos los recuerdos anteriores que sucedieron en la luz de esa tarde tan antigua cuando él ya estaba tan enfermo.

El trabajo con personajes de otro mundo es frecuente en la cuentística de Rivera Martínez. Son ejemplos los cuentos "Vilcas" y "Adrián" o los relatos que se verán más

adelante como “Ese joven que te habita” “El tucumano” o “Parvo inalcanzable”. De hecho, no hay una línea divisoria clara entre los seres vivientes y los finados, ya que aparecen inmiscuidos estos últimos con los primeros, con un rol similar o siendo agentes extraños que irrumpen la normalidad de los demás tal cual sucede con niño Adrián. Por ello, la disrupción de los límites de lo real y lo ficcional ya forma parte de su estrategia narrativa del autor al igual que el sincretismo mediante la fusión de diferentes símbolos culturales.

De manera que el primer rasgo a destacar en este relato es la bidimensionalidad del personaje, pues habiendo fallecido intenta establecer una conexión no solo con aquellos que ya no forman parte de este mundo, su tía Adelaida, sino también con sus parientes que aún quedan con vida. Esta capacidad de comunicación, sin embargo, solo es posible hasta que toma consciencia de su estado inerte y solo después de que se diera cuenta de que la persona a quien lloran es él. “Y adviertes entonces que es a ti a quien lloran y que ese es tu nombre, Abelardo” (p. 21). Además, Adelaida es un ser que muestra la misma capacidad vivificadora, pues ella ni siquiera conocía a su pariente que le recuerda ahora, pero es capaz de reencontrarse con su hermana. Es así como la frontera entre la vida y la muerte queda suprimida por la visión única del personaje central, cuya mirada ya no distingue la realidad de la fantasía.

Dicho lo anterior, es menester enfatizar que la particularización del agente de la acción narrativa deriva de la voz de su madre y la tía Adelaida, en caso ellas no se hubieran referido como Abelardo tal vez este nunca se hubiera dado cuenta de su identidad nominal o sí, pero se mantendría sumido a sus memorias sin enunciar su nombre, hecho que tampoco se hace necesario y se justifica por el modo autorreflexivo y testimonial del relato. Aparte de la función denotativa, Abelardo y otros nombres que aparecen en el cuento, no sugieren otro valor que responda a connotaciones sociales, culturales o simbólicas, aunque es necesario anotar que tanto Abelardo como Adelaida son nombres de origen germano.

Ahora bien, en cuanto a las cualidades de Abelardo sobresalen la timidez y la introversión, “un animal que se encerraría poco a poco en sí mismo, hasta no ser más que una presencia reconcentrada y dolorosa” (pp. 19-20). No hay mucha descripción de él mismo, más bien está centrado en otros a quienes califica de viejo y demacrado (su padre), una adolescente de ojos verdes y cabellera castaña (su tía) y una madre igualmente ya vieja. En general, refleja un paisaje descolorido, carente de vida y en el que todos los personajes que aún viven, efectivamente, están a punto de apagarse como el candil del padre. Es una realidad opaca como se percibe en la siguiente cita:

¿Y los naranjos? ¿Se habían muerto en verdad? ¿Una helada, quizás? Mucho los amaba tu padre, pero no era él quien los regaba y atendía, sino tu madre. [...] Naranjas de Ayacucho, tan dulces. Y hasta pareció más de una vez que toda la casa

se llenaba con el aroma de los azahares. Esa embriaguez, en la luz de Acobamba. ¿Qué se hizo de todo aquello? ¿Cómo acabó? (pp. 20-21).

Acobamba como se recuerda es tierra también de Tadeo Pomasunco de “Azurita”, personaje solitario dedicado a la búsqueda de piedras preciosas. En esta ocasión se dibuja una naturaleza muerta y no lleno de maizales y papales a las que tantas veces extrañaba Pomasunco. La nostalgia de Abelardo es similar, pero la casa con jardín de naranjos y los aromas ya no existen. Esta realidad induce a pensar que todo se marchitó hace ya buen tiempo con la muerte del protagonista. Igualmente, es un pueblo causante de congojas que es evidente con la muerte prematura de Abelardo, de su primogénito y de su tía Adelaida, aunque este murió en Huamanga.

### 5.2.27 “Cantar de Misael”

Es la historia de un hombre dedicado a negocios ambulatorios y al cultivo del arte con la vihuela en las diferentes celebraciones. Lo que cuenta puntualmente en el texto es la visita de Misael a Juan González en un paraje entre Parcos y Julcamarca, cuando este, como todos los años, había instalado su pequeña mercadería en un toldo o tambo improvisado para aquellas personas que se dirigían a la fiesta de la Virgen de las Nieves, en Huari.

La visita ocurrió en la víspera de la fiesta cuando Juan González, después de atender a los últimos clientes, había empezado a ensayar unos arpegios y de pronto sintió que una silueta lo acechada de cerca. En efecto, era la figura de “un hombre flaco, alto, encorvado” (p. 24) que se introdujo al establecimiento y se mantuvo por un breve lapso sin responder las inquisiciones del músico y ambulante. Luego, cogió la vihuela y comenzó a tocar una música que resultaba familiar para el hospedador. Así lo era porque apenas escuchó las letras de la canción Juan González recordó que aquellas pertenecían a su tío Abuelo Timoteo Calixto. Entonces, especuló que el visitante era hijo de ese pariente finado y de quien se enteró que era arriero, vendedor de ferias o salteador y, también, existía una versión que indicaba que aquel había sido apesado y puesto su cabeza en un palo en el cruce de dos caminos. Todas esas dudas se apoderaron a Juan hasta que el otro rompió su silencio y dijo: “sí, en verdad”, realmente” (p. 26) era sí. Después, el visitante cantó una vez más y se “alejó por ese mundo suyo”, entre el sueño y el desvarío...” (p. 26).

Como en otros cuentos del autor jaujino, en este también la rutina de Juan González se ve afectada por la presencia de un extraño, un hombre fantasmal que irrumpe la tranquilidad de un pariente suyo. Pero, más allá de su condición fantasmagórica, conviene examinar la individuación de ambos personajes desde el uso de nombre propio como recurso denominativo, valorar las caracterizaciones directa e indirecta y a la vez las notas predicativas en torno a la personalidad de cada uno. Del mismo modo, observar si el espacio

en el que transcurren los hechos influye en la configuración de los actantes, teniendo en cuenta que el ambiente geográfico serrano o costeño también coopera en el conocimiento del personaje y, evidentemente, en su singularización como un ser poseedor de prácticas culturales y una determinada forma de ver el mundo.

La individuación de ambos personajes deviene directamente desde la nominación con nombres y apellidos. El primero recibe el nombre de Juan cuyo origen se remonta a la cultura occidental o al mundo hebreo en cuanto remite al personaje del Nuevo Testamento, Juan el Bautista, o al libro del mismo nombre, Juan, que forma parte de los cuatro evangelios, luego se apellida González que, igualmente, es originario de Europa, concretamente en España de donde se difundió por las tierras del Nuevo Mundo con la expansión colonizadora de ese país; el segundo es designado como Misael Calixto, nombres también de procedencia española, cuyos orígenes se remontan –en caso de Misael– al hebreo y al griego –en caso de Calixto–. El significado etimológico de estos nombres no aporta significativamente un valor simbólico o connotativo al sentido de la historia; por tanto, no dejan de ser meros recursos denotativos con una función referencial a la realidad, haciendo del cuento un reflejo del mundo real, aunque con un claro matiz mágico o fantástico.

Para atender a la caracterización de los personajes es necesario considerarlos por separado. Primero, Juan González quien es “hombre ya de edad (...), viudo y andariego” (p. 23) y además dedicado a la música tradicional andina. Pero, el rasgo que sobresale de él es su vida solitaria y sin un asidero, hombre ligado más bien a una forma de existencia errante, por eso se dice que:

Y él ganaba así con qué vivir durante unas semanas, y después seguir de un lado a otro, con su morral y su vihuela. Sí, porque si no trabajaba en un tambo improvisado como ese, tocaba en bautizos, matrimonios y entierros, y por eso, y por amor a su arte, llevaba siempre consigo su instrumento (p. 23).

La cita sirva también para indicar que la música andina popular es un elemento recurrente en la narrativa riveriana y las letras que en ella aparecen están vinculadas con la personalidad del personaje. Por ejemplo, con el huayno que se cita en el cuento se refuerza el carácter ermitaño de ambos sujetos: “Agua, lucero, viento, / ¿Adónde iré / si para mí no hay luz? / ¿Adónde, si para mí no hay dónde?” (p. 25). Del mismo modo, tanto el paisaje inhóspito como los elementos que circunscriben (el silencio del páramo, el silbido del aire en la puna, la oscuridad u otros) acentúan el sigiloso modo de vida de los personajes andinos. Así que la música aparece con una doble función: por una parte, coopera en la intensificación lírica a la historia y, por otra, sintetiza el destino del agente narrativo. Esta última función, de hecho, es evidente en el caso de Misael quien antes de retirarse del toldo

de su familiar canta: “Solo voy, y en soledad llevo / mi ausencia, / mi muerte, / mi destino...” (p. 26). Pero, no solo ello, también la música propicia el encuentro y reconocimiento de los personajes y con eso la conexión de dos seres que son miembros de dos mundos disímiles, pues, como bien ha puntualizado González Montes (2010), el andariego forma parte del mundo de los vivos y el visitante es uno que se ha erigido desde el más allá.

Juan González, en realidad, pierde su papel protagónico después de la extraña aparición de Misael Calixto y este llega a ocupar el nudo de la historia. El narrador sobre él ofrece más información hipotética que el primero, porque ni su hospedador ni él mismo son concedores de su identidad o mejor, Misael no es capaz de enunciar con facilidad acerca de su biografía. En ese sentido, el lector accede al verdadero protagonista a través del discurso del primer personaje.

Los datos explícitos sobre Misael son los siguientes: inicialmente, se describe que es un hombre “flaco, alto y encorvado. Terroso el semblante, y sus ojos, de un brillo apagado” (p. 24) y luego el lector es testigo de las dubitaciones de Juan González quien, en su esfuerzo de identificar al forastero, se plantea las interrogantes: “Diga, ¿no es usted de Lircay? ¿no es hijo de Timoteo Calixto y de Tomasa Misari, ya finados? ¿No es usted Misael Calixto?” (p. 25); sin embargo, las respuestas del introvertido interlocutor no son alentadoras ya que todas esas referencias le causan otras preguntas: “¿Lircay...? ¿Misael Calixto...?” (p. 25). Cuestión que permite sopesar que este ha perdido su noción identitaria al convertirse en un personaje de múltiples oficios aun ligado a actos contrarios a la buena conducta:

Sí, Misael Calixto, medio hermano de Josefa Alaya y tío, por tanto, de Juan González. El hijo del viejo Timoteo, que muy joven se marchó para no regresar nunca. No llegó a conocerlo Juan González, pero muchas veces escuchó hablar de él en su infancia y, con el andar de los años, supo de esa vida de arriero, vendedor de ferias, bailante, salteador y músico, que se convirtió en toda una leyenda. Y se enteró también, por cierto, de la versión según la cual Misael fue apresado y muerto por unos morochucos<sup>26</sup> en la puna de Tocto, y su cabeza expuesta sobre un palo en el cruce de dos caminos (p. 25).

Así pues, el historial del héroe o aventurero se teje a partir de la memoria popular de la cual Juan González también es parte. Este hecho permite hacer un parangón, aunque lejanamente, entre el estilo de vida de Misael Calixto y la de los bandoleros, personajes tipo

---

<sup>26</sup> Sobre la historia real de los morochucos, Igue (2011) señala que: “entre 1814 y 1823, la planicie principalmente ganadera que se extiende sobre el norte del partido de Cangallo y el extremo sur del de Huamanga, en la intendencia de Huamanga, presencié una serie de actos de rebeldía de la población local quechuahablante —conocida desde entonces por el sobrenombre de “morochucos”— contra las autoridades coloniales” (p. 1).

en la literatura de corte indigenista, que están presentes en obras de Ciro Alegría (Fiero Vásquez en *El mundo es ancho y ajeno*), de Óscar Colchado Lucio (Luis Pardo en *¡Viva Luis Pardo!*) y de otros de la misma corriente. Una similitud no solo por su actitud irreverente y por llevar una vida en “jalcas y quebradas” (p. 26) huyendo de la comunidad, también porque con el tiempo se incorpora a la memoria colectiva como un ser legendario, que tal es la condición de Misael.

Finalmente, cuando ya el misterio parecía irresoluble, acontece el despertar del personaje con el que confirma su parentesco con el viudo andariego: “Sí, en verdad, realmente...” y “gracias, Juan González” (p. 26). Con esto queda manifiesto que todas las evocaciones que hizo su pariente sucedieron verdaderamente en el pasado y que ese ser legendario ha visitado en esa noche oscura y en una puna lejana. Sin embargo, también es el momento en el que la realidad se trasmuta a una fantasía irreconocible: “Y Juan González vio cómo se perdía en la oscuridad ese hombre flaco y sin edad. Y se alejó por ese mundo suyo, entre el sueño y el desvarío...” (p. 26). La oscuridad que, inmediatamente, se puede asociar con la imagen decaída del personaje y con su muerte ya acaecida. Con este final esclarecedor se demuestra que “lo más importante [...] no es la acción, sino la revelación de algo que no se sabía o que se mantenía oculto para el protagonista” (González Montes, 2010, pp. 46-47).

Otro aspecto final que se adelantó arriba está ligado con el espacio geográfico y las prácticas costumbristas a las que se hace referencia en la historia. En primer lugar, el cuento está ambientado en la sierra, concretamente en la mitad del camino entre Parcos y Julcamarca, y en un contexto en el cual la gente acude a la fiesta de la Virgen de las Nieves de Huari. En esta circunstancia Juan González se presenta como un prototipo de hombre andino que mastica la hoja de coca y promociona la venta del aguardiente. Lo dicho no es una simple añadidura al ornato cultural, porque sintetiza la idiosincrasia serrana y, por tanto, confiere a los personajes una identidad nativa a la que, además, se suma el idioma quechua, pues, la primera canción que canta el tendero ambulante es en esta lengua, en el dialecto ayacuchano.

En segundo lugar, la celebración de la fiesta de Virgen de las Nieves constituye una muestra más del “entretrejimiento cultural” ya consolidada entre el occidente y la región andina, en cuanto que esa práctica es propia del viejo continente y ahora una fiesta de fe que se ha instaurado en muchos lugares del Perú y en otros países. Una práctica, como tantas otras, que ya forma parte de la identidad local.

#### **5.2.28 “Puente de La Mejorada”**

En el relato se juntan dos visiones: una onírica y otra real, ambas unidas por la memoria de un mercader viajero cuya experiencia pasada se clarifica y se actualiza en el

desenlace. Para ello, el narrador presenta paralelamente dos técnicas narrativas en el juego del tiempo: una primera para contar en tiempo presente el viaje del pequeño negociante a La Mejorada y con otra segunda hace una analepsis de una reminiscencia del mismo protagonista mediante una diégesis en letra cursiva, tres interrupciones en la medida en que el suspenso y la tensión dramática se van intensificando. En seguida, se sintetiza los momentos de mayor importancia para el análisis ulterior de la figura del personaje.

Severiano Ramírez motivado por la sugerencia de Artemio Valladares ha decidido llevar sus productos a La Mejorada en donde no acudía otro negociante que ofrezca las cosas que vende él. Partió una mañana y apenas comenzó el trayecto nubló su pensamiento el recuerdo vago de “una figura borrosa y de ropa oscura se acercaba a un parapeto y, desde allí, inclinada la cabeza sobre el borde, miraba hacia abajo” (p. 27). En torno a esta imagen gira todas las acciones posteriores, vacilaciones desde ideas como que ese perfil era de un compañero de colegio hasta de un adolescente que murió trágicamente por una historia de amor misterioso. Mientras confabula en esas y otras alternativas posibles se acerca al puente de La Mejorada del río Marañón y en donde las imágenes precedentes están representadas verdaderamente: “Sí, ahí están el puente con el pretil de piedra y el arco a manera de torre con sus tres cuerpos. Y el remate, que es un pequeño y enigmático ángel de bronce” (p. 31). En fin, desciende de su camioneta “y como en sueños también se encamina hacia el borde y asoma la cabeza y mira esas aguas” (p. 32).

Sin duda alguna, uno de los legados más importantes y vigentes de la cultura occidental tiene que ver con la onomástica. Posiblemente la mayor cantidad de nombres y apellidos de la población peruana en la actualidad sea originaria de lenguas europeas que fueron transportados por medio del español o de otras lenguas oriundas del Perú, pero de alguna manera ya castellanizados o mezclados con el étimo de la lengua de origen indoeuropea:

El latín fue el idioma universal, del imperio, de la Iglesia, en definitiva de los cultos; esta consideración propició que se impusiera la latinización de los nombres, especialmente a partir del siglo xv. Los antropónimos [...] proceden de esta lengua, principal vía de transmisión de otros nombres de origen semítico, griego o germánico; el corpus ha aumentado al integrarse directamente unidades de otras culturas (anglosajona, eslava, árabe etc.) (García Gallarín, 2012, p. 22).

El protagonista de la historia es una evidencia de lo anterior ya que el autor ha preferido bautizarle como Severiano Ramírez, nombres provenientes de las lenguas del Viejo Mundo: “Severiano del latín *severus*: severo, riguroso” (Salas, 2007, p. 503) y Ramírez “deriva del nombre personal de origen germánico Ramiro, brillante” (Instituto de Historia

y Heráldica Familiar, s.f.). Como notará el lector, la incidencia semántica de esta nominación no remite a otra referencia intertextual, sino que queda en su función básica de identificación y de individuación. No obstante, la información constituye el punto de partida para averiguar otras dimensiones del personaje e igualmente subrayar los demás elementos que le circundan.

Los primeros signos sobre la personalidad de Severiano Ramírez aparecen en el texto en cursiva en el cual se expone algunas experiencias en las que se mostraba con una actitud timorata. Su madre es testigo de ese infante tímido: *“Te digo, Augusta, que mi niño es diferente, y no hablador y alegre como los tuyos. Te he contado ya que a veces se esconde en el jardín, y que se está ahí callado y viene después tan pensativo”* [la cursiva es del autor del cuento] (p. 29).

Esta actitud se mantendrá en Severiano adulto al igual que la memoria de una imagen parca, un hombre al acecho de un río desde lo alto. Además, a la personalidad del personaje lo complementan su pasado y su presente, sus proyectos no cumplidos y la relación con los demás. Es un hombre sosegado:

Pues este hombre sensato, contento hasta cierto punto con ese trabajo, y amante de su hogar y buen amigo de sus amigos. No se acuerda ya, qué va, de que alguna vez quiso ser fraile y después bibliotecario, ni que leía libros y revistas y asistía a recitales de poesía. No se acuerda ya, o, en todo caso, no quiere pensar más en eso, y ahora lo que le gusta es ir al cine con la señora y escuchar los boleros con los colegas y salir de excursión al campo (pp. 29-30).

Pero, la pervivencia de ese recuerdo incierto no deja de ser un atajo en la vida severa y, hasta cierto punto, brillante del personaje. En verdad, la fuente principal de la tensión estriba en ese sueño de la figura de un niño que teme acercarse al río y como si fuera un espejo suyo también ha madurado: *“Ese compañero interior, por así decir, que fue solo la vaga imagen de un muchacho [...] y que ahora corresponde a la de un individuo de edad próxima a la suya”* (p. 28). El claro desdoblamiento o la duplicación de las imágenes causa en Severiano un conflicto interno del que no podrá deshacerse sino en el culmen de la narración cuando todo se cristalice. Sin embargo, hay que destacar la intensidad casi miedosa de aquel recuerdo que le acaece por primera vez en su viaje a La Mejorada. Por todo ello, el desenlace supone la concreción de lo irreal con lo real, el sueño y la realidad, y también el encuentro entre la infancia y la vida adulta:

Sabe bien, ahora, que en ese torbellino se juntan para él lo soñado y lo vivido, la noche y el amanecer, el principio y el fin. Y sabe también, con voluptuoso alivio, que no lo turbarán más esa visión, esa angustia, ese misterio... (p. 32).

Antes de este destino final el personaje padece una serie de premoniciones de muerte y, de alguna manera, hace un resumen de lo que fue su vida como si ese viaje fuera el último día de su existencia. Son hechos concretos la nostalgia que siente por su esposa Valeria y sus hijos, el ligero malestar antes de partir el trayecto y acaso también la imagen que proyecta sobre la muerte de un adolescente, y aun otros que inducen a pensar que su vida acabará en “esas aguas de un verde oscuro y profundo, que se estrellan con furor contra las rocas” (p. 32).

Una síntesis de vida nutrida por el espacio geográfico, en concreto, por los detalles de la construcción del puente que uniformizan lo soñado y lo que vive Severiano. Una realidad, además, enigmática por la presencia de un ángel de bronce en la cima de la torre. Con este último es oportuno regresar a cuestiones de transculturación, mezcla de culturas que fluyen con una sintonía armoniosa, y no como en otros relatos en los que la identidad de sus actantes entra en un proceso de conflicto y su posterior búsqueda de esta. Aunque es una referencia episódica al ángel no deja de ser un ejemplo de lo que fue el mestizaje en sus inicios en el mundo andino hasta convertirse, como en este caso, un elemento ornamental tanto del mundo subconsciente del personaje (los sueños) como del paisaje real, visible en el final de la historia.

### 5.2.29 “El cuentero”

Uno de los textos más festivos e irónicos de Rivera Martínez. En él aparece un personaje de extraña figura, desconocido por todos los reunidos, para interrumpir la tranquilidad de los principales del pueblo que se habían juntado para jugar el tejo. Su principal propósito es, en pocas palabras, sembrar pánico y embaucar a sus oyentes con tres cuentos a cambio de dinero. Luego, se retira encerrándoles a todos los presentes en la casa y prendiéndole fuego a esta, aunque estos sí logran escapar del fuego. De modo que hay un argumento general que más o menos es el que se acaba de sintetizar y otros tres siguientes de los microrrelatos que cuenta el forajido:

- a. Primer cuento: un zorro se disfrazó de cura y se marchó a un pueblo donde ofició misa y en donde, además, aprovechó su condición para agasajarse y para enamorar a varias mujeres, entre ellas a la mujer del juez de paz y del dueño del jolgorio. Su visita era frecuente hasta que los pobladores sospecharon y en ese momento se marchó decidido en repetir sus artimañas en otros lugares.
- b. Segundo cuento: es la historia, sin título al igual que el primero, de un hombre que murió en manos de su contendiente por defender a su mujer, pues esta le engañaba con otro. No pudo descansar en el más allá y, entonces, decidió vengarse volviendo a este mundo. Fue derrotado como tantas veces pudo regresar hasta que “se cansó

de andar y desandar tantas muertes, y se resignó a vagar insepulto por la tierra” (pp. 38-39).

- c. Tercer cuento: “El diablo y los borregos”. Había un demonio al que le gustaba contar historias, pero sus congéneres le decían que con aquello no tendría ni dinero ni futuro. Entonces, el diablo agenciando una pistola y tomando la apariencia de un hombre se fue por el mundo hasta dar en un pueblucho del Perú. Allí averiguó la situación y se introdujo en una reunión de los principales y más pudientes que jugaban tejo, ahí remató tres cuentos por los que cobró cuantiosas sumas. Antes de marcharse encerró y prendió fuego a los reunidos. Los agraviados pudieron salir incólumes.

Indudablemente es uno de los cuentos que presenta mayor número de personajes, junto con “Ileana Espíritu” que aparece casi al final de este apartado de análisis narratológico. En este caso, además, se suma los actantes de los microrrelatos e incluso el mismo narrador (el ilustrado del pueblo) que hace una especie de desdoblamiento en el desenlace cuando expresa que él podría ser el cuentero. Frente a esta diversidad de elementos actanciales el objetivo es destacar los personajes principales con la finalidad de, no solo explicar la denominación nominal, sino también, enjuiciar sus funciones dentro del contexto narrativo.

El personaje principal, el cuentero, es un desconocido por todos los compueblanos y solo se conoce por el testimonio del maestro quien ha acudido a la gobernación distrital con la intención de poner su denuncia. En realidad, todos los datos de la acción narrativa salen de la voz narrativa del ilustrado. Así pues, los detalles que en adelante se mencionan sobre todos los personajes son recogidos a partir de una versión unívoca de un narrador personaje y testigo de los hechos.

Se decía que el cuentero ocupa el lugar central de la acción literaria y es él, por decirlo de alguna manera, un omnipotente que sabe los datos más esotéricos de sus oyentes, pues en la medida en que se resisten a entregar el dinero va revelando detalles diversos que intimidan a cada uno de los presentes. Pero, antes conviene describir el cómo apareció en el lugar y cómo cautivó a los principales del pueblo para cometer su fechoría, un robo realmente sofisticado.

El cuentero apareció una tarde del sábado con una apariencia casi despreciable hasta tal punto que el mismo hospedador inquirió de mal talante. Fíjese cómo el narrador presenta al personaje con los adjetivos: “un hombre bajo, gordo y con la cara sudorosa, como si hubiera venido de lejos por el campo, y con unos bigotes encanecidos y tiesos” (p. 33), y más tarde, cuando se encontraba ya sentado en el sillón de Tadeo se dice: “el tipo parecía allí un juez o corregidor de otros tiempos” (p. 35). Estas calificaciones, inicialmente,

constituyen la identificación del personaje ya que carece de un nombre propio, aunque es necesario que sea así tratándose de un ser cuya presencia y actuación otorgan un sentido pasmoso e hilarante a la trama. Personaje que, después de todo, queda oculto antes y después de la acción narrativa sin que el lector supiera su procedencia ni su destino final. En tal sentido, la caracterización del cuentero deviene con mayor notoriedad a partir de su actitud y sus acciones, y también por su lenguaje que no es menos popular que el habla corriente de la gente.

Sin embargo, ante la carencia del nombre de pila el autor suple con un apodo, el cuentero<sup>27</sup>, cuya elección obedece al oficio que practica el personaje, pero de una forma satírica y negativa, pues la expresión cuentero presenta connotaciones despectivas, aunque es oportuno para el carácter burlón del personaje. Este impone tal identificación forzosamente: «“bueno, hijo, vas a decir, y contigo tus colegas: ¡Usted, señor, es el cuentero!”» (p. 35). Y aquí, cuando la junta de amigos ya se hallaba atemorizada, empieza el primer cuento del visitante y merece hacer un nudo a este respecto a fin de subrayar al personaje que sobresale en el microrrelato sin título.

Se trata del zorro, un elemento recurrente en la tradición oral andina y cumple una variedad de papeles, pero en su mayoría, como sostiene Van Kessel (1993) después de analizar 17 leyendas andinas, el zorro “es provocador del caos en el orden establecido” (p. 241) y en general:

en la comunidad andina, en el fondo una comunidad ágrafa, este personaje oscuro juega un papel de importancia. Podemos decir que en el andino, sea pastor sea agricultor, recibe y comunica fundamentalmente su cosmovisión, sus conocimientos del medio ambiente natural, su tecnología y su sabiduría, mediante el recurso del arte narrativo (p. 241).

Precisamente, es el caso del zorro que aparece en “El cuentero” cuya función no es otra sino sembrar caos en el fundo de Tadeo Pérez en San Lorenzo, pues disfrazándose de cura se introdujo en una fiesta en la que provocó desorden como se puede percibir en su último mensaje: “Benditos, poblanos, los cuernos que os he puesto, y más benditas aún vuestras mujeres” (p. 37). Sin embargo, hay que anotar que la doble figura del personaje, la del animal y de la persona, le conlleva a sostener dos discursos contradictorios, a saber, la del animal no está muy claro pero se infiere que esa es su verdadera identidad y tras ella oculta su astucia y sus malas intenciones frente a los hombres, y la de la persona o cura sirve para comunicar mensajes de bien vivir: “A la mañana siguiente rezó nuevamente misa, y

---

<sup>27</sup> No es el único apodo o calificación que recibe el personaje, también están otros que connotan desprecio y rechazo por parte de los afectados. Así, el narrador emplea los siguientes términos para referirse a él: “el fortachón”, “el gordo”, “el desvergonzado”, “el malandrín”, “el matarife”, etc.

desde el púlpito, reclamó, muy inflamado, castidad y recato a las damas y continencia a los varones” (pp. 36-37). Esta última solo es un caparazón del verdadero personaje animal y una muestra más de la sagacidad que se le atribuye al zorro en la imagenería andina.

El relato, en fin, deja disgustadas a las personas reunidas, aunque el maestro reconoce la habilidad del cuentero para contar tal acontecimiento. Pero eso no tiene mucha importancia para el cuentista porque procede a cobrar dinero a sus oyentes quienes, aunque quejumbrosos, deben cancelar, por el contrario, escucharán las verdades ocultas y así sucede ya que el forajido empieza a soltar algunos detalles no conocidos, por ejemplo, que Justiniano ganó el juicio a Prisciliano Ordóñez con tinterilladas o que Ramón Lora cobró sobreprecio por unos aperos a Tomás Choque.

A continuación, después del asombro de los poblanos por las declaraciones del extraño, llega el segundo cuento, igualmente sin título, que cuenta el regreso a vida de un hombre cuya muerte se había producido en manos del amante de su mujer. Fue vencido tantas veces que finalmente se quedó insepulto. Se trata, indudablemente, de un personaje del trasmundo que al no conseguir reposo volvió a este mundo para vengarse de su contendor, pero no pudo lograr y más bien se convirtió en un incansable vagabundo que arrastra “por las noches su rencor y sus pesares” (p. 39). No es necesario extenderse más con este personaje, puesto que su existencia anónima no añade otro valor simbólico imprescindible para el propósito de este trabajo, sino simplemente, sirve al cuentero para seguir atemorizando el grupo de personas allí reunidas. Además, este ardid permite al susodicho cobrar otro dineral más y seguir desvelando “los pecadillos” y esta vez les toca a otros que todavía no habían sido delatados: Arnulfo Otayza compró su camioneta con dinero mal habido; el ilustrado regaló prendedor y anillo de oro a Catalina Sifuentes, novia de Recaredo Sánchez; Tadeo sonsacó dinero a la emperatriz Chilque y aun otros datos no sabidos fueron revelados por el forastero.

Finalmente, para rematar el último cuento el cuentero solicita que Tadeo, el dueño del fundo, saque su dinero guardado y preste a sus paisanos a fin de que paguen por igual al “desvergonzado”, este mismo hace la repartija y comienza con su “El diablo y los borregos”. Antes de hacer un último nudo con el personaje de esta historia, es oportuno manifestar que con este relato hay un paralelismo entre la historia general y el cuento en particular, cuestión que induce a pensar que el cuentero no es otro sino el diablo que aparece en último relato, aunque más tarde el ilustrado también trata de acogerse a la figura del cuentero o el diablo y, con ello, se crea una confusión en la identificación del personaje real. Por consiguiente, el enigma de los personajes se acrecienta y no se resuelve con la trasmutación de algunos agentes literarios que pretenden ocupar el lugar del verdadero personaje, es

decir, el sitio del cuentero. No se conoce a ciencia cierta quién es el zorro, el cuentero o quién el diablo.

Ahora bien, el personaje del último relato, como ya se mencionó arriba, es un diablo aficionado a contar historias que se fue por el mundo hasta llegar a Perú, justo en el fundo que hay a la salida San Lorenzo donde los principales del pueblo jugaban al tejo. Allí remató tres historias, se deduce que son las dos anteriores y esta, por las que cobró un montón de dinero. Y no bastó aquello, sino que encerró a todos y luego les prendió fuego.

La caracterización que se puede hacer al personaje del último texto será redundante debido a la coincidencia que hay entre el cuentero y el diablo. No obstante, dilucidar sobre la figura del diablo ayuda a entender que, igual que otros seres de la tradición occidental presentes en la narrativa riveriana, este también se ha insertado en la cosmovisión andina, sin perder su papel original que se le concede en la religión cristiana, el de incoar el mal en el mundo y de seducir a las personas a cometer acciones contrarias a la virtud.

Gareis (1991) refiriéndose a la llegada de la concepción del diablo de Europa a los Andes afirma:

El personaje que se trasladaba con los conquistadores a América era tenido en la Europa renacentista por sumamente peligroso, ya que perseguía el principal fin de arrastrar a los humanos a la perdición. Para esto —tanto en aquel entonces como también hoy en día— se sirve de su poder de transformarse, apareciendo ya como hombre, ya como ángel de luz, a fin de engañar a los seres humanos y seducirlos a cometer pecados (p. 62).

Además, como la misma autora manifiesta, “al llegar a los Andes los conquistadores identificaron a los dioses andinos con demonios, suposición que les indujo a esforzarse por extirpar las creencias autóctonas” (p. 62). No es este, ciertamente, el caso del diablo del cuento, pero es palmario que la concepción sobre este ser angelical sigue vigente en los imaginarios simbólicos de la región andina y que Rivera Martínez recoge magistralmente. Así pues, este elemento de la religiosidad europea, como también la lengua española a través de la narración y la nomenclatura de los personajes, sigue añadiéndose al entretejimiento cultural. En este sentido, el cuentero es un signo vivo de ese proceso cultural, aunque su presencia sea para hacer mal a los hombres contra sus voluntades y humillándolos hasta llamarlos “sarta de borregos” (p. 42).

Aquí termina la referencia al diablo, pero como hay una coincidencia de caracteres con el cuentero, por no decir que son lo mismo, se debe añadir otras cualidades que en líneas atrás se advirtió: su conocimiento y uso especial de la lengua. Sobre el primer punto es evidente que posee los secretos no conocidos de la gente y no son datos plausibles, sino

malas acciones que cometieron los compueblanos, por eso se avergüenzan y tratan de eludirlas después de que se haya alejado el extraño. El profesor es consciente del conocimiento del intruso y es explícito al declarar: “Y por zorro, por condenado y por diablo sabría lo que sabe, hasta el punto de conocer el sitio secretísimo en que mi compadre escondía su plata” (p. 44). En cuanto al segundo punto se observa que hay una variedad de expresiones de descortesía, pues la intención del cuentero es imponer su autoridad y su poder. Así, por ejemplo, los insultos con expresiones populares –“¿No oíste, papanatas?” (p. 34)–, el trato con formas diminutivas –“¿Qué decías, Arnulfito?” (p. 39)– son frecuentes en toda la historia. Al respecto, Vargas (2010) después de analizar “El cuentero” concluye que “en el discurso literario escrito en una de las variantes del español de los Andes centrales peruanos, es probable encontrar el uso de actos de habla descorteses, dada una situación de conflicto de intereses entre agentes con distinto nivel jerárquico” (p. 179).

Por lo visto, la configuración del peculiar personaje se construye a partir de sus acciones en la trama más que por su identificación nominal, aunque son variados los nombres con los que se conoce al personaje (malandrín, matarife, etc.). Todos los nombres son de carácter despreciativo y conforme se deduce de sus cualidades físicas y sus actos. En suma, este ha sido el personaje en torno al cual giran todos los acontecimientos y, desafortunadamente, desencadena otros hechos como la desintegración de los principales del pueblo por sus declaraciones inéditas.

Ahora es menester ocuparse de otros personajes de menor protagonismo. Primero, sobresale “el ilustrao” quien, además de ser profesor, es encargado de la dataría del pueblo. Su función principal estriba en que, como testigo del suceso y víctima, ha decidido colocar su denuncia en la gobernación distrital. Niega, por su condición de letrado, la existencia del diablo y por lo mismo también cree que, al igual que su madre, aquel no fue más que un “embaucador cualquiera” (p. 44). Además, constituye la fuente principal de los hechos al ser el único que cuenta su versión de lo sucedido.

Otros personajes son Tadeo Pérez y su esposa Teodolinda, Julio y Ramón Lora, Arnulfo Otayza, Tomas Choque y Justiniano Rosas. Todos ellos son notables y más ricos de la aldea, pero también unos con una experiencia oscura, que alguna vez engañaron o que cometieron delitos sin que sus víctimas se den cuenta, y que por ello se sienten intimidados ante las revelaciones del cuentero. La voz de uno de ellos sintetiza puntualmente la situación final de estos personajes:

Y Tadeo dijo en fin, poniendo en término a la charla: “Así que el muy canalla nos sacó un dineral, envenenó nuestra amistad y encima nos propinó esos cuentos. Y por si no fuera suficiente, no sabemos si era gente o demonio. ¿No es increíble?” (p. 46).

### 5.2.30 “El organillero”

El texto denota desde el título el tipo de personaje que participará en la historia, un tipo dedicado a la música callejera y, además, se advierte que el instrumento que porta es un producto cultural proveniente del viejo continente. Al margen de estas primeras observaciones, el cuento aborda sobre un personaje solitario y de existencia sombría que, después de estudiar cuidadosamente el ambiente en Barrios Altos, se detenía para tocar su instrumento y para exhibir su mono llamado Rufino. Cierta día se topó con una construcción vetusta y en donde, en el balcón, se alzaba la figura de una mujer al acecho del organillero. La experiencia acaeció varias veces hasta la demolición de la finca en una mañana de noviembre. Entonces, en la tarde de aquel día, dejando una nota a la señora Luisa, dueña del zaguán donde dormía, se marchó y nunca más fue visto por el lugar.

Con la finalidad de analizar la configuración del agente literario es necesario considerar los siguientes puntos: la ausencia del nombre propio en el personaje, sus atributos y sus acciones a partir de la caracterización directa e indirecta, sin dejar de lado los elementos que acompañan.

En primer lugar, el personaje carece de una identificación nominal, sin embargo, este vacío se complementa con el oficio que practica, organillero. Luego, se añade otros aspectos físicos: “Solo allí conocían su saco a cuadros, su sombrero negro, su aire caviloso” (p. 233) y nada más, mientras que los personajes incidentales sí son portadores de nombre propio. Así la señora que no tiene acción en la trama se llama Luisa y también el animal, el mono, es elevado a categoría de persona al ser poseedor de un nombre propio: Rufino.

En segundo lugar, en cuanto a los atributos del personaje se puede resaltar dos, el atributo de estado y del estatuto. Con el primero se refiere a que el organillero es un ser tétrico cuya figura aún más se opaca por el paisaje de su derredor: “Solo podía hacerlo por las taciturnas calles de ese viejo sector de Lima” (p. 233) y “solo en ese entorno de casas e iglesias lóbregas...” (p. 233). No obstante, su estado inicial hace un giro más o menos alentador después del encuentro con el semblante de una mujer “como si se tratara de una cita amorosa” (p. 234). Al desenlace de la historia, empero, regresa a su atributo de principio, un hombre pensativo y que se marcha como consecuencia de la destrucción del caserón, en concreto, por la extrañeza a la mujer que miraba gustosamente desde el balcón. El segundo, el atributo de estatuto, está asociado con la escala social a la cual pertenece el dueño del mono. Indudablemente, es un personaje humilde con costumbres populares que construye su vida en las calles de la ciudad, en este caso, exclusivamente en Barrios Altos,

Lima. Es de notar, además, el desprendimiento del organillero al final de la historia, pues abandona sus únicas propiedades, una forma de despedida por el llamado de esa mujer con rostro cadavérico.

Por otro lado, la figura de la mujer tiene mucha incidencia en la rutina del organillero e incluso se podría decir que aquella es el núcleo de la historia a partir del cual se desprenden otras acciones del músico ambulante. Un personaje sin voz y sin acción que irrumpe la marcha natural del organillero quien, sin querer, termina obsesionado y absolutamente hipnotizado por esa figura hasta que pierde el sentido de su existencia: “Su recorrido por el barrio se hizo mecánico, y mecánico su operar en cada esquina” (p. 234). Más tarde, cuando aquella de “faz enjuta, de ojos opacos y de pómulos salientes” (p. 233) se haya desaparecido, emprende su búsqueda, pero, como piensa Olivares (2018), “si consideramos que ella estaba ligada a la casa y esta ya no existe, la forma de buscarla es la muerte” (p. 234).

Finalmente, parecer ser que Rivera Martínez se inspira también en actores populares para escribir sus cuentos, actualizándolos con un matiz diferente y conforme a su visión del mundo. En tal sentido, recupera ciertas prácticas casi superadas y olvidadas por la modernidad, porque en tiempos pasados, aunque no tan lejos, aquellas costumbres como la del organillero habían gozado de mucha popularidad en varios estratos de la sociedad (Muñoz, 2001). Festejos, por cierto, venidos desde fuera y adaptados al contexto local, prueba de que se mantiene la dialéctica cultural en el universo diegético del escritor jaujino.

### 5.2.31 “Encuentro frente al mar”

El anonimato de los personajes, el carácter metaficcional, el lenguaje poéticamente bien elaborado, el ambiente gris y neblinoso, la fractura entre la realidad y la imaginación son algunas características que sobresalen en el relato. La historia, aparentemente, presenta una simple anécdota y, al mismo tiempo, un esbozo para escribir un cuento cuyo contenido y desarrollo es el mismo que el narrador planifica y paralelamente le sucede a él. Por ello, se adhiere en el devenir narrativo situaciones enigmáticas que circundan y suceden a los protagonistas.

Se trata, pues, de la visita al mar de un joven que tomó el tranvía que se dirigía hacia La Punta. En el transcurso retoma la idea de que estaba planificando una historia de un joven que iba al balneario y que le daba relevancia al tono y a la cadencia más que a la anécdota misma. Llegó y se puso a contemplar el océano hasta que un fuerte oleaje movió la estructura del mirador y le hizo notar que un chal y un cuaderno olvidados se hallaban en una de las bancas. Supuso que su propietaria no tardaría en regresar y, nuevamente, pensó en su relato en el que un joven se dirigía al balneario y allí tendría un “encuentro insólito y significativo” (p. 238). Después, impulsado por la curiosidad, ojeó el cuaderno y leyó los

breves textos que en él estaban escritos. La dueña no tardó en regresar. Mientras el joven se encontraba leyendo llegó una mujer joven y alta con la que sostuvieron una plática con largos intervalos de silencio, pero momento oportuno para que el joven resumiera su cuento por escribir: “Una historia en que un joven va a la playa de un balneario de Lima en invierno y tiene allí un encuentro. Un encuentro con una muchacha, frente al mar...”. (p. 241). Pronto partieron los dos: la muchacha hacia el varadero de las barcas y el joven de nuevo hacia el tranvía que estaba por partir. Finalmente, el muchacho creyó haber consolidado el curso y desarrollo de su historia después de ese encuentro y rememoró detalle a detalle los momentos que pasaron con la chica en la pasarela, sin embargo, termina dudando de que ese encuentro, en realidad, nunca sucedió.

Como es notorio el relato se ha estructurado con dos niveles narrativos: una ficción sobre otra ficción, en otras palabras, es “la historia que habla de una historia que a su vez habla de otra historia”<sup>28</sup> (Vizcaíno, 2016, p. 35). De manera que es autorreferencial en tanto que el contenido que planifica el narrador se refiere a su propia existencia o a su propia experiencia del encuentro frente al mar y, tal como sucedía en “Puente de La Mejorada” se actualiza en la medida en que el personaje logra vivir lo que piensa, aunque al final intente desmentir con el pretexto de que todo ha sido producto de la imaginación. Es una cuestión interesante la que trabaja Rivera Martínez; no obstante, la tarea de esta investigación es examinar la constitución del personaje y solo de la primera historia, ya que el actante de la segunda no es más que la proyección o reflejo de aquel primero.

El narrador presenta al personaje sin una etiqueta nominal, pero el lector accede al mismo a través de sus acciones y su conducta o desde sus expresiones verbales cuando entabla conversación con la muchacha que vuelve a recoger sus pertenencias. En un primer momento se sabe que aquel es un ser entregado a la contemplación del mar y otros elementos de la naturaleza, no en vano se dice que: “Era domingo y quiso ver el mar, por fría y nublada que estuviese, mirar las olas, la bruma. Caminar por esa playa pedregosa” (p. 237). Es una proyección sin ninguna intención clara que, sin embargo, tendrá un significado valioso con los siguientes sucesos y, para ello, el aliciente fundamental es su imaginación de un relato que había rondado su mente en los últimos días. Pero, es un relato en plena construcción que solo se actualizará a partir de su experiencia o, es lo mismo, sin ese viaje es imposible que la segunda historia se constituya como tal.

---

<sup>28</sup> Esta estrategia narrativa se denomina *Mise en abyme*, puesta en abismo, y en palabras de Dällenbach (1977, como se citó en Ardila, 2009) “es mise en abyme todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (p. 38). Son ejemplos el cuento “La continuidad de los parques” de Julio Cortázar, “Un personaje en apuros” de Luis Fayad o la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno.

En efecto, el encuentro imaginado se concreta y es en la charla de ambos personajes donde se dejan conocer aún más. Gracias a esa plática se conoce que el personaje frecuenta el mar, nótese en lo que responde a una de las preguntas de la mujer: “Me encanta venir en invierno y contemplar el mar y dejarme llevar por los pensamientos” (p. 240). Con esta anécdota se completa el relato que piensa escribir el personaje, pero hay una cosa que no ajusta bien y es que se acaba de romper los límites entre la realidad y la ficción: “Y él, sorprendido, la dejó ir, con la súbita sensación de que todo no había sino más que un sueño breve e intenso” (p. 241).

En realidad, todo se torna más ficcional del que ya es, por decirlo de alguna manera, porque termina aduciendo que lo vivido esa tarde ha sido una obra de la imaginación. Hay, por tanto, una doble frustración del personaje: la irrealidad de su viaje o la negación de este y, peor aún, la inconcreción de su relato:

Sería así, y acaso dentro de uno o dos días tendría ya todo escrito. Mas una voz se obstinaba en asegurar que no, que nada de eso sucedería, y que la imagen a que se aferraba, las palabras leídas, e incluso el viaje en el tranvía, todo se desvanecería, como en un sueño, en la noche y la llovizna. Y en decirlo también que acaso nunca tuvo lugar tampoco ese encuentro frente al mar... (p. 242).

Otras investigaciones, González Montes (2010) y Olivares (2018), han hecho énfasis en que el objetivo del cuento no es tanto valorar la funcionalidad del personaje, sino mostrar las actividades que subyacen el proceso de creación de un texto literario. Además, sostienen que, en ese proceso creativo, como también está presente en el relato, el lenguaje poético es un hilo constante en el autor real, Rivera Martínez.

Hecha esta observación se hace necesario detenerse en otro personaje aún más misterioso, con un valor simbólico que denota el destino final de todos los hombres, la muerte. Es enigmático también por la forma de cómo mira al mundo, explícito en sus escritos, y por el trazo que hace hacia el mar, lugar culmen de la vida, como se ha interpretado muchas veces en la tradición literaria occidental.

Ella, a la vista del narrador, se presenta como una mujer discreta, vestida a la moda de otros tiempos, igualmente anónima e introvertida que el anterior, pero dispuesta a sostener una breve conversación con el joven que se encuentra ya leyendo sus escritos:

Era una joven alta y delgada, de una tez pálida y ojos de oro apagado, que tomó el chal y se lo puso sobre los hombros. Vestía una falda larga y una chaqueta bordada, ambas de color almendra, y una blusa crema y calzaba botas marrones, todo de muy buena calidad y con un cierto toque de otros tiempos (p. 240).

Es el primer acercamiento a la figura del personaje, pero tampoco es posible ahondar en su conocimiento por su efímera presencia en el mirador y más bien crea un ambiente de misterio, al que también se suma sus escritos a modo de poemas. Precisamente, su mutismo, su “halo enigmático” (p. 240), su retirada de la escena en sentido contrario a lo lógico, en fin, su manera de ser contemplativo son las que identifican a esta segunda protagonista y, por eso, en este caso no hay proceso de construcción del personaje, al contrario, es un ser completo, ya configurado, ante la presencia del personaje narrador, aunque en plena construcción en la mente de este, una existencia potencial que se actualiza tan pronto como la vista del joven logre ver en el mirador.

Es un ser, además, que maneja un lenguaje sumamente lírico que evoca tácitamente la muerte a partir de la idea del mar. Así, el discurso de la mujer está asociado a las figuras marinas (anemona, peces) y, especialmente a la vida humana, como expresaba el poeta renacentista Jorjue Manrique en sus *Coplas*, “que va a dar en la mar” (1964, p. 52). En sus escritos la joven hace una especie de descripción a la actividad de un ser humano (“vuelves al mar y humedeces sus manos y tus sienes” (p. 238) que se acerca al piélago y se convierte en él finalmente, es decir, antes es hombre y luego el mar: “Ya eres mar, tú también. Un mar desierto, inabarcable...” (p. 238).

La muerte, ya sea personificado en el semblante de la mujer o simbolizado en el mar, es una constante ilación en la cuentística riveriana, por ejemplo, claramente se puede advertir en los cuentos, “Princesa hacia la noche”, “*Oneiros*”, “El organillero” e incluso en “Vilcas” cuando el niño apodado Celio se encuentra con dos ancianos a puertas de la muerte. En este caso la situación es muy similar con la retirada de la joven hacia el mar y no hacia la plazuela como habría sido lógico. Este hecho, sin embargo, refuerza la idea de que la historia toda, también el viaje y el encuentro, no ha ocurrido realmente sino en el pensamiento del narrador. Un dato imprescindible que recuerda al lector que el personaje, en verdad, esencialmente es una construcción textual con pretensiones de existencia real.

Finalmente, “El encuentro frente al mar” presenta dos personajes que se distinguen por su actitud frente al mundo más que por su funcionalidad actancial, son carentes de una nomenclatura explícita y solo es posible acceder a ellos por las informaciones provisionales que da el escritor. No obstante, prescindir de los nombres no es sinónimo de anonimato absoluto, ya que cada uno está constituido con otras cualidades que se mencionó arriba. En síntesis, hay caracterización al margen de la denominación nominal y en literatura, en general, no todos los personajes reciben nombres, algo que es imposible en la vida real.

### **5.2.32 “El descanso de la doncella”**

Narra el desnudamiento de una mujer adulta en una noche cualquiera, en un barrio convencional y burgués de la ciudad de Lima a la que detesta y, al mismo tiempo, ama la

claridad de su neblina. Un personaje en completa soledad que describe sus actividades, detalle a detalle, que va realizando previo a su descanso. Una vieja dama que ostenta, si fuera posible, vestirse “como una virgen del Cuzco o una reina de Bizancio” (p. 252).

Inicia con el maquillaje de su rostro, coloreo de sus labios y el peinado de su larga cabellera; se acerca a la ventana y allí recuerda que el día siguiente no hará ninguna diligencia, la mucama y el chófer tendrán su día libre, además, después de mirar Oarrantia, Miraflores y Barranco, reitera que odia a Lima; luego se dirige a su cama y en donde mira sus propiedades lujosas una a una; finalmente, se quita la ropa que aún tiene vestido, contempla su cuerpo y, como una forma de celebración de 60 años de soledad y virginidad, coloca su mano en su sexo y remata con estas palabras al final: “Flor que no ha conocido varón, anhelosa, vigilante. Y sonrías, Laurencia, a tus sesenta años de doncellez y autarquía” (p. 253).

Laurencia, cuyo “nombre puede haber devenido de la forma femenina de *laurus*, -i (m): ‘corona de laurel; triunfo’” (Mendoza y Zamudio, 2005, p. 173), es portadora, como se lee en la cita, de un nombre realmente excelso y que se ajusta a su personalidad y al estilo de vida que lleva. Un nombre, además, que denota cierta osadía y victoria e incluso doncellez tratándose de esta mujer que ha mantenido una larga vida de pureza y virginidad. En ese sentido, el título el cuento se adecúa bien al personaje, pero con un claro guiño irónico al referirse a una protagonista ya adulta como doncella. Es doncella, pero ya no es joven.

Después de revisar este punto ahora hay que centrarse en dos aspectos más, uno primero relacionado con la caracterización y otro segundo en las acciones del personaje que empieza desde los elementos externos, siempre con la mirada al espejo, hasta llegar a descubrir su dimensión más íntima, su castidad.

Por un lado, es evidente que el personaje es cosmopolita y con gustos exorbitantes como se describe ella misma: “¡Te gusta tener esas joyas a tu alcance! Siempre te han atraído las materias lujosas y fatales. Te encantan los oros, los reflejos de púrpura, las escarlatas” (p. 252). No duda en decir, por eso, que le gustaría vestirse de Virgen de Cuzco o como una reina de Bizancio. Con esta última hace una evocación a un personaje de una cultura distinta y lejana en el tiempo. Sin embargo, su forma de mirar la realidad que le rodea contrasta con el estilo de vida y su modo de ser, pues odia la capital de miseria que es Lima para ella. Una mujer de lujos está en medio de la miseria solo por el amor al “gris y mortuorio claror de su neblina” de la capital (p. 252).

Por otro, el desnudamiento de la mujer inicia con los aspectos secundarios y meramente ornamentales: se desarropa primero de los aretes, el pañuelo, etc.; luego otras indumentarias hasta alcanzar a desvestirse completamente. El último momento adquiere mayor notoriedad por la mención al tiempo –“Atmósfera, además, para ese tiempo tan

propio e interior que es tuyo. [...] Ese hilo que teje su red en torno a tu soledad y en ella se consume” (p. 253)–, pero, sobre todo, por el nivel de desnudez que alcanza no solo en lo físico, también en lo psíquico, sin embargo, termina con una reflexión casi final, como si Laurencia estuviese viviendo los últimos instantes de su vida antes de su descanso, que es lo más importante si el lector se atiene al título del relato, puesto que la doncella aún no ha descansado. En suma, el personaje ha abandonado casi todo externo a ella para centrarse, finalmente, en su propia figura y el tiempo que ha transcurrido su vida.

### 5.2.33 “Parvo, inalcanzable...”

Inicialmente formó parte de la colección de *Atenea en los Barrios Altos* y más tarde del conjunto de relatos de *Cuentos del Ande y la neblina*. Se escribió en el año 1986 y, al igual que otros textos de ese año, está ambientado en la zona costera del país por lo que sugieren los elementos de la acción narrativa.

Como otras criaturas de Rivera Martínez, el protagonista del relato es un ser fantasmagórico y enigmático, alejado del resto de los habitantes, sin nombre y sin voz, sin origen y fin conocidos, además, un personaje cuya semejanza, en mayor proporción, ya se encuentra en el “Ángel de Ocongate”, pues los dos ignoran su identidad, sin uso de la palabra frente a los demás y también se hallan en unas iglesias en ruinas, aunque en espacios diferentes. Sin embargo, la identidad del “Parvo, inalcanzable...” difiere del ángel porque no hay signos explícitos que indiquen similitud con aquel ser de tradición occidental, a pesar de que a la vista de los vecinos se alza no como hombre de carne y hueso, sino de niebla.

Para seguir examinando otras cualidades del personaje conviene resumir la acción narrativa. El hombre “tan alto y flaco, y ya viejo” (p. 311) se había instalado en la cúpula de la iglesia un día desconocido sin que los vecinos advirtiesen y allí, en la cúspide y en el borde de los techos, el hombre se mostraba tan diestro para bajar y subir por los peldaños del viejo monumento o para caminar por las cornisas carcomidas. Sin embargo, un temblor hizo resquebrajar aún más la estructura del edificio y los hermanos de la Cofradía de la Vera Cruz, además de colocar unos soportes de madera para mantener en alto la iglesia, comisionó al guardián a fin de que sugiriera al vecino para que retirase del cuartucho que ocupaba. El hermano de la cofradía tuvo éxito pues después de su encuentro con el viejo ya no lo vieron en la cúspide. Pasaron semanas y meses hasta que los vecinos se olvidaron del antaño habitante del templo, este cada día más se hacía ruinoso. Pero, la construcción no se derrumbó por la humedad o el temblor, sino por el incendio que produjo un cohete en vísperas de la fiesta de Santa Rosa. Ni los vecinos ni los bomberos pudieron apagar el fuego y, cuando las lenguas del incendio alcanzaron al crucero, vieron aparecer al viejo hombre quien se puso a contemplar el fuego. El gentío nada pudo hacer para rescatarlo y el

“insensato” se dejó disolver por las llamas hasta caer junto con las vigas. A la mañana siguiente y días posteriores no hallaron el menor vestigio de su existencia.

Ahora bien, hay uso frecuente de adjetivos que coopera en el conocimiento del personaje porque, una vez más, el escritor ha optado por eludir del uso de la etiqueta nominal. De hecho, prevalece la descripción física cada vez que se refiere al personaje principal y de esta manera se da mayormente la caracterización directa (aspectos comportamentales y físicos del habitante extraño). Así, desde la voz narrativa, el personaje tiene las siguientes características:

y es que su presencia era tan callada, tan discreta. Y, por otra parte, había en él, a pesar de su timidez y de su reserva, algo que inquietaba: el pálido fulgor de sus pupilas, la blancura cenicienta de su piel, el silencio andar con que se desplazaba. Personaje sin nombre y sin voz, tan ausente siempre, como si cuerpo hubiera sido no de carne y hueso sino de niebla (p. 311).

Como se puede advertir en la cita previa, es indudable el carácter ermitaño del sujeto en medio de una sociedad que profesa hermandad y religión. Los predicados de base que postula Todorov, especialmente la comunicación y la participación, quedan sin efecto debido al aislamiento del sujeto actante que se acoge a su propia autarquía, a esa existencia en la que se combinan la magia y la realidad. En consecuencia, la nueva exégesis ya no solo involucra al personaje, sino también a otros elementos que hacen del relato un ejemplo del realismo mágico que “recrea un mundo en el que la magia y la realidad coexisten como si nacieran del interior mismo de las cosas” (Bautista, 1991, p. 21). En tal sentido, la figura del protagonista (“¡Cuán magro era y cuán estafalario su traje gris, tan pasado de moda! ¡Y cuán angulosa y arrugada su cara, con ese marco de pelo encanecido y flameante!” (p. 312)) así como el monumento que ocupa, su reaparición en el ábside de la iglesia en pleno incendio y su desaparición sin noticia alguna constituyen estímulos que al final dotan al relato un sentido mágico.

Por ello, es un protagonista cuya procedencia y su destino quedan irresolutos, desplazados por el misterio que rodea a toda la historia. Podría pensarse, incluso, que su presencia solo ha sido posible con la existencia de la iglesia, puesto que el derrumbe de esta significa la esfumación de su ser. No es, por tanto, una persona, aunque ficticia, que tenga vida como de cualquier otra, sino una cuya naturaleza forma parte del mundo del más allá. Quizá ahí estriba la razón por la que no se puede conocer bien el personaje o porque el escritor determina ciertos límites al mismo. El propio autor Rivera Martínez, refiriéndose sobre este tipo de sus personajes, explica como sigue:

Que sencillamente a estos personajes los concebí de ese modo y no sabría explicar el porqué con exactitud, aunque reconozco que, en vista del tono lírico presente en la mayor parte del libro, este hecho representa toda la atmósfera que se desencadena en la impresión final que he deseado producir en el lector. El limbo de misterio, no obstante, hace que ellos tengan apariencia realista (Rivera Martínez, 2008, p. 5).

Efectivamente, es un ser que se edifica con apariencia de existencia real ante la mirada de sus circundantes, pero tal espejismo se diluye al final a causa de otros fenómenos naturales o sobrenaturales como ocurre, por ejemplo, con Adrián del cuento del mismo nombre que desaparece con el derribe del horno, Misael Calixto termina esfumándose en la oscuridad de la noche o el personaje de este relato que también se desvanece absolutamente por el colapso de la vieja construcción. En definitiva, son seres con pretensiones realistas, pero subyugados a la recreación inverosímil de la realidad donde los factores misteriosos prevalecen por encima de los hechos reales y posibles.

#### **5.2.34 “El paleógrafo y la tesis”**

Data de 1987. La historia cuenta la sagacidad malintencionada de un docente universitario quien, aprovechándose de su condición y sus conocimientos adquiridos, engaña a su exalumno obligándole a comprar libros costosos que, supuestamente, serían fuentes ineludibles en el desarrollo de la tesis sobre la capilla de Yanama, trabajo que el recién egresado deberá realizar pronto para titularse.

El objetivo del docente no solo es adquirir libros que no ha podido conseguirlos debido a los precios elevados, sino también aprovechar la investigación del tesista para sonsacar el dinero de los pobladores de la comunidad de Yanama. Es consciente de esta ventaja y por eso su interés por tratar de ayudarlo a su asesorado. Sin embargo, al margen de las artimañas del catedrático, la tarea puntual de esta investigación estriba en conocer las formas denominativas y la construcción textual de los personajes, cuestiones en las que hay una clara connotación social a través de los nombres. Estos aspectos quedarán mejor explicados al tratar los siguientes puntos: la caracterización de los personajes en la acción narrativa, la función ideológica dentro de la comunicación literaria o el discurso, y finalmente la relación de los protagonistas.

Sobre el primer punto, la configuración de los protagonistas deviene directamente desde el conocimiento omnisciente del narrador, es él quien revela las identidades, los apodos y defectos de los dos personajes centrales. El primero que aparece en el relato es don Gualterio Estrada, un docente provinciano que ha estudiado paleografía en España, amante de libros, investigador minucioso pero interesado en el dinero, de mal talante y con

una postura clasista frente a sus semejantes. Mientras que el segundo es Rufino Surichaqui, exalumno de Estrada, fue estudiante puntual y dedicado de historia, pero dispuesto a sobornar al docente para que le ayude en la redacción de la tesis, vive en el campo y tiene familiares en Lima.

Los nombres y otros apelativos de estos personajes cooperan en la configuración de cada uno. Por una parte, al apellido del docente se añade “doctor” por su estatus académico y también “don” a su nombre de pila como una manifestación de respeto a su persona. Él mismo exige que llamen de tal manera: «“don Gualte, no”, corrige Cucaracha, “sino Don Gualterio o, mejor aún, doctor Estrada. Fíjese bien...”» (p. 343). Como se nota, el maestro tampoco acepta el hipocorístico de su nombre, “Gualte”; no obstante, hay todavía otra forma más sarcástica para referirse al catedrático y es el apodo “Cucaracha”, una denominación despectiva que ha recibido por “el color de su tez, en la manera como se frota las manos, en su andar sigiloso, mucho que recuerda a una cucaracha” (p. 342).

Por otra parte, está Rufino Surichaqui, “con sus pelos parados, el color entre cetrino y rubicundo, los pómulos salientes y esa timidez sudorosa que se prodiga en inclinaciones y saludos” (p. 342). Su apellido se compone de dos términos quechuas “suri”, ave oriunda de Sudamérica también conocido como Ñandú, y “chaqui” que significa pie; por tanto, “con pie de Ñandú”. Esta filiación es objeto de mofa y subestimación para el maestro quien, además de alienarse de su propia identidad, menosprecia al egresado: “¡Pero es tan duro de mollera! Pretensiones, sin embargo, no le faltan, y a lo mejor sueña con ser doctor un día. “Y todavía se apellida Surichaqui”, masculla para sí el catedrático mientras hace entrar al visitante” (pp. 342-343).

La caracterización anterior viene a ser el sustento de la connotación social que se refleja en la historia narrada. Sin salir de los acontecimientos del relato es posible sostener que existe una clara escisión entre dos categorías sociales, aunque propiamente los protagonistas pertenezcan a una misma estirpe indígena. El académico ha logrado cierto prestigio a través de los estudios, aunque no fue tan brillante, y se apoya en sus logros profesionales para subestimar a personajes como Surichaqui y aun a toda la comunidad: “magnífica e inesperada veta que le servirá para sacarles un poco de plata a los indios, como los llama con hispano desdén, sin acordarse de su propia y cobriza piel” (p. 341). En verdad, toda la intención del profesional es eso, conseguir dinero y libros para su beneficio personal.

Así pues, el texto presenta una especie de crítica a los defectos de ciertos profesionales quienes aprovechándose de su estatus social tratan de corromper, en este caso puntual, a los “indios” de la comunidad de Yanama y al tesista. Un desprecio, además, a quienes desean escalonar académicamente sin importar su condición económica o social y sin importar el orden genealógico de sus apellidos, pues estos factores no son obstáculos

infranqueables para el desarrollo personal y profesional. Rufino, de hecho, no piensa en su condición social o en su apellido cuando persigue su objetivo de titularse para ejercer su profesión.

Por todo ello, la relación entre el paleógrafo y su exalumno se frustra, porque ninguno concreta su objetivo, o por lo menos queda incierto si Rufino regresará o no a la semana siguiente. Por consiguiente, el disgusto del tesista y los verdaderos propósitos del profesor quedan resumidos en el siguiente pasaje:

Va sin duda profiriendo entre dientes cien insultos contra el autor del asalto, pero eso lo tiene a este sin cuidado, por el buen comienzo que ha tenido su propósito. Regresa, pues, a la sala, y contempla por un espacio los cientos de libros que ha acumulado, a los que ama más que a su mujer, pero que quizá venderá un día a una universidad norteamericana si le ofrecen un buen precio (pp. 346-347).

Finalmente, conviene anotar que estos personajes son diferentes al resto que figuran en el libro. En este caso ya no son seres enigmáticos y solitarios, al contrario, el autor se acerca más a la realidad y toma como referentes a dos agentes literarios que parecen mucho a las personas del mundo real. Esta aproximación, empero, permite al autor criticar una problemática social posiblemente arraigada en determinados centros académicos.

#### **5.2.35 “Federico al pie del tiempo”**

Escrito en 1991, forma parte de la colección *Atenea en los Barrios Altos*. En esta ocasión Rivera Martínez recrea la desesperación de un señor agitado, exasperado por el tiempo y que va repitiendo la misma frase en su vaivén en el vestíbulo: “Soy yo, Federico, al pie del tiempo”.

El narrador revela que Federico, etimológicamente ‘el que da o impone la paz’, es un personaje “tan extraño con esa levita raída y llena de lamparones, tan fuera de época, la camisa amarillenta y el chaleco de fantasía y los pantalones de gastadas rodilleras” (p. 309). Físicamente, además, se muestra sudoroso, labios secos con sonrisita sardónica por momentos, recorre sin detener el vestíbulo haciendo palmas y murmurando una misma expresión. La causa de su agitación parece ser la cercanía de la muerte, pues hay algo que le corroe por dentro: “podía escucharse también un ruido mucho más tenue, como el que se produce cuando los ratones roen un papel viejo, o cuando cae una lluvia de ceniza o, la madera apolillada se deshace por dentro poco a poco” (p. 309). Nótese que la agitación no solo es externa, también internamente.

En efecto, el personaje se irrita por el paso del tiempo porque siente que la muerte está cada vez más cerca: “un rumor que provenía del pecho, de los pulmones, del cráneo del aquel hombre. Un bisbiseo de muerte” (p. 309). Con lo anterior lo que se desvela, en

realidad, es la naturaleza del tiempo que consume sigilosa e internamente al sujeto quien no es capaz de soportar y por eso su ansiedad y desesperación incontables tanto que termina tropezándose con los elementos aledaños: “agitado y chocando a veces con las barandas, con las paredes, y deteniéndose ante la ventana, sacudiendo las manos, dándose palmadas, para luego retornar a su ronda” (p. 309). Un acto que se ha convertido en un hábito, una rutina.

Después de todo, las cosas que aparecen al derredor del hombre están en decadencia (nuevamente la casa en ruinas en Barrios Altos, levita tan fuera de época, voz quebrada, chaleco de fantasía, labios secos, risita sardónica, etc.), todo ello como signos de que el personaje realmente está cerca al fin de su vida o ya es un ser de la ultratumba. En definitiva, hay una reflexión sobre el tiempo y la manera como se mueve en las cosas, en concreto, en los humanos, aunque sin principio ni fin como el ir y venir de Federico. “Así, por días y días, en su andar sin término” (p. 309). Por lo tanto, Federico no solo es la simbolización del movimiento del tiempo, sino, sobre todo, la personificación del tiempo que se encadena inexorablemente en cada ser cuya existencia está supeditada al mismo.

Por último, es importante subrayar que no siempre la significación de los nombres se adecúa al sentido de la historia. Federico por su origen y significado etimológicos se relaciona con la tranquilidad, algo que contrasta con su actuación y su personalidad dentro de la historia narrada. Lo que queda evidente, sin embargo, es la individuación del personaje a través de un nombre propio que, más que su valor denotativo, cumple su función de ser etiqueta identificativa.

### 5.2.36 “Lectura al atardecer”

De 1997. En este relato casi no es posible hablar plenamente de un solo personaje literario, separado de la realidad, porque las acciones de este y del lector fluyen al mismo ritmo, una conjunción simultánea dentro de una estructura metaficcional en la que las acciones del personaje redundan en la persona que lee o a viceversa. Esta estrategia literaria es frecuente en la narrativa contemporánea<sup>29</sup> y el escritor jujino emplea en varios de sus cuentos como ya se advirtió en “Encuentro frente al mar” o en la “Enunciación” y ahora en este centrado en el proceso de la lectura en el cual aparece el personaje-lector que, aparentemente, se constituye solo a partir del acto de leer de la persona con existencia real.

Sin embargo, la construcción textual del personaje-lector se halla fuera de la realidad, pues solo se da en la ficción independientemente del lector real, aunque en la

---

<sup>29</sup> “Al ser la metaficción uno de los elementos que definen a la narrativa moderna y posmoderna, sus manifestaciones más diversas se encuentran ya en el *Quijote* de 1605” (Zavala, 2004, p. 741). Es decir, la metaficción encuentra sus raíces en la gran obra de Miguel de Cervantes, pues, como es característico de este tipo de textos, recurre a otros elementos ficcionales. En este caso a los textos de caballerías.

narración intente implicarlo como parte de la historia. De modo tal que la intención de fusionar la realidad con la fantasía o al revés es imposible porque sus fronteras, aunque difusas en el contexto del cuento, son intraspasables e incluso entre el lector (dentro de la ficción) y el otro personaje (también ficcional) quedan claramente identificables y separados al iniciar la narración: “te acomodaste en el sillón, limpiaste tus gafas, examinaste los papeles. [...] Todo tan quieto y sin otro que el del oleaje, allá al pie del acantilado. Comenzaste, en fin, la lectura” (p. 319). Por lo menos, cronológicamente el lector ficcional aparece primero que el personaje del cuento que leerá en seguida, pero inmediatamente se da cuenta de que hay paralelismo entre sus actos y lo que lee, reforzados por la escritura en segunda persona para su mayor sorpresa: “te sorprendes de que el texto se desarrolle todo en segunda persona y se ocupe de un hombre que, también al lado de una ventana, lee unos originales en una casa semejante a la tuya” (p. 319).

Por lo visto, existe la probabilidad de hablar sobre el lector y el personaje separadamente aun dentro de un texto de naturaleza ficcional, mas en este caso las acciones de ambos son las mismas por lo que revisar la configuración de cada uno resultaría reiterativo. En ese sentido, aquí se destaca la funcionalidad y su construcción textual del lector-personaje en cuanto emerge primero y luego su lectura no es más que la lectura de su propia identidad o, es lo mismo, la autodescripción de su actividad actual: leer. Un relato meramente autorreferencial como se resume en seguida.

La historia comienza cuando el lector, aficionado a la literatura y habitante de Barranco, se dispone a leer un relato cuyo contenido se relaciona fielmente con lo que está haciendo, pero sin la concreción de los hechos. “Un hombre que lee sin que nada ocurra” (p. 320). De pronto se inquieta si tal relato no sería su propia creación y se convence de que no porque “no están mecanografiadas en el papel que usas, ni en tu máquina de escribir, ni nunca separas las líneas de eso modo” (p. 320). Tampoco podría ser obra de la mujer que limpia la casa porque aquella es muy discreta, ni su hijo que no pudo acceder a la habitación, ni mucho menos el técnico quien tampoco entró al cuarto donde ahora lee el texto. Al no hallar la respuesta culpa a su soledad, a su existencia mesurada y tranquila.

Regresa a la lectura y mientras lee rememora la visión de los anillos que anuda en su marcha una serpiente grabada en piedra. Sigue sin haber un verdadero acontecer, pero en su mente aparecen nuevas imágenes: “La idea, por ejemplo, de una delgada lengua de fuego que va encendiendo las graffías y la consume, una a una. La de una Ariadna que avanza y va y deja el rastro de un hilo incandescente” (p. 321). Luego, parece hallar una certeza: “Sí, la de que te hallas aprisionado por una red que ha tejido en torno a ti una araña invisible” (p. 322). El relato tanto de primer nivel como de segundo nivel terminan con la misma

coincidencia: “Tú y ese doble tuyo hundiéndose ambos en una blancura sin luz, vertiginosa” (p. 322).

Pues bien, el lector-personaje carece de una asignación nominal tal vez en virtud del carácter monologal del relato, por ser autorreflexivo con lo que queda excluida la posibilidad de enunciar el nombre. No es un vacío sin más, sino que las formas pronominales (acomodaste, comenzaste, limpiaste, ...) y más directamente los pronombres “tú” y “ti” refuerzan la idea de que el discurso narrativo se dirige al mismo quien lee o escribe, al tiempo que, “a la vista está ya el desenlace, tanto para ti como para el lector que te repite o al cual repites” (p. 322). De esta manera el personaje se configura a partir de la narración en segunda persona en la que las formas pronominales sustituyen su identificación nominal. En palabras de Pérez Esain (2015):

Su naturaleza anónima, las escasas referencias a su vida –solitaria, recogida, dada a pequeños placeres como la lectura de poesía en los últimos años– le dotan de matices universales, por lo que el lector y protagonista de aquello que lee bien puede convertirse casi en cada uno de nosotros, a través de esta puesta en abismo pragmática en la que no es el autor quien se multiplica en el relato, sino el propio lector (p. 7).

Además, la elisión del nombre propio no afecta la estructura interna de la trama (por cierto, inexistente en la lectura del lector-personaje), pues también está la caracterización directa que individualiza y hace que sea él con sus cualidades únicas. En el pasaje del siguiente párrafo se recoge bien el historial biográfico del personaje cuya existencia, efectivamente, ha sido sosegada con ciertos hábitos complacientes, sin embargo, alicientes sin precedentes para el último día en el que sucede lo inaudito: “podría ser que precisamente por ello, y no por azar, hubiese irrumpido, en tu vida lo extraordinario” (p. 320):

Eres hombre que vive en soledad y se complace en ella, aunque a veces echas de menos a tu difunta esposa y, en menor y diferente medida, tus tiempos de conservador en el Museo de Historia. Alguien que disfruta, en la medida de sus posibilidades, de la música, de las artes menores, de la poesía. Mesurada y tranquila ha sido tu existencia y no se han producido en ella acontecimientos singulares (p. 320).

Lo “extraordinario”, conforme con la lectura de Pérez Esain (2015), se traduce en la muerte, más concretamente “lo que empezó como sospecha pronto se va convirtiendo en la certeza, de que terminando la lectura acabará también su vida. Todos los planos que se han

ido abriendo y desarrollando en paralelo se unen al final y acaban en la muerte”. (Olivares, 2018, p. 183).

No obstante, es importante aclarar que en sí no es el fin, casi suicidio involuntario, del lector real, sino tan solo del lector ficcional que alcanza su muerte junto al personaje al que lee. Este hecho, como explica Solano (2015) en su conclusión después de analizar “Continuidad de los parques”<sup>30</sup> de Julio Cortázar, “nos invita a los lectores a independizarnos del autor, a no ser cómplices de nuestro propio asesinato, a leer sin dejarnos arrastrar por el texto, a dominar el texto y no que él tome el control” (p. 62) y García Landa (1998) añade que “el lector real puede no identificarse con el lector textual” (p. 422).

En definitiva, la construcción del personaje metaficcional dificulta su análisis en cuanto hay una correspondencia entre el lector y el personaje de su lectura. No es, sin embargo, una bifurcación con acontecimientos variados, sino uniformes, por lo que los dos sintetizan finalmente en un solo personaje tan igual como una imagen en medio de una habitación con espejos en cada lado donde habrá siempre una sola figura a pesar de múltiples reflejos de esta. Asimismo, se ha evidenciado que al margen de la denominación hay otras formas individualizadoras que cooperan en la constitución y conocimiento del personaje.

### 5.2.37 “Un hombre sin pies ni cabeza”

Se escribió en 1997, el mismo año que del relato anterior. La historia recoge una anécdota bastante cómica por el papel de los personajes que, aparte de ser muy dicharacheros, manejan varios niveles de la lengua, una combinación entre el registro formal y coloquial. Los tres protagonistas pertenecen al mismo estrato social, pero tienen diferente nivel cultural y en tal virtud entienden las cosas de manera distinta a tal punto que doña Delmira usa el lenguaje subjetiva y connotativamente, doña Sol es más objetiva y entiende los mensajes literalmente y Luciano, por su afición a completar crucigramas, es dueño de una riqueza léxica que las señoras no logran aprender. Hay un personaje invisible que mueve toda la discusión a lo largo de la narración como notará el lector en el siguiente argumento.

Luciano, el empleado de la tienda, se hallaba en su puesto cuando las damas llegaron y se pusieron a hablar sobre Ruperto, un hombre irresponsable según el testimonio de las señoras y pretendiente de Honorata. Doña Delmira murmura que Ruperto no tiene cabeza porque no sabe pensar y no tiene pies ya que anda con ideas descabelladas, pero bastante

---

<sup>30</sup> Ya otros investigadores entre ellos Pérez Esain (2015) y Olivares (2018) han identificado la intertextualidad que hay entre el texto del escritor argentino y este cuento de Rivera Martínez. Muy sucintamente, habría que añadir que en aquel relato de Cortázar el lector es casi o es cómplice del crimen, mientras que en el presente texto el lector atestigua su propia muerte que acaecerá terminada su lectura.

listo para cortejar a las mujeres que incluso le falta manos para eso. Frente a estas declaraciones doña Sol no capta el sentido figurativo de las expresiones y las toma al pie de la letra. Luciano, con ganas de hacerse escuchar, interviene en la plática de las parroquianas causándoles asombro y confusiones con sus términos, especialmente, con entelequia. El vendedor llega a emplear esta palabra a partir de las características de tal Ruperto quien “siendo como es un tipo sin pies ni cabeza, y por lo tanto sin norte ni sur, resulta finalmente una entelequia” (p. 355). Luciano intenta apaciguar los ánimos de las clientes explicándoles lo que significa realmente el término, pero las damas piensan que es un apodo para Ruperto o un nombre de una mujer. Al final se retiran sin llevar sus pedidos, fastidiadas por sus propios desacuerdos y por las explicaciones de Luciano.

A comparación de la mayoría de los personajes que figuran en el cuentario completo, estos difieren mucho por su extroversión y por sentido del humor en sus expresiones. La personalidad de Ruperto es adecuada para que los personajes desplieguen una serie de habladurías y para que la plática se torne en una chanza casi inacabable. Toda la historia, en ese sentido, gira entorno a ese personaje que no participa en la acción narrativa, pero que influye en todo momento, siendo el motivo principal de la conversación y también causa del final inesperado. Sin duda, Ruperto constituye el núcleo de la trama, cuestión que ya resulta evidente desde el título del cuento, y su caracterización se da a partir de los diálogos de los actantes, particularmente desde las declaraciones de Delmira quien se ha decidido contarle a su socia porque Ruperto pretende a su sobrina Honorata. Antes de revisar el punto de vista de Delmira y Luciano respecto a Ruperto conviene aclarar sobre el valor identitario de sus nombres.

Si bien los personajes están identificados e individualizados desde el nombre propio, el significado etimológico y semántico de este no afecta la caracterización de cada uno, por ejemplo Sol (estrella luminosa) no dice nada respecto a la actitud del personaje o sí, pero contrariamente en cuanto que ella no es tan luminosa con su entendimiento, eso por un lado y por otro está claro que la fórmula de tratamiento de cortesía o de respeto (doña para ambas mujeres) refleja el trato coloquial con cierto ápice irónico, pero lo más seguro es que el uso de doña obedezca por la edad de las señoras como comúnmente se emplea en el Perú para referirse a personas mayores. Al parecer es el caso porque ni Luciano ni Ruperto reciben tal distinción previa a sus nombres, pues son personas con edad inferior en relación con los años que tienen las señoras.

Pues bien, la versión de doña Delmira sobre la personalidad de Ruperto se sintetiza en la voz de su comadre, doña Sol: “Sí, usted dijo que no tiene cabeza, y después que tampoco los pies sobre la tierra, y luego que tiene cuatro manos, para asegurar en fin que es un(a) cabeza loca y que le faltan manos” (p. 353). Ya se explicó arriba el sentido figurado en las

expresiones de Delmira y también que su compañera no es capaz de entender las palabras o frases hechas fuera de su significado convencional. El lenguaje literal es muy propio de doña Sol que incluso cae a niveles muy bajos de la comprensión: “-Libidinoso no, Delmira. ¡Lujurioso! -Bueno es lo mismo ... -No, porque uno es con *libi* y el otro con *luju*...” (p. 354). Sin embargo, resulta hilarante para el lector.

Por su parte, Luciano declara que conoce al tal Ruperto, aunque no es su amigo. Su intervención en la cháchara desencadena una serie de asombros y malinterpretaciones en las féminas. Él piensa que Ruperto “es un poco distraído, y también es verdad que es un buen mozo y les gustan las chicas, pero seguramente no le falta cabeza, sino más bien sentarla” (p. 354). Su conclusión de que Ruperto es una entelequia causa mayor pasmo en las mujeres: “¿Entelequia? ¿Dónde se ha visto un nombre así? ¿Y cómo se va a llamar Entelequia si es varón? La sabiduría de Luciano, además, es asombrosa para su clientela porque “tiene cara de ignorante” (p. 357), pero él aprendió todo ello por su gusto a completar los crucigramas consultando el diccionario que dejó su difunto abuelo y sabe aplicar los conceptos en momentos concretos.

Con lo anterior, Rivera Martínez integra el saber popular con ciertos conceptos complejos como la palabra entelequia que, al mismo tiempo, denota sarcasmo al referirse a Ruperto que carece de determinadas virtudes y no es ninguna entelequia en el sentido aristotélico que designa perfección y actualidad pura del ser. Pero, la intención del texto no es tanto explicar la naturaleza del término en relación con las personas, sino más bien insertar con ello el humor o la gracia mediante el lenguaje figurativo y literal en la historia literaria. De esta manera los personajes, más que por sus nombres y su funcionalidad, se caracterizan por sus discursos, por la forma de hablar. Por cierto, es uno de los pocos cuentos, aparte de *Una azucena de luz y de colores* (2006), en el que los personajes se expresan libremente a partir del estilo directo del narrador.

### 5.2.38 “Señor de Samarcanda”

En este relato, que se escribió en 1999, el triunfo de la ilusión sobre la realidad, de la imaginación frente a la existencia monótona, es indudable. Una historia en la que se cumple plenamente lo que decía Mario Vargas Llosa (2008) de que “cuando la realidad se vuelve irresistible, la ficción es un refugio. Por eso existe la literatura, esa escapatoria de los tristes, los nostálgicos y los soñadores”. Y es que el personaje primario de “Señor de Samarcanda” realmente se convierte en señor de Samarcanda a través del poder místico de la música, hasta encarnar la figura exótica de un rey de tierras lejanas y diferente en todo sentido de la palabra a comparación de un empleado taciturno y con cierta dificultad corporal. El proceso de transmutación del personaje se da en forma de testimonio personal en la acción narrativa.

El narrador personaje cuenta que trabaja junto con un viejo asmático en un triste caserón, casi nunca hablan ni entre ellos ni con el conserje ni con los cargadores. Hace cerca de doce años una gitana auguró su destino diciéndole que algún día sería “¡un príncipe de Tartaria o Samarcanda...!” (p. 315). Este vaticinio no hizo sino regresar a su monótona existencia, pues no podía ser verdad tratándose de él que desconocía los países orientales y pasaba todo el tiempo en la oficina. Se siente cansado por su trabajo y, a la vez, agradecido ya que es su única fuente de ingreso para cubrir sus necesidades y para el cuidado de su madre, y lo más importante: permitió materializar su proyecto de amar un equipo receptor de radio para sintonizar las estaciones más lejanas. Así pues, con sus treinta y nueve años concretó su objetivo y desde entonces sube al mirador de su casa, después de atender a su progenitora, para sintonizar las emisoras de Tokio, Manila o Nueva Delhi y pronto una radio de Samarcanda en la que se escucha la voz de una mujer y luego la música de esas tierras tan exóticas. Todo ello embarga por completo el sentimiento de felicidad plena, una alegría que asocia inmediatamente con el vaticinio de aquella mujer en el parque Universitario. “Y la trabajosa jornada allá en el caserón, y mi soledad, mi pobreza y mi cojera, no son entonces más que sueño, ingrato sueño, del que despierto noche a noche para ser en verdad, y a plenitud, señor de Samarcanda...” (p. 318).

Hay varias cuestiones que se pueden resaltar: la identificación del personaje y su caracterización sintáctica, su condición de pobre a príncipe a través de la música, la felicidad como una visión idílica, la mirada del autor frente a la realidad y a nuevos horizontes culturales.

En narraciones de tipo autodiegético o intradiegético la individualización del personaje deviene directamente desde los pronombres personales (“tú” y “yo” especialmente) y sustituyen a los nombres propios que quedan implícitos en casos en los que no haya autodenominación. Es el caso, precisamente, del agente de esta historia en la que nunca enuncia su identificación nominal y se presenta con un discurso monologal en el cual hay predominio del pronombre yo (“¿Príncipe yo”? “y como yo la mirase perplejo”, “yo y mi anciana madre”, etc.) y consecuentemente prevalecen los verbos en primera persona singular (pienso, trabajo, contemplo, etc.). Por lo tanto, el reconocimiento del personaje está limitado por su propio discurso que, sin embargo, es vasto por sus referencias a otros lugares y sus productos culturales. Sobresale de manera especial la música y la misma Samarcanda por su exotismo y lejanía.

Luego, a partir de su atestación personal, se sabe que vive en La Punta, en Lima, en donde trabaja como “prisionero de ese galpón de ocho de la mañana a cinco de la tarde, semana a semana, por años y años” (pp. 315-316). Vive con su anciana madre en un modesto departamento alquilado, solitario, pobre y padece una cojera, además, es muy metódico con

sus tareas por lo que pudo materializar su objetivo, armar el equipo radial. Esta caracterización, tan parecido al protagonista de “El herrero”, “Las candelas” o la “Rosa de fuego”, sufre una transformación radical cuando llega a vivir o sentir, por intermedio de la música, el vaticinio de la gitana: príncipe de Samarcanda. El mundo paralelo que acaba de crear el compañero del viejo asmático viene a ser más real que su condición original, fíjese en la cita:

“Tú serás un príncipe. Un príncipe de Tartaria o Samarcanda...”. Y en efecto lo soy ahora. Señor de esta<sup>31</sup> vasta y recóndita geografía, y, muy en especial, de esa ciudad de mezquitas áureas y sepulcros majestuosos. [...] Así es, y nada interesa argumentar que todo no es más que fantasía, evasión inútil e incluso delirio. Y aun si así sucediera, aún en ese caso, no me importaría, pues de veras me siento, en un orden superior y más verdadero, señor de ese país recóndito (p. 318).

Así es como el pobre empleado termina convirtiéndose en un señor, príncipe, de una tierra totalmente ajena a la suya. La música, una constante en el universo literario de Rivera Martínez, ha sido un factor fundamental en este paso de triste estado a la felicidad plena: “me embarga entonces una felicidad de la que, por varias razones, no dejo trasuntar ni un ápice. ¿Para qué? Solo yo sé cuán hermosas son mis noches junto al dial, mientras fumo y escucho” (p. 317). Esta vez no es la música andina la que acompaña al personaje, sino la occidental y muy especialmente la oriental, en general, sus preferencias son variadas, pues combina la música de Mongolia, Pamir, de Pekín y también las composiciones de Bach y de los Beatles. Un reportorio completo que viene a ser el medio de evasión del ambiente de siniestro en el que vive y trabaja el hombre de cuarenta y siete años.

Es la segunda vez, después del “Enigma del árbol”, que el autor inclina más directamente su atención por elementos orientales (esta vez por sus mezquitas áureas, los sepulcros majestuosos, la música y, sobre todo, por la figura de su príncipe). Un hombre limeño de una condición social baja se hace, o mejor dicho se apropia, de una cultura ajena y milenaria. No es, sin embargo, una alienación sin sentido, sino que está justificada por la infelicidad del personaje que encuentra y se siente realmente feliz con esa armonía exótica y con ello olvida la incomodidad del ambiente en la que trabaja, su pobreza y su cojera. La ficción es el mejor lugar de la felicidad para este personaje.

Finalmente, el autor mantiene su mirada, su apertura, a espacios diferentes y, como él mismo reflexiona, sirve para salir de lo rutinario. Puntualmente, escribe:

---

<sup>31</sup> Es importante anotar que el deíctico “esta” designa a Samarcanda como si realmente estuviera allá, y no en el mirador de su casa junto con su radio. Pobre y solitario.

Esa aptitud a dejarnos llevar por la seducción de la palabra narrada e internarnos así en otros mundos, evadiéndonos por un momento del cotidiano. Una disposición para el asombro, que, en un bello ensayo, Paul Valéry llamaba “nuestra facultad de ser alucinados”, que en todas las culturas nos abre las puertas a formas más elaboradas como la del cuento escrito, que tantos cultores sigue teniendo en nuestro tiempo (Rivera Martínez, 1999, p. 57).

### 5.2.39 “Una diadema de luciérnagas”

La presencia de seres enigmáticos con una fuerza igualmente misteriosa y con una identidad que combina varias instancias culturales, sean lejanas en el tiempo y en el espacio o sean signos vivos de prácticas actuales, es una constante en la mayoría de las historias de los *Cuentos del Ande y la neblina*, sin depender de si están ambientados o no en la serranía del país. La figura central de “Una diadema de luciérnagas” no es una excepción en este elenco de personajes singulares que se desenvuelven en espacios poco habituales y se encuentran, generalmente, apartados socialmente sin que ello signifique el quebrantamiento de las relaciones entre los miembros de la comunidad, al contrario, estos seres alejados surgen muchas veces desde el anonimato para irrumpir la vida de los demás habitantes como es el caso de este sujeto quien lleva una diadema de luciérnagas, personaje cuya construcción lingüística y funcionalidad actancial se revisan en las siguientes líneas.

Elías es un orfebre jubilado, viudo y un viejo paseante del centro de Lima. En la historia cuenta el encuentro que tuvo (y se repitió varias veces en el margen del río Rímac en una iglesia en ruinas<sup>32</sup>) con un señor extraño vestido con túnica, con ajorcas y cascabeles en los pies y una corona de luciérnagas en la frente. El primer encuentro concatenó una serie de averiguaciones por parte de Elías quien, curioso por la identidad del personaje, sopesó alternativas como de que se trataría de un demente, un danzante o un mendigo. Sin embargo, a partir de su segundo encuentro optó por investigar su identidad en otros lugares: la tienda de los Goldenberg para cotejar si la diadema de aquel hombre tenía su parecido en *Histoire de la orfèvrerie* y en la iglesia donde había muchas imágenes religiosas, pero ninguna semejante a *El rey de Judea*, un cuadro de un pintor del siglo XVI supuestamente, con el que había comparado al danzante de la noche. Fue el tercer encuentro el que realmente impactó a Elías como se nota en el pasaje siguiente:

---

<sup>32</sup> La predilección por objetos antiguos es frecuente en la cuentística de Rivera Martínez. Otras veces recurre a ellos a través de leyendas populares (los tapados en “Adrián”, la “imilla” en “Marayrasu”, el unicornio en el cuento del mismo nombre, etc.) y unas mediante menciones a lugares escarpados y ruinosos, atuendos de otros tiempos, monedas antiguas (Una moneda antigua en “Aparición”, el aspecto de corregidor de antaño del cuentero, las iglesias en ruinas en varios cuentos, un espejo del siglo XVIII en “Ese joven que te habita”, etc.).

Se detuvo, digo, a pocos pasos de donde me hallaba, y me miró a los ojos, en espera quizá de una palabra, que en mi turbación no acudí a mis labios. Habló luego, y dijo con una voz sonora y grave: “Tú eres Elías, orfebre e hijo de otro orfebre”. Estupefacto, tardé en responder: “Sí, ese soy”. Y aún añadí, con deferencia: “Y tú, señor, ¿quién eres?”. Mas él no respondió, sino que dijo: “¡Ahora debes llevarla tú, Elías! ¡Es hora para mí de descansar!”. Y sin más, tomando la diadema de sus sienes, la colocó sobre las mías, y no solo eso, sino que sacándose el manto de arpillera lo colocó sobre mis hombros. Atónico, no se me ocurrió otra cosa que murmurar un apagado: “¿Por qué lo haces?”. Pero él no me respondió sino que me miró por un momento, sin decir nada, retrocedió unos pasos, se inclinó ante mí a manera de despedida y tal vez de acatamiento, se dio vuelta y se alejó a buen paso, hasta perderse de vista (p. 369).

Desde entonces ha pasado casi un mes y la figura estrambótica no ha regresado al lugar. Elías, por su parte, se halla nuevamente en el sitio en espera de ese ser fantasmal, presintiendo que ya nunca volverá; asimismo, no deja de pensar que ahora es él el sucesor “de una serie de reencarnaciones” (p. 370) cuyo reinado, según presente, no durará por mucho tiempo.

Pues bien, la caracterización de los personajes como se ha venido demostrando se da fundamentalmente desde el uso del nombre propio, los atributos físicos y morales ya sean descritos de manera directa e indirecta, el discurso lingüístico y, especialmente, a partir de sus pensamientos, su relación con los demás, sus hábitos y sus deseos, sus gustos y sus diferentes concepciones del mundo, etc. El narrador en este proceso constructivo es una figura clave ya que constituye fuente primordial para el conocimiento del sujeto actante, en este caso es Elías cuyo discurso permite al lector identificar a él mismo y a la única criatura que participa en el relato. Así pues, la cantidad de información que se obtenga de los actantes dependerá de la voluntad manifestativa del narrador. De manera que Elías, concretamente, viene a ser el germen de todo lo que se dice de él y de lo que llegará a ser, por obra misteriosa de la encarnación, el nuevo paseante del centro de Lima.

Sobre el uso del nombre propio está claro que es absolutamente autorreferencial: “Me digo que, por una misteriosa razón, soy yo, Elías, el sucesor del fantasmal personaje que acudía al anochecer a este sitio” (p. 363). Parece, sin embargo, ser una declaración a posteriori para dar énfasis a la figura del otro mustio y solitario personaje porque fue el primero en mencionar su nombre precisamente en el tercer encuentro. Esto recuerda que la necesidad de nombrar para referirse a los demás es inevitable o por lo menos es algo que se averigua primero como en la vida real. Además, la autodenominación, generalmente en narraciones autodieéticas, queda implícita por su carácter testimonial, pero aquí cobra

cierta importancia en tanto que él, Elías, toma consciencia del valor simbólico de la figura que en adelante le corresponde, pues ha sido el elegido para llevar la diadema y el manto. Antes de la reencarnación, usando la misma expresión de Elías, es el espectral personaje el que mueve toda la acción narrativa y carece de identidad nominal. Un vacío que ahonda en la naturaleza misteriosa del relato que está rodeado de momentos y objetos enigmáticos, por ejemplo, llama la atención el conocimiento que tiene el ser fantasmal que sabe el nombre y el historial de vida de Elías: “Tú eres Elías, orfebre e hijo de otro orfebre” (p. 369).

Elías, (de lengua hebrea *Eleias*, “Yahveh es Dios”), etimológica y semánticamente, al parecer, no añade valor significativo a la configuración del personaje, o mejor, el orden denotativo del nombre no impone al modo de ser de cada uno, aunque Elías sí redundante en la incompreensión de su identidad ya que no tiene un significado específico como el nombre de Dios. En cualquier caso, son otros atributos y acciones los que configuran al personaje más que la etiqueta nominal, es más, la cuestión de la identidad no se resuelve claramente en el caso de la fantasmal figura. Sobre él confluyen múltiples referencias como se señala más abajo.

En cuanto a la caracterización física de los personajes se puede anotar que el primero, a la vista de Elías, tiene “una faz enjuta, muy pálida, en la que se destacaban unas pupilas de fulgor afiebrado y una corta barba” (p. 364). Por encima de su descripción facial sobresale su túnica, ajorcas y sus cascabeles, las mismas que ayudan a identificar como un danzante andino inicialmente, aunque la túnica no es parte del traje andino, y más tarde su personalidad se inmiscuye con la de *El Rey de Judea*: “en el que se ve a un personaje vestido de blanco y con manto de gruesa tela color púrpura, con cetro y corona adornada de diamantes” (p. 367). Indudablemente, la figura de este último termina siendo el más parecido a la del paseante: “un rey en una enigmática escena [...] y con un rostro que, hasta donde lo recuerdo, tiene mucho de similar al del paseante de la ribera, sobre todo en la frente, la tez, la osatura” (p. 367). Es así como la idea de la encarnación resulta ser la hipótesis más cercana a diferentes planteamientos de Elías y que más tarde tiene que asumir aun sabiendo que su reinado terminará pronto.

En tanto, no hay características físicas descritas directamente de Elías, pero es evidente que es un orfebre ya entrado a una edad madura, le gusta contemplar y frecuentar a sectores en ruinas de Lima. Sufre un cambio profundo después de su acercamiento con el extraño, pues no solo se obsesiona por la búsqueda de la verdadera identidad del visitante que, por cierto, no llega a reconocerla plenamente, sino también al final se convence de que “esa fantasmal figura era, por más que ello sonara absurdo, una encarnación, como quiera

que fuese, del rey representado por Medoro<sup>33</sup> (368). La referencia a este último entabla nuevamente la problemática de la identidad porque, tal como sucede con “Ángel de Ocongate”, el personaje no se adecúa a un círculo cultural definido. Ni él narrador ni el lector son capaces de descifrar su real filiación identitaria.

De hecho, las siguientes preguntas retóricas que plantea el narrador quedan también irresolutas para el lector:

¿No rodeaba su efigie, con la diadema, una suerte de halo, como en el caso del personaje del pintor italiano? Pero entonces, ¿cómo explicar ese ropaje absurdo, y las bandeletas, ajorcas y pulseras? ¿Y por qué las luciérnagas? ¿Equivalían, de algún modo, a los diamantes de aquella pieza de orfebrería? ¿Se me revelaría alguna vez su secreto simbolismo? (p. 367).

Pero, en definitiva, la narrativa de Rivera Martínez se nutre de raíces culturales peruanas y puntualmente en este relato “mediante un sincretismo que une lo andino con lo limeño en un ambiente religioso” (Louyer, 2016, p. 243) e incluso se hace presente la idea de la “ceja de la montaña” de donde provendrían las luciérnagas de la corona. Así pues, en “Una diadema de luciérnagas” hay una extraña y misteriosa combinación de presencias culturales, por una parte, está la figura de danzante andino que aparece en el ambiente limeño y que carga en su indumentaria elementos de la selva y, por otra, el personaje del cuadro *El Rey de Judea* se vivifica y adopta la figura de un danzante o a viceversa, más tarde termina asimilando la forma del orfebre, no obstante, este marca el final de esa serie de encarnaciones: “¿Qué puede importar, entonces, si así el fin se torna más cercano?” (p. 370). Por tanto, se puede deducir que la muerte de Elías ya se aproxima.

#### 5.2.40 “Ese joven que te habita”

Al igual que el cuento anterior forma parte de la colección *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*<sup>34</sup> (2006). El personaje de “Ese joven que te habita” tiene mucha semejanza con su par último, entre otros, hay un paralelismo en su edad, en sus comportamientos e incluso en su forma de afrontar el misterio que les rodea y, asimismo, llegan a un final tétrico, la muerte, haciendo una suerte de examen sobre lo vivido. Por todo ello, la preocupación existencial también viene a ser un hilo constante en el universo

---

<sup>33</sup> Angelino Medoro fue un pintor italiano del siglo XVI, pero la mayoría de sus obras las trabajó en Hispanoamérica. Sus cuadros son una clara muestra de la presencia del arte occidental en el mundo andino ya que en su totalidad retrata a figuras religiosas, por ejemplo, “Virgen María” o “Cristo crucificado”. “El Rey de Judea” parece ser la invención de Rivera Martínez, pues no se ha hallado tal título en el conjunto de obras de Medoro.

<sup>34</sup> Es el último libro de cuentos de Rivera Martínez. Ya ha sido confirmado, con el primer cuento de esta colección que se analizó arriba, que la preocupación por la conjunción de elementos culturales sigue intacta en el autor del *Diario de Santa María* (2008) desde su primer cuento.

cuentístico riveriano, así lo demuestran las inquietudes y las peripecias frente al espejo de un señor sexagenario, el protagonista de esta historia intrigante.

Se trata de las experiencias de un acaudalado comerciante de sedas quien, hace unos seis meses, percibió por primera vez que un rostro joven emergía en el espejo justo detrás de su imagen y se superpuso lentamente. “Era el rostro de un hombre muy joven, de ojos y cabellos negros, bien parecido, y como reconociste estupefacto, idéntico en todo a la fisonomía que fue tuya hace tantos años” (p. 372). Este suceso funda el motivo inicial que permite al personaje desprenderse de su posible comodidad para adentrarse en el conocimiento del otro mundo alterno al cual pertenece su versión joven. Son varias las respuestas ante la presencia sobrenatural, pero la más afirmativa parecía ser una que se asocia con su vocación frustrada. Un joven que quería dedicar su vida al arte terminó siendo un empresario por el deterioro de la salud de su padre y por consideración a sus hermanos o también podría ser el rostro del hijo que pudo haber tenido con su ya finada esposa. Finalmente, el personaje anónimo está dispuesto a terminar con la extraña efigie y esto solo será posible en tanto se destruya el cristal que, a la vez, terminará con su existencia orgánica.

La narración se da en forma de un soliloquio de un personaje que ha vivido varios episodios frente al espejo y cuenta retrospectivamente, no desde una mirada interior de un yo directamente, sino desde un tú que dirige su discurso para sí mismo. Tanto así que el narrador, o sea el mismo personaje, deja evidenciar lo que piensa y siente al ver el fenómeno: “pensaste por un momento en recurrir a un especialista, si los hay, en fenómenos paranormales” (373). En esta explicación podría residir el porqué de la ausencia del nombre propio en cuanto el acto de nombrar no es una necesidad perentoria en un individuo que se autodescribe, sino que queda sustituido por pronombres personales de segunda persona de singular (te y tú con mayor frecuencia) y verbos pronominales (creíste, observándote, etc.) que son reflexivos, por tanto, las acciones no redundan más que en el sujeto que enuncia el discurso.

Al margen de esta interpretación se desconocen los motivos por los que el escritor elude la nominación de su personaje, quizá, como explica Finol (2014), “el autor no desea teñir semánticamente el personaje, pues desea identificarlo a través de sus descripciones y acciones, en lugar de marcarlo, desde el inicio con un nombre que, quiérase o no, trae atadas connotaciones culturales” (p. 144). Entonces, siguiendo a Finol, es posible aproximarse al protagonista desde sus otros rasgos, por ejemplo, a partir de sus aspectos físicos y comportamentales.

El comerciante se autodescribe: “la tez rubicunda, los cabellos grises, las mejillas plenas, la boca de labios gruesos y la nariz de aletas sensitivas. Y algunas arrugas, como corresponde a tu edad” (371). Todo, efectivamente, propio de un hombre sexagenario que,

gracias a la duplicación deformada de su imagen en el espejo, contrasta con la imagen del joven que fue alguna vez. Este hecho no solo es causa del desplazamiento del personaje en busca de explicaciones, por ejemplo, al psiquiatra para descartar la idea de que tal fenómeno tuviera lugar solo en su mente, sino, sobre todo, una turbación psicológica insistentemente que llevó a sopesar varias alternativas e incluso a pensar que tal suceso fuese una invitación a la muerte. Luego, hay un momento en el que los dos seres parecen establecer una relación más cercana, pero se frustra: “se hallaban frente a frente, pues, el hombre que eres y el joven que fuiste en una suerte de mudo y frustrado diálogo, salvando una distancia de décadas” (p. 375).

El mutismo del joven, sin embargo, es justificable pues representa al verdadero camino que debió seguir el comerciante, es más, emerge periódicamente como para recordarle que su oficio estaba en el arte y no en el comercio de sedas. De hecho, hay un retorno a ese anhelo de su juventud porque lentamente abandonó su actividad actual para dedicarse a coleccionar los libros de arte, una marcha hacia atrás que conllevó a otras actividades secundarias (limpiar la casa y ordenar el gabinete). En síntesis, son preparativos para el encuentro final que tendrá con su autoimagen joven que, de alguna manera, es el llamado de la muerte personificado en una persona joven y que mira, cada vez que aparece, con una sonrisa leve y con cierto afecto.

El espejo, como en muchas novelas y cuentos de la literatura universal, es un gran atractivo para recrear mundos alternos, duplicar o multiplicar la realidad física y acaso también vuelve más insondable al misterio. En el relato, el espejo es depositario de la imagen otrora del comerciante, allí descansa la figura del joven artista y se asoma cuando el sedero, en realidad, ya ha llegado a una edad madura en la que desea retomar su proyecto antaño tal vez motivado por aquella presencia virtual: “cerrar poco a poco tus negocios y dedicarte así, finalmente, a la colección de libros raros y curiosos, todos de arte” (p. 377). Sin embargo, retomar la vocación artística supone, por un lado, enlazar el presente con el pasado y combinar la realidad con la fantasía y, por otro, el fin de la historia con la muerte no solo de la imagen del trasmundo, también la propia existencia orgánica del protagonista: “Pero ese encuentro y reunión no serán posibles, bien lo sabes, si no franqueas la valla transparente que separa a ambos, esto es si no rompes el cristal” (p. 378). Al final, el aparente desdoblamiento del personaje se unifica para volver a ser el artista que quiso ser siempre, pero eso ya forma parte de “otro modo de existencia” (p. 378).

En resumen, es un personaje frustrado y solitario en busca de su verdadera identidad, la del joven artista que se deleitaba con sus estudios de arte. Intenta recuperar ese pasado inconcluso a partir de su propia imagen deformada en el espejo, pero es imposible mientras no se rompa el cristal y cuando se destruya acabará también con él. Su

doble en el espejo probablemente, como afirma Estañol (2012, p. 267), “evoca la soledad esencial del ser humano y nos advierte contra la certeza de nuestra identidad”.

#### 5.2.41 “Danzantes de la noche y de la muerte”

La muerte es un tópico frecuente en toda la narrativa del escritor. En algunos cuentos su presencia está simbolizada por el mar o por la figura de la mujer y en otros es equiparable a la vida o, más precisamente, los linderos entre la vida y la muerte quedan eliminados en tanto que los seres finados actúan como si tuvieran una existencia tan real como de los seres aún vivientes. “Danzantes de la noche y de la muerte” es un gran ejemplo de esta ligazón entre la realidad y la ficción, entre la nostalgia y el estado actual, en fin, una mirada unívoca al pasado y al presente en la cual las coordenadas espaciotemporales están subyugadas a la causa principal que en este relato es el elogio a la música, la danza y a la vida, aun desde la eterna sombra de la muerte.

Los personajes danzantes<sup>35</sup>, ya muertos muchísimo tiempo atrás, de este relato han regresado a la vida para ser partícipes de una celebración andina en el pueblo de Sincos. Primero en llegar a Huaquián, paraje de encuentro y de despedida, es Amadeo Marcelo<sup>36</sup>, un español afincado en el Perú, muy amante de las prácticas andinas y quien lidera a la cuadrilla, luego le siguen sus compañeros hasta completar todo el conjunto. Se introducen a la fiesta donde son reconocidos inmediatamente como los bailantes de Cónsac. Después de bailar toda la noche nuevamente regresan a su punto de encuentro y en donde terminan diluyéndose, sin saber si tendrán otra oportunidad para gozar de la festividad en honor al patrono del pueblo.

En este caso, el discurso de unos de los protagonistas viene a ser la fuente crucial para el conocimiento de los personajes. Las referencias biográficas y de más descripciones se dan a partir de evocaciones a experiencias vividas por uno de los danzantes que, además, es el único capaz de enunciar su pensamiento lingüísticamente y de expresar las distinciones particulares de sus compañeros. Se trata de un hombre venido de España y que vivió la mayor parte de su vida en los pueblos andinos del Perú. Resume su vida como sigue:

---

<sup>35</sup> Hay que anotar que la figura del danzante se repite en varios relatos (“Ángel de Ocongate”, “Una diadema de luciérnagas”, “El tucumano” y evidentemente en este cuento). En cada uno de los textos citados el danzante no tiene una identidad bien consolidada, sino que converge simultáneamente con otras entidades sin que haya un sentido de pertenencia a una u otra comunidad; sin embargo, el tucumano del cuento del mismo nombre y el burgalés de este último cuento son excepciones porque ellos se sienten muy identificados y saben apreciar la danza vernácula, aun siendo provenientes de ciudades con costumbres dispares.

<sup>36</sup> Amadeo Marcelo junto con el tucumano representan personajes foráneos más modernos (a comparación de los personajes de la mitología griega) que se han incorporado a la cultura peruana hasta convertirla como suya. Amadeo incluso dirige a un grupo de danzantes y el tucumano, por su parte, se erige frente al asombro de todos y baila con ejemplaridad una música andina. Por cierto, ambos son seres espectrales y han regresado a la vida por amor a su arte.

Amadeo Marcelo, nacido en un pueblo de Castilla, y más tarde seminarista en el convento de Ocopa, y que dejé, joven como era, laudes y maitines, llamado por la vida. Me afiqué en este lado del valle, vi el baile y me fascinó su obsesiva y primordial cadencia, y con los que ahora me acompañan formamos un equipo y comenzamos a ir de fiesta en fiesta por las comunidades en las que aquel se estila, oficiando yo, a pesar de mis orígenes, de conductor y músico (p. 381).

Esta integración de Amadeo Marcelo a las prácticas culturales andinas es una manifestación más de la interculturalidad efectiva que se da en el mundo imaginado de Rivera Martínez. Pues, el engarce del sujeto español a la idiosincrasia local se da de una manera íntima e intensa hasta tal punto que murió “ebrio por la danza” y que la cultivó más que suya desde que abandonó su vocación religiosa. Pero, no pierde totalmente su identidad española ya que, por ejemplo, en el plano lingüístico sigue conservando su dejo: “Me miráis e inclináis la cabeza, y hacéis un vago gesto con las manos” (p. 384). Después, al margen de la armoniosa integración, surgen otras preocupaciones trascendentales del personaje y atañen directamente a su presencia en el baile y también comienza a dudar sobre la veracidad de los elementos paisajísticos que le rodea: “¿Y por qué soy yo el elegido para llamar y conducir el conjunto? [...] ¿Sois realmente como fuisteis iglesia, atrio y arquerías?” (p. 382).

Por otra parte, el personaje de la ultratumba es poseedor de fuerzas mágicas con las que fue capaz de convocar a sus compañeros danzantes desde la sepultura y acudieron todos a su llamado, aunque ya no son capaces de comunicar sus pensamientos y sentimientos. Del mismo modo, se advierte una cierta contradicción en el discurso de Amadeo Marcelo en tanto que inicialmente piensa que su cuadrilla es reconocida inmediatamente por el pueblo (y así lo es porque el público y demás participantes al notar su presencia se callan), y más adelante manifiesta que ya nadie, ni siquiera los familiares más cercanos a los danzantes, se acuerdan de cada uno de ellos. Es decir, la gente reconoce a los danzantes de Cónsac grupalmente, pero no a sus miembros individualmente ya que dejaron de existir hace más de cuatro décadas, y no es su intención mostrarse al público, pues llevan pañuelos en sus rostros por lo que es difícil identificarlos. Por tanto, se puede afirmar que solo el sujeto de la enunciación, o sea el personaje narrador, tiene la potestad de caracterizar a los demás y en este proceso claramente intenta destacar su protagonismo en el orden de los hechos. Una muestra de esta última idea es que hay predominio de la narración en primera persona, un largo soliloquio a manera de recuento al pasado, y solo en ocasiones en plural de la primera persona.

Así pues, los otros personajes son secundarios y están subordinados al liderazgo del español. Son seres que tuvieron una existencia errabunda, músicos y danzantes que

vivieron de fiesta en fiesta, y algunos fenecieron de una forma tan peculiar como el mismo burgalés; en concreto, Tadeo Yáñez murió en una noche de rayos y en vida fue arriero, negociante de ollas y cántaros; Rigoberto Pachas fue danzante de tunantes y *huacones*<sup>37</sup> e Irineo González fue tejedor y candilero en Paccha. Mateo Yauri, Asunción Poma, José Orellana y Abdulio Yancas completan el conjunto. Todos ellos se caracterizan por su mudez y por su intensa felicidad que experimentan con su participación en la celebración local, de hecho, el líder del grupo no duda en calificarlos como “felices ovejuelas” (p. 383).

Es importante mencionar que las denominaciones de estos personajes son producto del encuentro de las culturas europea y andina, por ejemplo, los nombres Mateo o Tadeo provienen del viejo continente y los apellidos Poma o Pachas son nativos. No obstante, por encima de las condiciones personales de cada miembro, sobresale el amor por la música y el baile tradicionales, lleno de instrumentos y trajes típicos y otros elementos como la hoja de coca que ofrecen los lugareños “en señal de reconocimiento y respeto” (p. 383) a los antiguos danzantes de Cónsac, pero que se levantaron de sus tumbas para seguir participando en la festividad de cuando en cuando. De esta manera lo fantástico y lo mágico recobran vida con una fuerza todavía más poderosa que el ambiente incluso ya no es el mismo, sino que se convierte más vistoso y hasta fascinante para quienes espectan la presencia de los difuntos: “Algunos alcanzan a percibir, presumo, el muy débil pero espectral que irradian nuestros cuerpos, pero no se espantan, pues sin duda lo atribuyen a la particular calidad de nuestra ropa, y en todo caso lo que importa no es el halo, sino el ritmo, el paso” (p. 383).

En definitiva, la confluencia de lo fantástico con lo real se da de una manera uniforme, armoniosa, pues cada acontecimiento mágico, cuya naturaleza es inexplicable objetivamente, no se distingue de los hechos cotidianos. De la misma manera, la propuesta del sincretismo cultural sigue siendo un eje paradigmático ya que los elementos involucrados comparten el mismo gusto por la cultura andina y sus diferentes manifestaciones folclóricas, pero aparecen nuevos interrogantes más teleológicos que cuestionan el destino de los sujetos, en particular, de Amadeo Marcelo que no encuentra sentido a su pregunta del por qué es el elegido para conducir al conjunto y no otro.

#### 5.2.42 “El mirador”

Escrito en 2006, se publicó en la colección *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Desde el título se refleja el protagonismo de la casa antigua y más

---

<sup>37</sup> La danza de los huacones o “La huaconada” como se conoce en la actualidad, según Barraza (2009), probablemente sea de origen prehispánico. En síntesis, esta danza se realiza desde tiempos antiguos en ceremonias relacionadas con la siembra y cosecha de productos agrícolas.

precisamente del mirador en forma de un “perfecto hexágono con tres ventanas, una de las cuales mira hacia la calle, otra hacia el jardín de un predio vecino, y otra al mar” (p. 386) y que se halla en el tercer piso de la misma construcción. Un paseante del malecón se percató de la existencia del edificio hace seis días y se quedó atraído por su fachada, su pórtico, su buen estado de conservación y, sobre todo, por el mirador. Sin embargo, luego de tres días de la segunda visita ya no pudo localizar la casa en el barrio y todas las que habían por el lugar le parecía semejantes o viejas y descuidadas.

Sin duda, hay una poética del espacio en la narrativa riveriana en la cual se incluyen páramos, iglesias, manantiales, construcciones en ruinas, el mar, etc., y también frecuentemente la casa como un lugar de intimidad (nótese en “Descanso de la doncella”, “Lectura al atardecer”) y de enigma (“Ese joven que te habita”, “Una habitación de hotel, quizás”). La casa donde está el mirador es más enigmática que íntima, un fenómeno temporal que después de la segunda visita del paseante desaparece y nadie sabe su existencia, una realidad que se esfuma y se refugia en la mente del visitante: “acaso solo fue producto de mi imaginación, cuando no de un desvarío” (p. 388). No es necesario recoger la descripción detallada del espacio porque está claro que el elemento principal es el mirador y sus efectos misteriosos.

El mirador es especial por su vista a la calle, al jardín y al mar. Estos espacios son simbólicos para el paseante y de alguna manera sintetizan su destino, pues el lugar por donde vino, la calle, está sin viandantes y en la casa no hay ninguna nota humana, por tanto, una muestra de su soledad entera; el jardín sería la ilusión fugaz de vivir en la casa e incluso tener un estudio o una biblioteca y el mar representa la advertencia de la cercanía del ocaso o de la muerte. Todo ello adquiere su significado cuando el personaje enuncia una desazón extraña cuya causa desconoce, pero es consciente de que padece una reprimida angustia:

De pronto sentí una desazón, una inexplicable desazón que se fue acentuando. Era como si en alguna parte echase una fuerza soterrada, como la de una sierpe invisible pero constrictora. [...] ¿Cuál otra podía ser la causa de tal sensación? ¿O sería todo consecuencia, simplemente, de una reprimida angustia mía, anterior y ajena a la visita, que de pronto, y ante la incitación de lo que me rodeaba, se hacía consciente? (p. 386).

Otro hecho inusual es la presencia de colores diversos dentro del hexágono no como consecuencia de los rayos del sol, sino algo incomprensible que ocurre en los cristales de la ventana y con una “intensidad casi fantasmagórica” (p. 387). El fenómeno se repitió el día siguiente a la misma hora, igualmente inexplicable, pero debió ser una experiencia grata para el personaje que decidió espectar nuevamente tal acontecimiento sobrenatural e

incluso regresó al cabo de tres días; sin embargo, no encontró ni el menor rastro de la existencia de la vivienda. Así pues, la casa se vuelve incontrastable y ello supone el fin de la acción del personaje cuyo origen y su destino son totalmente desconocidos para el lector.

La ausencia de notas biográficas del protagonista, la atmósfera neblinosa del océano y del barrio, los diferentes sucesos extraños, en fin, la desaparición de la casa, contribuyen en lo enigmático de la historia. Pero, en este caso, la ficción no supera la realidad como sí sucede en muchos relatos anteriores o que conviven con cierta armonía sin entrar en contradicciones, sino que la realidad se mantiene intacta y el personaje es consciente de ello: “¿Qué podía haber pasado? ¿Cómo era posible aquello? No lo supe, ni lo sé ahora, pero de lo que estoy seguro es que no volveré a ver más ese perfecto hexágono en el mirador de esa vivienda” (p. 388). Por cierto, a través de las preguntas retóricas el actante entabla una conexión con el receptor ficticio, o sea él mismo, o con el lector real, pero ello solo refuerza la incertidumbre que circunda al ambiente, aunque Louyer (2015) sostiene que a través de “El mirador” descubrimos el resurgimiento del mundo onírico mezclado con la poesía: el lugar que visitamos o que creemos haber visitado, revela luces y espacios asombrosos.

#### **5.2.43 “Jezabel ante San Marcos”**

La obsesión por obtener la victoria en un juego de ajedrez, aunque sea una sola, persigue al personaje de la historia. Obtiene su tan esperado triunfo, pero antes rememora cada una de las ciudades por donde anduvo y perdió la contienda en el tablero ante su única rival que, al igual que él, estuvo en muchas partes del mundo. No se sabe exactamente de qué lugar del orbe provienen, pero lo cierto es que coincidieron por primera vez en Barcelona y desde entonces el hombre, como salió derrotado en ese primer juego de ajedrez, siguió los pasos de la mujer a quien le conoce como Jezabel. Pasaron por Buenos Aires, Praga, Amberes, Milán, La Habana y muchas otras ciudades hasta que finalmente se vieron nuevamente en Lima, precisamente en la plaza frente al claustro de San Marcos. Allí tuvieron dos encuentros. En la primera partida el hombre fue derrotado, pero en la segunda milagrosamente salió airoso después de tantas batallas. La mujer se marchó sin destino conocido y el hombre hacia los “Barrios Altos”, luego hacia el centro para llegar al parque Universitario donde se siente haber logrado su objetivo y, al mismo tiempo, “era ya libre de abandonar la errabunda existencia que he llevado” (p. 393).

Las cuestiones que sobresalen en este relato no solo tienen que ver con la caracterización física y psíquica de los personajes y sus nombres cuidadosamente elegidos, sino también con otros tópicos más simbólicos como el mismo juego de ajedrez y su significado en la vida del hombre, el reloj del torre que señala la finitud de la existencia, la presencia de la dama cuya naturaleza opaca induce a pensar en la muerte y aun otras preocupaciones sobre la soledad y la melancolía por encima del espejismo de la supuesta

celebración ante el triunfo. Este indudablemente se produce al final, pero supone el límite y fin de su existencia errante en tanto que el hombre ya está de despedida esperando el mítico “carro alado” que, por cierto, tendrá un ser fuera del tiempo como su auriga.

Por una parte, Eleazar, nombre de origen hebreo cuyo significado sería “ayudado por Dios”, se autodescribe: “por muchos años viajero, negociante en paños unas veces, otras en platería, y sobre todo jugador de ajedrez en pos de una sola y única victoria” (p. 389). Se autodenomina también “como un Ahad de rostro asirio” (p. 391). El gran cambio que suscitó en su vida fue encontrarse con Jezabel en Barcelona, desde entonces no dejó de seguir los pasos de la dama y, por obra misteriosa del destino, coincidieron en tantas ciudades del mundo. Ya se ha dicho antes, que su único triunfo da paso al cierre de su vida de errante y apertura una nueva forma de existencia que no depende del tiempo: “No levanto la vista hacia el reloj, allá en la torre. ¿Qué pueden decirme sus agujas? ¿Qué sus campanadas? ¿No estoy ya más allá del curso que señalan?” (p. 389). Por tanto, ya no es un ser en el tiempo ni el espacio ya que su existencia se convierte puramente ilusoria al igual que el mito del “carro alado”.

Por otra, Jezabel, también de origen hebreo y posiblemente significa “no exaltada”, recibe su nombre por la invención de Eleazar porque su verdadera identidad nominativa se desconoce. Esta mujer es descrita de múltiples maneras: “dama de plata”, “rostro casi en penumbra”, “una mujer aún joven, y además hermosa” (p. 390), con “una sardónica mirada” (p. 391), “vestida siempre de negro”, de “enigmática sonrisa” (p. 392) y “señora de Samaria y Bizancio” (p. 393). No hay, por lo visto, un arraigo cultural ni una identidad determinados, sino que es un sujeto universal que encuentra su parecido en diversos tiempos y culturas, así en la señora de Samaria y de Bizancio, y también en su homónima fenicia, aunque el narrador declare que ella no es “sacerdotisa ni prosélita de Baal, ni esposa de Acab, y menos aún condenada a los leones” (p. 389).

Lo anterior sirva para explicar que el escritor ha tomado los nombres de “bíblica estirpe” (p. 389) para denominar a sus personajes. En efecto, los nombres Jezabel, Acab y Baal se encuentran registrados en el Antiguo Testamento en el que se menciona que el rey Acab desobedeció a Dios siguiendo los consejos de su mujer Jezabel e instauró culto a dios Baal (I Reyes 21: 1, 29). Por tal motivo, la reina fenicia fue destinada por Jehová a ser degollada por los perros. En tanto, Eleazar fue sacerdote, en tiempos del profeta Moisés, en presencia de su padre y cuándo murió este (Números 3: 3, 4). Olivares (2018), al parecer, al darse cuenta de este aspecto ha expresado lo siguiente: “Una característica de este relato es el aspecto misterioso y enigmático de Eleazar y Jezabel, es como si ambos fueran fuerzas cósmicas enfrentadas eternamente, quizás, el bien (Eleazar) y el mal (Jezabel)” (p. 136).

En cualquier caso, el relato aborda el paso de dos personajes errantes por la ciudad de Lima donde se da lugar el partido final y con cambio de estrategias, así la mujer cedió las blancas a su contrincante o que el juego se dio por segunda vez dentro de un lapso breve y en la misma ciudad. Todo ello marca un final insólito y deja a los personajes con un porvenir insondable, por ejemplo, Eleazar expresa: “un recorrido que me llevará muy lejos, no solo de esta capital sino de años y años de infructuosa guerra. ¡Adiós, pues, deidad de la noche y del misterio!” (p. 393).

En definitiva, como afirma Pérez Grande (2010), “la prosa con la que nos envuelve [Rivera Martínez] pone en evidencia el universo plural, heterogéneo, diverso y contradictorio que compartimos bajo este cielo cada día” (p. 101). Pues se trata de sujetos universales que han roto las coordenadas del tiempo y del espacio, encuentran su referencia en viejas culturas y, al mismo tiempo, son visitantes de las ciudades modernas, viajeros infatigables.

#### 5.2.44 “El retorno de Eliseo”

Este cuento que salió publicado en el año 2006 está incluido en *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. El protagonista de la historia es Eliseo Riquelme Chávez<sup>38</sup>, “el mudo”, que se encuentra en el coro de la iglesia de su pueblo y desde donde reconstruye su pasado detalle a detalle, comenzando con los sucesos de su infancia, su peregrinaje por diversas zonas hasta llegar a Lima y finalmente su regreso a la casa familiar después de treinta y nueve años de ausencia. El elemento fundamental es la música que fluye a la par con el crecimiento y constitución del personaje; igualmente la religión a la que “el mudo” se muestra reacio, aunque los frailes de la iglesia son fundamentales para el desarrollo y su aprendizaje de la música sacra.

Los hechos que motivan el desprendimiento y el desplazamiento del personaje son dos: primero, el accidente que sufrió como consecuencia del embiste del toro que acarrió la pérdida de su capacidad de hablar y, segundo, el descubrimiento por parte de los comuneros que Eliseo era la persona que tocaba el instrumento en la iglesia y no el ánima del finado sacristán y músico Isauro Oscovilca. Sin embargo, conviene dividir en tres momentos la vida del protagonista para explicar mejor su caracterización: un primer momento abarca hasta

---

<sup>38</sup> La cuestión de la denominación, al parecer, ocupa un segundo orden en este relato ya que los temas como la construcción de la identidad personal a través de la música y la religión sobresalen más que otros aspectos ligados con la etiqueta nominal del personaje. Sin embargo, conviene subrayar que la etimología del nombre del personaje (Eliseo probablemente proviene de hebrero *Elisheva* que significa “Dios es mi salvación”) hace justicia por todo lo que ha pasado y logrado, pues en alguna ocasión se le ha considerado como “un milagro de la Divina Providencia” (p. 413). El apodo que recibe, igualmente, está inspirado en su carencia de expresión en la primera etapa de su vida. Por tanto, el apodo se educa de una cualidad del personaje que, aunque haya superado su dificultad con los años, queda con esa marca imborrable, “el mudo”, por el resto de su vida.

su huida del pueblo, un segundo toda su permanencia en iglesias de provincias y de Lima, y el tercer momento abarca el regreso a su localidad. Su infancia y adolescencia, su juventud y su adultez respectivamente.

Eliseo perdió su padre a muy temprana edad por lo que su educación quedó en manos de su madre y su conviviente, un señor malhumorado. No obstante, tuvo que abandonar sus estudios a los diez años ya que se quedó sin el don de la palabra por el accidente que sufrió en Yahuarpampa. Los esfuerzos de su madre, consultas a curanderos y médicos, fueron inútiles para que su hijo recuperase el habla. Es así como el niño se convirtió sumiso e introvertido y se refugió en “sueños, monólogos, imaginaciones” (p. 397). Luego, la asistencia a la misa junto con su madre después de muchos años, cuando ya contaba con catorce años, le cambió la vida, pues la música que escuchó allí en manos de Isauro Oscovilca tuvo un impacto profundo, tanto que marcaría el rumbo de su destino: “Todo ello me pareció, en verdad, lo más hermoso que había escuchado. Con cuánta admiración y curiosidad contemplé, desde donde me hallaba al hombre de cabellos encanecidos, algo encorvado, que pulsaba el teclado” (p. 398). Inmediatamente Eliseo decidió seguir el camino del artista y con tal intención acudió los martes y los jueves a la iglesia para ver y escuchar, escondiéndose en la cornisa, los ensayos de Isauro hasta que un día se encontraron en la puerta de la iglesia. El muchacho tenía la intención de manifestarle su admiración y no pudo hacerlo por su timidez, pero el músico auguró un destino alentador que se concretaría con el tiempo: «“Algún día volverás a hablar, Eliseo, y algún día, también, serás músico”» (p. 401). Solo dos semanas después murió don Isauro.

Aquel encuentro breve entre el músico y el adolescente tuvo un efecto singular que este último, como una suerte de homenaje, decidió continuar el camino del artista. Así pues, comenzó sus ensayos en el coro de la iglesia a hurtadillas semana a semana sin que nadie sospechase; sin embargo, pronto dos vecinos que se cobijaban en el alero escucharon sonidos provenientes del coro. La noticia se difundió rápidamente por el pueblo y todos pensaron que se trataba del alma del difunto músico, y no lo era porque en la siguiente ocasión Eliseo, además de romper los ladrillos de la iglesia, perdió su sombrero en el camino en su afán de ocultarse. Entonces, por miedo a las autoridades o a su propia familia, resolvió abandonar su casa.

Como es notorio, esta primera etapa es fundamental para el porvenir del personaje, aquí están cimentadas su vocación artística y su deseo de alejarse de la casa a fin de hallar una vida diferente. Antes de revisar su siguiente itinerario conviene apuntar dos puntos importantes: por una parte, el protagonista, a pesar de serias dificultades en su relación con los demás por su condición de mudo, es testigo de un paisaje límpido con “el cielo estrellado, tan luminoso” (pp. 399-400) y a esto se añade su acercamiento a la música que le daría

sentido a su monótona existencia: “Merced a ellos mi vida dejó de ser la monótona sucesión de quehaceres que había sido hasta entonces y adquirió un sentido” (p. 402). La situación anterior se transformará en un paisaje gris y una nostalgia irremediable al final de la historia, tal como se verá más adelante.

Por otra, la figura de don Isauro, así con fórmula de respeto y consideración (don) previo a su nombre de pila, es crucial en la constitución del personaje. Este, sea por azar o ya sea por su poder predictivo<sup>39</sup> real, augura un futuro esperanzador al adolescente y, además, es determinante para la vocación artística de Eliseo. Asimismo, llaman la atención las melodías que producía Isauro Oscovilca, pues eran creaciones originales que diferían de los cantos de la festividad religiosa como también de las canciones nativas:

Lo que el músico tocaba en los intermedios no era la simple versión de los cantos que solían entonar los curas que venían a solemnizar la festividad, y que yo recordaba muy bien, y muy diferente por cierto de los acompañamientos de *wankadanza*, *pallas*, y *huacones*, que nos eran tan familiares. Se trataba más bien, como supe mucho después, de creaciones del propio organista, inspiradas en los aires nativos (pp. 397-398).

Isauro no solo cultiva la música religiosa combinando con “aires nativos”, sino que además reproduce música clásica proveniente del mundo europeo: “Y yo, entonces, con una venia, me senté y toqué unos compases que había aprendido de don Isauro en la forma ya descrita, y que, como supe después, pertenecían a una pieza de Haydn<sup>40</sup>” (p. 409). Con ello, el motivo de la fusión cultural esta vez es la música que enlaza estilos autóctonos y exógenos y que más tarde el protagonista reproduce en homenaje al maestro Isauro. En tal virtud, como bien puntualiza Salazar (2015), “Isauro Oscovilca era el símbolo del virtuosismo musical y representaba a un gran maestro a quien, en algún momento, iba a imitar” (p. 82). El legado del músico comienza a aflorar poco después de la partida de Eliseo de su natal Sónдор y ya forma parte de la segunda etapa de la construcción del personaje.

Eliseo, al dejar su tierra, se dirigió hacia Jauja donde se estableció como muchacho de limpieza en la Iglesia Matriz. Allí recibió el apoyo del sacristán y del párroco Solís y también gracias a la buena disposición de ellos pudo trasladarse a Ocopa, no sin antes de apreciar instrumentos que se hallaban en el coro de la Iglesia Matriz:

---

<sup>39</sup> Este mismo mensaje alentador se encuentra también en “El señor de Samarcanda”, pero, en este relato, la gitana augura un futuro brillante para el protagonista que solo concretaría en sus imaginaciones, mientras que Eliseo Oscovilca sí logra recuperarse realmente.

<sup>40</sup> Por la cita se infiere que el escritor se refiere a Joseph Haydn, compositor vienés y considerado padre de la sinfonía. Más adelante el escritor citará también a Palestrina y a Monteverde, compositores anteriores a Haydn.

«Tampoco me atreví, claro está, a pedir que me permitieran poner los dedos en el melodio del coro, ni el en órgano colonial del transepto, y mucho menos, oh[,] Dios, en el órgano mayor, esa máquina que era para mí como la suma y cumbre de todas las humanas aspiraciones»<sup>41</sup> [las comillas son del autor del cuento] (p. 407).

Eliseo llegó al convento de Ocopa como donado<sup>42</sup> donde, por primera vez, tuvo que vestirse el hábito religioso y someterse a los sencillos rituales de los frailes. Nuevamente, se adentraba en una existencia monótona pues carecía de vocación religiosa, mas pronto se encontró con un ambiente propicio para continuar con el aprendizaje musical, esta vez con la ayuda de un organista del convento. Así transcurría su vida cuando llegó una orden del Superior de los Descalzos de Lima para que viajara a la sede de la organización.

En Lima, además de continuar con su formación artística con la guía de un monje de Burgos, empezó la instrucción primaria y, lo más importante, se sometió a terapias especiales con las que lentamente recuperó su capacidad de expresarse. Fue la ocasión también para escribirle cartas a su madre, aunque no recibiera respuestas a excepción de una o dos veces en las se mostraba lacónica o que solicitaba dinero. Semanas después recibió un mensaje de su primo Celedonio en el cual informaba la muerte de Jacinta Chávez, progenitora de Eliseo, y que su conviviente se había marchado a la casa de su hijo llevándose todo lo que pudo. Estos hechos despertaron el interés del joven por regresar a su localidad de origen, sin embargo, permaneció aún por años al lado de los frailes con quienes tuvo la oportunidad de conocer muchas iglesias de provincias (en Lima, Puno, Arequipa, etc.), e incluso en algunas ocasiones fue auxiliar del organista principal.

El perfeccionamiento y dominio del órgano y amonio, la reticencia a la vocación religiosa, el restablecimiento de su capacidad comunicativa, el enriquecimiento de su bagaje cultural y en especial sobre la música y su historia, la muerte de su madre y el encuentro con personajes de origen extranjero son algunos sucesos que marcan la juventud de Eliseo. Todo ello, coadyuva en la construcción del personaje cuya experiencia se nutre de acontecimientos muy significativos como la instrucción de un burgalés o el concierto en el que se combina música de diferentes compositores de siglos pasados y que, paralelamente,

---

<sup>41</sup> Se trata de instrumentos litúrgicos por excelencia (el armonio y el órgano). El órgano, “cuyo sonido puede aportar esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales” (Constitución *Sacrosanctum Concilium* N.º 120, como se citó en Aldazábal, 2006, p. 177), representa “la suma y cumbre de todas las humanas aspiraciones” (p. 407) para el personaje, a pesar de sus vacilaciones religiosas.

<sup>42</sup> La Real Academia Española define al donado como: “Persona que, previas fórmulas rituales, ha entrado por sirviente en una orden o congregación religiosa, y asiste en ella con cierta especie de hábito religioso, pero sin hacer profesión” (consulta en línea de DLE, 23.ª ed.). Además, es notorio que hay una cierta obsesión de Rivera Martínez con la figura del niño abandonado en el convento y criado por los frailes de Ocopa, de modo que aprende a expresar con el órgano. Así sucede con el abuelo recordado por Claudio Alaya en *País de Jauja*.

se suma en el conocimiento de un personaje de condición humilde, desbordando la expectativa de los religiosos quienes dudaban de “cómo era posible que un indio joven, ignorante y por añadidura mudo, pudiese tocar, por poco que fuera, ese instrumento” (p. 409).

De manera que el contexto que circunda al personaje se caracteriza por la presencia de dos culturas, la occidental y la andina<sup>43</sup>. La música sintetiza el punto de encuentro entre la tradición sacra (occidental) y la andina, la primera se incorpora al repertorio de la práctica folclórica nativa como se refleja en las melodías de Isauro Oscovilva y su heredero Eliseo. En tanto que es así, se podría afirmar que el personaje central se identifica plenamente con la música litúrgica y se siente realmente fascinado al practicar y al escucharla en conciertos:

Obtuve también permiso para asistir a algunos recitales, que muy de tiempo en tiempo daban maestros extranjeros en los magníficos instrumentos de San Pedro y de la Catedral. Y una noche, incluso, pude asistir a un memorable concierto que se dio en la iglesia de San Pedro con música de Palestrina, Monteverde y un anónimo compositor de la Colonia (p. 414).

No obstante, Eliseo no muestra la misma actitud de aceptación y de estima a la religión cristiana. Por razones desconocidas su fe cada vez más está en decadencia: “Más aún, porque en lugar de fortalecerse mi fe se fue más bien debilitando, hasta convertirse, con el transcurso de los años, en esa contradictoria posición que hoy puedo llamar ‘un agnóstico teísmo’” (p. 412). Por consiguiente, a medida que perfecciona su habilidad artística va disminuyendo su vocación religiosa hasta que aquella primera se convierte en una forma de religiosidad: “no era mi actitud frente a la música sacra la de un gran amor y reverencia, por no decir religiosidad?” (p. 412). Pero, Eliseo supo disimular sus creencias para no contradecir a los frailes quienes en algunas oportunidades le presentaron como “un milagro de la Divina Providencia” (p. 413) porque habría superado experiencias traumáticas a base de la fe.

Eliseo, siendo ya una persona adulta, emprende el viaje de regreso a su natal Sónдор, pero antes se ha informado sobre la situación de su casa, la iglesia y los terrenos que su madre había dejado, asimismo, cumplió con los permisos para retirarse del monasterio.

---

<sup>43</sup> La música es un elemento fuerte en la conjunción cultural que persigue el autor jaujino. Por ejemplo, en su novela *País de Jauja* el protagonista cultiva tanto la música occidental como también recoge la música de tradiciones locales e incluso es posible pensar que Eliseo sea la versión extendida del abuelo de Claudio Alaya, Baltazar José Manrique. Este, al igual que Eliseo, pasó su juventud en el convento de Ocopa como donado, perfeccionó sus habilidades artísticas con la guía de un español, se alejó de la vida religiosa y tuvo el mismo aprecio a la música clásica europea y los yaravíes y mulizas, aunque, después de todo, formó una familia a diferencia de Eliseo.

Naturalmente el tiempo ha influido en la caracterización física del personaje e incluso en su forma de ver el mundo, de tal modo que el paso de los años ha permitido que Eliseo se vea irreconocible para los naturales y que su nostalgia sea aún mayor por su infancia y los inicios de su juventud. Las premoniciones del maestro Isauro son reales finalmente, pues el personaje es músico y ha recobrado el habla, no obstante, el mundo que abandonó lentamente se está convirtiendo en un espacio en decadencia. Nótese la primera impresión que tiene Eliseo al llegar a su pueblo:

Llegamos al pueblo al comenzar la tarde. Cuán doloroso fue para mí ver el estado en que se hallaba todo. La pequeña feria dominical ya había concluido. Se ven muchas casas cerradas, algunas en ruinas, y calles casi desiertas. Inconclusos algunos solares. Los pocos vecinos con que me topé, casi todos viejos, tampoco me reconocieron y me observaron a hurtadillas con huraña desconfianza (p. 416).

Describe un paisaje sombrío al igual que sus habitantes como si la muerte del maestro Isauro o la ida de Eliseo hubiera significado el fin de una realidad diferente o, en cualquier caso, el tiempo ha consumado para unos y para otros sigue su marcha. Este contraste, sin embargo, armoniza con la imagen apagada y la remembranza del protagonista que, después de solicitar acceso a la iglesia en ruinas, ha acudido al coro donde, no solo ensaya arpegios en el viejo melodio, sino comienza a contar su pasado: “Me recogí después en mí mismo, y me abandoné a esta evocación y recuento, solo, en silencio” (p. 419).

Precisamente, la memoria constituye la fuente que alimenta la construcción del personaje a lo largo de la historia y, esta vez, directamente de su propia voz narradora. Es, en esa evocación, donde se sintetiza el pasado, el presente y acaso también el futuro del personaje porque, tal cual sucede en la vida real, las experiencias más esenciales de la vida emergen de la memoria. A propósito de la memoria y la nostalgia el mismo autor en una entrevista con Edgar O'Hara (1997) manifiesta: “Creo que todos, de alguna manera, al escribir realizamos un intento por recuperar el pasado, ¿no? Mi opción personal no es la pura recuperación en términos de nostalgia, sino una recuperación abierta al futuro, a la vida ...” (p. 282). Coincidentemente, Eliseo resume su vida y declara interrogativamente que ha logrado su propósito: “¿No está en ello [en la música] mi realización y una forma de felicidad?” (p. 419) y es que “el retorno no se trata sólo de volver físicamente a casa, sino también de un viaje de autoconocimiento y descubrimiento de su propia identidad” (Otero y País, 2016). Además, la celebración final, aun en un contexto tan gris, supone “el principio de una nueva juventud, toda hecha de música, y poco a poco, también, ya de muerte, y en eso mismo de vida” (p. 419).

En suma, el personaje es bicultural debido a su vocación artística y por su trayectoria en el espacio sacrosanto de los frailes. Tanto la cultura foránea como la nativa son mutuamente incluyentes ya que las dos tradiciones son practicadas por un sujeto andino que, en el ejercicio de su vocación, cultiva la música clásica europea y también tiene el mismo aprecio y valoración a la *wankadanza*, *pallas*, *huacones* y otras idiosincrasias locales. En síntesis:

El eje del sincretismo cultural en este relato es la música a través de la cual Eliseo tiene acceso a un mundo en el cual refugiarse y que no solo le permite conocer melodías nuevas sino reproducir también las conocidas canciones de su pueblo, canciones de temática variada y no solo religiosa (Olivares, 2018, p. 147).

#### 5.2.45 “Juan Simón”

Después de un largo relato en el que los espacios serrano y costeño están interconectados gracias al desplazamiento geográfico del personaje, nuevamente llega una historia que se desarrolla en un ambiente limeño que, como otras veces, se describe como nebuloso, polvoriento, melancólico. Un escenario que realza el carácter enigmático de los acontecimientos y hace de lo cotidiano algo incompresible hasta que la realidad incluso se vuelve más confusa, por ejemplo, los vecinos comienzan a dudar sobre el testimonio de los muchachos que atestiguaron el momento en que Juan Simón se internó en el mar: “Don Augusto consideró que nos habríamos equivocado. Junípero, por su parte, nos preguntó entre festivo y receloso: «Oigan, ¿no habrán visto ustedes visiones?»» (p. 426).

De esta forma, esta historia se ambienta en una zona limeña colindante con el océano donde Juan Simón López vivía con su abuela Esther. Trabajó primero en el taller de mecánica de don Augusto y luego como lechero, de vez cuando jugaba con sus pares del barrio y también de cuando en cuando salía a pescar y, sobre todo, le gustaba subir al mirador en espera de un buque que vendría pronto por él. A medida que el tiempo pasaba se veía cada vez más cohibido y concentrado en sí mismo, hecho que sus compañeros advirtieron fácilmente.

No se sabe cuándo ni en qué circunstancias devino a su mente la idea de un barco que llegaría por él. Lo cierto es que la espera de esa nave real o imaginaria es motivo del encogimiento anímico y razón también para que sus compañeros sigan con interés la vida de Juan Simón. Así pues, finalmente llegó el buque (invisible para todos a excepción de Juan) y esa tarde el paisaje se vio realmente distinto, a pesar de la grisácea que reinaba al lugar. Son precisos momentos en que el niño descendió del mirador y se sumergió a las aguas turbulentas del mar:

Era una tarde muy fría y gris. Llegamos a la playa y vimos, allá en lo alto, la silueta del amigo, y nos dijimos que su caso parecía no tener remedio, y comenzamos a explorar las orillas, indecisos ante un mar más movido que de ordinario. Fue así atardeciendo, hasta que, para nuestra sorpresa, se abrió lo nublado del horizonte y se mostró un solo pálido, que se fue haciendo cada vez más rojo, y encendió en el mar una dorada estela. Y mirábamos, admirados, ese paisaje, cuando de pronto oímos que, allá en su atalaya, Juan Simón gritaba: “¡El buque! ¡El buque!”, al tiempo que apuntaba hacia el oeste (p. 424).

Así fue la extraña desaparición de Juan Simón. Semanas después, lo mismo sucedió con su abuela quien, después de rematar sus pertenencias, se fue de su casa sin que los vecinos supieran su destino. Fue una partida, sin embargo, feliz como si fuera una viajera más del buque al que su nieto había esperado.

Como parte de la caracterización del protagonista en este caso aparecen el uso del nombre propio, descripción de cualidades de manera directa e indirecta y de sus acciones, todo desde una voz homodiegética que cuenta retrospectivamente los sucesos que atestiguó en los años de su infancia, aunque en su intento de explicar los fenómenos ocurridos ahonda aún más el enigma de la historia a través de preguntas retóricas a las que el lector, igual que el narrador, no puede responderlas.

El antropónimo Juan Simón López, formado con dos nombres de pila y un apellido, parece ser un recurso meramente identificador e individualizador, pues no remite a ninguna realidad connotativa intertextual o simbólica, aunque ayuda a interpretar la historia como algo verosímil debido a que es muy frecuente encontrar en la vida real aquellos nombres que el personaje recibe. No obstante, Olivares (2018) en su investigación ha identificado el origen bíblico de los nombres, precisamente a los apóstoles Juan y Simón (en tal caso también se puede añadir a Esther que figura en el Antiguo Testamento), pero esta interpretación tendría sentido si solo se considerase los nombres, y en este caso también aparece un apellido de origen patronímico, López de Lope donde la terminación -ez indica la filiación del hijo respecto de su padre. Por tanto, López significa hijo de Lope.

A pesar de que esta regla no se aplica en los tiempos actuales, la denominación a las personas con nombre y apellidos completos se da recién a partir del siglo XIX por lo menos en América hispana, por eso, al notar la presencia de dos nombres y un apellido del personaje se advirtió que se aproxima a una historia real, aunque los extraños sucesos al final de la historia hacen que se vea más fantástica que realista, pues los acontecimientos van desde lo más rutinario y cotidiano hasta situaciones extraordinarias, anormales como la aparición de una estela dorada en la tarde en que desapareció el colegial.

En cuanto a sus características físicas o psicológicas ya se sabe que se trata de un adolescente enjuto, con ojos negros, bastante dinámico anímicamente y a la vez muy reservado y entregado a su propio abstramiento, toda su atención está centrada en la llegada de un buque imperceptible para la vista de sus semejantes, pero este objeto de deseo constituye, si acaso es posible que sea así, el destino final del joven y de su abuela, es decir, dos vidas que terminan en “un viaje por lejanos mares” (p. 426) sin razón alguna. Una vida en pleno esplendor y florecimiento, la de Juan Simón, y otra vida en decaimiento, la de su abuela Esther. Nadie sabe el paradero de estos personajes y, de hecho, alguno piensa que ya está muerto el desaparecido: «“bueno, el mar siempre devuelve a los ahogados”» (p. 425).

Con todo, la caracterización del personaje central se da esencialmente desde el uso del nombre propio y la descripción de sus atributos físicos y comportamentales, haciendo de la historia algo real, pero en definitiva ignota, fantástica, por los sucesos extraordinarios que se presentan en el desenlace. El niño y su abuela son personajes que sobresalen por llevar una vida diferente al resto, por el carácter extraño de sus comportamientos y especialmente por abandonar el malecón de una forma enigmática.

#### 5.2.46 “Oneiros”

“Oneiros” es uno de los textos más breves donde la vocación poética o aliento lírico del escritor se manifiesta con mayor nitidez. Un texto bastante poético<sup>44</sup>, incluso se podría llamarlo como un poema en prosa por el estilo que emplea el autor, en el cual evidentemente la acción y la historia narrativas son mínimas porque no hay una sucesión de acontecimientos, aunque hay una descripción de ciertos movimientos de un ser que se halla junto al mar y también la reproducción de una serie de pensamientos de una forma autorreflexiva, es decir, el discurso, aun dirigiéndose hacia la segunda persona del singular, redundante en el enunciante, en un alter ego. Una suerte de monólogo interior en el que aparecen imágenes subjetivas y deformadas, impresiones de cosas irreales como la de “mujer ave” o de “un ojo que rotaba” (p. 428) y desde luego un pensamiento cuasi desordenado y espontáneo; precisamente, esto queda palmario cuando el escritor no recurre al uso de signos de puntuación, a excepción de signos interrogantes y las comillas para reproducir el lenguaje mental de un sujeto actante desconocido.

Sin embargo, el discurso sigue cierta coherencia en la presentación de percepciones e imágenes totalmente aisladas. Tal es así que primero el enunciante manifiesta que se halla frente al mar mirando las orlas y las gaviotas e imagina a alguien que toca sus sienes; en

---

<sup>44</sup> Edgardo Rivera Martínez tiene un solo libro de poesía: *Del amor y la alegría y otros poemas* (2015). Sin embargo, su prosa tiene un gran aliento lírico como han reconocido diversos investigadores de su obra, él mismo en una entrevista con O'Hara manifiesta: “Si me permites la vanidad de decir que me ha tocado muchas veces [la poesía] y yo le he respondido en mi lenguaje, que es el de la narrativa... Porque no separo tajantemente prosa de verso (p. 284).

seguida se encamina hacia el mar y le van emergiendo imágenes como “aletas de plata”, “blanquísimo plumaje de mujer ave”, “estelas irisadas” (p. 427); luego, aunque dubitante de su movimiento hacia el mar, declara que se halla en otra ribera esperando “cientos de amarillos cráneos” (p. 428) vomitados por el mar y; finalmente, termina haciendo mención a un tiempo cíclico en que el “niño [es] hombre y otra vez niño” (p. 428). Al final de estas asociaciones inconexas aparecen dos menciones bastante llamativas que son la idea de una mujer y de un niño, como si este último estuviese en busca de su madre, pero al no hallarla renuncia su tarea: “*sería ella [la madre] quien habría de turbarse y turbada salir después en busca tuya [del niño] sin saber a dónde*” (p. 428). Por lo visto, es notorio el contraste entre el momento inicial y, cierta felicidad con imágenes de gaviotas y de regazo, el desenlace donde aparecen imágenes de cráneos y ciertamente desaliento por no encontrar el objeto deseado, la madre. El pasaje que sigue ejemplifica muy bien la última idea: “*y ya nunca volverás a ese vuelo de ave herida pronto vas recogiendo las huellas de tus pasos hacia la noche ...*” (p. 428).

Hablar de la construcción de un personaje en este texto es casi imposible, pues ni siquiera existe como tal, porque lo importante no es tanto la configuración textual del personaje, sino la irrupción de imágenes durante el acto somnoliento. Tal es así que, guiándose del título, se puede leer como una especie de personificación del sueño que es lo que significa “Onerios” (*ονειροι*) según la mitología griega. Por tanto, lo que dice en el texto vendría ser la sucesión de imágenes, movimientos, sensaciones y de pensamientos incoherentes que se producen durante el sueño de un sujeto, y aquí particularmente de un niño que empieza mencionando a elementos más próximos (regazo de la madre) y luego esos elementos se van fundiéndose en imágenes irreales que se detalló en el párrafo precedente.

Con todo, el narrador personaje más que desplegar acciones está anudado tal como sucede durante el sueño, pero, en cambio, hay una colación de representaciones mentales mediante las cuales se muestran realidades deformadas. Además, el componente lírico le da un matiz rítmico distinto al cuento, solo comparable con pocos de toda la cuentística: “Amaru”, “Leda en el desierto”, “Enunciación” o “El mirador”.

#### **5.2.47 “Mi amigo Odysseus”**

El cuento se publicó junto con otros bajo el título *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos* (2006). El tema central que aquí se desarrolla es la iniciación literaria de un adolescente a partir de sus encuentros con un periodista de origen griego, pero también están presentes otros tópicos como la amistad, las dificultades económicas o la indignación social por la dictadura del gobierno militar de ese entonces, tanto en el Perú como en el país del visitante. Pero, más que ideas políticas de los personajes, sobresale la

construcción progresiva de la identidad de uno de los protagonistas en un contexto que combina prácticas culturales diferentes (pero igualmente apreciadas), posturas ideológicas y, sobre todo, lecturas literarias variadas que al final acentúan la vocación literaria<sup>45</sup> del adolescente Tobías.

La historia comienza cuando Tobías, un estudiante del último año de secundaria que vive solo con su padre en la Bajada de los Baños en Lima, se percata de la presencia de un hombre joven que hacía sus vaivenes hacia el mar, aun en tiempos invernales. El adolescente quiere convertirse en amigo del paseante porque advierte que comparten los mismos gustos y, en efecto, no tarda en entablar una amistad que paulatinamente se enriquece a través de encuentros sucesivos en los que el extranjero le menciona sus autores predilectos, la situación de su país, la razón de su estancia en Lima, etc., y recíprocamente el estudiante le manifiesta su condición económica y familiar en que está viviendo, sus intereses por la música y por la literatura. Todo marchaba a buen recaudo hasta que el viajero fue apresado y deportado a Chile, no sin antes de reencontrarse con su joven amigo a quien le dejó algunos libros de poesía.

La historia se reconstruye de manera lineal después de muchos años transcurridos. El protagonista, seguramente ya un escritor brillante, evoca los inicios de su vocación literaria en un espacio nutrido de elementos vernáculos y occidentales, no solo en lo literario, sino también en otros aspectos tanto musicales como lingüísticos. A grandes rasgos son culturas en diálogo y en plena complementariedad, nutriéndose el uno del otro, pero, sobre todo, enriqueciendo a la cultura local con figuras míticas antiguas y externas y paralelamente la literatura moderna griega entra al repertorio cultural de un adolescente que descubre su verdadera vocación. Las referencias literarias, como explica Pérez Esain (2015):

a la *Ilíada* o a *Antígona*, más que un simple ornato de cultura, se transforman en un diálogo fructífero, en la creación de una novedosa y sobre todo personal manera de acceder a la realidad, de establecer un diálogo con ella del que extraer no solo comprensión, sino también formación (p. 10).

Así pues, el primer elemento, que ya es evidente desde el título del cuento, es la intertextualidad por la alusión literal del nombre de uno de los protagonistas: Odysseus. Este nombre indudablemente remite a uno de los personajes de la epopeya griega y fue

---

<sup>45</sup> La vocación literaria es un tema que se repite en varias obras del escritor, quizá su primera y su tercera novela, *País de Jauja* (1993) y *Diario de Santa María* (2008) respectivamente, sean las más representativas por la afición artística de los protagonistas. En su narrativa breve también se ha identificado varios cuentos con este tópico y entre ellos a “Encuentro frente al mar”, “Amaru”, “Lectura al atardecer”, “Enunciación”, “Ariadna” y claramente en “Mi amigo Odysseus”.

recogido por Homero en uno de sus poemas épicos que lleva el nombre del héroe (*Ὀδυσσεύς* en griego y *Vlixes* para los latinos), aunque sea solo para identificarlo porque en realidad las peripecias del periodista apenas tienen su parecido con las de aquel héroe legendario:

“¿Yo? Odysseus. Odysseus Delauri”. “¿Cómo ese héroe de Homero?”. “Sí, como él, pero no tengo ni su astucia ni su sabiduría, no soy navegante, ni protagonista de aventuras extraordinarias. Voy sí errante y como él añoro mi patria”. “Sí, es un nombre hermoso”, dije pensativo” (p. 435).

No es la única relación con la cosmogonía griega. También están otras figuras míticas como la de Medea o de Afrodita, la primera era el título de una película que Tobías no había logrado ver, pero el nombre podría referirse a la hija de Cólquide Eetes e Idía y que “en la literatura alejandrina y en Roma, Medea ha pasado a ser el prototipo de hechicera” (Pierre Grimal, 1981, p. 336); mientras que la segunda (Afrodita, diosa del amor, o también conocida como Venus en la mitología romana) está representada en una escultura de mármol en el parque de Bajada de los Baños en Barranco. En este barrio, además, vive una colegial llamada Ismena de la cual Tobías se siente enamorado y, al igual que nombres anteriores, tiene su homónimo en la literatura griega, puntualmente en la *Antígona* de Sófocles. Hermana de Antígona e hija de Edipo y Yocasta.

Lo anterior en cuanto al espacio físico donde se desarrolla la acción narrativa y donde la influencia foránea ya tiene su presencia, luego se amalgaman otros componentes transculturales a partir de la experiencia de cada personaje. Así, por un lado, Odysseus Delauri, además de conocer a algunos autores clásicos como Homero y Safo, trae consigo la literatura de su país, específicamente las obras de los escritores griegos más representativos del siglo XX y entre ellos están Angelos Sikelianos, Odysseus Elytis, Themelis, Valaoritis, Constantino Kavafis, Nikos Kazantzakis y Seferis. La alusión a estos tres últimos poetas tiene una importancia especial porque retoman, al igual que Rivera Martínez y evidentemente con modificaciones, el personaje de Homero como bien puntualiza García Gual (1999):

Ya en el siglo XX podemos analizar la figura de Ulises en tres grandes poetas griegos: Cavafis, Katsantsakis y Seferis. En *Itaca* de Cavafis se expresa bien el sentido de la *Odisea* como un viaje de aventuras y experiencias enriquecedoras orientado hacia la isla pobre de donde partió y adonde vuelve el viajero con su historia peregrina. En la larguísima *Odisea* de N. Katsantsakis (de 1938), el gran escritor cretense nos da una nueva visión, muy personal, de Ulises como el héroe de un peregrinaje arduo y múltiple, en pos de una nueva existencia, con ansias de crear una nueva sociedad más justa, un Ulises inquieto, revolucionario, que rapta a Helena de nuevo, pasa por

Esparta, Creta y por Egipto, funda una ciudad igualitaria en África, se encuentra con figuras de hondo simbolismo y acaba solitario muriendo en los hielos del Antártico. El vasto poema, de 33.330 versos de quince sílabas, es una extraña continuación épica y utópica del relato homérico, atravesado por las ideas e inquietudes de nuestro siglo. El poema de G. Seferis titulado *Sobre un verso antiguo* (1931) evoca a Ulises como el gran compañero del viajero griego, camarada marino de manos callosas y gran corazón, que surge en los momentos arduos de la existencia para dar ánimos al poeta<sup>46</sup> (p. 35).

Odysseus Delauri de Rivera Martínez, en cambio, es muy diferente a sus antecesores ya que trabaja como periodista independiente, mantiene una simpatía política al comunismo por lo que es deportado, muestra interés por la poesía y en especial por los poetas Bertold Brecht, Neruda, García Lorca, Jorge Luis Borges y algunos poetas peruanos. A esto se suman su aprecio por el paisaje andino y gusto por la música popular peruana. En síntesis, es “un caballero con mundo” (p. 445) como dice el padre de Tobías. A pesar de estos rasgos tan disímiles con Odiseo de Homero hay algunas citas en la lectura de Delauri que aluden de alguna manera a las cuitas de aquel héroe, por ejemplo, este poema: «El mar, ¿cómo se puso así? / He vagabundado por años por los montes / y me cegaron las luciérnagas / En esta playa aguardo...» (p. 435).

Por otro, Tobías (nombre también de estirpe bíblica) cultiva la música y la lectura propias, pero irá incrementando su bagaje de conocimientos literarios con la mediación de su amigo extranjero. El estudiante, inicialmente, había heredado de su finada madre el gusto por la música andina y costeña de tal modo que combina yaravíes huamanguinos con tonderos costeños y más adelante podrá iniciarse con la música clásica, asimismo, ya sabía algo del país del periodista gracias a su lectura de un libro de historia universal y poemas homéricos. Después, gracias a los aportes de Delauri, entran en confluencia la poesía de los poetas griegos contemporáneos y la poesía de autores peruanos como Vallejo o Eguren, además de mencionar a Chocano y Oquendo de Amat a quienes el foráneo los conocía. Todas estas experiencias finalmente se sintetizan en un almuerzo familiar tal cual se puede observar en el pasaje siguiente:

---

<sup>46</sup> La presencia de la figura mítica de Odiseo no solamente está en la literatura de los poetas griegos del siglo pasado, al contrario, su pervivencia estuvo en diferentes períodos de la historia de la literatura occidental indudablemente con interpretaciones variadas, pero siempre manteniendo el simbolismo épico de su concepción original, *Ulises* (1922) de James Joyce es un claro ejemplo. En el caso de Rivera Martínez es la primera vez que aparece Odiseo con mayor notoriedad a comparación de los personajes de la *Ilíada* que tienen mayor influjo en relatos como “Atenea en los Barrios Altos”. Además, la *Ilíada* viene a ser la lectura preferida por los personajes de Rivera Martínez: Andrea en “Atenea en los Barrios Altos”, Tobías en este cuento “Mi amigo Odysseus” o Claudio Alaya en su gran novela *País de Jauja* (1993).

Nos sentamos a la mesa, luego, y la conversación giró en torno a Grecia, sus paisajes, sus vinos, sus ciudades. Después regresamos a la sala y yo interpreté un bolero y dos preludios y huaynos de Ayacucho. Odysseus comentó: “Esta música es la que más me gusta y no solo porque se parece, aunque lejanamente, a la oriental, sino por su melancolía y cadencia”, y me pidió que repitiera lo que había tocado. Después, a instancia nuestra, se animó a cantar, acompañándose solamente con las palmas de sus manos, unos aires de su tierra, que nos encantaron (p. 445).

Es así como la mutua influencia de las culturas se da en un mismo espacio y sustenta la formación identitaria de Tobías hasta tal punto que su verdadera pasión se irá despejando paso a paso, empezando por su amor por la música, algún vago proyecto por el estudio de las ciencias económicas, hasta que al final descubre que su vocación estaba en la escritura: “Y tuve la certeza entonces, gracias a Odysseus, de que mi camino, mi verdadero camino, estaba en la poesía” (p. 449).

#### 5.2.48 “Ariadna”

El cuento se ambienta en el mismo espacio barranquino, limeño, al igual que el relato anterior<sup>47</sup>. Coincidentemente, también los personajes se desenvuelven en un contexto multicultural alimentado por las experiencias de un marino que atraviesa diferentes partes del mundo y mantiene comunicación con su hija de doce años, y le envía cada vez que puede regalos tan exóticos que acaso con eso hace que su niña parezca en algunas ocasiones a su homónima mitológica, a la Ariadna que se enamoró de Teseo cuando este llegó voluntariamente a la isla de Creta con la intención de liberar a su pueblo matando al monstruo Minotauro.

Alonso, narrador y uno de los protagonistas, cuenta la historia desde que Ariadna llegó a su barrio hasta que se marchó al extranjero después del accidente que sufrió su padre allá en el Mar de Japón donde se desapareció. Se narra, entonces, que la niña se estableció en la quinta donde vivían los hermanos Alonso, Augusto y Leila, y se hizo amigo con ellos a pesar de su carácter solitario y lacónico. Allí convive con los demás y recibe cada cierto tiempo la visita de su padre cuyos regalos son realmente fastuosos y provenientes de lugares tan exóticos y lejanos. Algunos regalos más fascinantes fueron un traje blanco con

---

<sup>47</sup> Se puede establecer más semejanzas y no solamente en lo espacial, por ejemplo, tanto Tobías como Alonso se sienten enamorados de muchachas con nombres de origen mitológico (Ismena y Ariadna), están influenciados por la cosmovisión de viajeros e insertan y fusionan sus cosmovisiones a sus prácticas locales, son adolescentes en plena toma de consciencia identitaria. Además, en los dos cuentos aparece el tema de la vocación literaria como una especie de crítica social a la desesperanza, la injusticia o el sufrimiento humano en el caso de Tobías y como una motivación más personal en caso de Ariadna, que termina retirándose del país por la desaparición de su padre. En ambos casos la situación final es tétrica y con esto se aleja un poco del resto de los cuentos en los que generalmente los actantes terminan más aiosos.

adornos rojos con el cual la colegial se veía como “una princesa de un reino antiguo” (p. 458); un fonógrafo con el que podía escuchar música de Rusia, Tailandia o Ceilán (ahora Sri Lanka) y que encontraba su parecido en la música cuzqueña y apurimeña en oídos de Alonso, unas monedas de Finlandia y Suecia para los amigos de Ariadna; y, un álbum de estampillas con representaciones de paisajes, efigies de personajes y ciudades de diferentes naciones. Finalmente, la hija del navegante cayó enferma por laringitis y con el pasar de los días se fue empeorando su situación hasta que, estando con mala salud, recibió su último presente, un abanico, con la terrible noticia de que el buque en el que pilotaba su padre se había naufragado. La niña y su madre abandonaron la quinta y se trasladaron a la Miraflores y poco después partieron al extranjero.

La construcción verbal de los personajes se da a partir del uso del nombre propio (meramente identificador e individualizador para la mayoría de los actantes y con un valor simbólico-connotativo añadido para la protagonista), la descripción semántica de sus atributos físicos y sus comportamientos, su discurso lingüístico y por la funcionalidad que cada uno cumple dentro de la historia. Todo ello desde la mirada personal de Alonso quien no solo cuenta lo que ocurrió en su infancia como narrador, sino que es testigo (o fue) y participa en la historia sin ocupar el centro de todos los acontecimientos. Además, el contexto se verá afectado recién con la llegada de la nueva familia y especialmente por la presencia de Ariadna cuyos padres viven separados, su madre es una señora reservada y ecléctica, mientras que su padre es un navegante que llega de vez en cuando a la ciudad de Lima. Es así como la historia resume la estancia de la familia en el barrio, pues todo inicia con su llegada y termina cuando la madre e hija se retiran del lugar a causa de la muerte del marino.

Efectivamente, lo primero que llama la atención de los niños del barrio precisamente es el nombre de la niña: «¿Y por qué te llamas así, con ese nombre tan bonito, pero un poco raro?» le pregunté. “Lo escogió mi papá y me gusta mucho”, contesto» (p. 452). El mismo Alonso da cuenta del origen del nombre y, ciertamente, hay una intertextualidad nominal entre aquel ser de la mitología griega y la hija de José Claudio Saravia, padre de Ariadna. Ya se sabe que Ariadna de Creta, según recoge Pierre Grimal (1981), destacó por su belleza física y fue motivo de admiración para dios Dionisio quien acudió a recogerla después de que Teseo había abandonado en su regreso a Atenas, después de asesinar a Minotauro. El dios del vino y la cosecha no solo se admiró por su belleza, sino que se casó con ella y la llevó al Olimpo. Evidentemente, la vida y los rasgos de la Ariadna limeña son muy distantes, pero hay parangón en cuanto a su belleza que se verá aún más exaltada cuando se ponga el traje que su padre le envió desde Arkangelsk (Rusia): «Se retiró a la habitación contigua y luego de unos minutos reapareció con aquel traje. ¡Qué guapa se veía nuestra amiga! ¡Se habría

dicho una princesa de un reino antiguo! ¡Y ese brillo de sus ojos! “Eres como un hada”» (p. 458).

Al margen de la denominación, sin embargo, la presencia de la mitología occidental se da de un modo natural, no forzada, porque el personaje que porta del nombre griego tiene una caracterización acorde al contexto en el que se desarrolla la trama. Además, se insertan otros elementos que hacen de Barranco un lugar de encuentro de prácticas locales (la costeña y la serrana) y también, a través del navegante, la inserción de referencias culturales foráneas. Antes, no obstante, ocurre el desplazamiento de los personajes hacia la tierra de sus parientes. Ariadna pasa sus vacaciones en Moquegua y Alonso junto con sus hermanos en Jauja donde “de algún modo, teníamos presente a Ariadna” (p. 457). Luego, hay una apertura de los personajes hacia nuevos horizontes musicales, por mencionar un ejemplo, en cuanto sus preferencias no se reducen a huaynos y yaravíes serranos o tondero costeño, sino también se inclinan por melodías exóticas. En suma, como declara Alonso, “se juntaban en mi memoria sonidos y compases de esos aires tan nuevos para nosotros y otros de nuestra música serrana” (p. 464).

La razón de la presencia de estos signos culturales es José Claudio Saravia cuya experiencia por el mundo influye decisivamente en la historia y confiere un carácter ecuménico al contexto, es decir, se describe un Perú interconectado por negocios con otros países del planeta (recuérdese que la historia está contextualizada en los años 60 y se dice que pronto se comenzará a exportar la madera de chonta). El navegante, tiene un comportamiento totalmente distinto al de su expareja y, al parecer, estima mejor a su hija que la madre. La participación actancial del personaje es infrecuente, apenas se logra visibilizar cuando llega a Lima, pero precisamente su ausencia le dota de cierto cariz enigmático y exótico a la historia e incluso marca el final de la misma, y con ello apertura una nueva etapa para los personajes (la infancia o la adolescencia temprana en la que el mundo feliz abre paso a una realidad más hostil: “Allí en su regazo, como señal de despedida, y símbolo, además, de una soledad y sufrimiento que por mucho tiempo no tendría remedio” (p. 470). Sin embargo, como la historia se cuenta mucho tiempo después, aquel mundo feliz de la infancia constituye un refugio irrecuperable para el narrador adulto, Alonso.

Retomando los predicados de base de Todorov, se puede decir que Ariadna carece de un ideal concreto en el momento de la historia, aunque se proyecta a ser escritora de cuentos en el futuro (Alonso a ser aviador y Augusto quizá sea pintor); por su carácter solitario y reservado no es muy comunicativa con los demás, pero siendo como es mantiene buenas relaciones con sus amigos. Por su parte, doña Luisa (la única participante que recibe tal distinción, doña, previo a su nombre en señal de respeto y consideración) es muy centrada en su labor e igualmente muy seria en el trato con los demás; mientras tanto, la

actitud del marino es más afectiva frente a los niños y a su modo también solitario y errante por el mundo.

#### 5.2.49 “El enigma de los zapatos”

“Enigma de los zapatos” es el último cuento antes de los inéditos y forma parte de la colección *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos* (2006). Como ya se denota en el título, el tema es el enigma de un hombre, igual que el de los zapatos, quien se presentó extrañamente ante el remendón Juan de la Cueva para encargarle el arreglo de sus calzados del mismo pie y todos iguales. Fueron tres visitas con el mismo bolso en la mano y con la misma intención, aunque sin recoger los zapatos reparados, y después de su tercera visita nunca más apareció por el lugar. El zapatero, asombrado por la cantidad de zapatos y todos similares y, sobre todo, por la extraña figura de su dueño, no tuvo otro remedio sino admitir “de que alguna vez el misterio, por no decir lo sobrenatural, lo había visitado. ¡Y en qué forma!” (p. 474).

Lo enigmático de la trama no solamente está en la presencia del hombre y sus zapatos, siempre impares e iguales, sino también contribuye a ello la ausencia de su identificación nominal. Ante tal ausencia, el escritor recurre a otras formas de caracterización, es decir, a la descripción de sus aspectos físicos y sus movimientos, también es posible conocer al personaje por su forma de hablar pues, al igual que “Un hombre sin pies ni cabeza”, el autor combina el estilo narrativo directo con indirecto. Así, se dice que aquel ser era “un hombre alto, pálido, muy flaco y vestido de negro” (p. 471), “era tan rara su figura” (p. 472), “una presencia casi borrosa, distante” (p. 473). En fin, un ser irreal que desata la trama en un lugar de Barranco donde nunca fue visto y termina diluyéndose, sin dejar noticia alguna, a excepción de los veintiún zapatos como prueba de su presencia.

Mientras tanto, el remendón Juan de la Cueva era el dueño de la tienducha, puntual en su trabajo. No deja de asombrarse por los zapatos y tampoco deja de preguntarse por la identidad de su cliente: “¿Por qué se veía como desvaída su figura? ¿quién podía ser?” (p. 473). Son interrogantes que, más que buscar soluciones, refuerzan el enigma de la historia. Es más, el zapatero decide mantener en reserva lo acontecido, a excepción de su esposa a quien también pide que no cuente a sus amigas.

Por lo anterior, la fusión de elementos naturales con sobrenaturales se mantiene a lo largo de la narrativa cuentística de Rivera Martínez. Es el misterio de los personajes solitarios y marginales el que mueve toda la acción y crea una atmósfera diferente, alejada de la vida real y al mismo tiempo muy parecido a ella. Además, la naturaleza enigmática de los hechos permite sopesar en realidades diferentes, más bien simbólicas, de lo que se lee en el cuento, así, por ejemplo, Quintanilla (s. f.) interpreta a este cuento como una alegoría del oficio literario:

“El enigma de los zapatos” bien puede ser interpretado como una alegoría del oficio literario. El desconocido que trae los zapatos de un mismo pie para que el zapatero los repare es el lector. Trae sus experiencias, fragmentos de su vida para que el artista con su lezna y su martillo, su goma y su hilo encerado componga el rompecabezas que es la obra de arte. Obra de arte que queda a la vista de todos, a la espera del lector que sepa usarla, es decir, leerla e interpretarla según sus necesidades, leyendo más allá de las letras de molde, sintonizando con el sentimiento que ha puesto el hacedor en la historia (p. 3).

Por su parte, Louyer (2015) piensa que Rivera Martínez recurre al “uso de remedios tradicionales de la narración para crear nuevos mitos”<sup>48</sup> (p. 394). Nuevos mitos que, ciertamente, funden sus raíces en experiencias ordinarias de las personas naturales y no como en aquellos tiempos a partir de hechos sobrenaturales protagonizados con seres con poderes realmente prodigiosos.

#### 5.2.50 “Ileana Espiritu”

Uno de los dos cuentos inéditos de Rivera Martínez, escrito en 2007, que apareció por primera vez en la compilación de *Cuentos del Ande y la neblina* (2008). Relata la incansable búsqueda por parte de una madre a su hijo que desapareció después de un enfrentamiento con las milicias y nunca hubo noticia de su existencia, y la madre en su esfuerzo por encontrarlo tuvo que pasar experiencias muy dolorosas hasta convertirse, como refleja su apellido, en un “espíritu” legendario en constante mudanza por los diferentes parajes. En tal condición, fue motivo de veneración a través de ofrendas como si realmente se tratara de una “deidad andina” (p. 484). Esta construcción textual de un sujeto que sufre la deificación inició precisamente cuando los subversivos tomaron como preso a Pedro Pomasunco, joven tímido y minero en Yauricocha, y considerado como senderista<sup>49</sup> en el momento de la trifulca entre la policía y los mineros. Su madre Ileana Espiritu, apenas recibió la noticia de lo sucedido, se dirigió hacia Canchayllo donde la mayoría de los informantes coincidieron en que Pomasunco se habría lanzado al caudal del Mantaro por lo

<sup>48</sup> “Edgardo Rivera Martínez propose un degré supplémentaire de prolongation en se servant des recours traditionnels des contes pour créer de nouveaux mythes, comme c’est le cas dans la «El enigma de los zapatos». C’est là une capacité du fantastique que de contribuer à créer de nouveaux mythes” (Louyer, 2015, p. 394).

<sup>49</sup> En el contexto peruano se refiere a una persona que integra o comparte las ideas de la organización terrorista Sendero Luminoso que tuvo su auge en los años 80 del siglo pasado y su declive se produjo en los primeros años 90. No es frecuente la referencia a este tipo de organizaciones o conflictos armados en la cuentística riveriana, aunque claramente en este cuento hay señales explícitas como también puede verse en “Marayrasu”. En ambos relatos la minería es la causa de la convulsión social y las principales víctimas son personas de baja condición económica. Sin embargo, en ningún caso la cuestión política o ideológica ocupa lugar central y solo constituye el punto de arranque para la trama en la que se involucran los personajes, sin que ellos sean los causantes del conflicto. Pero, no por eso deja de ser una crítica a los males de la sociedad desde la narración literaria.

que estuvo buscando varios días río abajo y sin éxito retornó a su natal Huertas, después de recorrer La Oroya a donde viajó por sugerencia de un conocido. Regresó un par de veces a su pueblo para ver el destino de sus escasas propiedades y finalmente se dispuso a continuar con la infatigable travesía por el río hasta ser considerada como una deidad religiosa y sagrada, y por esta misma razón temida y objeto de idolatría. “Y así, hasta que en algún momento comenzó a perderse su recuerdo, como había desaparecido su hijo” (p. 484).

La realidad, como bien se sabe, es la fuente primigenia de la que se toma referencias para la creación de los personajes literarios. Este realismo inicial, sin embargo, en este relato se imbrica con elementos fantásticos que aparecen en el desenlace, es decir, el personaje que en principio se comporta dentro de los parámetros naturales y ordinarios llega a ser casi un ente mítico al que los pobladores responden con respeto y devoción religiosa, un tratamiento semejante a las deidades andinas mediante ofrendas: “hubo gente que ponía, en los parajes por los que se la había visto o por los que se suponía que iba a pasar, montoncitos de cancha, hojas de coca y hasta flores” (p. 484). Al margen de lo anterior, hay que señalar que se trata de una metamorfosis en la conciencia colectiva, pues la intención verdadera de Ileana Espíritu es hallar al vástago tan querido, aunque los componentes fantásticos terminan opacando a la cruda realidad que prima en todo momento. En verdad, después del clímax, en el cual fue vista como “vieja loca” (p. 482) y deidad, comenzó a perderse el recuerdo de aquella mujer abnegada y así abriéndose la posibilidad de reconstruir su vida mediante testimonios de quienes la vieron y algunas veces fueron testigos de sus penurias. Son, por tanto, la voz del narrador y la de los testigos las que caracterizan al personaje, seguido también de su denominación que adquiere un valor especial a medida que el sujeto se aleja de la realidad y se circunscribe en un mundo más bien de seres fantásticos.

La figura del personaje básicamente se construye a partir de los testimonios de los parientes y de quienes presenciaron sus sufrimientos, todas las versiones coinciden en que se veía como un “ser de otro mundo” (p. 482), “tan callada y con esas manos tan sarmentosas” (p. 483), y acaso la descripción más dolorosa sea esta: “Y así, hasta que al cabo de tres o cuatro días, a contar desde la partida de Pachacayo, y caminando sola, sorteando las piedras, desgarrándose la ropa en las plantas espinosas, sangrantes los pies, llegó a las riberas de Sincos (p. 481). De modo tal que se vio finalmente “astrosa e irreal” (p. 484) y es en estas circunstancias donde la denominación, especialmente el apellido Espíritu, adquiere un valor simbólico impresionante en cuanto se refiere ya no a una persona real, sino a un ser cuya naturaleza es propia de mundos fantasmagóricos. Es efectivamente, como el mismo autor declaró en una entrevista con Enrique Planas (2008), un espíritu en busca de otro espíritu:

Y este personaje de la madre, que llega a adquirir una dimensión cuasi mítica (incluso se apellida Espiritu, un apellido que existe en la sierra), posee esta idea de espíritu que busca y busca el cuerpo de su hijo o tal vez lo que quedó de él. Poco a poco, en ese andar inacabable por las riberas del río Mantaro, ella se convierte en una suerte de espíritu al cual, incluso, se le hacen ofrendas. Digamos que el realismo que en un primer momento pudo haberme tentado a presentar la violencia con rudeza, por la vocación lírica que creo tener, se convierte en otra cosa, en la historia de un ser cuasi fantasmal que encarna la maternidad en toda su dimensión mítica (Rivera Martínez, en la entrevista realizada por Enrique Planas, 2008).

Mientras que el nombre Ileana, de origen griego y cuyo significado se relaciona con términos como “resplandeciente” o “reluciente”, no aporta mucho al carácter del personaje, a no ser que sea para indicar el ímpetu y el heroísmo materno para encontrar a su hijo. En cualquier caso, la denominación con ese apellido de raigambre occidental tiene mayor simbolismo ya que anticipa la dimensión mítica en la que termina convirtiéndose el personaje y augura desde el principio el final de la historia. Desde este punto de vista el título es muy significativo al recoger el nombre del protagonista y que de alguna manera ya refleja el contenido de la narración. No es el único cuento en el que el nombre del personaje central aparece en el título, también destacan “Adrián”, “Ariadna”, “Juan Simón” y entre otros.

Finalmente, el espacio social en el que se desenvuelve Ileana Espiritu es absolutamente hostil. “Pobreza, injusticia, desorden, incomunicación, son todas palabras que han servido para calificar muchas de las ficciones y que remiten a la soledad que aqueja al individuo que vive en sociedades inoperantes” (Alamo-Consigny, 1999, p. 74), en consecuencia, la derrota de los sujetos que habitan estos ambientes es más que evidente porque las pocas señales de solidaridad ni siquiera son suficientes para remediar las heridas, aunque los individuos en su otro modo de existencia, es decir, más allá de su presencia física son considerados sagrados y deidades míticas como es el caso de Ileana. Siguiendo esta crítica de la realidad histórica y social peruana, Olivares (2018) piensa que “Ileana Espiritu es el símbolo del amor materno y representa a las mujeres que perdieron a sus hijos en el conflicto armado interno vivido por el Perú, especialmente en la década del 80” (p. 248). En definitiva, se trata de una mujer abandonada a la intemperie no solamente por la sociedad misma, también por un Estado ineficiente y ausente de las comunidades donde la vida es una constante supervivencia llena de injusticias, pobreza, soledad, etc.

### 5.2.51 “El tucumano”

“El tucumano” es el segundo cuento inédito y último de la edición *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* de Edgardo Rivera Martínez. En este relato, como en “Danzantes de la noche y de la muerte”, resurge de improviso un danzante de la tunantada y participa después de mucho tiempo en la gran celebración tradicional del 20 de enero de Yauyos (Jauja). Un hombre de origen argentino que en la víspera de aquella fiesta ya lejana se integró a la cuadrilla de Yauyos y durante el transcurso de la noche bailó con mucho entusiasmo, compartió el vino de la botija, desafió a danzar a los presentes, lanzó al aire un puñado de monedas y se retiró. Una de aquellas monedas, con la efigie del rey en el reverso y el escudo de Potosí en el inverso, habría caído en el bolsillo del bailante que cuenta esta historia (narrador, testigo antaño de los hechos y viudo de Etelvina) con mucha nostalgia y misterio después de un largo tiempo. El danzante foráneo, en verdad, había participado en la fiesta hace más de treinta años y tuvo el mismo comportamiento, a excepción del dinero que no esparció por el aire, sino que dejó en manos del alcalde, según el testimonio de Sixto Miguel a quien el narrador acudió para averiguar sobre la moneda y su propietario.

No es la primera vez que el tucumano aparece en el universo literario riveriano, pues ya Claudio Alaya (protagonista de *País de Jauja* (1993)) en su infancia durante los años 40 del siglo XX había presenciado este y otro tipo de personajes extraños que llegaban para la fiesta del 20 de enero<sup>50</sup>. Claudio Alaya en uno de sus diarios escribe:

*Cuánto me asombraban los tucumanos, con sus espuelas y sus lazos, y esa manera tan extraña de decir: ¡Cuidado con las siete puntas! Me hacían pensar en distancias inmensas, desoladas. Se diría que en ellos se juntaban las figuras del bandolero, del pishtaco, del condenado, y por eso el asombrado espanto que me inspiraban. Los vería después es mis sueños, y me harían despertar temblando a media noche. Y, sin embargo, ¡cuánto quería danzar como uno de ellos! ¡Y aún hoy lo deseo!* [la cursiva es del autor del cuento] (Rivera Martínez, 1993, p. 284).

Podría pensarse sobre el personaje de este cuento como una extensión de uno de los aquellos tucumanos que participaba en las festividades de Jauja, pero claramente difiere por su dimensión doblemente fantástica, por la forma cómo aparece después de muerto hace más de tres décadas y se inserta nuevamente en la celebración bajo un caparazón

---

<sup>50</sup> La tradicional fiesta de Yauyos (Jauja) es una celebración que aún hoy en día sigue celebrándose el 20 de enero de cada año en honor a San Sebastián y San Fabián. La festividad reúne un gran número de danzantes de la tunantada y esta danza-drama se habría originado a comienzos del siglo XX gracias a la gesta emancipadora de los grupos emergentes de ascendencia indígena quienes propiciaron como una forma de resistencia cultural y como una estrategia ante la hegemonía política de aquel entonces (Perales, 2018). Otros, sin embargo, como Castro (2000) piensan que se originó durante la época colonial o en el proceso de la guerra de la independencia.

irreconocible, aunque los naturales no tardan en identificar su procedencia argentina ya sea por el atuendo que lleva o ya sea por su particular forma de expresarse. En realidad, el personaje parece erigirse de una época más lejana en la que la botija, la moneda con esa descripción, el atuendo y las espuelas tuvieron mucha popularidad y prestigio, y en el contexto del relato resultan impresionantes y suntuosos no solo por su vetustez, también por la elegancia y especial actuación con las que revitaliza el visitante. Esa época, como recuerda el narrador, es la Colonia durante la cual muchos hombres con diferentes oficios y procedencias coincidían y participaban en la tradicional fiesta que se celebra con gran algarabía cada 20 de enero en Yauyos:

Se me hizo más intento, pues, el recuerdo de aquel hombre vestido con el atuendo y la máscara de ese personaje de la cuadrilla que es el tucumano, en memoria de aquellos que traían, en tiempos coloniales, recuas de caballos y de mulas desde esa distante provincia, Tucumán, en el virreinato de La Plata, pasando por Potosí y Pomata, hasta el Cuzco, Huamanga, Jauja (p. 485).

De manera que la tradición que recoge el autor jaujino habría sucedido realmente durante el virreinato y en décadas posteriores, pues hay investigaciones como la de Perales (2018) que apuntan el surgimiento de la tunantada en Yauyos a principios del siglo XX, pero con una clara referencia a la época colonial en la que muchos comerciantes, arrieros u otros personajes procedentes de diferentes partes del continente coincidían en el lugar, produciéndose así un auténtico y vívido sincretismo cultural. Además, la danza de la tunantada habría propiciado a los naturales, por medio de la teatralización y uso de máscaras, la representación de figuras foráneas como la del “el español, príncipe o chapetón” que dice ser, por ejemplo, el narrador de esta historia, “el boliviano o el Jamille”, “el argentino o tucumano”, etc., y oriundas como la de “la jaujina”, “la cuzqueña” y aun otros. Todos ellos so pretexto de cuestionamiento al orden político establecido y de resistencia cultural y, en definitiva, “este habría sido el caso, por ejemplo, de los conquistadores españoles y sus descendientes, cuyo recuerdo dio forma en la tunantada al llamado chapetón o príncipe, o el de los comerciantes argentinos dedicados al arrieraje, que inspiraron al tucumano o arriero” (Perales, 2018, p. 12). Asimismo, el mismo Rivera Martínez en una entrevista con Planas (2008) manifiesta: “de hecho, existe esa danza que cuento en la historia. Se le llama la Tunantada, y es del centro del Perú. Nace del recuerdo de los mineros que venían de la lejana Argentina con sus recuas y caballos” (párr. 17).

Es evidente entonces que el pasado colonial se revitaliza en “El tucumano” a través de una estrategia narrativa que combina la revisión del retrato histórico de cierto tipo de personajes y la recreación de mundos inverosímiles en los que los seres del trasmundo se

levantan por amor a la vida, al arte y a la música y participan en la vivencia de las personas que aún disfrutan de los festejos tradicionales. En otras palabras, hay un encuentro casi armonioso entre el pasado y el presente, lo natural y lo sobrenatural, entre la realidad y la fantasía y, al mismo tiempo, sobresale la manifestación de la identidad local por medio del arte folclórico y diversas prácticas que, como se ve, están nutridos de componentes históricos y personajes forasteros. No obstante, la pregunta por la identidad sigue siendo una constante a lo largo de la historia porque en ningún momento los yauyinos, en concreto, el narrador deja de inquietarse por la presencia del foráneo: “¿Quién era? ¿De dónde venía y por qué se había incorporado a nuestro conjunto y no a otro? ¿Quién lo había invitado?” (p. 486). Estas preguntas son, al final, las que conducen a la comprensión del pasado y de la realidad del presente, pues el mismo narrador es consciente de que, tras el recuento del pasado con mucha nostalgia, se ve obligado a seguir participando en las festividades después de haber dejado por varios años:

Sí, ese hombre en quien, se me ocurrió entonces, y mucho más ahora, se encarnaban el espíritu de la pampa y de la puna, de las cumbres y los collados, por donde transitaban con sus recuas, en larguísimo viaje a nuestra tierra, esos tucumanos de recia estampa y a los que en el Alto Perú pagaban, en esos tiempos coloniales, con esas monedas. Sí, tendré en mi mesa la que ahora, no sé cómo, ha aparecido, y tendré también, no ya en ese baúl sino colgado del muro, a mi vista, el atuendo con que danzaba hace ya años en la fiesta del 20 de enero, una de las más antiguas y hermosas de nuestra tierra (p. 494).

Si bien la conciencia histórica ayuda a reconocer y valorar la herencia cultural, la identidad personal del sujeto actante no se resuelve quizá porque es un modo también de dotar de ribetes fantásticos a la historia, pues la conjunción entre lo cotidiano y lo extraordinario es evidente. En tal virtud, la identidad nominal del personaje se mantiene oculto y por deseo expreso de él mismo: «“Imagínese que soy alguien que ha estado ausente por mucho tiempo y que ha vuelto ahora y desea mantenerse así, de incógnito, al menos por ahora”» (p. 487). En efecto, la presencia incorpórea, que acaso conviene llamarlo así, permanece en anonimato, pero ya desde el título aparece la denominación por medio del uso del gentilicio, esto es, marcar la relación geográfica del personaje y, por tanto, tucumano por su lugar de origen. Lo anterior, sin embargo, solo es conocido después del testimonio de Sixto Miguel, una persona mayor que todavía se acordaba de la visita de un extranjero que participó en la celebración del 20 de enero hace más de tres décadas. Por lo visto, el tiempo es cíclico, tal como aparece en la cosmovisión andina, en tanto que un hecho del pasado se repite en el presente, aunque con un formato distinto y más bien dentro de un mundo

aparente, fantástico. Hay que destacar, finalmente, que el relato es una forma de celebración a la idiosincrasia local, la tunantada en especial, que se ha constituido desde diversos albores y es causa de orgullo y admiración para los herederos y también para ajenos, como el tucumano, que se sienten fascinados al practicarlo y formar parte de una cultura con raíces propias.





## Conclusiones

Después de analizar la denominación en la caracterización de los personajes principales en los *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* de Edgardo Rivera Martínez se ha llegado a las siguientes conclusiones:

**Primera:** La denominación tiene una especial importancia en la individuación y la caracterización de los personajes en la cuentística riveriana. Por una parte, el nombre propio, con o sin connotaciones simbólicas, cumple la función básica de representar a un sujeto y le otorga una identidad personal o individual; por otra, el nombre puede aparecer acompañado de apellidos, sobrenombres, apodos, etc., que fundamentalmente destacan algún aspecto de un mismo personaje. La muestra de lo anterior se ha podido notar en la mayoría de los relatos analizados como en “El cuentero”, “El retorno de Eliseo”, “Azurita”, etc.

**Segunda:** La caracterización es un proceso por el cual el narrador describe los atributos más notables de un personaje ficticio. Hay dos modalidades de caracterización: directa, si el narrador presenta explícitamente la identidad nominal, cualidades físicas y psicológicas, acciones y relaciones de un sujeto actante; e indirecta, si a los rasgos particulares de un sujeto se obtienen mediante la deducción a partir de sus acciones durante la historia. Las dos modalidades pueden entrecruzarse en un texto narrativo tal como se vio en “Lectura al atardecer”, “Cantar de Misael”, “El organillero”, “Una diadema de luciérnagas” y otros relatos.

**Tercera:** La denominación en los *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* apunta a un claro “entretrejimiento cultural” entre la tradición clásica occidental y el orbe andino en la configuración de los personajes y la visión idiosincrática de estos, como se pudo notar en “Atenea en los Barrios Altos”, “Adrián”, “Mi amigo Odysseus” y “Ariadna” y “El unicornio”; y en menor medida hay una apertura hacia los componentes de la cultura oriental, este último con mayor nitidez en “Enigma del árbol” y “Señor de Samarcanda”.

**Cuarta:** Edgardo Rivera Martínez recurre a la intertextualidad nominal para caracterizar personajes humanos en “Atenea en los Barrios Altos”, “Mi amigo Odysseus” y en “Ariadna”; personajes animales en “Historia de Cifar y de Camilo”, “Ave Fénix” y en “El unicornio”. Todos ellos de la mitología griega, a excepción de Cifar que corresponde al personaje ficticio de la Edad Media. Además, el influjo de temas

occidentales –por ejemplo, la figura del ángel, la mitología griega o la referencia a personajes históricos– está presente en “Ángel de Ocongate”, “Adrián”, “San Juan, una tarde”, “*Oneiros*”, “Flavio Josefo” y “Jezabel ante San Marcos”.

**Quinta:** La cosmovisión andina está muy presente en la vivencia de los personajes riverianos, así las deidades como el Amaru o el Wamani comparten el mismo espacio con los seres mitológicos occidentales. Además, sobresalen otros elementos de la tradición andina: la danza, la música, la literatura, el arte, la lengua quechua, etc. Se establece una relación armónica entre las dos tradiciones culturales, por ejemplo, en “El unicornio”, “Ariadna” o “Mi amigo Odysseus”.

**Sexta:** Los personajes son portadores de nombres oriundos, ya sean de origen quechua o sean de aimara, en los cuentos “Azurita”, “Marayrasu”, “El paleógrafo y la tesis”, “Danzantes de la noche y de la muerte” y en “El cuentero”. En el resto de los relatos predomina el uso de nombres de procedencia griega, latina y hebrea, castellanizados como en “Rosa de fuego” y “Leda en el desierto”.

**Séptima:** La denominación en los relatos de carácter testimonial generalmente se elude, y el personaje es caracterizado a partir de la descripción de las acciones, las expresiones y los atributos morales-psíquicos. En ese sentido, no es un anonimato absoluto, aunque sí refuerza el carácter enigmático de la historia. Así se da en relatos como “Ángel de Ocongate”, “Encuentro frente al mar”, “Parvo, inalcanzable” o en “Ese joven que te habita”.

**Octava:** El uso de apellidos, apodos y sobrenombres o fórmulas de cortesía no es muy frecuente en *Cuentos del Ande y la neblina*. En los relatos en los que aparecen denominaciones con estos recursos existe una clara connotación geográfica, social, cultural y racial. Un claro ejemplo es “El paleógrafo y la tesis” en el cual el docente universitario es apodado “Cucaracha” o “don Gualte” en forma despectiva e irónica, mientras que el estudiante se apellida Surichaqui por lo que es objeto de desprecio para el catedrático. En estos casos los propios personajes son conscientes del valor simbólico del nombre y lo demuestran con cambios irónicos o metaliterarios.

**Novena:** Los personajes riverianos generalmente se caracterizan por ser solitarios y enigmáticos por lo que están en constante búsqueda de su identidad y la razón de su existencia o, en definitiva, están en la frontera entre el mundo real y el espiritual que tal es el caso de los personajes de “Leda en el desierto”, “Cantar de Misael” y “Danzantes de la noche y de la muerte”. Del mismo modo, son habitantes de lugares marginales y en ruinas, muchas veces testigo de hechos inusuales o poseedores de objetos de tiempos pasados como las monedas de la Colonia en “Adrián”.

**Décima:** Los personajes foráneos de “Danzantes de la noche y de la muerte”, “Mi amigo Odysseus” y de “El tucumano” manifiestan una gran admiración por la cultura peruana y la han convertido como suya a la *wankadanza* (el español Amadeo Marcelo), a la *tunantada* (el tucumano) y Odysseus es lector de poetas peruanos.





## Lista de referencias

- Academia Mayor de la Lengua Quechua. (2005). *Diccionario: Quechua-Español*. Cusco: Gobierno Regional de Cusco.
- Academia Peruana de la Lengua. (2016). *DiPerú: Diccionario de peruanismos*. Academia Peruana de la Lengua.
- Alcántara Silva, Y. (2012). Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví. *Tesis*, 11(12), 13-30.
- Alamo-Consigny, C. (1999). El relato breve de Edgardo Rivera Martínez en C. Ferreira e I. Márquez (eds.), *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (pp. 155-177). PUCP.
- Álamo Felices, F. (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, 189-213.
- Aldazábal, J. (2006). *Ministerios al servicio de la comunidad celebrante*. Centro de Pastoral litúrgica.
- Aranguren, J. L. (1976). De La Regenta a Ana Ozores. *Estudios literarios*, 177-211.
- Ardila, C. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de la Literatura Colombiana*, 25, 34-59.
- Arencibia Santana, C. Y. (2007). Mujer, novela y sociedad. Fortunata y Jacinta de Galdós: los personajes en sus redes en P. Civil y F. Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos de hispanismo* (pp. 139-147). París: Iberoamericana.
- Argente del Castillo Ocaña, C. (1998). Del Fénix y otros prodigios. Mito y desmitificación (El mito del Ave Fénix en Mira de Amescua) en R. Castilla y J. Martínez (coords.), *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica: actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"* (pp. 13-36). Universidad de Granada.
- Arguedas, J. (1979). El indigenismo en el Perú. *Estudios Latinoamericanos: Cuadernos de cultura latinoamericana*, 55. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/55>
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Gredos.
- Arqueros, G. (2007). Reflexiones sobre estética en literatura. Poiesis, aisthesis y catarsis aristotélicas, desde la teoría y la filosofía. *Nordeste*, 27, 23-36.
- Avalle-Arce, J. B. (2006). *Don Quijote como forma de vida*. Editorial del Cardo.
- Badilla, C. L. (2006). Fundamentos del paradigma cualitativo en la investigación educativa. *Ciencias del Ejercicio y Salud*, 42-51.
- Baldoceda Espinoza, A. (2014). Quechuismos en la novela País de Jauja, de Edgardo Rivera Martínez. *Escritura y pensamiento*, 17 (34), 145-170.
- Barraza Lescano, S. (2009). Apuntes histórico-arqueológicos en torno a la danza del Huacón. *Antropológica*, 25, 93-121.
- Bautista, G. (1991). El realismo mágico: historiografía y características. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 19-26.

- Biblia Reina-Valera*. (1960). <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=1-reyes&capitulo=21&version=rv60>
- Bickel, E. (1982). *Historia de la literatura romana*. Gredos.
- Bieler, L. (1992). *Historia de la literatura romana*. Gredos.
- Bustos, A. P. (1997). Orígenes de los apellidos hispanoamericanos. *Boletín del Centro de Estudios Genealógicos de Córdoba*, 1-15. <https://www.ramhg.es/images/stories/pdf/genealogia-articulos/origenes-de-los-apellidos-hispanoamericanos.pdf>
- Caro Ojeda, M. (21 de marzo de 2014). *Enrique Ortiz Palacios: "Cada vez que se hablaba de indigenismo, mis compañeros de la Católica volteaban a mirarme"*. Sanatorio: Arte y Cultura. <https://sanatoriocultural.wordpress.com/tag/enrique-ortiz-palacios/>
- Castro, A. (2000). *¡Kayanchiclami! ¡Existimos todavía! Festividades, ritos y danzas de los pueblos del valle del Hatun Mayu*. Imprenta Ríos.
- Cornejo Polar, A. (1984). Sobre el "neoindigenismo" y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, 449 - 557.
- Cristóbal, L. V. (2006). La Eneida de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma. *Revista de la filología románica*, 85-100. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0606220085A>
- De la Fuente, F. J. (2012). Importancia de usar correctamente el nombre de una persona física. *Revista Jurídica*, 31-43.
- De Riquer, M., y Valverde, J. M. (2010). *Historia de la literatura universal. Desde los inicios hasta el Barroco* (Vol. I). Gredos.
- Del Olmo L, G. (2015). *La Biblia hebrea en la literatura. Guía temática y bibliográfica*. Universitat de Barcelona.
- Demetrian, S. (2012). *El ramayana. Contado según la tradición oral*. Salamanca: Sígueme.
- De Stefano, L. (1972). El caballero Zifar: novela didáctico-moral. *Thesaurus*, 173-260. [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH\\_27\\_002\\_001\\_1.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_002_001_1.pdf)
- De Stefano, L. (1987). El malhechor feudal en el Libro del Cauallero Zifar. *Anales de la filología hispánica*, 3, 25-36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1300731>
- De Toro y Llaca, C. (1999). *Astronomía: historia y calendario*. Instituto de Astronomía y Geodesia.
- Diccionario Etimológico Castellano en Línea. (s. f). Ptolomeo. En *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*. Recuperado el 16 de abril de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?Ptolomeo>
- Escajadillo, T. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia hispalensis: Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 4(1), 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Estañol, B. (2012). "El que camina a mi lado": el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura. *Salud mental* 35(4), 276-271.

- Estébanez Calderón, D. (2015). *Lenguaje moral y sociedad en Fortunata y Jacinta de Galdós* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52993/>
- Fernández Pérez, E. (2015). *El nombre y los apellidos. Su regulación en derecho español y comparado* [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/32106>
- Ferreira, C. y Márquez, I. (1999). *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*. Fondo Editorial de la Pontificie Universal Católica del Perú.
- Ferreira, C. (2015). Consideraciones en torno a la narrativa de Edgardo Rivera Martínez. *Letras*, 86 (124), 214-225.
- Ferreira, C. (2006). *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*. UNMSM.
- Figueroa, Ó. (2017). La visión de Lanka en el Ramayana de Valmiki: una poética de la vida secular. *UNAM*, 51- 66. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2017.1.769>
- Finol, J. E. (2014). La semiótica del nombre: identidad y anonimato en la obra de Saramago. *Revista Chilena de Literatura*, 139-164.
- Freán Campo, A. (2018). El mito del Ave Fénix en el pensamiento simbólico romano. *Studia historica. Historia antigua*, 165-186.
- Gallardo Luque, A. (2019). *La representación del unicornio en la cultura del occidente cristiano plenomedieval* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=223200>
- García, C. (2012). *Diccionario histórico de los nombres de América y España*. Silex.
- García Gual, C. (1999). La figura de Ulises en el mundo griego, y más allá. *La Odisea y su pervivencia en la tradición literaria*. <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/odisea-su-pervivencia-tradicion-literaria-homero-epica-iliada-frente-odisea>
- García Landa, J. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Universidad de Salamanca.
- Gareis, I. (1991). Cómo el diablo llegó a los Andes. Introducción y trayectoria histórica de un concepto europeo en el Perú colonial. *BAS. Estudios Americanistas de Bonn*, 41-69.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Síntesis.
- Genette, G. (1987). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Gestoso, G. (2001). El jardín de Edén. *Transoxiana* 3, 1-6. <http://www.transoxiana.org/0103/paraisoweb.html>
- Gonzales Cruz, E. (2017). El proceso de denominación en la caracterización de personajes scorzianos en J. Torti i Donada (ed.), *Actes del XXIV Congrés Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques* (pp.2230-2241). Catalunya: Direcció General de Política Lingüística. DOI: 10.2436/15.8040.01.213
- Gonzales Cruz, E. (2017). *La denominación en la caracterización de personajes: estudio antroponímico en los narradores Alfredo Bryce Echenique, Manuel Scorza y Julio Ramón Ribeyro*. Academia Peruana de la Lengua.

- González Montes, A. (2010). La sierra y la costa en los cuentos de Edgardo Rivera Martínez". *Martín. Revista de artes y letras*(23), 43-52.
- González-Rubio, M. (2005). La sociología de la literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la Cultura. *Especulo. Revista de Estudios literarios* (29). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/sociolit.html>
- Grimal, P. (1965). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Paidós.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Paidós.
- Guerra Suárez, L. M. (2001). Isaías, profeta de la esperanza. *Almogaren*, 121-133.
- Herrero, I. M. (1996). La elección de los nombres propios en Longo. *Revista Habis. Universidad de Sevilla*, 157-169.
- Iglesias Ovejero. Á. (1996). Nombres de personajes y figuras tradicionales o tradicionalizadas de la Recopilación (1554) de Diego Sánchez de Badajoz. *Criticón*, 57-74.
- Iglesias Zoido, J. C. (2010). Los múltiples rostros de Lisístrata: Tradición en Influencia de la Lisístrata de Aristófanes. *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos*, 95-114.
- Igue Tamaki, J. (2001). *Bandolerismo, patriotismo y etnicidad poscolonial: los "morocuchos" de Cangallo, Ayacucho en las guerras de Independencia, 1814-1824* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/636>
- Instituto de Historia Familiar. (s.f.). Árbol genealógico familiar. <https://www.heraldicafamiliar.com/>
- Jenkyns, R. (2015). *Un paseso por la literatura de Grecia Y Roma*. Crítica: Barcelona.
- Leceta, G. R. (2014). *La novela de aprendizaje en País de Jauja de Edgardo Rivera Martínez* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5525>
- Ledezma J. Á. (2016). ¿Nombrase o ser nombrado? El nombre como depositación. *Winb lu*, 31-39.
- Leoni, J. (2000). La veneración de montañas en los andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho, Perú) en el período intermedio temprano. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 151 - 164.
- Lizárraga Ibáñez, M. (2016). "Para no olvidar": huacas disfrazadas. La apariencia europeizante de las divinidades andinas en los queros coloniales de madera policromados (siglos XVI D.C al XVIII D.C). *Diálogo andino*, 341-355.
- López Gregoris, R. (2017). Máscaras y personajes en la Palliata: las máscaras de la Atellana y su influencia en la Palliata. *Perifrasis*, 134-149.
- López Maguiña, S. (2015). El extravío y encuentro del sentido en "Ángel de Ocongate". *Lienzo*, 89-112.
- López Silva, E. (2016). El niño como sujeto en la narrativa de Clarín. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 1-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5327421>

- Lopera Echevarria, J., Ramírez Gómez, C., Zuluaga Aristazábal, M., y Ortiz Vanegas, J. (2010). El método analítico como método natural. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* 25(1), 327-353.
- Lora Fuentes, M. E. (2010). Psicoanálisis y religión. Una lectura de la hoja sagrada de la coca. *Ciencia y Cultura*, 24, 217-223.
- Louyer, A. (2015). *Arbre, passages, constellation: Approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014)* [Tesis de doctorado, Université de Reims Champagne-Ardenne]. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02510347>
- Louyer, Audrey. (2016). Definición(es) y límites de la literatura fantástica peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 52(84), 239-248. <https://www.jstor.org/stable/44474267>
- Luna, P. (2003). Conventos, monasterios y la propiedad urbana en Lima, siglo XIX: el caso de la Buenamuerte. *Investigaciones sociales*, 57-74.
- Maestro, J. (1994). Semiología del personaje literario: "la melodramática vida de Carlota - Leopolda". *Revista de la Facultad de Filología*, 447-496.
- Mamani Macedo, M., Huamán López, C. y Julca Estrada, R. (2019). José María Arguedas: poeta quechua de la transformación. *Letras*, 110-137.
- Manrique, Jorge. (1964). *Obra completa. Edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina*. Espasa-Calpe.
- Marcos Pérez, J. M. (2000). La pasión de cisne: El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones. *Minerva: Revista de filología clásica*, 203-231.
- Marqués López, E. (2015). *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española* [Tesis de doctorado, Universidad de la Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=97>
- Martínez Farrero, P. (2017). La importancia del nombre propio en la constitución del sujeto. *Revista de Humanidades*, 155-166.
- Martínez Gómez, J. (2015). El cuento peruano del siglo XX en perspectiva. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(81), 318-244.
- Martínez Gómez, J. (2004). Ángeles y danzantes. Conflictos culturales en la narrativa del Perú (de José María Arguedas a Edgardo Rivera Martínez) en A. Cancellier, M. Ruta y L. Silvestri (coords.), *Escritura e conflitto: Actas del XXI congreso AISPI* (pp. 1-18). Catania-Ragusa: Instituto Cervantes.
- Mendoza Cuba, A., Zamudio Campos, R. (2005). Nombres propios de procedencia latina. *Escritura y Pensamiento* 8(17), 153-182. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v8i17.7849>
- Mudarra Montoya, A. (2010). Una poética de la sacralidad: la escritura cósmica en Amaru" de Edgardo Rivera Martínez. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 65-82.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Noguera, M. R. (2008). *De Kosala a Bollywood: Dos mil años contando historias. Un estudio semiótico del Ramayana* [Tesis de doctorado, Universidad de Valencia]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=80495>

- O'Hara, E. (1997-1998). "País de Jauja": Espacio abierto (Conversación con Edgardo Rivera Martínez. *INTI, Revista de literatura hispánica* 46(47), 277-284.
- Olen, A. (2010). Arte y espacio en dos cuentos de Edgardo Rivera Martínez. *Martín. Revista de artes y letras*, 67-74.
- Olivares, M. L. (2018). *La figura del narrador en la cuentística de Rivera Martínez* [Tesis de maestría, Universidad de Piura]. <https://hdl.handle.net/11042/3842>
- Otzen, T. y Manterola, C. (2017). Técnicas de muestro sobre una población a estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232.
- Ossio, J. (1995). Etnicidad, cultura y grupos sociales en G. Portocarrero y M. Valcárcel, *El Perú frente al siglo XXI* (pp. 321-356). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Otero Graña, M., y País Millán, P. (2016). *Dictionary of World Literature*. Obtenido de Dictionary of World Literature: Recuperado el 14 de agosto de 2021 <http://dictionaryworldliterature.org/index.php?title=N%C3%B3stos>
- Padilla Segura, J. A. (2000). *Universidad: génesis y evolución*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis de Potosí.
- Pedrosa Bartolomé, J. M. (2001). Roldán en las leyendas ibéricas y occidentales. *Garoza*, 165-190.
- Perales Munguía, M. (2018). El Qhapaq Ñan y los orígenes de la tunantada: notas sobre la relación entre los caminos y el patrimonio cultural inmaterial de Jauja. *Qhapaq Ñan-Sede Nacional*, 1-20.
- Pérez Romero, C., y Bueno, L. (1997). *Funciones del nombre en la configuración del personaje: un estudio comparativo en la literatura contemporánea de expresión española e inglesa*. Huelva: Universidad de Huelva. <http://hdl.handle.net/10272/1725>
- Pérez Esain, C. (2018). País de Juaja y Ximena de dos caminos. De la metaficción a la palabra como utopía en E. Gonzales y G. Yampi (Eds.), *Lingüística y poética*, (pp. 115 - 134). Universidad de Piura. Academia Peruana de la Lengua.
- Pérez Esain, C. (2015). La reformulación fantástica del espacio realista en tres cuentos de Edgardo Rivera Martínez: "Adrián", "Una flor en la plaza de la buena muerte" y Lectura al atardecer. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 1-10. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I\\_01.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_01.pdf)
- Pérez Grande, H. (2010). La escritura incluyente de Edgardo Rivera Martínez. *Martín: Revista de artes y letras* 23,102-104.
- Piñero Mariño, R. (2009). La revelación en el Islám y en el cristianismo. Estudio desde la perspectiva de la teología fundamental. *Cauriensia*, 21-80.
- Plácido Suárez, D. (1990). Grecia capta, integradora de la romanidad. *Studia historica. Historia antigua*, 97-106.
- Polo García, I. (2014). *La reescritura de Medea en Séneca*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Prendes, G. M. (2015, 13 de julio). Cada época ha descubierto nuevos valores en don Quijote. *UDEP Hoy*. Recuperado de <http://udep.edu.pe/hoy/2015/cada-epoca-ha-descubierto-nuevos-valores-en-don-quiote/>

- Quintanilla, A. (s. f.). Extraños y fantasmas en la cuentística de Rivera Martínez. [https://www.academia.edu/4396301/El\\_extrano\\_en\\_la\\_cuentistica\\_de\\_Rivera\\_Martinez](https://www.academia.edu/4396301/El_extrano_en_la_cuentistica_de_Rivera_Martinez)
- Ramos, C. A. (2017). Los paradigmas de la investigación científica. *Avances en Psicología*, 9-17. <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2015.v23n1.167>
- Ramírez, M. J. (2004). Aprovechamiento educativo y didáctico de los apodos del Campo de Cartagena. *Revista Murciana de Antropología*, 261-274.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [21/05/2021].
- Rebollo, M. Á. (1993). El apodo y sus características. *Anuario de Estudios Filológicos*, 343-350.
- René, M. (2005). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Espasa Calpe.
- Rodríguez, G. B. (2008). La obra teatral de García Lorca en F. García Lorca (autor), *La casa de Bernarda Alba*, 10-60. Doral: Stockcero.
- Rojas de Rojas, M. (2004). Identidad y cultura. *Educere: La Revista Venezolana de Educación*, 489-496.
- Rivera Martínez, E. (2006). El encuentro cultural en mis novelas en C. Ferreira (ed.), *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (21-73). Fondo Editorial UNMSM.
- Rivera Martínez, E. (4 de mayo de 2008). "Dos geografías para un autor". El Comercio. (E. Planas, Entrevistador). <https://elcomercio.pe/edicionimpresa/Html/2008-05-04/dos-geografias-autor.html>
- Rivera Martínez, E. (2008). El misticismo de todos / Entrevistado por Jerson Pérez López. *Diario Expreso*. [http://www.expreso.com.pe/edicion/index.php?option=com\\_content&task=view&id=28342&Itemid=37](http://www.expreso.com.pe/edicion/index.php?option=com_content&task=view&id=28342&Itemid=37)
- Rivera Martínez, E. (2008). *Cuentos del Ande y la neblina: 1964 - 2008*. Lima: Punto de lectura.
- Rivera Martínez, E. (1997). Algunas reflexiones en torno al cuento en C. Ferreira, e I. Márquez (eds.), *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (57-67). Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial.
- Rivera Martínez, E. (2003). *El andar de los caminos*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rivera Martínez, E. (2007). *País de Jauja*. Lima: Santillana.
- Salas, E. (2007). *Los nombres: su significado y su influencia secreta sobre el carácter y el destino*. Swing.
- Salazar Espinoza, D. (2017). El realismo social y metáforas del Socavón en la novela minera peruana. *Opción*, 33(84), 323-358.
- Salazar Mejía, N. (2015). "El retorno de Eliseo": Aproximación a un cuento de Edgardo Rivera Martínez. *Desde el Sur*, 7(1), 77-92.
- Sánchez, A. F. (1998). Teoría del personaje literario (Aplicación a El amor en los tiempos de cólera). *Didáctica. Servicio de publicaciones UCM*, 79 - 105.
- Sayas, J. J. (1983). La grandeza de Roma y la tradición mitológica. *Gerión*, 157-176.

- Serge, D. (2012). *El ramayana: contado desde la tradición oral*. Sígueme.
- Shcwalb Tola, C. (2015). La narrativa de Edgardo Rivera Martínez: personificaciones míticas en mundos prosaicos. *Letras* 86 (124), 239-245.
- Solano Rivera, S. (2015). "Continuidad de los parques": Una poética de lectura. *Revista Káñina*, 53-64. <https://www.redalyc.org/pdf/442/44247252004.pdf>
- Sotomayor, C. (19 de mayo de 2008). Historias líricas. *Diario Correo*. [http://www.correoperu.com.pe/paginas\\_notas.php?nota\\_id=68461&seccion\\_notas=4](http://www.correoperu.com.pe/paginas_notas.php?nota_id=68461&seccion_notas=4)
- Tinoco Urbina, J. (2013). País de Jauja y la novela de bildungsroman [Tesis de licenciatura, Universidad de Piura]. <https://hdl.handle.net/11042/2057>
- Takahiro, K. (1991). Los tapados en el Valle del Mantaro, Perú. *Anthropologica*, 169-195.
- Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario en S. Niccolini (Ed.), *Análisis estructural de los relatos*, pp. 155-192. Tiempo contemporáneo.
- Traver Martín, J. (2018). *El personaje novelesco: perspectivas contemporáneas* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58638/>
- Van Kessel, J. (1993). El tramposo engañado: el zorro en la cosmovisión andina. *Revista de Ciencias Sociales* 3, 37-52. <https://www.redalyc.org/pdf/708/70800304.pdf>
- Vargas Llosa, M. (2008, 28 de noviembre) El archivista y los empleos imaginarios. *El País*. [https://elpais.com/diario/2008/11/30/opinion/1227999611\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/11/30/opinion/1227999611_850215.html)
- Vargas, R. (2010). Jerarquía y descortesía en los Andes Peruanos: Análisis del relato "El cuentero" de Edgardo Rivera Martínez. *Tinkuy* (12), 167-180.
- Vich, C., y Vich, V. (2001). "La taciturna corriente que me absorbe": "Ángel de Ocongate" y el problema de la identidad (En el Perú). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(54), 163-169.
- Vizcaíno, L. (2016). El placer de leer metaficción. *Ciencia*, 32-35.
- Wiener, H. R. (1984). Cinco breves apuntes sobre "La Regenta". *Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 30-33.
- Zavala, L. (2004). Metaficción en literatura y cine en B. Mariscal y B. López (eds.). *Actas del XV Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. III, pp. 741-749). Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey y El Colegio de México.