UNIVERSIDAD DE PIURA

REPOSITORIO INSTITUCIONAL PIRHUA

LA FIGURA DEL NARRADOR EN LA CUENTÍSTICA DE RIVERA MARTÍNEZ

Lady Olivares-Mauricio

Piura, diciembre de 2018

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Maestría en Educación con Mención en Lengua Española

Olivares, L. (2018). *La figura del narrador en la cuentística de Rivera Martínez* (Tesis de maestría en Educación con Mención en Lengua Española). Universidad de Piura. Facultad de Ciencias de la Educación. Piura, Perú.

Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Repositorio institucional PIRHUA – Universidad de Piura

UNIVERSIDAD DE PIURA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

La figura del narrador en la cuentística de Rivera Martínez

Tesis para optar el grado de Magíster en Educación con Mención en

Lengua Española

Lady Noelia Olivares Mauricio

Asesor: Dr. Crisanto Pérez Esain

Piura, diciembre de 2018

APROBACIÓN

La tesis titulada *"La figura del narrador en la cuentística de Rivera Martínez"* presentada por la Lic. Lady Noelia Olivares Mauricio, en cumplimiento con los requisitos para optar el grado de Magíster en Educación con Mención en Lengua Española, fue aprobada por el asesor Dr. Crisanto Pérez Esain y defendida el …… de …… de 2018 ante el Tribunal integrado por:

……

Presidente

…… ……

Informante Secretario

A mi madre, por ser mi ángel en la tierra y la mujer que supo mostrarme siempre el valor del esfuerzo y la constancia.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación es el resultado de un trabajo de esfuerzo en el que he recibido el apoyo incondicional de diferentes personas quienes ya sea con sus opiniones, correcciones o palabras de ánimo me han ayudado a llevar a término uno de los importantes logros de mi vida profesional.

En primer lugar, gracias a Dios por ser el inspirador de mi vida, por poner en mi camino a personas que se convirtieron en mi soporte profesional y emocional, y por ayudarme a llegar con éxito a la meta propuesta.

Gracias, de manera muy especial, a quien considero mi amigo, mi asesor de tesis, Dr. Crisanto Pérez Esain, por la paciencia, por los ánimos, por el conocimiento y, sobre todo, por creer siempre en mí.

Gracias a mi familia por estar siempre presente: a mi madre a quien le debo todo lo que soy y logro; a mi hermano por su apoyo en todas mis decisiones; a mis sobrinos, Diego y Leonel, que me ayudan a sonreír cada día; a mi abuela que siempre estará en mis recuerdos y en mi corazón.

Gracias a la Facultad de Humanidades por la confianza depositada y por motivarme a la consecución de este logro académico.

Gracias a la Facultad de Ciencias de la Educación, en especial, al Dr. Pablo Pérez por ser el primero en confiarme la labor de formar a otras personas y por las palabras de apoyo en cada momento de mi vida personal y profesional.

Gracias a las personas amigas: Claudia, Shirley, Laura, Mariella, Carola, Emma, Kenlly, Karent, Eliana, Susana, Bertha, Sra. Aurora… quienes me alentaron y fortalecieron para llevar a buen término este proyecto.

Gracias en especial a Juan Gallardo por ser una parte importante de mi vida, por el apoyo en los momentos más difíciles y por ayudarme a encontrar soluciones.

Gracias a cada persona que me ha permitido compartir su vida: alumnos, profesores, compañeros, por cada detalle, cada momento compartido y cada enseñanza aprendida.

RESUMEN ANALÍTICO – INFORMATIVO

Título de la tesis: La figura del narrador en la cuentística Rivera Martínez

Autor de la tesis: Lady Noelia Olivares Mauricio

Asesor: Dr. Crisanto Pérez Esain

Tipo de tesis: Tesis de Grado

Título que opta: Máster en Educación con mención en Lengua Española

Institución. Facultad: Universidad de Piura. Facultad de Educación.

Fecha de sustentación: Piura, ____ de _____ de 2018

Palabras claves: Narrador / Cuento / Rivera Martínez / Literatura peruana / Perú Piura / Investigación / Tesis

Descripción: Tesis de grado en Educación perteneciente a la línea de investigación sobre la configuración del narrador en los cuentos de Rivera Martínez, autor peruano.

Contenido:

El texto de la tesis está dividido en cinco partes: la primera aborda cuestiones teóricas referentes a la narrativa, al cuento y a las técnicas usadas que evidencian la presencia del narrador en los textos literarios; la segunda, se centra en las características generales de la literatura de Rivera Martínez; y las tres siguientes analizan la configuración del narrador en cuentos que utilizan la primera (capítulo III), la segunda (capítulo IV) o la tercera persona gramatical (capítulo V).

Metodología: Método de análisis de datos, enfoque interpretativo y cualitativo.

Conclusiones: Se puede establecer que no hay una correspondencia directa entre la persona gramatical usada y la verdadera voz narrativa de cada cuento.

Fuentes: Se ha realizado una descripción y análisis de los 51 relatos que aparecen recogidos en la obra *Cuentos del Ande y la neblina* 1964-2008 de Rivera Martínez aplicando, especialmente, las teorías narratológicas de Gerald Genette, de García Landa y de Alberto Paredes.

Fecha de elaboración resumen: 4 de diciembre de 2018.

LA FIGURA DEL NARRADOR EN LA CUENTÍSTICA DE RIVERA MARTÍNEZ

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I: EL GÉNERO NARRATIVO 5

1. CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO NARRATIVO ----- 5
2. LA OBRA NARRATIVA ----- 8
3. SUBGÉNERO NARRATIVO: EL CUENTO ----- 9
   - 3.1. El término cuento ----- 9
   - 3.2. Delimitación del término cuento ----- 10
     - 3.2.1. Cuento y leyenda 10
     - 3.2.2. Cuento y cuadro de costumbres 10
     - 3.2.3. Cuento y poema en prosa 11
     - 3.2.4. Cuento y novela 11
     - 3.2.5. Cuento y microcuento 12
   - 3.3. Diferentes concepciones del cuento. ----- 13
     - 3.3.1. El cuento para Poe 14
     - 3.3.2. El cuento para Anderson Imbert 15
     - 3.3.3. El cuento para Julio Cortázar 24
   - 3.4. El cuento como forma narrativa breve ----- 26
     - 3.4.1. Brevedad 27
     - 3.4.2. Intensidad 28
     - 3.4.3. Suceso único 28
4. ACCIÓN, RELATO Y DISCURSO ----- 28
5. LA FIGURA DEL NARRADOR ----- 29
   - 5.1. Deber ----- 29
   - 5.2. Poder ----- 30
   - 5.3. Saber ----- 30
   - 5.4. Querer ----- 31
   - 5.5. Hacer ----- 31
   - 5.6. Ser ----- 32
6. EL NARRADOR Y EL AUTOR ----- 32
   - 6.1. Autor textual y autor real ----- 34
   - 6.2. Autor textual y narrador ----- 34
   - 6.3. El narrador como perceptor ----- 35
     - 6.3.1. Relato no focalizado (focalización cero) 35
     - 6.3.2. Relato focalizado internamente (focalización interna) 37
     - 6.3.3 Relato focalizado externamente (focalización externa) 37
     - 6.3.4. Los cambios de perspectiva 38
   - 6.4. El narrador en cuanto locutor (la voz narrativa) ----- 38
     - 6.4.1. Tipos de imitación 39
       - 6.4.1.1. El modo narrativo: Niveles narrativos 39
     - 6.4.2. Narradores según su participación 40
       - 6.4.2.1. Narrador heterodiegético 40
       - 6.4.2.2. Narrador homodiegético 40
7. EL LECTOR ----- 41

8. EL DISCURSO NARRATIVO ---- 43
8.1. La narrativa impersonal ---- 44
8.1.1. La voz en la narrativa impersonal ---- 44
8.1.2. El pensamiento en la narrativa impersonal ---- 47
8.2. Voz y pensamiento en la narrativa personal ---- 49
8.2.1. El pensamiento en la narrativa personal ---- 50
8.2.2. Monólogos autónomos ---- 51
8.3. Tendencias perceptivas ---- 51
9. LA PUESTA EN ABISMO ---- 52
9.1. Puesta en abismo del enunciado ---- 53
9.2. Puesta en abismo de la enunciación ---- 54
9.3. Puesta en abismo de código o del entramado textual ---- 54

CAPÍTULO II: LA OBRA LITERARIA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ ---- 56

1. DATOS BIOGRÁFICOS DE EDGARDO RIVERA ---- 56
1.1 Vida ---- 56
1.2. Producción literaria ---- 58
1.3. Reconocimientos y distinciones ---- 61
1.4. Influencias literarias ---- 62
2. LA CONCEPCIÓN DEL CUENTO ---- 64
3. LA NARRATIVA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ ---- 65
3.1. La tradición andina ---- 70
3.2. El elemento occidental ---- 78
3.3. Lima desde la perspectiva de Edgardo Rivera Martínez ---- 85
3.4. Lo fantástico en la narrativa de Rivera Martínez ---- 88
3.5. Lo poético y la música en la narrativa de Edgardo Rivera Martínez ---- 93
3.6. El cruce entre la ficción y la realidad ---- 96
4. CUENTOS DEL ANDE Y LA NEBLINA 1964-2008 ---- 101

CAPÍTULO III: CUENTOS CON NARRADOR EN PRIMERA PERSONA ---- 105

1. RELATOS EN PRIMERA PERSONA TESTIGO ---- 106
1.1. "Adrián" ---- 107
1.2. "Juan Simón" ---- 112
1.3. "San Juan, una tarde" ---- 115
1.4. "Atenea en los Barrios Altos" ---- 117
1.5. "Ariadna" ---- 119
1.6. "Arácnida" ---- 120
2. RELATOS CON NARRADOR AUTODIEGÉTICO ---- 122
2.1. "Señor de Samarcanda" ---- 123
2.2. "A lo mejor soy Julio" ---- 125
2.3. "El Unicornio" ---- 126
2.4. "Un hombre sin pies ni cabeza" ---- 130
2.5. "Historia de Cifar y de Camilo" ---- 132
2.6. "Jezabel ante San Marcos" ---- 134
2.7. "Una diadema de luciérnagas" ---- 137
2.8. "El tucumano" ---- 140

2.9. "Mi amigo Odysseus" ---- 143
2.10. "El retorno de Eliseo"---- 146
2.11 "El cuentero"---- 150
2.12 "Amaru"---- 156
3. MONÓLOGOS AUTÓNOMOS ---- 158
3.1. "Ángel de Ocongate" ---- 159
3.2. "Aparición"---- 163
3.3. "Danzantes de la noche y de la muerte"---- 165
3.4. "El mirador"---- 168
3.5. "Enunciación" ---- 169
.4. CONSIDERACIONES FINALES ---- 172

CAPÍTULO IV: CUENTOS CON NARRADOR EN SEGUNDA PERSONA 175

1. RELATOS CON NARRATARIO EXPLÍCITO ---- 176
1.1. "Enigma del árbol" ---- 176
1.2. "Leda en el desierto"---- 179
1.3. "Lectura al atardecer"---- 182
2. RELATOS CON NARRADOR DESDOBLADO ---- 187
2.1. "En la luz de esa tarde"---- 187
2.2. "El descanso de la doncella" ---- 190
2.3. "Ese joven que te habita" ---- 191
3. RELATOS CON NARRATARIO IMPLÍCITO ---- 194
3.1. "Oneiros" ---- 194
4. RELATO CON FOCALIZACIÓN EXTERNA FIJA ---- 196
4.1. "Flavio Josefo" ---- 196
5. CONSIDERACIONES FINALES ---- 197

CAPÍTULO V: CUENTOS CON NARRADOR EN TERCERA PERSONA 201

1. RELATOS EN TERCERA PERSONA OMNISCIENTE (FOCALIZACIÓN CERO) ---- 202
1.1. "El cantar de Misael" ---- 203
1.2. "Marayrasu"---- 205
1.3. "Las candelas"---- 207
1.4. "El paleógrafo y la tesis"---- 209
2. RELATOS CON NARRADOR CON---- 211
2.1. "Azurita"---- 211
2.2. "Vilcas" ---- 214
3. RELATOS CON FOCALIZACIÓN INTERNA (FALSA TERCERA PERSONA) ---- 217
3.1. "Puente de La Mejorada" ---- 218
3.2. "Ave Fénix"---- 222
3.3. "Una flor en la plaza de la Buena Muerte" ---- 226
3.4. "Encuentro frente al mar"---- 227
3.5. "Una habitación de hotel, quizás" ---- 230
3.6. "Princesa hacia la noche" ---- 231
3.7. "El organillero"---- 233
4. RELATOS CON FOCALIZACIÓN EXTERNA (HETERODIÉGÉTICO)---- 235

4.1. "La firma" ---------- 235
4.2. "El fierrero" ---------- 237
4.3. "Rosa de fuego" ---------- 239
4.4. "Federico al pie del tiempo" ---------- 241
4.5. "Parvo, inalcanzable…" ---------- 242
4.6. "El enigma de los zapatos" ---------- 243
4.7. "Ileana Espíritu" ---------- 245
5. CONSIDERACIONES FINALES ---------- 248

CONCLUSIONES.....251

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 254

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Diferencias entre cuento y novela 11
Tabla 2: Tipo de focalización 38
Tabla 3: Narrativa impersonal frente a narrativa personal 44
Tabla 4: Tendencia objetivista o subjetivista en el discurso de los narradores 47
Tabla 5: Conciencia del narrador y del personaje en la narrativa impersonal 49
Tabla 6: Producción literaria de Edgardo Rivera Martínez 58
Tabla 7: Lectura y reflexión en “Lectura al atardecer” 97
Tabla 8: Cuentos con narrador en primera persona gramatical 106
Tabla 9: Cuentos con narrador en segunda persona gramatical 176
Tabla 10: Cuentos con narrador en tercera persona gramatical 202
Tabla 11: Correspondencias entre “El fierrero” y “Rosa de fuego” 240

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Autor y lector en el texto literario 33
Figura 2: Niveles narrativos en “Adrián” 110
Figura 3: Niveles narrativos en “San Juan, una tarde” 116
Figura 4: Hechos clave del cuento “A lo mejor soy Julio” 126
Figura 5: Narrador y narratario en “Jezabel ante San Marcos” 136
Figura 6: Niveles narrativos en “El Tucumano” 142
Figura 7: Conocimiento musical de Eliseo (evolución) 149
Figura 8: Niveles narrativos en “El Cuentero” 154
Figura 9: Narrador y narratario en “Aparición” 164
Figura 10: Narrador y narratario en “El enigma del árbol” 178
Figura 11: Niveles narrativos en “Lectura al atardecer” 184
Figura 12: Desdoblamiento del personaje en narrador y narratario en “Ese joven que te habita” 193
Figura 13: Niveles narrativos en “Azurita” 213

INTRODUCCIÓN

La imagen que quizás más conviene para reflejar la naturaleza nuclear del cuento, sea la de un cristal de roca. Ambos, mineral y obra en prosa, fijados ya en su forma definitiva, pero ambos adquiriendo, como sucede de otra manera con el poema, nueva y particular vida, el uno con los rayos de luz y la mirada, y el otro con cada lectura.
(Edgardo Rivera Martínez *Algunas reflexiones en torno al cuento*)

El texto es el producto final de un acto comunicativo en el que interrelacionan emisor y receptor dentro de unas circunstancias determinadas, en un proceso de negociación de intenciones: el emisor se comunica con el receptor con una finalidad (saludar, explicar algo, persuadir, contar...) que el receptor debe saber reconocer. Así, el texto supera el nivel oracional de la lengua, excede los límites de la oración y recurre, incluso, a factores extralingüísticos para su producción y comprensión. Es amplia la variedad de textos que forman parte de la vida cotidiana del hombre y de las manifestaciones de su creatividad.

El texto literario pone de manifiesto esa creatividad, pues, con una intención artística, el hombre crea mundos de ficción que guardan una relación más o menos estrecha con la realidad. Ese mundo ficcional puede manifestarse de diversas maneras: poemas, cuentos, novelas, dramas, etc., y cada una de estas formas tiene características propias señaladas por el género al que pertenece (lírico, narrativo o dramático) y la época en la que se desarrolla.

Uno de los elementos primordiales en los textos narrativos es la figura del narrador, aquella presencia que dentro del cuento o novela personifica al autor como emisor del discurso literario y que no debe confundirse con la figura del autor. Es siempre un ser de ficción, al igual que el resto de personajes, pero con la responsabilidad de "contar la historia", por lo que puede mostrarse u ocultarse, demorarse o precipitarse, saber más o saber menos de los personajes que cuenta, ser uno o ser varios personajes, puede estar involucrado en los hechos o mirarlos desde fuera, etc.

Por lo tanto, entrar al terreno de la literatura no es solo saber de autores, obras, fechas y otros datos, sino leer, analizar, separar elementos presentes en una obra literaria, encontrar ideas, pensamientos, juicios que esta encierra, problemáticas que reflejan la vida y el hombre para entendernos y comprender mejor el mundo que nos rodea.

En este sentido, esta investigación titulada "La figura del narrador en la cuentística Rivera Martínez", se realiza con la intención de analizar cómo se configura la imagen del narrador y estudiar la manera como es que Rivera Martínez, uno de los escritores peruanos del

siglo XX, usa este mecanismo para llamar la atención del receptor, generando una literatura original que propone una nueva óptica de la literatura peruana.

Hace algunos años conocí la figura de este autor peruano y descubrí que se ha hablado mucho sobre su propuesta de interacción de diferentes vertientes culturales que él llamaba "entretejimiento cultural" y que, en su opinión, marcaba el destino del Perú, país pluricultural. Así, su literatura es una renovación del indigenismo clásico, pues a pesar de ser predominantemente andina, buscar incorporar lo mejor de otras culturas a la propia raíz andina y no mirar el pasado de una manera nostálgica sino con alegría y pensando en el porvenir del Perú como un país dueño de un mestizaje nuevo y necesario.

Su obra cumbre es *País de Jauja*, libro que este 2018 ha cumplido 25 años de publicación y que ha sido catalogada como la mejor novela peruana de los últimos años. Sin embargo, Rivera Martínez no es solo novelista sino también cuentista y tiene grandes cuentos que han sido recogidos en *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008*, obra en la que se centra este estudio.

En sus cuentos, el autor jaujino refleja su idea de "entretejimiento cultural" fusionando elementos occidentales con los propiamente andinos. No es extraño encontrar la imagen de un ángel y un danzante mezclados en un solo personaje, como aparece en "Ángel de Ocongate", su cuento más conocido, o un unicornio encontrado en plena meseta andina, o personajes, llamados Odysseus, Ariadna, Jezabell, nombres que remiten a una cultura más occidental que peruana. Sin embargo, no pierden tampoco la esencia de recoger la cosmovisión andina: personajes típicos como el cóndor o míticos como la serpiente Amaru, paisajes andinos descritos con gran belleza, la personalidad solitaria del hombre del Ande, etc.

Hay mucho que decir sobre sus cuentos pero en esta investigación se busca analizar la figura y funcionalidad del narrador en *Cuentos del Ande y la neblina*. El objetivo es determinar cuál es la posición del narrador respecto a las acciones contadas, si hay desdoblamientos, si la persona gramatical coincide con la voz narrativa y cómo esto afecta al desarrollo de cada relato.

Por lo tanto, el problema de investigación abordado en la presente tesis es ¿quién es el verdadero narrador en los cuentos de Rivera Martínez? La respuesta a esta pregunta nos llevará a conocer que una de las características de la cuentística de este autor es jugar con el papel del narrador y las expectativas que puede crear en el lector. Así, es lógico esperar que un narrador en tercera persona gramatical no participe de los hechos porque denota objetividad; sin embargo, encontramos cuentos, como "Puente de La Mejorada" o "Ave Fénix", donde nos sorprende que la focalización del relato sea interna y que sea el protagonista, disfrazado de

tercera persona, quien cuente su historia, y que el autor haya usado sutiles estrategias, como el estilo indirecto libre, para dar pistas de la verdadera identidad de la voz narrativa.

Asimismo, resultan muy interesantes sus relatos poéticos donde se evidencia la destreza lírica del autor o sus cuentos centrados en los procesos de composición y lectura, textos metaficcionales que rompen la barrera con la realidad.

Por otro lado, otra de las novedades sobre la figura del narrador, es el uso de la segunda persona que Rivera Martínez domina magistralmente y que, precisamente, es un rasgo significativo de *País de Jauja*. El narrador en segunda persona llega a dominar tanto a sus personajes que se reviste de una omnisciencia que no le corresponde como sucede en "Arácnida" o "En la luz de esa tarde".

De allí que este trabajo de investigación plantee como objetivo general evidenciar cómo se presenta la figura del narrador en los cuentos de Edgardo Rivera Martínez y qué consecuencias trae para la estructuración del relato. Este propósito se alcanza mediante el logro de objetivos específicos como explicar el nivel de correspondencia entre la persona gramatical y la voz narrativa; determinar la presencia explícita o implícita del narratario dentro del relato; identificar los niveles narrativos que se evidencian en varios de los cuentos y, por ende, la existencia de más de un narrador en la historia.

El método aplicado en esta investigación es el análisis de los 51 cuentos reunidos en *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008* basado en estrategias de análisis textual y literario tomando como punto de partida las teorías sobre el narrador planteadas por Genette (1987) y recogidas y ampliadas por García Landa (1998). Asimismo, se ha considerado, para la categorización de narradores, el trabajo realizado por Alberto Paredes (2016) en su estudio *Las voces del relato.*

La tesis se ha estructurado en cinco capítulos desde la base teórica respecto a la concepción del texto narrativo hasta el análisis de los cuentos señalados. El primer capítulo está orientado a sentar la base teórica respecto a las características que tiene un texto narrativo; explica las concepciones que se han dado sobre el cuento, especialmente de Poe, Cortázar y Anderson Imbert, quienes consideran que los rasgos fundamentales de un cuento son la brevedad, condensación e intensidad de los hechos narrados, y que para lograrlo es vital la figura del narrador; por eso, la última parte de este primer apartado expone los rasgos que configuran al narrador en una obra literaria.

El segundo capítulo aborda la vida y producción literaria de Edgardo Rivera Martínez. Sus obras se ubican dentro del Neoindigenismo pero se rescata la visión personal que el autor tenía respecto a sus obras de carácter andino; es decir, se analiza el "entretejimiento cultural" y

se determina cómo se evidencia la influencia occidental y andina en los cuentos estudiados. Asimismo, se rescata el carácter fantástico y poético de sus creaciones.

Los siguientes tres capítulos abordan el tema del narrador. Para ello se ha considerado dividirlos, didácticamente, tomando en cuenta las tres personas gramaticales (1°, 2° y 3°) usadas para construir los relatos, aunque dentro de cada apartado se advierte que no siempre la voz narrativa coincide con el uso de la persona gramatical y que cada una de las variantes posibles del narrador tiene características propias que influyen no solo en el conocimiento de los hechos relatados, sino en la forma de comunicarlos. Cada capítulo comienza con una pequeña introducción teórica del tema que se desarrolla y termina con un apartado de consideraciones finales que sintetiza las conclusiones de cada capítulo.

El capítulo tercero se centra en veintitrés relatos que presentan la primera persona gramatical como vía de encauzamiento, pero dentro se distingue entre relatos autodigéticos, monólogos y narradores con focalización externa que logran una omnisciencia que no corresponde al uso de la primera persona. El capítulo cuarto recoge ocho relatos narrados en segunda persona que pueden tener narratario explícito o implícito o que se asemejan a una tercera persona, porque aparecen fuera del relato y ejercen dominio sobre el personaje. Por último, el quinto capítulo examina veinte cuentos en los que se utiliza la tercera persona gramatical, pero que, en su mayoría, no se corresponden con la focalización omnisciente que se esperara, sino que incluyen estrategias que evidencian una falsa tercera persona.

En cuanto a las limitaciones de la investigación, se podría mencionar que los cuentos de Rivera Martínez son muy poco o nada estudiados aún. La mayoría de trabajos en torno a su literatura se centran en su novela cumbre y en estudiar la fusión del elemento occidental y andino; de allí que las fuentes primarias de investigación sean artículos de revistas (muchas de ellas digitales) o entrevistas realizadas al propio autor.

De igual forma, es necesario aclarar que este no es un estudio exhaustivo, aún queda mucho más que decir no solo sobre el narrador, sino sobre la configuración del personaje, el discurso narrativo, las estrategias usadas para la narración de pensamiento y palabra, los rasgos autobiográficos en sus personajes, etc.

Es importante, además, subrayar que esta investigación rinde un reconocimiento a un autor de gran sensibilidad que supo incorporar en su literatura nuestras raíces andinas fusionándolas con la cultura occidental creando una amalgama inusitada pero abierta a múltiples opciones de desarrollo.

CAPÍTULO I: EL GÉNERO NARRATIVO

La literatura por encima de todas las definiciones que se le han dado en la historia es ante todo una forma de comunicación por medio de la cual se comparten ideas, pensamientos, sentimientos. Se puede expresar utilizando diferentes modelos o géneros textuales: lírico, narrativo y dramático.

En una obra narrativa encontramos alguien que cuenta la historia (narrador), algo que se relata (acontecimientos, personajes, espacio-tiempo) y alguien para quien se relata (un lector virtual), de modo que estos tres factores crean una realidad imaginaria o un mundo ficticio enmarcado en un eje espacio-temporal.

1. Características del género narrativo

En todas las obras narrativas se repite el mismo elemento común: existe un narrador, es decir, una especie de intermediario entre la acción y el relato quien adopta una perspectiva o punto de vista al momento de contar lo que va sucediendo en la historia. Esto quiere decir que el narrador asume un grado de restricción de la información que transmite, por lo que se puede presentar como el conocedor de todo lo que sucede en el exterior o interior del personaje; pero puede ser también que se presente como completamente ignorante de lo que piensan o sienten los protagonistas de su historia.

Precisamente, una de las diferencias entre la épica y la novela es que en la épica la actitud del narrador es muy uniforme y en la novela puede ser, sin embargo, muy cambiante.

El autor establece con el lector real una especie de pacto o contrato ficcional. Cualquier relato, novela o cuento, se narra como algo realmente acaecido, es decir, simulando que es verdadero. De hecho, el narrador relata la historia sin decirnos que se trata de algo inventado o falso; al contrario, la cuenta como si hubiese acaecido realmente. Por su parte, el lector real, aunque sabe que se trata de una ficción y que no debe exigir a la historia novelesca las mismas condiciones que demanda en los hechos reales, se comporta como si se tratase de un relato real y reclama al relato verosimilitud, suspendiendo mientras lee su principio de incredulidad, tal como señala Pozuelo Yvancos:

> Cuando realiza esta acción –abrir el libro– desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad... una de las consecuencias de este hecho es la contratación de un pacto narrativo. Este pacto –presente en todo discurso narrativo– es el que define el objeto (la novela, cuento, etc.) como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma... (Pozuelo, 1994: 233-234)

El punto de partida para entender la noción de pacto literario será considerar que la obra literaria es un mensaje que, por lo tanto, necesita un emisor (el autor) y un receptor (el lector). Así, la comunicación literaria pone en relación al autor con el lector, pero ambos no se conocen y, además, este tipo de comunicación tiene carácter diferido, por ello se establece una convención literaria que es fruto del pacto firmado por autor y lector.

El carácter ficticio de la obra literaria garantiza la creación de un mundo posible que no necesita ser comprobado y que evidencia el pacto literario establecido entre autor y lector: "El pacto literario nos conduce a admitir como verdadero, dentro del texto, lo que en él ocurra. La ficción nos plantea la necesidad de llegar al pacto literario para poder así descubrir el sentido que puede tener" (Pérez Esain, 2013: 13).

En la obra narrativa entran en juego un autor implícito y un lector implícito que no se corresponden con los reales. El autor implícito es la imagen que el lector real proyecta a partir del texto y el lector implícito es la imagen que el autor tiene en mente al momento de contar los hechos:

> Al igual que el autor implícito, el lector implícito puede estar o no en el texto y es reconstruible únicamente a través del proceso de lectura; pero a diferencia del autor implícito, el lector implícito se encuentra permanentemente presente en la mente del autor real hasta el punto de convertirse en uno de los factores que dirigen su actividad. Este tipo de lector es tanto una realización interna del texto como su actualización operada a través del acto de lectura. (Pérez Esain, 2013: 26)

Una vez asumido el pacto literario, el lector real debe identificar las claves dejadas en la obra por el autor al lector implícito. "Cada una de ellas constituiría un punto dentro del pacto, y su descubrimiento y aceptación implicarían su realización entre lector real y autor implícito" (Pérez Esain, 2013: 16).

Dos aspectos muy importantes dentro del pacto son la intertextualidad y el dialogismo: "El autor implícito deja su huella en el discurso al emplear o bien discursos ajenos (intertextualidad) o bien estructuras discursivas separadas de la más común del discurso (dialogismo)" (Pérez Esain, 2013: 18). Asimismo, el autor acude a la ocultación del narrador o la inclusión de diferentes tipos de textos dentro de su discurso, generando el dialogismo:

> El dialogismo, entendido como concurrencia de voces, integradas en una, o yuxtapuestas en el discurso, cada uno con su tono, se convierte en el rasgo distintivo del relato novelesco (…).
> La novela se caracteriza porque integra en un discurso textual una serie de discursos procedentes de varios personajes, cada uno de los cuales expone un modo de ver las cosas y el mundo en general, pero además cada uno de los discursos es, a su vez, el resultado de un plurilingüismo generado por la concurrencia de la historia y los modos de hablar de ella y del espacio social y geográfico donde se produce el tal

> discurso. Las palabras de otros van convirtiéndose en palabras del narrador en una interrelación ideológica y lingüística constante; el lector reconoce e identifica en el habla de cada personaje múltiples discursos, y puede comprobar cómo su discurso cristaliza en unidad frases, ideas, palabras y acentos de diversa procedencia. (Bobes, 1998: 53)

La idea de establecer el pacto literario en la obra es sumamente importante porque por medio de él se trasciende la obra y se profundiza en el conocimiento de nosotros mismos. Con el cumplimiento del pacto, el lector tiene un motivo para pensar en su función como actualizador del discurso literario:

> Primero aceptamos con él una serie de reglas, que un día un autor "enterró" en su obra y que nosotros nos vemos abocados a "descubrir" cuando la recibimos. Después, propondremos nuestros propios pactos. Admitiremos la validez de un discurso para una época en que no ha sido creado, para unos hombres, nosotros, para quienes tampoco fue creado. Seremos salvados, por las huellas que el otro, el autor, dejó; por los tesoros a los que esas huellas nos conducen. (Pérez Esain, 2013: 24)

Según lo analiza Pérez Esain en su artículo "El pacto literario como lugar de encuentro" (2013), la literatura del siglo XX ha abierto un proceso de desautomatización del pacto literario y los autores han propuesto en sus obras una serie de trabas para que el lector no pueda afirmar, *a priori*, que lo leído es literatura. La recepción literaria invita por tanto a la reflexión, en un proceso de contagio intelectual.

1) En la narrativa del siglo XIX, el narrador era omnisciente, esto es, lo sabía todo de todos los personajes. En el siglo XX los escritores, dejándose llevar por la experimentación, han hecho uso de diferentes tipos de narradores.

   "Así pues, el narrador desempeña el papel de centro y foco del relato, esto es, actúa como elemento regulador de la narración y factor determinante de la orientación que se imprime al material narrativo" (Garrido, 1996: 106).

2) La comunicación es diferida incluso cuando hablan los personajes, pues se cuenta una historia pasada.

El término diferido indica que el acto comunicativo literario es un proceso partido en dos momentos o "fases con solución de continuidad" (García Barrientos, 1996: 22).

Autor ⟶ texto

Texto ⟶ lector

Estos dos momentos o fases comparten un "vacío comunicativo" y este es la ausencia del receptor y del emisor respectivamente.

> En la primera fase el escritor (o emisor) se dirige a un interlocutor mudo que no puede responder a lo que el autor le dice. Esa ausencia del lector justifica que la obra

> se construya como un universo autosemántico, cerrado, desde el punto de vista significativo; es decir, que todas las claves para su comprensión se alojen en el texto mismo, que es la única "presencia" del autor en la lectura. Pero, a la vez, permite explicar el carácter abierto de la obra literaria, su polisemia o ambigüedad, su capacidad para admitir distintas lecturas, lo que la hace irreductible a una total comprensión; y la mantiene viva, no como objeto de contemplación, sino de comunicación.
> Al no existir un contexto compartido por emisor y receptor, el texto debe comportar su propio contexto y se crea una situación secundaria, la "situación de lectura", que es distinta para cada lector y que por eso no promueve las diferentes interpretaciones que son características de este tipo de comunicación". (García Barrientos, 1996: 23)

3) La palabra es el único medio de expresión: como la lírica, la narrativa reduce sus medios de expresión a la palabra. La narrativa es esencialmente verbal, aun cuando podemos encontrar mapas, ilustraciones o dibujos que complementan la historia contada, pero que no constituyen claves para su interpretación.
4) Necesidad de espacio y tiempo: al hablar del texto narrativo se habla de objetividad. Dicho rasgo hay que entenderlo como la necesidad que siente el narrador de disponer un mundo material (basado en el desarrollo de las coordenadas espacio-temporales), para plasmar su historia (Spang, 1993: 104-106).
5) La versificación, elemento formal en la epopeya clásica, desaparece en otros géneros narrativos hasta llegar a la situación actual, en la que la inmensa mayoría de las obras narrativas se escriben en prosa.

2. La obra narrativa

El texto que el autor pone ante el lector no es exactamente coincidente con la narración que el narrador dirige al narratario.

La obra de arte literaria implica un constante juego con el lenguaje, una maniobra significativa de profunda intencionalidad del escritor quien construye un discurso capaz de capturar al oyente y producir en él, por medios muy indirectos, ciertos efectos perlocucionarios.

El texto o discurso narrativo no coincide con el relato. El discurso es la representación del relato; es decir es el texto narrativo en cuanto a resultado de todo el proceso de comunicación, por lo que se tiene en cuenta la situación en la que se trasmite o recibe la narración (situacionalidad); su relación con otras narraciones anteriores (intertextualidad); si ha sido aceptado o no por el oyente o lector (aceptabilidad); si ha comunicado algo que el receptor desconocía y quería conocer (informatividad); etc. Mientras que el relato es la concreción de la narración, lo que el autor escribe y el lector lee; lo que se dice cuando se narra un suceso o lo que se escucha cuando nos lo cuentan. Todo relato tiene un narrador, que es quien cuenta la

historia, unos personajes (reales o inventados de acuerdo a la naturaleza factual o ficticia de la narración), además de un tiempo y un espacio en el que se dan los acontecimientos.

Todo texto literario exige la presencia de un lector, lo cual ha llevado a distinguir entre la obra literaria en sí y su concretización. La obra literaria en sí encierra una serie de potencialidades que solo las actualiza un lector con sus conocimientos y experiencias particulares y esto es lo que constituye el proceso de concretización a partir del cual el lector entra en un continuo juego de hipótesis, ordenamientos provisionales, huecos informacionales, etc.

El lector puede, por tanto, transformarse en una especie de co-autor de la concretización a que ha dado lugar su lectura. Además, cada lector puede realizar diferentes concretizaciones de la obra en relecturas sucesivas.

Hay de resaltar que la vida de una obra no depende de la vigencia de sus valores, sino de que haya estimulado en sus lectores nuevos modos de lectura y nuevos sentidos culturalmente significativos. Es por tanto un fenómeno cultural cuyos condicionantes van mucho más allá de la obra en sí, e implican muy activamente a los lectores, quienes contribuyen a definir la estructura y significado de la obra.

La apertura de una obra puede definirse siempre en relación al lector medio en una época dada. Pero cada lector puede contribuir a abrir la obra, haciendo su lectura creativa.

3. Subgénero narrativo: El cuento

3.1. El término cuento

Etimológicamente la voz cuento deriva de *computum* (‘cálculo, cómputo’). Del enumerar objetos se pasó, por traslación metafórica, a enumerar hechos, a hacer recuento de los mismos. Así un mismo término latino se bifurcó en un doblete: cómputo y cuento (un cultismo y una voz popular).

El término *cómputo* quedó reservado para lo estrictamente numérico; mientras que *cuento* pasó a significar el acto de narrar hechos e historias curiosas.

Anderson Imbert señala que el origen del cuento y las formas breves pueden rastrearse en los inicios de la literatura. En la Edad Media (s. XII-XV) empiezan a distinguirse formas diferenciadas de ficción breve con un propósito eminentemente didáctico que les lleva a recoger y producir narraciones de todas las procedencias. “Existieron narraciones medievales similares al género moderno que hoy llamamos «cuento» pero se las llamaba fábulas, fablillas, ejemplos,

apólogos, proverbios, hazañas, castigos, palabras que señalaban la raíz didáctica del género" (Anderson Imbert, 1992: 13).

El cuento moderno empieza con los románticos, quienes rescatan las narraciones de tipo popular y legendario. Logran la literaturización de un género hasta entonces considerado despreciable y se convierten en los creadores de un género nuevo, breve, intenso y opresivo.

Se logra la independencia del cuento insertado en las páginas de un periódico o coleccionado con otros del mismo autor, pero sin hilo argumental que unifique las narraciones. Se amplía y enriquece la temática, se tratan asuntos patrióticos, morales, sociales, etc. Estos cuentistas están atentos a lo puramente artístico, emocional.

El siglo XIX es el gran siglo del cuento, el género pasa a reflejar figuras y hechos cotidianos con sencillez argumental.

3.2. Delimitación del término cuento

3.2.1. Cuento y leyenda

La leyenda tiene un valor popular pues el poeta acude a la tradición en busca de motivos a los que dar forma poética. Se explica su aparición como consecuencia de un retorno a lo medieval, favorecido por la aproximación hacia lo popular y pintoresco del movimiento romántico.

La leyenda es una epopeya corta con asunto folklórico y tradicional arrimado a un lugar, edificio, ruina o personaje. Los dos elementos –folklórico y maravilloso– despertaron la afición por la leyenda. La forma utilizada fue el romance tradicional. Entonces la leyenda en verso se diferenciaba del cuento siempre que este estuviera escrito en prosa porque el cuento en verso era considerado una subespecie de esta que se caracterizaría por ser producto de la invención del autor y no de la tradición recogida. La leyenda en prosa (fijada por Bécquer) es ya un cuento pues este por ser un género flexible admite variación de temática y sorprendentes recursos narrativos.

En consecuencia, "la diferencia entre cuento y leyenda en prosa es asunto de pura clasificación temática, pues, así como existen cuento humorístico, trágico, sociales; los hay también legendarios, fantásticos, etc." (Baquero, 1988: 122).

3.2.2. Cuento y cuadro de costumbres

Resulta difícil distinguirlos. El elemento diferenciador está en lo argumental, en el artículo de costumbres prevalece la descripción detallista de ambientes y la pintura satírica de

tipos; mientras que en el cuento importan más la vibración emocional, la tensión narrativa dada por la índole del argumento o de la situación.

3.2.3. Cuento y poema en prosa

En el poema en prosa se busca el ritmo, la sonoridad y la transposición musical; mientras que en el cuento importa más el argumento y la trama.

La forma más simple para diferenciarlos es resumir la historia: "Cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando podamos contarlo) es un cuento. Cuando no sea posible o no resulte fácil es un poema en prosa" (Baquero, 1988: 126).

3.2.4. Cuento y novela

Cuento y novela florecen en el siglo XIX; pero, cronológicamente, el cuento precedió a la novela, pues esta es un género literario que requiere ser escrito, a diferencia del cuento primitivo y popular que era oral.

Ambos utilizan una misma forma expresiva, aunque con diferentes técnicas. El cuento es un producto sintético y la novela es analítica, sin embargo, uno y otra se asemejan en presentar acciones narradas, en contener descripciones, en servirse del diálogo, aun cuando estos elementos experimenten una gran reducción en el cuento.

En la Edad Media, los cuentos eran conocidos como *exemplum* que eran pequeñas narraciones insertas, por lo general, en los sermones con el fin de ilustrar y aligerar el discurso, por lo que tenían una función moralizadora o doctrinal. El conjunto de *exemplum* era conocido como *exempla*, colecciones de relatos dedicadas, principalmente, a la educación de los príncipes y que, en su mayoría, se unían por una historia marco o por presentarse mediante el diálogo entre personajes. A medida que la historia avanza, la literatura didáctica junto a los *exemplum* va perdiendo su valor en favor de una recuperación del relato interno sostenido por el marco. El ocaso de este género va dando lugar al nacimiento del cuento literario español.

Siguiendo, principalmente, lo explicado por Baquero Goyanes (1988: 129-132) podemos establecer las siguientes diferencias:

Tabla 1: *Diferencias entre cuento y novela*

CUENTO	NOVELA
• La acción condensada lo es todo. Aunque puede contener breves descripciones y diálogos. De allí su característica de la brevedad.	• La acción se diluye en otros componentes accesorios: personajes secundarios, descripciones, interferencias. De allí su dimensión extensa.

• Los temas no admiten ampliación novelesca. Busca temas entre aquellos cuyas crisis, por su rapidez, exigen la brevedad.	• Los temas implican un desarrollo. Se elabora sobre una idea inicial, un hecho, un ambiente, etc. a los que se van añadiendo las piezas necesarias para lograr una sólida arquitectura narrativa en donde nada falte o sobre.
• El cuento crea una tensión y la sostiene.	• Crea varias tensiones y entre cada una de ellas requiere diversos relajamientos.
• Recoge un aspecto de la vida. Ofrece una imagen de la vida conseguida por condensación.	• Proporciona una imagen de la vida obtenida por acumulación de detalles, de personajes, de sucesos.
• El cuento hiere la sensibilidad de un golpe, tiene que emocionar desde las primeras líneas. Debe atraer al lector.	• La impresión final no las experimentamos hasta que haya concluido (capítulo final).
• Un cuento se recuerda íntegramente, pues la trama debe poseer suficiente interés para ser recordada de golpe y sin complicaciones.	• Se recuerdan situaciones, descripciones, ambiente pero no siempre el argumento a detalle, pues la trama puede complicarse.
• En el cuento, los tres tiempos (inicio, nudo y desenlace) están tan apretados que a veces forman uno solo.	• En la novela el escritor juega con el interés del lector, dilatando, escondiendo el desenlace, suspendiendo la acción y entrecruzándola con otra.

3.2.5. Cuento y microcuento

El microcuento llamado también minicuento, microrrelato, cuento corto, cuento en miniatura, microficción, etc. no puede entenderse sino dentro de un proceso de evolución del cuento.

Según David Lagmanovich, al microcuento:

> … le competen tres rasgos o características principales: 1) la brevedad o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la narratividad (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la ficcionalidad que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor. (2009: 87)

No existe una definición exacta del microcuento, es este un género en constante desarrollo y existen diferentes teorías sobre su origen, definición y características. Siguiendo a Andres-Suárez:

> …podemos decir que se trata de una composición en prosa, a menudo grávida de lirismo; como en la lírica la tensión se organiza en torno a un eje unívoco y las imágenes convocan gran intensidad afectiva; en virtud del impacto que intenta provocar es cortísimo (el cual se debilitaría si el lector debiera postergar la experiencia recreadora); frecuentemente carece de anécdota y cuando existe, el fin está siempre más allá de ella, en la construcción de un clímax emocional que se resuelva en un impacto único. Está minuciosamente pensado: sus efectos, su distribución y duración. Al ser un arte miniaturístico, su atractivo es semejante al de la fuga, al del marfil tallado, al del pareado. (Andrés-Suárez 1997: 89)

El microcuento comparte con el cuento literario clásico la intensidad, tensión, condensación, máxima economía de medios, etc. Andres-Suárez (1997) señala como rasgos que le son propios a la minificción los siguientes:

- Al tratarse de historias sumamente breves (una o media página), el autor no dispone de tiempo, ni de espacio para elaborar a los personajes. No puede caracterizarlos, así que se acercan al borde mismo del anonimato. Son personajes sin ninguna sutileza psicológica.
- No se admiten complejidades argumentales o diálogos de relativo interés.
- Debido a la restricción narrativa, los escritores suelen prescindir igualmente de todo lo que pudiera ser descriptivo. Suelen faltar las referencias a lugares y tiempos concretos. El tiempo es sacrificado y en vez de describir espacios, el cuento brevísimo plasma una situación simbólica o metafórica, a veces un estado de ánimo.
- La estructura del microrrelato es centrípeta. Además, la ley de la economía artística preside su estructura y su mensaje. Aún más que en el cuento tradicional, el título, el inicio y el cierre adquieren una dimensión estructural relevante. El inicio introduce al lector con más energía en lo ficticio y, el final, es más sonoro, más sugerente que en el relato tradicional. Finalmente, el lenguaje es el componente más importante del microcuento.

3.3. Diferentes concepciones del cuento.

En el ámbito literario, un cuento se puede distinguir fácilmente, pero ningún intento de definición es lo suficientemente amplio y a la vez exclusivo para poder aplicarlo a todas y cada una de sus realizaciones.

En los cuentos se replantean constantemente sus formas, su estructura, sus límites y, muchas veces, terminan transgrediendo las leyes que la tradición ha fijado para el género, reglas prescriptivas y subjetivas que aparecen en diferentes decálogos y manuales para escribir cuentos como por ejemplo el *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga.

Aunque se le atribuyan diversas características, parece ser que hay dos cualidades esenciales que se conservan: brevedad y condensación.

3.3.1. El cuento para Poe[1]

Para Edgar Allan Poe, escritor estadounidense, el cuento es una breve narración cuya lectura se da entre media hora y dos, y puede ser leída de una vez. En su comentario a los cuentos de Hawthorne, explica que "El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél" (Poe, 1973 traducción de Julio Cortázar). Los cuentos se escriben, según Poe, para dominar, para someter al lector en el plano imaginativo y espiritual. Anderson Imbert resume lo dicho por Poe de la siguiente manera:

> El cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído en una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; sólo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado. (Anderson Imbert, 1992: 34)

Entonces, un cuento debe partir de la intención de lograr cierto efecto, para lo cual el autor "inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor ayude a lograr el efecto preconcebido. El efecto logrado depende de episodios o de atmósferas que escapan originariamente a su dominio, el cual solo se impone a posteriori" (Poe, 1973 traducción de Julio Cortázar). Desde la primera frase el autor ya debe tener en la mente el efecto que desea lograr.

El escritor anula todo propósito estético por eso los cuentos-poema no son para Poe verdaderos cuentos. La belleza es el territorio del poema y la poesía no puede hacer uso eficaz del terror, la pasión, el horror u otros elementos del cuento.

Poe se dio cuenta, antes que nadie, de que la diferencia entre cuento y novela no es solo cuestión de brevedad. Comprendió que la eficacia de un cuento depende de su "intensidad como acaecimiento puro"; es decir que todo comentario al suceso en sí debe ser suprimido, pues cada palabra debe unirse al acaecimiento (a lo que ocurre) y esto debe ser acontecimiento y no alegoría o pretexto para generalizaciones psicológicas, éticas o didácticas. Además, los hechos

[1] Las ideas de Edgar Allan Poe sobre el cuento aparecieron en la reseña escrita por él sobre la obra *Twice-Told Tales* (*Cuentos contados otra vez*) de Nathaniel Hawthorne. Este ensayo (*Review of Twice Told Tales*) fue publicado en el *Graham's Magazine*, en mayo de 1842. Traducido luego por Julio Cortázar como "Hawthorne" en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza (El Libro de Bolsillo, 464), 1973, pp. 125-141.

deben ser intensos y lo serán porque enfrentan al hombre con sus circunstancias en conflictos trágicos, de máxima tensión.

Poe insiste en la importancia de un plan preconcebido antes de empezar a escribir y en el efecto de unidad de impresión en relación directa con la extensión.

Para él el cuento debe tener las siguientes características:

- El suceso a relatar es lo que importa y el hecho argumental es siempre solo uno.
- Debe existir una perfecta unidad entre los episodios que conforman el cuento. Todos deben estar perfectamente conectados.
- Debe ser breve: "Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad" (Poe, 1973 traducción de Julio Cortázar). El cuento debe poder leerse entre media hora y dos, pues la brevedad excesiva degenera en lo epigramático y lo contrario es imperdonable porque no se logra la impresión final en el lector.
- Ha de comunicar de forma rápida y directa una emoción. Por lo tanto, cuando se escribe un cuento es preciso dejar de lado todo lo que sea accesorio, todo aquello que no esté al servicio de la historia: largas descripciones, diálogos marginales, personajes secundarios, reflexiones y digresiones.
- Siempre debe provocar en el lector una fuerte impresión que marque su experiencia cuentística: unidad de efecto o impresión.

Además, el objetivo de un cuento no es la belleza en sí, pues esta será mejor tratada en un poema; mientras que el cuento permite desarrollar el terror o la pasión.

3.3.2. El cuento para Anderson Imbert

Para Anderson Imbert el cuento refleja la imagen del escritor, su personalidad individual, su cultura, sus normas, sentimientos, intenciones, etc. por lo que es el narrador quien domina lo que se cuenta.

Coincide con Poe en que el cuento debe ser breve y producir un efecto único: "El cuento responde a un designio preestablecido, y cada palabra prefigura el diseño total. Que el comienzo de la acción esté lo más cerca posible de su final es una característica espontánea en el cuento" (Anderson Imbert, 1992: 18).

De igual forma, subraya la importancia de la acción que se convertirá en el centro de la historia, sobre todo el inicio y el final, pues si el cuento se centrara en desarrollar a los personajes, perdería su independencia. Lo importante es que el cuento se concentre en uno o

muy pocos conflictos de esa manera la atención del lector no se alejará de la acción: “Lo que urge al cuentista es impresionar a los lectores más con una acción que con los agentes de la acción; con la singularidad de una aventura más que con el carácter del aventurero” (Anderson Imbert, 1992: 21).

Asimismo, el final debe estar perfectamente desarrollado y sobre todo ser una “sorpresa”: “Nunca empiezo a escribir un cuento si no estoy seguro de que el *principio* y el *fin* han de encajar perfectamente, con un ¡clic! El *medio*, en cambio, es lo de menos” (Anderson Imbert, 1992: 24).

En suma, el cuento es una ficción breve en prosa que se define de la siguiente manera:

> El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Anderson Imbert, 1992: 35)

En su libro *Teoría y técnica del cuento*, Anderson Imbert explica que en la génesis misma del cuento se encuentran razones religiosas, mitológicas, simbolistas, psicoanalíticas, evolucionistas. Así, afirma que

> En el acto de concebir (o leer) un cuento se hacen visibles las funciones psicológicas del interés, la atención, la curiosidad, la duda, la impaciencia, la corazonada, la expectativa, la imaginación, la memoria, la simpatía, la antipatía, el deseo, el temor, el espíritu de contradicción, la travesura, la satisfacción, el placer, la sorpresa, etc. En cada cuento estas funciones psicológicas actúan de modo particular. (Anderson Imbert, 1992: 22)

Asimismo, insiste en que la brevedad del cuento es fundamental y que esta hace que la trama sea lo dominante. El interés está puesto en la acción: “un suceso de intensa unidad de tono” (1992: 30), desarrollada por muy pocos personajes de manera que el lector no se interesa por la vida o carácter del personaje sino por la situación en la que se desenvuelve: “El cuento, prefiere hablarnos de unas pocas horas, de un barrio aislado, de unos seres solitarios” (1992: 30).

En el texto de un cuento el narrador ya no es el mismo escritor con quien podríamos toparnos en cualquier esquina de la ciudad. Es un narrador ideal que reemplaza al escritor real:

> El cuento refleja la imagen del escritor, su personalidad individual, su cultura, sus normas, sentimientos, intenciones, tonos, estilos, técnicas (preferencias más o menos conscientes).

> El escritor es un autor que ejerce su autoridad, y uno de los gestos de su autoridad consiste en delegar su punto de vista a un narrador o varios. (Anderson Imbert, 1992: 37)

El narrador es quien sostiene con sus palabras el cuerpo de su cuento y "es un personaje tan ficticio como los personajes que invente" (Anderson Imbert, 1992: 40). Un aspecto importante que se debe tener en cuenta sobre él es cuál es la perspectiva desde la cual se cuenta la historia; es decir cuál es el punto de vista. Y al respecto Anderson Imbert reconoce que hay tres clases (1992: 45):

a) El punto de vista «real», que es el del escritor de carne y hueso: "De pronto ese hombre decide elaborar con las formas artísticas del cuento lo que ha percibido e imaginado. Ahora el hombre es un escritor que, para mudarse de la realidad al arte, tiene que transmutar su punto de vista real en un punto de vista artístico" (Anderson Imbert, 1992: 45).
b) Puntos de vista convencionales, protocolares, formularios. Son propios de otro *continuum* narrativo: por ejemplo, el cuento intercalado en una novela, el cuento dentro de cuento, el cuento encuadrado por un marco individual, el cuento que simula ser un manuscrito hallado por el editor, etc.:

> El escritor real crea un robot idéntico a sí mismo y lo manda para que diga «yo» en un cuento donde otro «yo» está contando su verdadera historia. El narrador se mete dentro de su obra y desde allí lanza comentarios impertinentes o se pone a conversar con el lector, con el protagonista o con el testigo que le está contando una experiencia personal. Un editor dice haber hallado un manuscrito en un desván o haber recibido la confesión de un suicida y publica los papeles del caso con toda clase de noticias. Alguien explica las circunstancias de cómo ciertas personas pasaron el tiempo contándose cuentos entre sí. Un narrador misterioso nos presenta a personajes, les cede el uso de la palabra y luego desaparece para siempre o vuelve al final para cerrar la composición. (Anderson Imbert, 1992: 47)

c) Puntos de vista propiamente dichos, auténticos, efectivos:

> Son los de los narradores que cuentan la acción del cuento (…). El escritor, al objetivar su cuento, tiene dos posibilidades: inventar un narrador que figure dentro del cuento o un narrador que no aparezca en el cuento. Pues bien: cada uno de estos narradores —el endógeno y el exógeno— tiene a su vez dos posibilidades: si narra desde dentro del cuento puede hacerlo como protagonista de su propia historia o como testigo de lo que les pasa a los personajes importantes de la acción; si narra desde fuera del cuento puede hacerlo con la omnisciencia de un dios o con la cuasi omnisciencia de un semidiós que limita su saber a la capacidad de un ordinario observador humano. (Anderson Imbert, 1992: 47)

A) Clasificación de los puntos de vista efectivos

Anderson Imbert reconoce cuatro puntos de vista cardinales que son modelos teóricos a partir de los cuales se pueden combinar y armar puntos de vista más creativos. Dos narradores

usan la primera persona y dos la tercera. El narrador de primera persona tiene como ventaja el hecho de que convence mejor al lector de la verosimilitud del relato pues implica una mayor intimidad con los acontecimientos; mientras que el narrador de tercera persona, aunque use los pronombres que le corresponden, hay un «yo» anónimo, el «yo» de un narrador oculto que habla de los personajes con los pronombres de tercera persona.

Los cuatro puntos de vista cardinales son:

a) **Narrador-protagonista:** Cuando el narrador es protagonista se habla de una narración objetiva, externa y dramática si el protagonista se limita a contar lo que hace y ve; o una narración subjetiva, interna y analítica si el protagonista cuenta también sus pensamientos y sentimientos, fantasías y preferencias. Cuando el narrador-protagonista habla consigo mismo, entonces estamos antes un monólogo interior.

b) **Narrador-testigo:** Puede ser también objetivo o subjetivo. Puesto que es un personaje secundario que está en la periferia de la acción contada puede alejarse aún más y mirar la acción en su conjunto, interpretando su significado. En cualquier caso, es un testigo de acciones ajenas.

c) **Narrador-omnisciente:** Es un autor con autoridad; impone su autoridad al lector. Va comentando con reflexiones propias todo lo que cuenta. Hace lo que quiere. Si quiere, presenta una situación de un modo objetivo sin colarse dentro de la conciencia de los personajes.

d) **Narrador-cuasi omnisciente:** es quien elige lo que debe verse y oírse, y él sabrá por qué elige la posición de conciencia reprimida. El lector, es quien interpreta las emociones de los personajes.

B) Desplazamiento y combinación de puntos de vista

Las combinaciones y posiciones intermedias serían las siguientes:

- **El “yo” enmarcador del “él”:** Se trata de un cuento narrado en tercera persona; aunque a veces decide hacerse presente y entonces aparece el «yo». La presencia de este «yo» no significa necesariamente que el punto de vista que domina en el cuento es el del narrador-protagonista o el del narrador-testigo. El narrador comenta en primera, pero cuenta en tercera. El «yo» solo sirve para enmarcar el relato.
- **Muchos “yo” enhebrados por “´él”:** es el cuento que con el pronombre de la tercera persona presenta una serie de relatos en primera persona; relatos unidos todos por un hilo de un mismo asunto.

- **El "yo" traspuesto:** La historia inicia con un narrador omnisciente que luego se transforma en yo. El narrador mira al protagonista y este a veces se mira a sí mismo, como desde fuera de su propio cuerpo y al final el primer yo narrador se traspone cuenta la historia desde otro yo.
- **Yuxtaposición de muchos "yo":** El narrador se oculta bastante bien y la historia asemeja una yuxtaposición de monólogos de diferentes personajes: "Varios «yo» pueden extenderse en cadena y también injertarse unos en otros" (Anderson Imbert, 1992: 58).
- **Visión estereoscópica:** El término visión estereoscópica es una metáfora con la que el autor explica que los hechos se cuentan por varias personas dentro de la misma unidad.

  Existen dos posibilidades para este narrador:

  > Un narrador, desde fuera de la acción, cuenta en tercera persona. Ese narrador, si quiere conseguir un efecto estereoscópico, puede hacer dos cosas: *a*) cede la palabra a varios personajes para que cada uno de ellos, en primera persona, cuente a su modo lo que vio; o *b*) adopta la perspectiva de varios personajes, uno tras otro, y así, con una omnisciencia restringida, cuenta lo que ellos saben pero lo hace con el pronombre de tercera persona. (Anderson Imbert, 1992: 58)

- **La misma acción con pronombres diferentes:** El protagonista cuenta en primera persona, pero alguien recoge su narración y la continúa con el pronombre de tercera. A veces el protagonista vuelve a retomar la narración.
- **El "yo" reminiscente:** Es un «yo» que se desdobla en una especie de «autobiografía a distancia». El narrador cuenta lo que le ocurrió en la niñez pero con un estado de ánimo que corresponde a los cambios del envejecer. Como sin un "yo" hablara de otro "yo".
- **El narrador ante el espejo:** El «yo» (sea explícito o implícito) del narrador se dirige a un «tú» metafórico que en realidad es el propio yo del narrador pero desdoblado. Se trata de un monólogo interior que se hace diálogo interior.
- **El pronombre de segunda persona; el destinatario interno:** En algunos cuentos aparece la segunda persona mencionada o aludida es el destinatario de la narración. Las referencias que se hacen en el texto al destinatario interno ayudan a caracterizar:
  a) El lugar y la época en que viven: Con adverbios y frases adverbiales el narrador sitúa a su oyente o lector en una coordenada tempoespacial.

b) Su condición social: El uso de «tú» y «usted» indica la relación que existe entre el narrador y su oyente o lector; matices de respeto, de confianza, de familiaridad, de diferencias en sexo, edad, posición económica.

c) El papel que desempeñan en relación con el cuento: El narrador atribuye a su interlocutor toda clase de comentarios: anticipación a una duda, eco de la voz del interlocutor, negaciones que contradicen o asertos que confirman lo que se supone que el interlocutor piensa.

d) La identidad personal: Las palabras usadas para referirse a esa segunda persona la caracterizan como joven lector, querida amiga, etc.

Entre los usos que Anderson Imbert señala que se hacen de la segunda persona figuran:

- Con el «tú» el narrador puede suscitar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista; es decir tanto el lector y el protagonista han sido tratados de «tú» por el narrador, por lo que el lector se siente aludido directamente aunque sepa que el narrador no le está hablando a él.
- El narrador busca el cuerpo a cuerpo con el lector y le dice: «tú, lector». Se estrecha la relación entre el narrador y el lector y el cuento queda equidistante de ambos, como un mundo objetivo. El lector está sujeto a la autoridad del narrador y a lo que él quiera contarle.
- Se usa la segunda persona como mecanismo generalizador con el cual hace referencia a todos. El narrador dice: «tú haces tal cosa» en el sentido abstracto e impersonal de «uno hace tal cosa», con el fin de lograr una identificación emocional —simpatía, miedo, arrepentimiento, deseo, duda— entre lector y protagonista.
- El narrador crea un «tú hipotético» e invita al lector a vivir, mental y emotivamente, un papel ajeno: «Tú eres un médico famoso…» que puede ser interpretado por cualquier persona, con lo cual se acerca al lector haciendo que se identifique con los hechos.
- El «tú» desorienta en el primer momento al lector, pero después el procedimiento se normaliza y el lector, ya acostumbrado, lee el cuento como si estuviera escrito con el punto de vista de la primera o de la tercera persona.
- El narrador en primera persona se refiere a un «tú» que es otro personaje que se supone también real. Es el uso natural en los cuentos en forma de carta o en los que evocan una escena de infancia.

- En cuentos escritos en tercera persona —omnisciente y cuasi omnisciente— el implícito «yo» se dirige al «tú» del lector contándole algo que le ocurrió a un personaje ficticio. Pero, de pronto puede cambiar y referirse con el «tú» al personaje. El narrador emite, pues, dos «tú»: después de un «tú» al testigo, un «tú» al personaje.
- El «tú» dirigido a un personaje tiene un efecto de acusación, como si un detective estuviera confrontándolo con un pasado turbio; o produce un sentimiento de nostalgia, como si un psicólogo invitara a alguien a recordar un pasado feliz, con reminiscencias de infancia.
- El «tú» es exterior al cuento. A veces aparece como si fuera una dedicatoria dentro de la historia misma.
- Se mezclan en la narración el «yo», el «tú» y el «él» y al principio no se sabe de quién se está hablando, hasta que la situación se aclara. Un «yo» parece hablar con un «tú» pero resulta que ambos son pronombres del mismo personaje. El «yo» habla consigo mismo afectando que habla con otro y, dramáticamente, se proyecta en un «tú». Se trata de un desdoblamiento del narrador dentro del mismo cuento.

C) Modos de usar los puntos de vista: resumir y escenificar

El narrador puede resumir o escenificar lo que ve desde cualquiera de los puntos de vista; es decir, un narrador, cualquiera que sea el punto de vista que haya adoptado, puede *decirnos* que algo ha ocurrido o puede *mostrárnoslo* como si estuviera ocurriendo. Son dos grados de visibilidad.

El cuento *dicho* nos informa indirectamente sobre una acción. El cuento *mostrado* presenta la acción directamente. El primero es una versión personal del narrador. El segundo es el espectáculo ofrecido al narrador por los personajes. En el primero la acción se repliega en la mente del narrador. En el segundo la acción se despliega también a la vista del lector. En el primero el narrador explica los acontecimientos: nos da resúmenes, sumarios, sinopsis, síntesis, crónicas, comentarios. En el segundo el narrador presenta escenas con gestos, diálogos, detalles.

a) Cuento de acción resumida: lo primero que el lector ve es la figura del cuerpo del narrador exponiendo sus opiniones. Este narrador domina su materia y también domina al lector. Su actitud es explicativa, nos comunica su versión de los hechos y siempre aparece en un primer plano. Su propia persona se interpone así entre los personajes y el lector. Si quiere, abunda en comentarios o prescinde de ellos. Con

sus comentarios levanta el escenario, elucida el significado de una situación, revela los pensamientos del protagonista, describe detalles, cuenta episodios.

b) Cuento de acción escenificada: el narrador renuncia a sus funciones de expositor de resúmenes y tiende a narrar acontecimientos inmediatos. Los personajes, en coordenadas precisas de tiempo y espacio, dialogan, actúan, piensan. Es como si el cuento, libre de las manipulaciones de un narrador tiránico, se contara a sí mismo y de este modo el lector pudiera ver una acción viva y directa. Lo que está pasando es que el narrador no quiere ser un obstáculo entre la acción de los personajes y el lector, y entonces, en vez de hacer de su conciencia un espejo, hace de su conciencia un escenario donde se representa un drama visible y audible en gestos y diálogos. El narrador, como un titiritero, se esconde detrás del relato y ofrece el espectáculo de títeres en acción: no habla de sí, habla por ellos.

c) Resumir lo escenificado y escenificar lo resumido: estos dos modos —resúmenes indirectos, escenas directas— son flexibles y por lo general se combinan. A veces el narrador nos da resúmenes de lo que tal o cual personaje ve, siente, piensa, dice y hace. Son resúmenes dramatizados. La conciencia del narrador dice y muestra, resume y escenifica, informa y dramatiza, ciñéndose siempre a la experiencia del protagonista.

La forma exterior del cuento es de tercera persona pero corresponde a la conciencia de la primera persona. La conciencia y la conducta del personaje central permanecen igual independientemente de cuál fuese el pronombre usado, «él» o «yo», puesto que en el «él» patente había un «yo» latente.

El efecto de la combinación del decir con el mostrar no es una mera trasmigración de pronombres sino una suma de intensidades. Se consigue una mayor vibración humana porque el narrador, aunque omnisciente, no nos da la verdad, sino que nos transmite, oblicuamente, las creencias de sus personajes.

D) Actitud del narrador

Según Anderson Imbert, en el narrador no basta solo con los puntos de vista sino también es necesario tener en cuenta los puntos de interés. Los puntos de vista indican la posición del narrador y los puntos de interés señalan, además de la posición física, “la postura psíquica del narrador, su actitud; o sea, las inclinaciones de su ánimo, los rumbos de su curiosidad, el criterio con que estima la importancia de esto o aquello, en fin, las cualidades morales, intelectuales y artísticas de su personalidad” (1992: 71).

a) **Selección, omisión:** el narrador, al seleccionar, deja de lado lo que no le interesa. El impulso de elegir no es más activo que el de rechazar. El narrador, para controlar las reacciones del lector, practica una doble estrategia, con pronunciamientos y con silencios. Callar ciertas cosas es, pues, un arte tan deliberado como el declararlas.

b) **Objetividad, subjetividad:** el narrador, desde dentro o fuera de la acción del cuento, ha elegido una perspectiva —manteniendo fijo uno de los cuatro puntos de vista o combinándolos— y los usa de modos diferentes (resumiendo o escenificando), pero se interesa más por unos hechos que por otros. Los términos «subjetividad» y «objetividad» son relativos. En el narrador hay grados de subjetividad: el menos subjetivo (al que suele llamarse «objetivo») se da cuando se abstiene de comentarios en un afán de despersonalizarse o aparecer neutral; y para ellos recurre a estrategias como el pretender que no escribe sino que transcribe documentos, es editor, copista o traductor de papeles. Sin embargo, su cuento no resulta ni objetivo ni verosímil pues la literatura es siempre una ficción. Transcribir documentos es complicar el artificio: se juega a que lo que se transcribe no es un juego.

c) **Idea, tema:** el narrador tiene una idea de qué es la vida, y esta idea da sentido a la trama y a la caracterización de los personajes. Es un artista que da forma a su modo de sentir y estimar. En un cuento hay, pues, una concepción del mundo y esa es la «idea» puesta en el cuento. El lector, por su parte, generaliza lo que lee y de sus generalizaciones saca un «tema».

d) **Tono, atmósfera:** la actitud del narrador está controlada por el punto de vista que seleccionó y, a su vez, controla la organización de todos los componentes del cuento. El estado de ánimo del narrador y su actitud ante el dónde y el cuándo de la situación en que actúan los personajes de su cuento es lo que determina el tono. Los adjetivos para clasificar los tonos son innumerables: sentimentales e intelectuales, cómicos y solemnes, alegres y tristes, moralizantes y cínicos, trágicos y grotescos... todos con el fin de describir el carácter del narrador.

   La actitud del narrador se manifiesta no solo en los «tonos», sino también en la «atmósferas», y las atmósferas tienen algo que ver con la acción localizada en un lugar y fechada en un año. La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo.

3.3.3. El cuento para Julio Cortázar

En el artículo "Algunos aspectos del cuento"[2] Julio Cortázar nos ofrece su definición del cuento aclarando que es un género poco encasillable pues no tiene leyes fijas que establezcan sus características. El cuento parte de la noción de límite y, en primer lugar, de límite físico pues los cuentos son breves por lo que los cuentistas "se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento" (Cortázar, 2009: 406). Todos los elementos del cuento deben estar orientados a provocar esa apertura, intensidad y tensión.

En su tarea por definir el cuento, Cortázar usa la siguiente imagen: "el cuento debe ganar por *knockout*" (Cortázar, 2009: 406); es decir, que un buen cuento es "incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases" (*ibid*), no hay en un cuento ningún elemento gratuito o decorativo. Asimismo, todo cuento es una esfera, algo redondo, cerrado y cíclico: "es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos" (Cortázar en *Sobre el cuento* [en línea]).

Otro aspecto importante al momento de crear un cuento es escoger un tema: "A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo" (Cortázar, 2009: 408). Ese tema debe ser excepcional, pero no necesariamente extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Debe tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana que se trata de manera intensa y que, sobre todo, tenga un final cerrado, redondo, esférico. Un cuento excesivamente explícito al final rompe la esfera y el cuento no funciona; por lo tanto, no hay un mal tema para un cuento.

Resumiendo lo dicho sobre la teoría del cuento de Cortázar, en la entrevista hecha al autor argentino por José Julio Perlado y realizada el 24 de mayo de 1983, el periodista le cuestiona directamente qué es un cuento para él y este especifica:

> En mi caso, el cuento es un relato en el que lo que interesa es una cierta tensión, una cierta capacidad de atrapar al lector y llevarlo de una manera que podemos calificar casi de fatal hacia una desembocadura, hacia un final. Aunque parezca broma, un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes y un cuento que pierde

[2] Originalmente publicado en *Diez años de la revista "Casa de las Américas"*, nº 60, julio 1970, La Habana: Casa de las Américas.

> velocidad al final, pues es un golpe para el autor y para el lector. (Cortázar, 1983 [en línea])

En el artículo "Sobre el cuento"[3], publicado en el sitio web Ciudad Seva, se señalan ocho características que, según Cortázar, todo cuento debe reunir:

1) El cuento es un género poco encasillable: no hay reglas o leyes fijas al momento de escribir un cuento solo puntos de vista o constantes que cambian en cada cuentista.
2) Ajuste del tema a la forma: un buen cuento es aquel que atrapa el interés del lector de manera vivencial y la única forma de conseguirlo es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión donde todos los elementos formales y estructurales se ajusten al tema.
3) Brevedad: un cuento plenamente logrado es un cuento breve que se escribe con la máxima economía de medios.
4) Unidad y esfericidad: todo cuento debe partir de la noción de límite al igual que una fotografía. El buen cuentista debe ser capaz de colocar en un cuento "la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros previstos" de modo que ningún elemento sea meramente decorativo, sino que sea capaz de abrirle al lector una realidad mucho más amplia. Además, todo cuento tiene un ciclo perfecto, al igual que una esfera, y ninguna molécula puede estar fuera de sus límites.
5) El ritmo: todo cuento sigue un impulso o pulsación que guía su desarrollo y evitar caer en lo prosaico.
6) Intensidad: para que un cuento funcione debe manifestar tensión desde las primeras líneas y esto no depende del tema o los personajes, sino de la intensidad y significación que se le ponga al asunto elegido.
7) Objetivación del tema: en el sentido de que todo cuento se inicia en el interior del autor y la única forma de deshacerse de su "criatura" es exteriorizándola, objetivándola en un cuento.
8) Temas significativos: no se trata de que hayan mejores o peores temas y, en ese sentido, el cuentista a veces elige el tema o a veces este se impone a aquel. Lo importante es que debe ser un tema lo suficientemente significativo de modo que despierte una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos e ideas, tanto en el autor como en el lector. Por lo tanto, no hay temas que sean

[3] El artículo resume la teoría de Cortázar en torno al cuento basándose en los artículos escritos sobre el autor argentino y en las entrevistas en las que abordaba el tema.

> absolutamente significativos o insignificantes sino una especie de alianza entre tema y autor, la misma que se replicará luego entre el tema y el lector, por eso algunos autores y lectores se inclinan por ciertos temas y otros, por otros.

En el artículo "Del cuento breve y sus alrededores", Cortázar señala que lo fantástico en el cuento se crea con la alteración momentánea de lo normal, no con el uso excesivo de lo fantástico: "El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen "normal" de la conciencia".

Finalmente, para escribir buenos cuentos es necesario el oficio del escritor:

> …para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con sus circunstancias de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión… tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor. (Cortázar, 2009: 411-412)

Entonces, al igual que Anderson Imbert, Cortázar resalta la importancia de la brevedad, intensidad y tensión en un cuento que debe estar perfectamente redondeado, esférico.

3.4. El cuento como forma narrativa breve

El cuento es una narración breve, de trama sencilla y lineal, que se caracteriza por una fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio.

En su libro *Géneros literarios* (1996), Kurt Spang explica los rasgos que determinan un cuento literario, enfatizando que los principales rasgos de este género literario son condensación y síntesis:

> Se construye como evento único, preferentemente también con espacio y tiempo narrado único, con pocas figuras que tienden, en una evolución dinámica, hacia el desenlace final. Condensación significa también preferencia por la trama y el argumento y no por la psicología de las figuras. Los recursos narrativos que emplea el cuentista obedecen a la misma necesidad de síntesis, es decir, evitará las extensas descripciones, la detallada ambientación y caracterización de las figuras. El narrador se sitúa como observador distanciado, no siempre omnisciente, y presenta las figuras y el desarrollo de la historia en presentaciones escénicas, es decir, evocando las figuras en acción. Se prescinde de diálogos extensos, se observa una acusada tendencia a la simbolización. Cobran una importancia desacostumbrada los títulos, los principios y los finales de los cuentos. Se podría resumir diciendo que el cuento es el arte de la omisión. (Spang, 1996: 111)

Otras características que definen al cuento como forma literaria son las siguientes:

- El cuento se configura en torno a un suceso insólito, vinculado frecuentemente a figuras insólitas.
- Es breve por lo tanto no presenta una introducción detallada y, desde su punto culminante, tiende rápidamente a su final.
- Con frecuencia, tiene un final abierto dejando al lector la labor de buscar una salida al enredo planteado.
- El conflicto presentado en el cuento debe ser representativo; es decir el relato debe evocar un fragmento del mundo cuya totalidad se vislumbra detrás.
- Temáticamente, los cuentos presentan por lo general un individuo o un grupo enfrentado a la sociedad o a otros grupos. El conflicto es insignificante pero altamente revelador de valores existenciales relevantes. No obstante, lo importante del tema es que sea capaz de despertar la emoción en los lectores haciéndoles vivir una experiencia intensa.
- El lenguaje tiene mayor importancia que en narraciones extensas, no se puede permitir digresiones. La sintaxis y el lenguaje es sobrio.

3.4.1. Brevedad

La brevedad permite al lector captar de una sola vez el cuento. Así no se producen interrupciones que lo aparten del concreto mundo que el cuento literario crea. Además, por ser breve no admite extensas descripciones, detallada ambientación o caracterización de los personajes. Esta rapidez de transmisión de impresiones y la eliminación de lo superfluo lo lleva la intensidad del relato. Así pues, la brevedad del cuento es una necesidad interna y externa, estructural y psicológica que responde a una ley universal que dice que hay una proporción inversa entre intensidad y extensión o, lo que es lo mismo, solo lo breve puede ser intenso (Pacheco, 1993: 20).

Al lograr esa intensidad, el autor utiliza ciertas técnicas de condensación como son:

- Elección de una historia simple con pocos personajes, objetos, lugares, tiempos, símbolos y estrategias. Un suceso único.
- Selección de materiales a narrar. Por ejemplo, un momento dramático o significativo.
- El uso de la elipsis, el uso de lo implícito, ampliación de escenas claves.
- Uso del punto de vista del narrador que resume los hechos.
- Las descripciones y los diálogos son reducidos e incluso tienden a desaparecer.

- Los diálogos son breves, pero altamente significativos para comprender el peso moral o psicológico de los diferentes personajes que intervienen.

3.4.2. Intensidad

Conlleva la eliminación de todos aquellos elementos digresivos o divagatorios que puedan afectar la tensión a la que debe estar sometido el lector durante la lectura del cuento. La tensión supone establecer una conexión afectiva entre el lector y el cuento que no podrá romperse mientras dure la narración; es decir, el cuento debe absorber totalmente el interés y la atención del lector, de tal modo que no se abandone su lectura hasta que se halle completamente concluido.

Hay que lograr una tensión que atrape al lector mediante fuerzas sutiles en constante conflicto; es decir, el lector debe ser llevado a vivir una experiencia límite. Algunas técnicas para lograr la sorpresa son la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad.

En el cuento, la tensión se crea y se mantiene, no desaparece; mientras que, en la novela, pasa por momentos de mayor o menor tensión. Para esto es preciso que todos los elementos se sometan al hilo central del relato, como si cada palabra o detalle de este fuera un indicio del hecho argumental o influyera en él.

3.4.3. Suceso único

El argumento del cuento se reduce a un único suceso o hecho en estado puro, es decir, sintético. Síntesis significa depuración para dejar lo que es absolutamente necesario, entonces debe haber un tema claramente delimitado y un núcleo argumental definido que sea fácilmente recordado y contado.

4. Acción, relato y discurso

El texto narrativo posee tres niveles: el de acción[4], el de relato y el de discurso.

> La acción consiste en la serie de acontecimientos narrados, y que el discurso narrativo es el proceso semiótico que elabora o transmite la narración. El relato es el terreno común entre ambos: la acción tal como aparece en el discurso. (García Landa, 1998: 21)

Estos tres niveles no permanecen aislados, sino que se comunican entre sí por medio de una serie de transformaciones. De esta forma, si entendemos la acción desde la recepción y no

[4] El término *acción* es el usado por García Landa para referirse a lo que la narratología más ortodoxa, continuadora de Gérard Genette, ha entendido siempre como historia.

desde la enunciación narrativa, podríamos pensar en la acción como la transformación que el lector opera sobre el relato, al ser esta acción lo último que llega al lector tras la recepción de la obra narrativa.

Haciendo una equiparación entre las ideas generativistas de estructura profunda y estructura superficial con acción y discurso se puede afirmar que la acción sería la estructura profunda y de ella devendrían diversos discursos narrativos, cada uno dedicado a exponer una estructura superficial diferente, así tenemos que actualmente se tiende a considerar como narraciones no solo a ciertas obras literarias, sino a discursos enunciados en otros lenguajes, como el cine, el cómic, etc.

Siguiendo la primera explicación ofrecida por García Landa (1998: 19-20) tendríamos:

> El relato es la representación de la acción en tanto en cuanto ésta es transmitida narrativamente, y el discurso narrativo (…) es la representación del relato. También podemos considerar al discurso narrativo la estructura superficial del relato, y a éste la estructura superficial de la acción narrada. Inversamente, un relato es la estructura profunda de un discurso narrativo, y una acción es la estructura profunda de un relato.

La *acción*, entonces, está formada por todos los acontecimientos y situaciones que componen una *historia* que es el conjunto de hechos narrativos representados en un *discurso* narrativo por medio del cual un narrador presenta los acontecimientos no siempre de forma ordenada sino manipulándolos o modificándolos de distintas formas.

5. La figura del narrador

Llamado por Genette la voz de la narración, es el elemento estructurador del género narrativo, el encargado de presentar la historia desde un determinado punto de vista y afectando con sus manipulaciones a todos los componentes del relato. Ha sido estudiado por diferentes corrientes literarias y algunas de ellas lo han convertido en el vértice de las mismas.

Para García Landa (1998: 291-301) “El narrador no sólo comunica su mensaje: se comunica a sí mismo, y por tanto hay que definir no sólo su hacer, sino también su ser, deber, querer, poder y saber”.

5.1. Deber

Cuando el narrador transmite la información adquiere, implícita o explícitamente, una serie de deberes con el narratario, los mismos que se definen por las “máximas” que Paul Grice reconoce en una conversación cotidiana. Entre ellas destacan cuatro:

1.- De cantidad:

- Hacer la contribución tan informativa como sea necesario.
- No aportar más información que la requerida.

2.- De cualidad:

- No diga lo que cree que es falso.
- No diga lo que no tenga un fundamento adecuado.

Estas dos se resumen en lo siguiente: Tratar que toda contribución sea únicamente la verdad.

3.- De relación:

- Ser relevante.

4.- De modo:

- Evitar las expresiones oscuras.
- Evitar la ambigüedad.
- Ser breve.
- Ser ordenado en la expresión.

Todas estas máximas pueden resumirse en lo que el mismo Grace llama "principio de cooperación" y que puede observarse en cualquier conversación cotidiana. En literatura, este principio se da de manera distinta y está sujeto a cambios de acuerdo a los géneros y la tradición literaria, pues puede darse el caso de que el relato de un narrador no sea relevante para un determinado lector y puede que se falsee la información; lo cual en literatura es una característica básica si consideramos el carácter ficticio de la misma.

El narrador ficticio no tiene responsabilidades respecto del lector: solo las adquiere, en su propio nivel comunicativo, hacia el narratario. La fiabilidad del narrador ha de definirse en primer lugar en relación al lector textual, con el que los lectores efectivos pueden o no identificarse.

5.2. Poder

El poder del narrador es en principio el poder del uso del lenguaje; el narrador actúa mediante la palabra, y su poder como hablante es pues definible en términos retóricos, puesto que es quien configura, dosifica y distribuye la información, a la vez que dispone de poder ilimitado sobre los personajes y la acción.

5.3. Saber

El saber del narrador está en principio condicionado por su identidad, sus relaciones con la acción y el tipo de situación comunicativa (ficticia) en que se encuentre. Así, el narrador

puede saber (o presentarse como si supiera) más, menos o igual que el personaje, y ello da lugar a distintos tipos de perspectiva.

El conocimiento del narrador está limitado por la ignorancia total por un lado y la omnisciencia por el otro. Entre esos dos extremos, la visión y conocimiento del narrador varía tanto como su forma de compartir los conocimientos con el lector.

5.4. Querer

El narrador también puede adoptar una actitud volitiva ante la acción. Puede emocionarse con su narración, simpatizar con unos personajes, decantarse por alguna técnica en específico o presentarnos alternativas hipotéticas a los hechos de la acción. Todo ello contribuye a caracterizarlo como un sujeto concreto y como algo más que una mera "función narrativa".

5.5. Hacer

Basándose en los elementos de la situación comunicativa distinguidos por Jakobson, Genette determina las posibles funciones del narrador:

a) **Función narrativa:** transmisión de la acción. O su invención, en el caso de narradores-autores. El narrador adquiere una autoridad retórica: es él quien transforma la acción en relato, quien determina la temporalidad narrativa, la distancia, la perspectiva…

b) **Función administrativa**: construcción del discurso determinando sus articulaciones, su organización interna. A veces, se observan interferencias que demuestran que detrás del narrador de ficción siempre se encuentra el narrador real, el autor que es quien administra la retórica del texto.

c) **Función comunicativa:** establecimiento de una orientación hacia el narratario o destinatario de la narración que no se corresponde con el lector textual sino que es un personaje interno a la ficción que solo es accesible por la imagen que el narrador tiene de él y que se manifiesta en los elementos apelativos de su narración (los pronombres de segunda persona, o los pronombres de primera persona del plural si son inclusivos), en el tipo de contacto que mantiene el narrador, en el lenguaje formal o familiar utilizado, en las pseudo-preguntas que se dirige el narrador a sí mismo, etc.; pero, sobre todo, a partir de la estructura informativa del mensaje. El narrador efectúa una serie de presuposiciones, a partir de las cuales podemos inferir la figura del narratario. Mientras el texto no tome medidas que aseguren lo contrario, el lector adoptará el papel del narratario y responderá por él al discurso del narrador.

El narratario, además, desempeña potencialmente un papel activo en la recepción del relato y será más o menos activo dependiendo de cuán personalizado esté su papel y cuanto más inmediata sea su relación comunicativa con el narrador.

d) Función testimonial: la que da cuenta de las relaciones entre narrador y acción (afectivas, morales, intelectuales, etc.).

e) Función ideológica: cuando el narrador comenta directamente sobre la acción. Esta función también puede ser desempeñada por los personajes, investidos con mayor autoridad por el narrador y habrá de interpretarse sobre el contexto cultural original de la obra. Así podremos ver la medida en que la ideología del narrador se somete a la dominante en su época y clase.

Las tres últimas funciones son opcionales en el sentido de que algunos narradores las desempeñan deliberadamente y otros no. Sin embargo, toda narración contiene inevitablemente de modo implícito una ideología y una orientación hacia el narratario o hacia la acción.

5.6. Ser

La identidad del narrador puede ser definida desde muchos enfoques posibles pues diferentes figuras con distintas identidades pueden asumir el rol de narrador.

Una curiosa paradoja de la narración literaria es que supuestamente es el narrador quien ha producido el texto, pero en realidad es el texto quien "produce" al narrador, que no existe al margen del valor referencial o indicial que nos proporcione el texto (García Landa, 1998: 300).

6. El narrador y el autor

Cuando una obra literaria llega a nuestras manos, la misma portada nos especifica quien es el autor real de la misma e incluso aparece su firma reflejada en el prólogo o epílogo. Sin embargo, una vez que se empieza con la lectura de la obra nos enfrentamos a las diversas formas que puede adoptar el autor con la finalidad de lograr mayor verosimilitud en el relato. Así tenemos que puede ser un testigo de los hechos, un traductor o editor de la obra, e incluso, el protagonista de lo que cuenta.

Desde la época de Aristóteles hasta aproximadamente inicios del s. XIX, el autor fue el centro de toda comunicación literaria, se le consideraba como el elemento principal tanto de la obra en sí como de los criterios que se tomaban en cuenta al momento de interpretar cualquier obra.

Sin embargo, las nuevas teorías que han predominado en el siglo XX, han introducido una nueva figura entre el autor y el narrador: el autor implícito que vendría a ser la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto y que es paralela a la imagen del lector implícito que también entra en juego al momento de establecer la comunicación literaria.

El autor implícito y lector implícito es lo que García Landa llama el autor textual y lector textual y que define como instancias virtuales de la comunicación literaria, figuras que son un elemento esencial de la estructura de la obra, aun cuando no se haga referencia a ellos de acuerdo con las reglas de comprensión lingüística usuales. Son la manifestación de los interlocutores reales, el autor y el lector. Estos no están presentes como tales en la obra; es decir, no accedemos a ellos mediante los múltiples discursos que nos permiten construir su figura histórica, sino solo a través de las convenciones literarias por la obra, que configuran una imagen implícita del enunciador y del receptor (García Landa, 1998).

Además, hay que considerar que teniendo en cuenta el carácter diferido de la comunicación literaria no son autor y lector quienes entran en contacto. El autor solo dispone de la mitad del contexto. La otra mitad, la del lector, le es desconocida, pero debe crearla en cierto modo. La situación se invierte en el proceso de lectura, en el cual el lector real solo tiene acceso a la imagen textual del autor. En cierto sentido, la situación de la comunicación literaria estándar es un doble contexto, compuesto de dos planos reales que solo imaginativamente entran en contacto.

La identidad o comunidad de ambos contextos es una tarea imaginaria: en efecto, el autor cree dirigirse a un lector que le ha de entender, y el lector cree entender al autor, ambos precisamente porque se imaginan en el mismo contexto o capaces de situarse en tal.

Las “parejas” tal como se presentan en el fenómeno literario son:

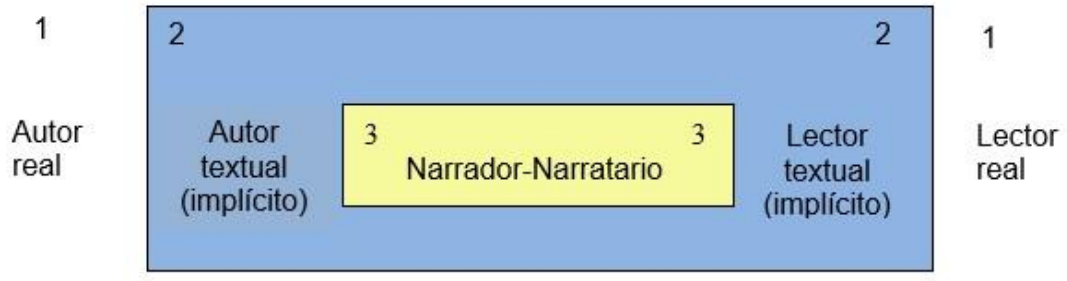


Figura 1: Autor y lector en el texto literario

6.1. Autor textual y autor real

Según García Landa (1998: 392-405) se conoce como autor textual[5] o enunciador del texto literario al sujeto real que asume la enunciación de la obra literaria, tal como es concebido por un lector; es decir que es el lector quien, a partir de los datos que le ofrece la obra, reconstruye (a su modo) la imagen del autor textual, la misma que puede variar dependiendo de si el lector conoce los datos biográficos del autor, otras obras del mismo, nuevas estrategias interpretativas, etc.

El autor textual pertenece exclusivamente al ámbito de la obra literaria y se encuentra allí inmutable e inmortal; en cambio el autor real está sujeto a la línea de tiempo. Sin embargo, aunque el autor textual pertenezca al texto no significa que solo proyecte una única imagen, sino que variará dependiendo de cómo se analice la obra (un fragmento, la totalidad, etc.), de la interpretación del lector, de los cambios experimentados por el autor real, la ignorancia de uno de los intérpretes, el marco socio-cultural en el que se recibe la obra, etc. Además, el mismo lector puede proyectar diversas figuras del autor textual dependiendo de su conocimiento y su estrategia interpretativa.

Habrá que considerar también que por razones estéticas o de otra índole, el autor real aprovecha al autor textual para presentar una personalidad más abstracta o ideal que la suya propia.

6.2. Autor textual y narrador

Para García Landa (1998: 403-406), el narrador no es más que diversas formas de representación del autor en el texto: el autor textual actúa de manera implícita seleccionando y ordenando las narraciones de otros; y de forma explícita, porque narra, firma o fecha como tal autor.

Se distinguirían, pues, en una obra narrativa dos áreas textuales: la narración en sí, enunciación en primer lugar del narrador, y la enmarcación de esa narración, en la que se oye la voz directa del autor textual, la misma que se hace evidente en títulos, epígrafes no atribuidos al narrador, prefacios, glosarios, índices, etc.

Estos elementos pueden influir considerablemente en la interpretación del lector, pues contienen evaluaciones implícitas u otras indicaciones del autor.

Asimismo, el narrador puede incumplir las máximas de cooperación comunicativa en su propio nivel, sin que por ello la obra sea defectuosa; en cambio, es competencia del autor

[5] El autor textual mencionado por Landa se corresponde con lo que otros críticos llaman autor implícito, concepto narratológico difundido por Wayne Booth en su obra *La retórica de la ficción.*

textual velar para que estas normas se cumplan en el nivel de la comunicación literaria entre autor textual y lector.

En conclusión, como dice Ayala, "el narrador tiene su existencia confinada en un universo de ficción, regido por normas estéticas y, por tanto, radicalmente diferentes de las que inspiran la vida del autor real. Frente al autor de carne y hueso, el narrador es una realidad ficcionalizada" (citado por Garrido Domínguez, 1996: 118).

6.3. El narrador como perceptor

Al enfrentarnos a un texto narrativo, hemos de tener presente que existe un "alguien" que nos está relatando la historia y que este "alguien" asume una perspectiva o punto de vista al momento de transmitir la información o contar lo que va sucediendo.

Esta labor es asumida por el narrador, quien posee una posición específica y va contando los diferentes hechos que se desarrollan, desde una focalización determinada. Esto quiere decir que el narrador asume un grado de restricción de la información que transmite, por lo que se nos puede presentar como el conocedor de todo lo que sucede en el exterior o interior del personaje; pero puede ser también que se presente como completamente ignorante de lo que piensan o sienten los protagonistas de su historia.

Por otra parte, no solo hay que considerar la perspectiva del narrador al momento de trasmitirnos los hechos sino la transmisión misma de estos. Genette considera que las funciones de percepción y de transmisión son tan importantes que les atribuye dos conceptos diferentes: el de perspectiva para el primero y el de voz para el segundo.

El narrador puede cometer errores al momento de trasmitir la historia al lector, por lo que debemos preguntarnos quién cuenta la historia, desde qué posición la cuenta, qué canales de información tiene el narrador (palabras, pensamientos, sentimientos, sueños, etc.), a qué distancia de la historia sitúa al lector. Todas las opciones posibles caben entre decir subjetivamente o mostrar objetivamente la historia.

De acuerdo con cuál sea el foco perceptor y siguiendo a Genette, la focalización adoptada por un narrador puede ser: focalización cero "0" (relatos no focalizados), focalización interna (con sus diferentes tipos: fija o variable, única o múltiple) y relatos con focalización externa.

6.3.1. Relato no focalizado (focalización cero)

En este caso se aprecia una ausencia total de focalización. Corresponde a este modo narrativo el narrador omnisciente pues conoce todos los puntos de vista. En ella el narrador no observa la realidad narrada desde una perspectiva concreta, sino que es capaz de verlo todo; en

otras palabras, el narrador sabe más que los personajes, por lo tanto, brinda toda clase de datos respecto a la historia que cuenta. De esta forma, en este grado de perspectiva, se dice que el narrador no posee focalización, pues no limita la información que transmite. Esta focalización cero es típica del relato clásico en el que hay, por ejemplo, escenas descritas, no desde un punto de vista de un personaje, sino a partir de la idiosincrasia del narrador.

Lógicamente, dentro de ese "verlo y saberlo todo" podemos encontrar gradaciones:

A) **Omnisciencia editorial:** En ese caso, el lector tiene acceso a la serie completa de tipos posibles de información. Es una consecuencia lógica de la actitud editorial que, además de tales comentarios, el autor no solo refiera lo que ocurre en el ánimo de sus personajes, sino que también lo critique.

B) **Omnisciencia neutral:** El autor ya no realiza intrusiones directas: el autor habla impersonalmente en tercera persona. Lo normal es que el narrador omita las escenas y dé con su propia voz las explicaciones pertinentes sobre las mismas o sobre los diálogos. La historia se cuenta como si ya hubiera ocurrido, así como los pensamientos de los personajes. El narrador lo sigue contando todo sobre los personajes y la acción que han llevado a cabo, pero lo hace como si no estuviera presente.

C) **Omnisciencia selectiva:** En este caso el lector, en lugar de ver la historia a través de varias conciencias, se halla limitado al pensamiento de un único personaje. En lugar de poder formarse un compuesto de puntos de vista, se halla en un punto fijo, sea en el centro, en la periferia o en algún punto intermedio.

Los principios bruscos y gran parte de la distorsión característica de las novelas y relatos modernos se deben al uso de la omnisciencia selectiva; pues si el propósito es dramatizar estados mentales, la lógica y la sintaxis del discurso público cotidiano empiezan a desaparecer en cuanto se desciende a una cierta profundidad de la mente.

La técnica llamada de flujo de conciencia, recurso literario que se utiliza para ofrecer una narración en forma de pensamientos de los personajes en lugar de utilizar el diálogo o la descripción, se reduce al esfuerzo sostenido por narrar estados mentales desde un punto de vista tan interior como sea posible, directamente y en su estilo propio, en presente y con una progresión dilatada.

6.3.2. Relato focalizado internamente (focalización interna)

En este tipo de focalización, el punto de vista del narrador está situado en el interior del personaje; por lo tanto, el narrador y el personaje saben lo mismo. Podemos hablar, en consecuencia, de un narrador que podría ser protagonista, testigo o personaje. En los tres casos, la focalización es interna pues supone un grado de conocimiento relativo o parcial. El narrador se adentra en la perspectiva de los personajes, en su mundo interno y desde allí asume su punto de ver los hechos. El monólogo interior y el estilo indirecto libre son casos especiales de la focalización interna, se trata de dos modalidades discursivas que sirven para mostrar los conflictos internos del personaje y su peculiar visión del mundo:

La visión o focalización interna, a su vez, puede ser: fija, variable o múltiple.

A) **Fija o única:** cuando está centrada en un focalizador; es decir el foco coincide con un personaje que pasa a convertirse en el eje del relato. Interesa ver el exterior desde dentro de él.

B) **Variable o múltiple:** cuando puede variar de focalizador; es decir se combinan diferentes perspectivas o focalizaciones para entregar o presentar un mismo acontecimiento. Se revela, así, una presencia activa de un narrador que se somete a la restricción propia de cada focalización.

6.3.3 Relato focalizado externamente (focalización externa)

El narrador se halla fuera de los hechos que ocurren al interior de la trama y fuera de los personajes; es decir el foco está fuera del universo diegético elegido por el narrador. La voz narrativa solo describe lo que ve y oye; no accede a la conciencia de los personajes; actúa como un testigo del acontecer. Esta focalización se encuentra al medio de las dos anteriormente mencionadas, pues no accede a la conciencia de los personajes, pero tampoco está totalmente aislado de los acontecimientos, sino que asume una postura objetiva extrema, utilizando la descripción como elemento principal. En este modo el lector solo cuenta con las palabras y acciones de los propios personajes, su aspecto y escenario puede ser suplido por medio de acotaciones escénicas, pero nunca hay indicación directa de lo que perciben, piensan o sienten, con ello no quiere decir que los estados mentales no puedan deducirse de la acción y el diálogo. En este caso, el personaje sabe mucho más que el narrador. A este tipo de narrador se ha llamado también narrador behaviorista o conductista, pues lo poco que sabe lo debe al modo de comportamiento del personaje.

Tabla 2: *Tipo de focalización*

Tipo de focalización			
Narrador	>	Personaje	Focalización “0”
Narrador	<	Personaje	Focalización interna
Narrador	=	Personaje	Focalización externa

6.3.4. Los cambios de perspectiva

Según Genette (1989), las variaciones de punto de vista que se producen a lo largo de un relato pueden analizarse como cambio de focalización. Los dos tipos de alteración concebibles consisten en dar menos información que la necesaria o dar más.

- Paralipsis (omisión lateral): dar menos información de la necesaria.
- Paralepsis: dar más información de la necesaria (dar información que se debería dejar).

Así, por ejemplo, en las novelas policíacas lo normal es la paralipsis, pues el narrador nos oculta una parte de los descubrimientos del investigador y de sus inducciones hasta la revelación final, lo que nos lleva a la técnica narrativa del dato escondido. Por último, deberíamos advertir que no es lo mismo la información dada por un relato focalizado y la interpretación que el lector está destinado a darle.

6.4. El narrador en cuanto locutor (la voz narrativa)

El narrador es la instancia productora del discurso narrativo. Es una figura autónoma que cuenta con características y rasgos específicos, y que no necesariamente se mantiene idéntica e invariable a lo largo de una misma obra narrativa.

La presencia del narrador la podemos evidenciar en las modalidades discursivas del estilo indirecto libre, el estilo indirecto convencional y dentro del relato de acontecimientos.

> El nivel máximo de desvelamiento del narrador se da preponderantemente en el relato de acontecimientos (sobre todo, tal como se ha practicado tradicionalmente) a través del género descriptivo, los sumarios o resúmenes temporales, la introspección, la deixis espacio-temporal, las expresiones al servicio de la ilusión realista y, principalmente, por medio del comentario –implícito o explícito– sobre el universo narrativo o el comportamiento de los personajes. (Garrido, 1996: 152)

6.4.1. Tipos de imitación

Genette, basándose en la teoría platónica de la imitación, considera que hay, en el texto narrativo, dos tipos de imitación: el de palabras y el de acciones (Genette, 1989: 222-240).

La imitación de palabras recibe el nombre de ***mímesis***, y se da cuando el narrador cede el paso a los personajes para que estos participen de la narración con sus propias palabras. Mientras que, la imitación de acciones, o propiamente narración, es llamada ***diégesis***, y se da cuando el narrador relata las acciones llevadas a cabo por los personajes.

Además, Genette ha empleado el término modo, tomado de la gramática más tradicional, para hablarnos de las diferentes posibilidades que se nos ofrecen a la hora de presentarnos una narración: "(…) se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del modo narrativo" (Genette, 1989: 220).

6.4.1.1. El modo narrativo: Niveles narrativos

Para Genette son básicamente tres los niveles en los que se puede dar una narración: el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético:

A) *El nivel extradiegético*: es exterior a los sucesos principales de la ficción y se ocupa de su narración, se presenta cuando el narrador transmite el relato desde fuera del mismo. El nivel extradiegético exige, por lo general, una focalización "0" o focalización externa. La única modalidad de focalización interna que puede emplear es la múltiple.

B) *El nivel intradiegético:* es el nivel de los sucesos narrados en el relato primero. Se presenta cuando el narrador transmite el relato desde dentro del mismo. Generalmente, la focalización será limitada, o bien interna o bien externa.

C) *El nivel metadiegético:* es una narración dentro de una narración, esto es, un segundo grado de ficción. Se presenta cuando se da un relato dentro del relato. Estas narraciones metadiegéticas pueden cumplir diferentes funciones dentro de la narración en la que se insertan según la relación que tengan con ella:

- Una función explicativa, que responde a preguntas del tipo ¿cuáles fueron los hechos que llevaron la situación a su estado actual?
- Una función temática: la de establecer, por ejemplo, una semejanza o un contraste entre diégesis y metadiégesis.
- Una función accional, procurando que el mismo acto de narración juegue un papel en la diégesis.

6.4.2. Narradores según su participación

Según su grado de participación en la acción narrada, Genette distingue entre:

6.4.2.1. Narrador heterodiegético

Se presenta cuando no participa de la acción que narra. Generalmente el relato será extradiegético, y la focalización empleada será de grado "0" o externa, lo más limitada posible. En este sentido, no hay término medio en cuanto a la perspectiva. Es el narrador tradicional. Coincide con el que tradicionalmente se ha entendido como narrador en 3ª persona.

6.4.2.2. Narrador homodiegético

Aparece cuando sí participa en la acción narrada. Puede ser, a su vez, homodiegético puro o autodiegético:

A) *Homodiegético puro*: cuando está dentro de la acción narrada, pero no es el protagonista de la misma. Su focalización será generalmente interna. Tradicionalmente se ha entendido como el narrador testigo.

B) *Autodiegético*: cuando es el protagonista de la acción narrada. Su focalización será interna única, en el protagonista, y externa en las conciencias de los demás personajes. Coincide con el que generalmente se ha entendido como narrador autobiográfico.

Para Genette hay relatos heterodiegéticos y homodiegéticos. En el primer caso el narrador no desempeña ningún papel en la diégesis; manteniéndose ajeno a todo lo que ocurre en el ámbito de la historia y limitándose a su función principal: narrar los acontecimientos, bien desde una posición de privilegio en cuanto a la información, bien como testigo. Por su parte, el narrador homodiegético desempeña básicamente dos papeles: uno como narrador de los hechos; otro como personaje de la historia que cuenta. Pero no siempre que el narrador toma la forma del Yo, se trata de un relato homodiegético, pues el narrador puede recurrir al Yo para contar la historia de otro.

En resumen, y fruto de la combinación entre el nivel de relato y el grado de participación del narrador en el mismo, podríamos encontrarnos con las siguientes opciones:

A) *Narrador extradiegético-heterodiegético:* un narrador externo que no es un personaje de ficción en la historia que narra. Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente.

B) *Extradiegético-homodiegético:* un narrador externo que narra su propia historia. Por ejemplo: *El Lazarillo de Tormes.*

C) *Intradiegético-heterodiegético:* un narrador de ficción (o narrador de segundo grado) que narra hechos en los que no participa. Scherezade, narrador en segundo grado que cuenta historias en las que no aparece.

D) *Intradiegético-autodiegético:* un narrador de ficción (o narrador de segundo grado) que cuenta su propia historia. Ulises en los Cantos IX-XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia.

Aunque haya una relación directa entre la apariencia o no de realidad y el uso o no de la primera persona, "no hay relación directa entre la ficcionalidad del narrador y el hecho de que sea homodiegético o heterodiegético" (García Landa, 1998: 289).

7. El lector

Tradicionalmente ha sido el papel del autor y el texto mismo lo que ha ocupado el papel primordial dentro de los estudios literarios. Se suponía que "los sentidos" que contenía un texto correspondían a lo que el autor, consciente o inconscientemente, se proponía decir. Además, el autor no era visto como el narrador de la historia, es decir como un papel dentro del texto, sino que se le consideraba una figura real e histórica con sus facultades y sus limitaciones. Entonces, el objetivo de la interpretación literaria era "la reconstrucción de la intención comunicativa del autor a través del análisis semántico del texto literario; (y) la explicación del porqué de la intención comunicativa y su evaluación" (Medina Cano, 1996).

Sin embargo, esto cambió cuando se dieron cuenta de que el texto no siempre va a estar ligado al autor, pues puede desarrollarse en contextos en los que la intención del autor quede anulada; entonces se cambió el punto de vista de estar focalizado en el autor, a centrarse en lo que el texto en sí mismo podía decir. Así se empezó a considerar al texto como punto de partida de cualquier análisis interpretativo del texto literario. El texto se concebía como un todo coherente en sí mismo y organizado por un principio de correspondencia (u oposición) de sus componentes. El objetivo del análisis se modificó y el interés ya no era conocer qué significaba el texto sino cómo significaba. El texto literario no se definía por su valor moral y universal, sino por la articulación de sus componentes y sus elementos formales. Por ejemplo, el Formalismo ruso considera de suma importancia el estudio del lenguaje literario y ponía énfasis en los procedimientos lingüísticos por medio de los cuales el lenguaje común y corriente se convertía en lenguaje artístico.

En las últimas décadas, con la teoría de la recepción, el lector ha cobrado mucha importancia y se ha puesto énfasis en averiguar cómo su papel determina la interpretación de un texto literario, sin embargo, tampoco se trata de dejar de lado el papel del autor y del texto

mismo, sino de verificar qué relación mantienen estos tres elementos del proceso comunicativo: autor-texto-lector. La acción recíproca de estos es indispensable para la realización del sentido del texto, pues el proceso de comunicación literaria se puede definir como una correlación entre producción y recepción.

El texto solo tiene existencia real en la medida en que es leído, por lo tanto, necesita del lector para devenir actualidad. Sin la acción del lector la acción iniciada por el escritor no logra trascender el espacio de la pura subjetividad. Solo cuando el lector lee el texto se cierra el circuito y se lleva a cabo el hecho estético.

El lector en las recientes contribuciones a la teoría literaria ocupa por primera vez, tanto dentro como fuera del texto, una posición fundamental en los procesos de significación literaria: es el punto clave al final del proceso. Es quien recibe finalmente el texto y, al interactuar con él en el proceso de lectura, lo concretiza: "Para que una obra literaria exista alguien tiene que escribirla, alguien tiene que leerla (…). La presencia del lector en el horizonte del narrador es lo que permite que el cuento arraigue en el mundo; si el narrador no destinara su cuento a un lector, el circuito de la comunicación quedaría incompleto..." (Anderson Imbert, 1992: 41).

Al lector le corresponde una función esencial: el texto es una realidad que se va consolidando paso a paso con su actividad. Está incorporado desde el principio al texto como rol y desde el momento que abre el libro realiza una transmutación en su noción de realidad y una de las consecuencias de este hecho es la contratación de un pacto narrativo (Pozuelo, 1994: 233-234).

Muchos tratadistas han analizado la distinción ente autor/narrador y lector/narratario. Tanto el autor real como el lector real no son identificables en ningún caso con el narrador y el narratario que son quienes en el relato actúan respectivamente de emisor-receptor y cuya identidad textual no es extrapolable a su identidad real-vital:

> En un cuento, la apelación al lector —«tú, lector»— va dirigida a un lector ficticio, no al lector real. Éste no se da por aludido y continúa la lectura como si no se metieran con él El vocativo —«¡Oh, tú lector!»— es una convención, nunca una auténtica comunicación lingüística porque nadie se da por aludido. Ese lector ficticio es un personaje más del cuento. (Anderson Imbert, 1992: 44)

La comunicación literaria es diferida; es decir, tiene dos fases. En la primera fase, el escritor (o emisor) se dirige a un interlocutor mudo que no puede responder a lo que el autor le dice. Esa ausencia del lector justifica que la obra se construya como un universo autosemántico, cerrado, desde el punto de vista significativo; es decir, que todas las claves para su comprensión se alojen en el texto mismo, que es la única "presencia" del autor en la lectura. Pero, a la vez,

permite explicar el carácter abierto de la obra literaria, su polisemia o ambigüedad, su capacidad para admitir distintas lecturas, lo que la hace irreductible a una total comprensión; y la mantiene viva, no como objeto de contemplación, sino de comunicación. Si el autor es el protagonista de la primera fase del proceso comunicativo literario, el lector es quien inicia y domina la segunda fase de recreación.

Siguiendo a Anderson Imbert habría que afirmar que el lector carece de un punto de vista propio: tiene que acomodarse al que el narrador preestableció:

> El lector se identifica con el narrador: repite el acto del narrador que se lee así mismo. Su lectura, por libre que sea, está controlada por el narrador. En el acto de leer el lector se ficcionaliza. Al identificarse con el lector ideal para quien el cuentista escribe –el lector real se ha dejado ficcionalizar (…). Un cuento, en cambio, es una escritura fija, aunque permita que, dentro de su texto, ocurran los desplazamientos y usos hipotéticos, metafóricos y ceremoniales que hemos notado en el hablar corriente. En una conversación real el hablante, el oyente y la persona aludida alternan. En un cuento el narrador y el lector tienen que mantener sus posiciones Cuando el lector se arroga el papel de conarrador o un personaje se rebela contra el narrador es porque el cuento, por voluntad deliberada del cuentista, permite tal anarquía. (Anderson Imbert, 1992: 44, 49)

Todo escritor, a medida que va escribiendo, va imaginando a un lector ideal que no es el lector real que finalmente lee la obra; pero el autor no deja de estar presente pues es él quien ha ido colocando las pistas en el texto que quiere que su lector descubra. El autor, a través del texto, va manipulando al lector.

8. El discurso narrativo

Siguiendo lo expuesto por Garrido Domínguez (1996: 258-259) es necesario distinguir entre narrativa personal y narrativa impersonal. La primera se da cuando en una novela o cuento el narrador es homodiegético o autodiegético; mientras que la narrativa impersonal se manifiesta cuando el narrador es heterodiegético.

La elección de uno u otro tipo de narrador implica una forma diferente de sentir al héroe y, por tanto, afecta tanto a la forma de transmitir la historia como a las posibilidades que se presentan de acceder a ella.

Tabla 3: *Narrativa impersonal frente a narrativa personal*

<table>
<tr><td rowspan="5">Narrativa Impersonal</td><td rowspan="2">1) Formas de reproducción de palabras</td><td>a) directa</td><td>- discurso directo (regido)
- diálogo (+/– regido)</td></tr>
<tr><td>b) indirecta (transposición del discurso del personaje en boca del narrador)</td><td>- discurso indirecto (regido)
- discurso indirecto libre (no regido)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2) Formas de reproducción del pensamiento</td><td>a) directa</td><td>- monólogo citado (+ regido)</td></tr>
<tr><td>b) indirecta</td><td>- psiconarración (transpuesto: la conciencia del personaje reflejada a través de las palabras del narrador).
- discurso indirecto libre (no regido, + transpuesto) disperso o no.</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Narrativa Personal</td><td rowspan="2">1) Formas de reproducción de palabras</td><td>a) directa:</td><td>- discurso directo (+ regido)
- diálogo (+/– regido)</td></tr>
<tr><td>b) indirecta (transposición del discurso del personaje en boca del narrador)</td><td>- discurso indirecto (+ regido, + transpuesto)
- discurso indirecto libre (– regido, + transpuesto)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2) Formas de reproducción del pensamiento</td><td>a) directa:</td><td>- monólogo autocitado (+ regido)</td></tr>
<tr><td>b) indirectas:</td><td>- psiconarración
- discurso indirecto libre +/– disperso, (– regido, + transpuesto)</td></tr>
<tr><td>3) Monólogos autónomos: Es también frecuente su aparición en el marco de la narrativa impersonal</td><td colspan="2">– monólogo autobiográfico
– monólogo autorreflexivo
– monólogo inmediato</td></tr>
</table>

8.1. La narrativa impersonal

La manera de reproducir las palabras o pensamientos de los personajes comprende una serie de recursos que van desde la inclusión omnipresente del narrador hasta la focalización en los personajes prescindiendo, aparentemente, del narrador.

8.1.1. La voz en la narrativa impersonal

La narrativa impersonal ha conocido tradicionalmente el nombre de narrador en tercera persona, aunque sería más acertado hablar de narrador heterodiegético u homodiegético.

Entre los recursos utilizados para la reproducción de palabras tenemos:

A) La voz citada

Se distingue del tradicional discurso o estilo directo en que la intervención del personaje se desliga de cualquier tipo de diálogo. Sirve por tanto para caracterizar al personaje portador de la palabra. Es frecuente que, en estos casos, buscando la intensidad de la expresión, la participación del personaje esté formada por apóstrofes o por interrogaciones de tipo retórico. Generalmente, lo que importa es el contenido del mensaje emitido por el narrador, y no se suelen observar grandes diferencias lingüísticas entre el narrador, que enmarca la voz citada y la voz del personaje, sino que se tiende a la solidaridad entre ambas.

Este tipo de discurso casi desaparecerá en aquellos autores que tiendan al narrador objetivista, que se decantará más bien por el uso de los diálogos. La voz citada aparece en aquellos textos narrativos en los que domina la voz del narrador. Este parece rescatar las palabras de los personajes porque considera que estas son representativas de su forma de ser o bien porque avalan lo mencionado sobre la acción o los personajes con anterioridad.

B) Diálogo

Históricamente, ha constituido uno de los recursos para aminorar la presencia del narrador o eliminarlo por completo del texto y, por ende, potenciar el papel del personaje dentro del relato.

Se puede observar un empleo diferente del diálogo según las épocas y según las escuelas de pensamiento predominantes. Así, en lo que se ha dado en llamar el individualismo crítico del siglo XIX, las réplicas de los personajes suelen aparecer bastante desligadas de la trama. Esto se debe a que el autor está seguramente más interesado en dibujar la individualidad de cada personaje, más que en hacer que el diálogo forme parte de la acción. En esas ocasiones el narrador puede intervenir en las acotaciones (tradicionalmente entre guiones), con la intención de dibujar la personalidad de cada personaje, mostrando los rasgos peculiares que de la misma se desprenden en sus intervenciones.

Otras veces, el narrador preferirá querer acentuar que un mismo hecho puede verse desde diferentes puntos de vista a que la situación en la que se encuentran los personajes, o el mismo narrador, resulte confusa. En estas ocasiones suelen desaparecer las acotaciones del narrador, así como los “verbum dicendi” del tipo: “dijo”, “preguntó”, “infirió”, “exclamó”, “se sorprendió” y otros muchos. Además, con frecuencia, se siguen las pautas del lenguaje coloquial, escasamente formalizado, pues se pretende hacer de la intervención del personaje un modo de inferir su estado social, el grupo social al cual pertenece, u otras características

biológicas (como la edad, el sexo), así como su nivel cultural o su procedencia. Por su semejanza con el teatral, recibe también el nombre de diálogo dramático.

C) La voz referida

Recibe el nombre común de Discurso o Estilo Indirecto. Sintácticamente se caracteriza por estar formado por oraciones subordinadas con función de objeto directo y por tener una conjunción transpositora y una doble traslación: temporal y personal. Así como el Diálogo o Estilo Directo supone la demarcación clara entre el terreno del narrador y el del personaje, la voz referida o estilo indirecto supone el dominio del narrador sobre el personaje. Cuando abunda, el narrador es quien domina totalmente el papel de dosificar la información al lector. Con ella, el narrador demuestra saber lo que ha dicho el personaje y su conciencia domina la conciencia del mismo.

En muchas ocasiones, cuando el narrador domina totalmente la novela, la voz referida se suele emplear en la realización de resúmenes de un diálogo. Cuando el narrador es objetivista se prefiere, en todo caso, el diálogo, y la voz referida quedará para narradores intradiegéticos, esto es, para personajes que narran un acontecimiento o una conversación anterior. Pero cuando es subjetivista empleará el Discurso Indirecto de forma muy persistente.

Por medio de la voz referida el autor nos puede acentuar la distancia existente entre el narrador y el personaje o bien su cercanía. Se abren así una multitud de consecuencias significativas, pues entran en juego tanto las conciencias como los puntos de vista del narrador y del personaje.

El discurso indirecto se caracterizará por referirse al significado de las palabras o frases pronunciadas. “En el estilo indirecto se habla del sentido del discurso de otro (…) Las características del discurso indirecto son el cambio de persona, tiempo, modo, y el cambio de la forma de las preguntas, órdenes o peticiones” (García Landa, 1998: 342).

D) La voz narrada o Discurso indirecto libre

Este recurso supone el solapamiento de las voces del narrador y del personaje. Por ello será frecuente en los casos en los que la focalización sea interna o haya ausencia de focalización (focalización “0”). Del mismo modo, será casi imposible de encontrar cuando el narrador sea limitado, es decir, cuando adopte la focalización externa. Podemos considerar que su uso abunda en el caso del narrador más subjetivo, que quiere dominar el discurso del personaje incluso cuando le ha cedido –tan solo aparentemente– la voz.

Se suele caracterizar el indirecto libre como una forma de discurso indirecto que reproduce con mayor fidelidad las palabras o pensamientos del personaje insertándolos sin

embargo en un discurso procedente del narrador: “lo que se llama perspectiva dual” (García Landa, 1999: 343).

Para Genette (1991: 192), “la diferencia esencial radica en la ausencia de un verbo declarativo (o verbum dicendi), que puede entrañar (sin indicaciones dadas por el contexto) una doble confusión, entre el discurso pronunciado y el discurso interior, o lo que es lo mismo, entre el discurso del personaje y el del narrador”.

Otros consideran que la presencia del discurso indirecto libre no supone que haya una comunidad de sentimientos o de opiniones entre narrador y personaje, pues muchas veces este tipo de discurso se emplea con una finalidad irónica. Se suele distinguir del resto del discurso del narrador por la fuerte carga emocional que las palabras contenidas en este tipo de discurso pueden contener. Lo cual puede funcionar a favor del personaje o en su contra.

Un elemento narrativo interesante unido a la narración de palabras es el uso de los *verba dicendi*, que introducen el discurso directo o indirecto y lo atribuyen a tal o cual personaje.

El discurso directo se lee como la transposición inmediata de las palabras del personaje, sin que sufran alteraciones, interpretaciones o reducciones por parte del narrador.

En la Tabla 4, y a modo de resumen, se precisa la tendencia objetivista o subjetivista de los narradores, de acuerdo con la frecuencia en el uso de un tipo de discurso u otro:

Tabla 4*: Tendencia objetivista o subjetivista en el discurso de los narradores*

Tipo de discurso	Objetivista	Subjetivista
La voz citada	– –	+ +
Diálogo	–	+
Diálogo dramático	+ +	– –
Voz referida	–	+
Voz narrada	– –	+ +

8.1.2. El pensamiento en la narrativa impersonal

La expresión de pensamiento de los personajes siempre ha supuesto, para los escritores, una tarea de gran complejidad. La narrativa moderna le da mucha importancia a la dimensión psíquica de sus personajes y darla a conocer al lector de la forma más inmediata posible. Uno de los principales síntomas de la insistencia en este derrotero consiste en el gran desarrollo de las técnicas del monólogo interior a lo largo del siglo XX.

A) Psiconarración

Es una modalidad introducida por Dorrit Cohn (1978: 11-17) con la que se refiere a la técnica discursiva que, de manera más indirecta, reproduce la conciencia del personaje por parte del narrador oponiéndose, por consiguiente, a los otros dos procedimientos —el monólogo citado y el monólogo narrado—, que representan en tercera persona la vida íntima del personaje (Garrido, 1996: 277): "Se trata, pues, de una variedad monológica de reproducción del pensamiento en forma indirecta en la que, desde una focalización omnisciente, el narrador relata con su propia voz y rasgos discursivos la vida psíquica de los personajes" (Valles y Álamo, 2002: 521).

Cohn explica que esta técnica puede cumplir funciones irónicas, líricas, reductoras o expansivas. Cuando el narrador tiene un carácter subjetivista, la psiconarración tiende a poseer efectos duales como, por ejemplo, el del humor con el que se llega a caracterizar a un personaje.

B) Discurso del personaje disperso en la narración

Cuando al narrador no le interesa tanto mostrar la conciencia de los personajes como la suya propia, la psiconarración es muy poco frecuente. En cambio, aparece con mucha mayor frecuencia el discurso del personaje diluido en la propia narración. En este caso, es la conciencia del narrador la que predomina y los pensamientos del personaje aparecen dispersos dando fe de que el narrador se ha podido asomar a ellos.

El relato del pensamiento del narrador puede teñirse de palabras o frases del personaje sin dejar por ello su organización narrativa y manteniendo el propósito de poner de manifiesto la intencionalidad del personaje. Se suele emplear para mostrar la locura cotidiana y el autoengaño en los personajes.

C) Monólogo narrado

Se trata de la reproducción del discurso de la conciencia de un personaje mediante la voz narrativa en tercera persona.

Es un estilo en el que los pensamientos del personaje son expuestos, por el narrador heterodiegético y desde la focalización omnisciente, de forma relativamente fiel y que mantiene numerosos rasgos del habla del actor, aunque con ciertas transformaciones: interrogaciones y exclamaciones, sustitución del yo por él, coloquialismos, uso del imperfecto y condicional, etc.

Lo podemos entender como un discurso indirecto libre cuyo contenido es el pensamiento del personaje en contextos de narración impersonal. Son enunciados duales que contienen un sujeto enunciativo personal y un sujeto cognitivo impersonal, esto es, narrativo.

El aspecto más controvertido del monólogo narrado es su dimensión funcional. Estas pueden ir desde la ironía a la búsqueda de la empatía, el flujo del pensamiento o la simple polifonía, mediante la cual se irían contrastando los discursos de narrador y de personajes.

D) Monólogo citado o soliloquio

Es la expresión del pensamiento del personaje en primera persona en contextos de narración impersonal. Es lo que tradicionalmente se conoce como monólogo interior. Cohn cambia la terminología porque el monólogo interior podría ser citado o narrado.

También introduce otro término: el monólogo autónomo, que carece de marco narrativo impersonal. La mayor parte de los lingüistas y críticos literarios han llamado la atención sobre su carácter puramente mimético. Para Cohn, el monólogo citado tendría por característica el carácter directo frente a la profundidad, la complejidad, el misterio, característicos de las demás formas.

El monólogo citado supone la posibilidad de presentar directamente el mecanismo psíquico que hace que los personajes tengan su propia vida, su propia evolución. Podemos apuntar una contradicción generada por el uso y el abuso de esta técnica: cuanto más diferentes aparecen las conciencias del narrador y del personaje y cuantas más posibilidades tiene el narrador de destacar esas diferencias más domina el narrador sobre el personaje.

En todos estos casos citados con frecuencia se produce una colisión entre la conciencia del narrador y la del personaje. A modo de resumen, podemos especificar lo dicho en la Tabla 5 donde se analiza esta situación:

Tabla 5: *Conciencia del narrador y del personaje en la narrativa impersonal*

	Conciencia	
	Narrador	**Personaje**
Psiconarración	+ –	– +
Discurso disperso	+ +	+ –
Monólogo narrado	+	+ +
Monólogo citado	–	+ +

8.2. Voz y pensamiento en la narrativa personal

Técnicas similares a las anteriores se pueden encontrar en la narrativa personal. Pero, aunque similares, no implican el mismo valor. Así, las técnicas que expresan pensamientos pueden cumplir funciones diferentes de las que tienen sus correlatos en la narrativa impersonal.

Si en la narrativa impersonal las técnicas reproductoras del pensamiento juegan el papel de abrirnos las mentes de los personajes en la narrativa personal no cumplen dicho papel, pues

ya estamos instalados dentro del personaje, sino que nos acercan a vivencias pasadas. Es lo que Cohn ha llamado técnicas retrospectivas.

8.2.1. El pensamiento en la narrativa personal

A) Psiconarración y discurso disperso en la narrativa personal

La materia narrada aparece así vista a través de los ojos del narrador, pero el mundo interior del narrador ante esos hechos se desvanece, debido al alejamiento temporal entre el momento actual y el momento de la psiconarración.

El monólogo narrado representa quizás la forma más clásica de representación de pensamientos del personaje. Es semejante al discurso directo o al discurso narrado, salvo por la ausencia de *verbum dicendi* a favor de verbos de pensamiento. En el monólogo narrado la presencia del narrador se hace muy evidente, pues es él quien organiza los pensamientos que ha percibido en la conciencia de sus personajes. Por ello este tipo de discurso se presta a la manipulación del narrador, que puede resumir, condensar o seleccionar aquellos pensamientos del personaje que prefiere resaltar o descartar aquellos que considera oportuno ocultar. Por el contrario, en el caso de la Psiconarración nos encontramos con el modelo de reflejo de pensamiento más opuesto. En este caso, el trabajo que anteriormente se tomaba el narrador, descifrando, poniendo orden y seleccionando los pensamientos de los personajes, quedará para el propio lector. “El inconsciente del personaje queda entregado a la tarea analítica del lector. La tarea del lector se complica en extremo” (García Landa, 1999: 349).

B) Monólogo autocitado

“Es una variante del monólogo en la que el narrador-personaje reproduce de forma directa su propio pensamiento mediante el uso formal de la primera persona y, con frecuencia, suele marcar o entrecomillar el propio texto” (Álamo, 2013: 187).

Su uso decae en la actualidad pues en realidad supone la simulación de una memoria perfecta. La necesidad de los verbos de pensamiento viene dada por la urgencia de resolver la colisión entre los pensamientos evocados y los actuales.

C) Monólogo autonarrado

Técnica de expresión de pensamiento en narrativa personal, correlato del monólogo narrado en la narrativa impersonal. En el monólogo autonarrado se da una fusión entre dos sujetos cognitivos, pues se fusiona el ahora del pasado con el ahora del momento de la narración. Además de poseer una apariencia de discurso indirecto libre, supone la renuncia de la perspectiva cognitiva actual del narrador a favor de su perspectiva cognitiva pasada y, sobre todo, que expresan tiempos pasados.

El monólogo autonarrado expresa un fenómeno que puede entrar por completo en los límites de la conciencia del personaje narrador y, por tanto, tiene una autonomía y una utilidad funcional mucho mayor en el dominio del individualismo relativista.

8.2.2. Monólogos autónomos

Son aquellos monólogos que no van precedidos de un marco narrativo.

A) Monólogo autobiográfico

Se produce cuando un personaje solitario recuerda su propio pasado y lo narra para sí mismo en orden cronológico. La finalidad suele ser que el personaje busca hacer una especie de confesión pública, de auto justificación.

B) Monólogo autorreflexivo

Son una variante de monólogos autónomos en los que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona. Por medio del tú autorreflexivo se consigue abrir la conciencia del personaje, la muestra desde dentro. Además, gramaticalmente suelen carecer de coherencia, pues generalmente se emplean mezclándose tiempos que van desde el futuro hasta el presente o el pasado.

C) Monólogo inmediato

Reproduce el discurso interior verbalizado desde la perspectiva del yo, esto es, sin forma autorreflexiva. Tradicionalmente se ha entendido como la *corriente de conciencia*.

8.3. Tendencias perceptivas

Como es obvio, el narrador, al mostrar las palabras o los pensamientos de los personajes, establece una relación con ellos. Así pues, las relaciones establecidas entre narrador y personajes pueden ser de lo más variadas, y van a depender, en gran medida, de lo que se ha dado en llamar tendencia perceptiva (Beltrán Almería, 1992: 61-74).

Las tendencias perceptivas más importantes, y que con mayor frecuencia se puede encontrar en la narrativa hispanoamericana serían:

A) Tendencia objeto-analítica

En ella se deja entrever, de un modo u otro, la presencia del sujeto cognitivo del autor, cuya influencia en el texto narrativo va más allá de la narración, haciéndose patente también en aquellas partes del discurso que no pertenecen propiamente al narrador (su representante en el texto), y dominando entonces los enunciados de los personajes.

En esta tendencia se manifiesta el uso frecuente del discurso indirecto, así como la psiconarración y el monólogo citado. Es frecuente en aquellas narraciones dominadas por el

narrador autodiegético, en las que hay una coincidencia de identidades entre protagonista, narrador y autor real. En estos casos la conciencia del autor asoma por una doble vía: la del personaje, encarnación de un pasaje de la vida pasada del autor; la del narrador, su representante en el discurso narrativo más inmediato.

B) Tendencia verbal-analítica

Se caracteriza por esforzarse en reflejar las peculiaridades lingüísticas del personaje. Por medio del diálogo se pretende enfatizar la individualidad de los personajes. Se emplea con frecuencia el discurso directo, así como la corriente de conciencia, y en definitiva, cualquiera de las modalidades de monólogos autónomos.

C) Tendencia particularizadora o mixta

Es una combinación de fenómenos relacionados con las tendencias anteriores y profundiza en el papel de juez que el lector se atribuye sobre sus personajes. Suele aprovechar el discurso de un personaje como prueba de lo que pretende mostrar. El dominio cognitivo del autor queda demostrado en la selección que hace del discurso del personaje.

D) Tendencia objetivo-sintética

El sujeto cognitivo del autor aparece en estos casos limitado, desde una focalización externa. En estos casos se suele limitar su cognición al discurso de los personajes. La narración queda limitada a breves comentarios objetivizadores de lo que han dicho anteriormente los personajes.

E) Tendencia verbal-sintética

Aunque el autor se encuentra todavía en una posición de debilidad, el narrador, su representante, está en primera persona, lo cual facilita las posibilidades de poder abrir la narración a la perspectiva del "yo", si bien, de una forma aún limitada.

F) Tendencia consonante

En ella se combinan rasgos de las dos tendencias anteriores (objeto-sintética y verbal-sintética). En esta tendencia se reduce el discurso referido a lo mínimo, pues lo importante es siempre la narración. El discurso de los personajes que el narrador nos alcance estará siempre cargado de una individualidad emotivo-moral más que lingüística y psicológica.

El narrador lo domina todo y la conciencia del personaje asoma en la psiconarración o, como mucho, en la voz citada.

9. La puesta en abismo

La puesta en abismo, en francés *mise en abŷme,* es una técnica narrativa proveniente de la pintura. Debe su nombre a un procedimiento heráldico que André Gide descubrió en 1891 y

que Lucien Dällenbach toma como punto de partida en su libro *El relato especular* donde analiza este fenómeno narrativo.

Helena Beristáin señala que este término posee varias denominaciones:

> "Relato interno", "duplicación interior" (B. Morrissette, citado por Dallenbach), “mise en abŷme” (atribuido a Magny), "composición en abismo" o "construcción en abismo" (introducidos por Lafille, según Dallenbach), "estructura en abismo" (desde 1970 en la *Rhétorique générale* del Grupo m, y también en Figuras III, de Genette, en 1972), "narración en primero y segundo grado" (Lotman). Quizá –concluye– "estructura abismada" sea, en castellano, una denominación precisa. (1993-1994: 237)

Según el primer acercamiento que da Dällenbach (1977: 16), una puesta en abismo es “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”, consiste en narrar una historia desde distintos niveles narrativos. Esto es, una historia contiene dentro otra historia, el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste. Es importante señalar que:

> La razón de la metadiégesis (narración en segundo grado) puede radicar en que la diégesis (narración en primer grado) adquiera profundidad, o bien en que simplemente constituya un marco que propicie la ironía, o que explique o ubique la generación del segundo grado. En todo caso, no hay una jerarquía preestablecida entre ambos niveles, pero sí hay un narrador metadiegético. (Beristáin, 1993-1994: 239)

Por medio de espejos, fotografías, cuadros, tarjetas postales, o cualquier otro objeto, se puede representar dentro de la acción lo que se va a representar en el nivel discursivo, de tal forma que la salida de esta representación se torna misteriosamente imposible. Según Dällenbach, “es *mise en abŷme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (1977: 49) y más adelante agrega: “la raíz común de todas las *mises en abŷme* es, a todas luces, la noción de *reflectividad*” (58).

Dällenbach señala las siguientes modalidades de la puesta en abismo: la de lo enunciado, la de la enunciación y la del código.

9.1. Puesta en abismo del enunciado

Tradicionalmente se le conoce como “relato dentro del relato”. No hay entre uno y otro igualdad exacta, sino semejanza o complementariedad. Se da una doble acción paralela a la principal que la refleja con mayor o menor exactitud y que puede estar más o menos apartada de la acción principal.

Se produce cuando el relato especular refleja perfectamente el enunciado global, estableciendo el discurso una especie de determinismo del que el protagonista es incapaz de librarse en el relato.

Se presenta como una "cita de contenido y resumen intratextual" (Dällenbach 1977: 73). En este caso tenemos a un enunciado que refiere a otro enunciado. Esta especie de iteración explica y amplía el texto pues "logra robustecer la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándole un aparato de auto interpretación" (Dällenbach 1991: 73).

9.2. Puesta en abismo de la enunciación

Se produce cuando el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo, surge en el texto una figura que reproduce la del propio autor. Es la que pone en escena al agente y al proceso de la producción delatando así la existencia de la figura autorial, que reduplica la del propio autor "excluido" del relato. La puesta en abismo de la enunciación cuenta a su vez con tres posibilidades: presentación diegética del productor[6] o del receptor del relato; puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales; manifestación del contexto que condiciona esta producción-recepción.

Puede pretender funcionar como duplicación exacta y en este caso presentará al escritor y el ejercicio de escribir; o puede darse por contraste e introducir al lector en una historia.

9.3. Puesta en abismo de código o del entramado textual

Esta puesta en abismo es de naturaleza metatextual y, a diferencia de la ficcional, que desdobla el relato en su dimensión referencial de historia narrada, lo refleja bajo su aspecto literal de organización significante. "Es un arte poética, un manifiesto, una idea de texto, y permite captar simultáneamente los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento" (Beristáin, 1993-1994: 245).

Esta técnica de la puesta en abismo repercute tanto en el escritor como en el lector:

> Las estructuras abismadas capturan la atención de quien las percibe, como lo hace un enigma cuya elucidación se nos revela, de pronto, como indispensable. Este dato lleva a pensar que su conformación es siempre una marca de calidad artística, ya que su poder de seducción hipnotiza, pues atrae y mantiene prolongadamente el interés curioso, intrigado y meditativo del receptor. En otras palabras, la estructura abismada crea tensión y suspenso, además de funcionar como 'forma obstruyente' (oscuridad) que prolonga el goce artístico proveniente, en este caso del contacto con la naturaleza enigmática de la arquitectura de la obra. (Beristáin, 1993-1994: 248)

[6] En este sentido se equipara al narrador metadiegético.

Finalmente, como apunta Lucien Dällenbach, “cabe esperar que una *mise en abŷme* del enunciado, de la enunciación o del código no presupongan el mismo modo de operación, aunque las tres modalidades apunten hacia una misma finalidad” (1977: 73), la de denunciar la presencia de quien se esconde tras el texto.

CAPÍTULO II: La obra literaria de Edgardo Rivera Martínez

1. Datos biográficos de Edgardo Rivera

1.1 Vida

Jorge Edgardo Rivera Martínez nació en Jauja, en el valle del Mantaro, en los Andes centrales peruanos, el 28 de septiembre de 1933. Sus padres fueron Hildebrando Rivera, oriundo de Arequipa, y María Martínez, natural de Jauja.

Estudió primaria en el colegio Nuestra Señora del Carmen y secundaria en San José de Jauja donde conoció a Pedro S. Monge y Miguel Martínez Saravia, quienes lo estimularon a seguir su sueño de escribir y convertirse en uno de los mejores escritores peruanos del último siglo.

Sus estudios superiores los realizó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1952), en la Facultad de Letras donde cursó la especialidad de Literatura. Se inició en la docencia en 1956 y obtuvo una beca mediante la cual estudió en la Universidad de La Soborna (París, 1957-1959) y en la Universidad de Perugia (Italia). A su regreso, obtuvo los grados de Bachiller en Humanidades (29 de abril de 1960) con una tesis sobre *El paisaje en la poesía de César Vallejo*; y, Doctor en Literatura (08 de junio de 1960) con su investigación sobre *Referencias al Perú en la literatura de viajes europea de los siglos XVI, XVII y XVIII.*

En 1971, fue reincorporado como docente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y eventualmente atendió al *International Writing Program*, de la Universidad de Iowa (1975). También ha sido profesor en Darmouth (EE.UU.) en 1988 y en Tours y Caen (Francia) en 1990.

Ganó el primer premio del Concurso Nacional del Cuento de las Mil Palabras en 1982, con su relato "Ángel de Ocongate". El jurado estuvo integrado, entre otros, por Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro.

En 1993, publicó su magistral novela *País de Jauja*, finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Al respecto, la doctora en Literatura, Francoise Aubes, de la Universidad de París, ha dicho que *País de Jauja* es una "novela faro de este fin de siglo literario, novela de la felicidad, de la utopía feliz de un Perú mestizo y que reinserta el mundo andino en la cultura universal"[7].

[7] Tomado del Blog *Jauja, Primera Capital del Perú.* Actualidad, historia, costumbres, arquitectura y todo sobre los Xauxas.

De acuerdo con una encuesta publicada por la revista *Debate* en 1999[8], esta novela fue considerada como la más importante de la década de 1990 en la literatura peruana.

> En 1990 la revista *Debate* presentó, en su número 59, los resultados de la encuesta «La narrativa peruana de los años ochenta». En aquella época se elaboraron dos listas: una correspondiente a novela corta y otra a libros de cuento. En 1995, *Debate* en su número 81, publicó los resultados de la encuesta «Las mejores novelas peruanas», que incluía todas las obras de nuestra historia literaria. Una década después de la primera encuesta, *Debate* presenta los resultados de «Los diez libros de narrativa más importantes de la década del noventa», sin distinguir esta vez entre novela y cuento. Acompañamos este listado con una entrevista a Edgardo Rivera Martínez –autor de *País de Jauja*, la novela que obtuvo la más alta votación–, las respuestas que dieron los participantes –todos ellos vinculados al quehacer literario y el periodismo cultural–, así como un texto que da cuenta del sentido y los objetivos de la encuesta. (Recogido en Ferreira, 2006: 207)

Al año siguiente, además de seguir escribiendo otras obras, fue premiado por su destacada participación en el primer Premio Pegaso de Literatura para Latinoamérica, realizado en Colombia. Asimismo, recibió la Beca *Guggenheim Foundation* para la creación Literaria, en 1997.

En 1988 es fundador de la revista *Literaturas Andinas*[9] y cofundador de la biblioteca de cultura andina de la editorial Lasontay de Lima.

Desde el año 2000, fue miembro de la Academia Peruana de la Lengua y autor de numerosos trabajos de investigación, particularmente sobre viajeros y literatura de viajes en el Perú; y ejerció, en importantes medios escritos, el periodismo de opinión.

En el 2016, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos rindió un emotivo homenaje al escritor en donde lo llamó "Jaujino universal". De los diversos honores que recibió, destaca la publicación del libro *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999), obra realizada por César Ferreira e Ismael Márquez y que reúne los estudios de importantes narradores y críticos sobre la literatura del escritor jaujino.

El 3 de mayo de 2013, la Casa de la Literatura Peruana inauguró la exposición "Edgardo Rivera Martínez: una literatura andina de amarus, unicornios y ángeles", con la que se rindió tributo a los ochenta años de este escritor peruano.

---

[8] Encuesta publicada en revista *Debate*, vol. XXI, N°. 105, marzo-abril 1999. Lima: Apoyo Comunicaciones S.A., 42-46.

[9] La revista *Literaturas Andinas* nació gracias a la iniciativa de los miembros del Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes (IDECSA) que asume la edición de dos revistas: una dedicada a la literatura andina, dirigida por Edgardo Rivera Martínez; y la segunda, dedicada a temas de ciencias histórico-sociales, arte y arqueología a cargo de Ramiro Matos Mendieta.

El 20 de julio de 2018 Rivera Martínez recibió el homenaje "25 años de *País de Jauja*: homenaje a Edgardo Rivera Martínez". El evento fue organizado por la Red Literaria Peruana, una organización cultural que busca promover la crítica y la investigación literaria a nivel interuniversitario.

El escritor jaujino falleció a los 85 años, el 4 de octubre del 2018, en su casa en Miraflores (Lima).

1.2. Producción literaria

Edgardo Rivera Martínez es autor de una extensa obra narrativa. Su primer conjunto de cuentos, *El Unicornio*, se publicó en 1963. Su producción literaria, principalmente narrativa, incluye una serie de relatos o cuentos cortos, cuatro novelas de corte andino y un libro de literatura infantil. De entre sus novelas, la más conocida es *País de Jauja* (1993), considerada la mejor novela de la década, que ha recibido el reconocimiento nacional y extranjero (finalista en el premio Rómulo Gallegos).

Aparte de su carrera dentro de la narrativa literaria, Rivera Martínez se ha dedicado también al estudio de los viajes y viajeros del siglo XIX, destacando siempre por su amor a la sierra peruana, por rescatar lo mágico del mundo antiguo y fusionarlo con las herencias del mundo occidental: "Poco a poco, la obra de Rivera Martínez se perfila como un mundo ubicado entre los mitos andinos y los mitos clásicos, así como los encuentros y desencuentros del hombre andino con el mundo urbano occidental" (Ferreira, 1999: 19).

Además, ha traducido textos de Léonce Angrand, César Moro, Charles Wiener y Paul Marcoy. Cronológicamente, dentro de su producción literaria encontramos[10]:

Tabla 6: *Producción literaria de Edgardo Rivera Martínez*

*El Unicornio (*1963)	Cuatro relatos de temática andina[11].
Imagen de Jauja (1967)	Imagen de Jauja vista a través de los cronistas, historiadores y viajeros que la visitaron entre 1534 y 1880.

[10] Basada en la lista que aparece en la página web *Biblioteca virtual de amigos de Villa* y en el listado que aparece en la Academia Peruana de la Lengua.

[11] *El Unicornio*, su primer libro de cuentos, es un volumen que reúne cuatro relatos de temática andina y corte fantástico, editado por el propio autor. La crítica no se pronunció al respecto y la publicación pasó desapercibida en los años 60, pues el autor proponía una visión diferente de escribir literatura indigenista en su época, una opción que mezclaba lo cotidiano y lo sobrenatural, lo autóctono y lo occidental. Ni siquiera escritores como José María Arguedas ni Sebastián Salazar Bondy comentaron algo, pese a conocer el libro, tal como el mismo Rivera Martínez lo explicó en su artículo "Lo fantástico y lo maravilloso en mis primeros relatos" (Publicado en *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*): "Me consta que José María Arguedas, a quien vi un par de veces, y por quien sentía gran admiración, tuvo el libro en sus manos, pero nunca comentó anda al respecto" (2006: 69). Era desconcertante para indigenistas ortodoxos aceptar la idea de la aparición de un unicornio (figura mítica occidental) en medio de los Andes peruanos.

El Visitante (1974)	Primera novela corta en la que, a través de sucesivos monólogos, Rivera Martínez trata temas como la soledad, el tiempo y la existencia.
Azurita (1978)	Colección de ocho relatos que incluye un texto de tono lírico ("Amaru"). Fue prologado por Antonio Cornejo Polar.
Enunciación (1979)	Reúne las novelas cortas *El visitante*, *Ciudad de fuego* y el relato que da nombre al volumen.
Hombres, paisajes, ciudades (1981)	Crónicas que reflejan su identificación con la tierra natal pero que, fundamentalmente, expresa las angustias existenciales del hombre contemporáneo.
Historia de Cifar y de Camilo (1981)	Relato extenso de corte más realista donde trata el tema de la diferenciación de clases.
Ángel de Ocongate (1982)	Relato con el que gana el concurso "El cuento de las mil palabras" organizado en 1982 por la revista Caretas.
Casa de Jauja (1985)	Estampas evocativas de su ciudad natal: Jauja.
Ángel de Ocongate y otros cuentos (1986)	Versión extendida de *Ángel de Ocongate.*
País de Jauja (1993)	La novela más celebrada de la narrativa de Rivera Martínez. Cuenta las vacaciones escolares de Claudio, un adolescente de 15 años que comienza a descubrir el amor y su vocación por la música y la literatura. El mismo autor explica que su propósito con esta novela es "hacer que el adolescente dialogue con el adulto que será y el adulto con el niño o adolescente que fue, con la finalidad de reinventar una y otra vez la propia vida" (Gamboa 2003: 48).
A la hora de la tarde y de los juegos (1996)	Reúne una serie de relatos autobiográficos donde Jauja vuelve a ser el escenario principal.
Cuentos completos (1999)[12]	Una serie de relatos que tienen como escenario principalmente la sierra peruana, aunque algunos se ambientan en la capital peruana.
Libro del amor y las profecías (1999)	Novela ambientada en Jauja. En ella el protagonista, Juan Esteban Uscamayta, un empleado de la Municipalidad de Jauja, escribe sobre sus vivencias, lecturas, fantasías y sueños. A la par de la historia de Juan Esteban, el autor nos muestra también una imagen costumbrista de Jauja.
Ciudad de fuego (2000)	Incluye tres relatos en los que se abordan diferentes mitos que determinan la atmósfera irreal y poética del libro.
Estampas de ocio, buen humor y reflexión (2003)	Selección de artículos periodísticos donde predomina el buen humor, la ironía y la reflexión. El texto se encuentra dividido en seis partes que tienen entre otros temas Lima, la mujer, la coca, etc.

[12] Publicado por editorial Alfaguara en 1999.

Al andar de los caminos (2003)	En este libro se reúne una serie de estampas de viaje del escritor Edgardo Rivera Martínez, viajes efectuados principalmente en su juventud por la sierra del Perú y por varios países de Europa, Estados Unidos y Colombia.
Cuentos completos (2° ed.) (2004)	Idéntica a la de 1999 pero publicada por el Instituto Nacional de Cultura en 2004.
Una azucena de luz y de colores (2006)	Con este libro Edgardo Rivera Martínez incursiona en la literatura infantil. La obra contiene seis relatos en los que se retratan los paisajes y las costumbres de los Andes, la Amazonía y la costa, en una travesía llena de humor, color, ternura, magia y fantasía.
Danzantes de la noche y de la muerte y otros cuentos (2006)	El libro comprende once relatos, dos de ellos ambientados en los Andes y nueve en Lima. En esta obra, el autor nos presenta a una serie de personajes solitarios que encuentran su lugar en un mundo alternativo.
A la hora de la tarde y de los juegos (2008)	Reedición aumentada.
Diario de Santa María (2008)	Presenta las vivencias de dos adolescentes internas en un apartado colegio regentado por monjas. Una es peruana y la otra francesa, lo cual sirve al autor para tratar el encuentro cultural entre el mundo occidental y el andino.
Cuentos del ande y la neblina (1964-2008)	Reúne la obra cuentística de Edgardo Rivera Martínez. El volumen incluye, además, dos relatos inéditos: "Ileana Espíritu" y "El Tucumano".
A la luz del amanecer. (2012)	Es la cuarta novela de Edgardo Rivera Martínez. En ella, el protagonista y narrador, Mariano de los Ríos, regresa a su casa natal, en Soray (Andes centrales), para quedarse en ella, y en esa noche rememora su vida desde los lejanos años de su infancia y juventud, hasta los más recientes, en una evocación de su familia, de su pasión por la cristalografía, de las mujeres que más ha amado, de sus viajes por el Perú y por lejanos países.
Del amor y la alegría y otros poemas (2015)	*Reúne su producción poética. El libro recoge dos textos anteriores, "Casa de Jauja" y "Elementos", aparecidos en 1980 y 2009, respectivamente, más uno inédito, que da título al volumen, de los años recientes de la producción de Rivera Martínez.*

Otras obras importantes del autor son:

- *Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990* (1996)
- *Antología de Lima.* 2 tomos (2002)
- *Antología de Huamanga* (2004)

- *Los Balnearios de Lima. Miraflores, Barranco, Chorrillos* (2006)
- *Antología de la Amazonía del Perú 1539-1960* (2007)
- *Revista americana* (2008)
- *El Perú en la literatura de viaje europea de los siglos XVI, XVII y XVIII* (2011)
- *Historia y leyenda de la tierra de Jauja* (2012)

Entre sus traducciones figuran:

- **Del francés (selección)**
  - Monnier, Marcel (2005) *De los Andes hasta Pará. Ecuador-Perú-Amazonas*. Lima: IFEA, BCRP.
  - Demélas, Marie Danielle (2003) *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Lima: IFEA/IEP.
  - Descola, Philippe (2003) *Antropología de la naturaleza*, Lima: IFEA/Lluvia, 2003.
  - Marcoy, Paul (2001) *Viaje a través de América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico*, 2 vols. Lima: IFEA, PUCP, BCRP.
  - Wiener, Charles (1993) *Perú y Bolivia*. Lima: IFEA/Univ. San Marcos.
  - *Los jardines de Lima*. [Texto inédito de Léonce Angrand, 1838, en Léonce Angrand..., Lima: CMB, 1973].
  - Sonetos de Louize Labé, lionesa. Lima: Instituto de Filología de la Universidad Mayor de San Marcos, 1960. [Estudio Introductorio y traducción].
- **Del inglés**
  - Clements R. Markham, *Cuzco y Lima*. Lima: PetroPerú/Markham College, 2001.
- **Del portugués**
  - José Sarney, *El concejal Bertoldo y otros cuentos*. Versión española de E.R.M. y de Hilda Codina. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1987.
- **Del griego**
  - Jenófanes de Colofón. *Edición, texto griego, traducción*. Lima: Instituto de Lingüística y Filología de la Universidad Mayor de San Marcos, 1955.

1.3. Reconocimientos y distinciones

Entre los homenajes y reconocimientos de los que ha sido merecedor destacan los siguientes:

- Homenaje literario de la 17º Feria Internacional del Libro. Lima, 25 de julio de 2012.
- Homenaje de la IV Feria Internacional del Libro Zona Huancayo (FELIZH). Huancayo, 23 de junio de 2012.
- Distinción institucional de la Casa de la Literatura Peruana. 9 de mayo de 2012.
- Medalla de Honor de la Cultura Peruana, concedida por el Instituto Nacional de Cultura. 25 de febrero del 2004. Resolución Directoral Nº 143 INC.
- Invitado a una estancia del 8 de abril al 6 de mayo del 2003, en Bellagio, Italia, por Foundation's Study and Conference Center (The Rockefeller Foundation), tiempo destinado a avanzar en la escritura de una nueva novela, junto a investigadores, artistas y otros escritores de varios países.
- Invitado a un ciclo de conferencias, *El Poder y la Palabra*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, enero del 2002.
- Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua, febrero del 2000.
- La novela *Libro del amor y de las profecías* figuró en el Seminario "Tres Clásicos Peruanos" dictado por el escritor Alfredo Bryce Echenique, junto con una de Julio Ramón Ribeyro y otra de Mario Vargas Llosa, en mayo del 2000. Seminario repetido en Madrid el mismo año.
- La novela *País de Jauja* fue escogida como la novela más importante de la década, en una encuesta entre numerosos escritores y críticos efectuada por la revista peruana *Debate*, marzo de 1999, Nº 105, en la que aparece una entrevista a su autor. Esta novela fue finalista en el Concurso Internacional de Novela Rómulo Gallegos de 1993.
- Beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation para dedicarse por un tiempo a la escritura literaria, entre 1997 y 1998.
- Primer Premio en el Concurso Nacional de Cuento de la revista *Caretas*, 1982, con *Ángel de Ocongate.*

1.4. Influencias literarias

Hay dos aspectos de la vida de Rivera Martínez que son constantes en toda su obra: sus vivencias personales en su añorada Jauja y sus lecturas del mundo occidental, especialmente de la literatura griega.

Respecto al primer aspecto, su infancia estuvo impregnada de amor familiar y una fascinación a los paisajes e imágenes de la serranía peruana que serían fuente de inspiración

para sus obras futuras, de allí que su ciudad natal sea un aspecto constante en toda su producción. Es en Jauja y en el ámbito familiar donde va descubriendo su vocación literaria, el mismo escritor en una de las entrevistas[13] que ha dado afirma que:

> Fue una experiencia temprana. Mucho influyó mi familia materna, y en especial mi hermano mayor, Miguel, gran amante de la lectura. Después, ya en el quinto año de secundaria, mi profesor de lenguaje, una persona muy culta, Pedro S. Monge[14], leyó un cuento que yo había escrito y lo publicó en la revista del Colegio Nacional de San José de Jauja, en el que estudié. Ya me sentía en ese entonces llamado para la creación literaria, también para la música, pero más profundamente para aquella.

Asimismo, César Ferreira en su artículo *Apuntes sobre la vida y obra de Edgardo Rivera Martínez*, leído en el coloquio organizado por la Unidad de Post Grado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (octubre 2005), señala:

> Entre sus recuerdos de infancia, figuran largas estancias en Ataura, un pueblo en las afueras de Jauja donde su familia es dueña de una pequeña parcela de tierra. En Ataura, el cultivo del maíz y el trigo acompañan sus juegos infantiles junto a los relatos orales de su madre y de la gente que comparte el espacio hogareño del futuro escritor. A estos recuerdos se suman también las largas temporadas con su familia en Lima en el entonces apacible balneario de Barranco. Lima es pues otro referente importante de su itinerario vital desde muy temprano, un referente que se manifestará en más de un texto de su obra.

En lo que se refiere a sus lecturas, cuando se le ha preguntado por autores que hayan influido en su narrativa, Rivera Martínez declara su fascinación por García Márquez, Borges, Azorín, en lengua castellana; Proust, en francés; y de los clásicos, *El Quijote*.

> **¿Reconoce la influencia de otros autores en su narrativa?**
> Es difícil responder a esa pregunta. Pero diré en todo caso que hay escritores en prosa que me han fascinado: García Márquez, Borges, Azorín, en lengua castellana; Proust, en francés. Y de los clásicos he sido un temprano lector del Quijote, gracias a que nuestro abuelo materno nos dejó una hermosa edición ilustrada por Gustavo Doré. También el hecho de que mi hermano mayor fuese un gran lector, todo lo cual se ve reflejado en mi novela *País de Jauja*. Ese adolescente, su protagonista, es en muchos aspectos lo que yo fui o me sentí en esa etapa de la vida.

Asimismo, es necesario mencionar que es el filólogo Fernando Tola Mendoza, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, quien ejerció una profunda influencia

---

[13] Entrevista realizada a Edgardo Rivera Martínez y publicada el sábado 23 de noviembre de 2013 en el portal web del Ministerio de Cultura. Disponible en http://www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/la-creatividad-de-edgardo-rivera-martinez-premio-nacional-de-cultura-2013

[14] Pedro S. Monge, escribió, en la revista de ese Colegio una nota de presentación al primer cuento que se publicó en ella, La cruz de piedra, en la cual dice: "Lector impenitente, ha barajado a todos los representativos de la literatura universal en su afán encomiable de acopiar concepciones estéticas y modelos de estilo para iniciar su propia elaboración literaria. Temperamentos y méritos como los de Edgardo Rivera Martínez justifican holgadamente que un profesor rompa sus normas de rígida imparcialidad para SALUDAR AL DISCÍPULO DISTINGUIDO, CON LA SEGURIDAD DE SALUDAR EN ÉL A UNO DE LOS FUTUROS ESCRITORES DEL PERÚ".

en la formación académica de Rivera Martínez pues fue él quien no solo le mostró el mundo de la cultura clásica, un elemento recurrente en su conciencia creativa, sino que también le ayudó a ratificar su idea del mundo andino. El mismo autor escribirá en su artículo "País de Jauja o una utopía posible", lo siguiente:

> … Ingresé en la Universidad de San Marcos para seguir estudios en la Facultad de Letras. En ella tuve la inmensa fortuna de toparme con un hombre en quien se juntaba una aguda inteligencia y una cultura pasmosa: Fernando Tola Mendoza (…) en aquellos tiempos se dedicaba a los estudios clásicos. Fui su alumno de griego y de literatura griega, y después su asistente (…). Gracias a él se confirmó mi intuición de la importancia de frecuentar no sólo a los escritores modernos, sino también a los clásicos de las diferentes literaturas nacionales, y hacerlo, de ser posible, en sus textos originales. Pero Fernando de Tola apoyaba también el estudio de la lengua y literatura oral quechua (…). Con todo lo cual me ratificó en mi convicción de la necesidad de ser leales a nuestras raíces y de abrirnos, al mismo tiempo a otros horizontes. (Rivera Martínez, en Ferreira, 2006: 56)

Además de los mencionados figuran entre sus autores favoritos: Thomas Mann, Herman Hesse, Rulfo y Vallejo con cuya poesía se identificaba profundamente. Asimismo, fueron importantes los relatos orales que escuchó durante su infancia: "Por otra parte tenía yo la fuente de la literatura oral, que eran los cuentos que me contaba la "muchacha" –como le llaman en Perú– que ayudaba en la casa" (Rivera Martínez, en Diegner, B. y Morales, J., 2006: 15).

2. La concepción del cuento

La producción literaria de Edgardo Rivera Martínez incluye, especialmente, narrativa y dentro de esta es más aficionado al cuento que a la novela, aunque su producción más destacada sigue siendo su novela *País de Jauja.*

El cuento para Rivera Martínez es la composición tradicional por excelencia, la que "nos acompaña desde nuestros primeros años con los relatos de la madre o de la abuela narrados antes de dormir" (Rivera Martínez en Ferreira, C y Márquez, I., 1999: 57) y que recién toma sus características como género en el siglo XIX y que podría definirse como una "narración corta, de carácter por lo general ficticio, escrita en prosa" (*Ibid*, 58); aunque subraya el hecho de que hay que ser prudentes en cuando a lo ficticio porque se pude narrar un suceso real.

Entre las características que le atribuye al cuento se encuentra el hecho de que se debe atender a su efecto final y por lo tanto cada elemento colocado en él debe estar en función al final, coincidiendo aquí con la idea esférica del cuento de Cortázar, un final que tiende sobre todo a la sorpresa; la funcionalidad del todo y de las partes; la brevedad y la máxima eficacia de los recursos utilizados. "La imagen que quizás más conviene para reflejar la naturaleza nuclear del cuento sea la de un cristal de roca. Ambos, mineral y obra en prosa, fijados ya en

su forma definitiva, pero ambos adquiriendo, como sucede de otra manera con el poema, nueva y particular vida, el uno con los rayos de luz y la mirada y el otro con cada lectura" (*Ibid*, 62).

Distingue asimismo entre **cuento maravilloso**, especialmente dirigido a niños, en el cual lo que interesa es el reiterado asombro que produce el acontecer; **cuento fantástico** en el que más que el final interesa los caminos o ángulos por los que se desarrolla la acción; y, por último el **cuento lírico** que se encuentra más cerca del poema y en el cual interesa la intensidad del simbolismo planteado y que no necesariamente tiene argumento; una historia que puede resolverse con un enigma mayor que el planteado al inicio.

3. La narrativa de Edgardo Rivera Martínez

El Perú de los siglos XX y XXI es un escenario de diversas tendencias de movilización y participación política indígena que se manifiestan como parte de un contexto más amplio de cambio social y político a nivel nacional.

José Carlos Mariátegui en su ensayo *El proceso de la literatura peruana* escribe que: "El dualismo quechua-español no resuelto aún hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista" (Mariátegui, J., 2007: 197)[15]. De esta manera, precisaba que la literatura de aquellos años se situaba en el cruce de dos sociedades y dos culturas. Ha sido mucha la controversia y el afán en definir y separar lo que es la literatura indigenista (escrita por criollos y teniendo al indio como protagonista) de lo que es la literatura indígena (escrita por los propios indios reflejando la realidad). El indigenismo narrativo ha sido ampliamente estudiado, debatido y entendido de diversa manera. Este proceso de modernización está conectado con el desarrollo de la sociedad peruana[16].

Tomás G. Escajadillo en su artículo "El indigenismo narrativo peruano" (1989) señala que para que una obra sea considerada indigenista debía reunir tres condiciones:

- Sentimiento de reivindicación social.
- Superación de la visión romántica e idealista del mundo andino.
- Suficiente proximidad al mundo que se quiere novelar.

[15] Según Mariátegui, a pesar del compromiso reivindicatorio que presupone el indigenismo, no llega a constituirse en una literatura indígena, en el sentido estricto del término, es decir en una literatura hecha por los propios indígenas: "La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista Del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por ello se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla".

[16] Esta vertiente narrativa, en su proceso, pasa por las modalidades diversas que algunos críticos reconocen como indianista, indigenista y neoindigenista.

Además, propone que dentro del proceso de evolución del indigenismo se podría hablar de «indianismo modernista»[17], «indianismo romántico-realista-idealista»[18], «indigenismo ortodoxo» y «neo-indigenismo».

El llamado indigenismo ortodoxo iniciaría con la obra *Cuentos Andinos* (1920) de López Albújar donde aparece el indio "de carne y hueso", es decir un sujeto con dimensión psicológica y emocional, cercano al habitante andino contemporáneo:

> La hazaña de López Albújar fue la de romper con una larga tradición de indios borrosos, lejanos, excesivamente estilizados o idealizados, «poniendo en circulación a indios de carne y hueso», en la afortunada expresión de Ciro Alegría, actor principal de la misma empresa literaria y humana, y cuya opinión resulta, por tanto, singularmente valiosa. (Escajadillo, 1989: 121)

Es a partir de estos años que se va a ir produciendo una cada vez mayor aproximación al contexto material y simbólico de los pueblos y la problemática indígena. No obstante, los personajes de López Albújar son aun sujetos estáticos y su verdadero desarrollo y evolución vendría con Ciro Alegría y José María Arguedas:

> Frente a los demás escritores que intentaron mostrar al indio antes que él (llámense Aréstegui o Matto), el «indio de López Albújar» se nos figura bien dibujado, vital, rebelde, convincente: «de carne y hueso»; sin embargo, frente al «indio de Ciro Alegría» esta «proximidad» nos parece ya inadecuada: sentimos que Ciro Alegría ha sabido acercarse al mundo andino, calar profundamente en la psicología de su habitante y, sobre todo, ha sabido darnos en *El mundo es ancho y ajeno* (1941), con la mayor fuerza y grandeza posibles, la dimensión épica de su tragedia colectiva.
> Y, sin embargo, al comparar «el indio de Alegría» con «el indio de Arguedas» podríamos afirmar que nadie como éste ha podido fundir en uno solo el «yo» desgarrado del narrador protagonista con el «ellos» (los indios) (…). (Escajadillo, 1989: 121)
> Si López Albújar apenas consigue brindarnos «algunos escorzos del alma indígena», Arguedas nos introduce a los recintos más íntimos de ella. López Albújar y José María Arguedas, constituyen, a mi manera de ver, los polos contrarios, los puntos extremos de una misma escuela: el indigenismo (…) López Albújar, Ciro Alegría y José María Arguedas significan tres niveles, cada vez más profundos, de compenetración con el indio, su alma, sus sueños, el drama de su explotación, la visión de su destino futuro, pero forman parte de la misma escuela, de la misma tradición. (Escajadillo, 1989: 124)

Para uno de los críticos y estudiosos más influyentes del indigenismo y el neo-indigenismo como Antonio Cornejo Polar, el universo narrativo de J. M. Arguedas dan cuenta del dilema de las identidades y de sociedades caracterizadas por la heterogenidad cultural que,

[17] Esta corriente es anterior al indigenismo, aunque algunas de sus manifestaciones se dan en simultáneo con las verdaderamente indigenistas. Desde esta perspectiva, el indio y su marco geográfico sirven como búsqueda de lo exótico. Se encontraría aquí, por ejemplo, la obra *Los hijos del Sol* de Valdelomar.

[18] Corresponden a esta corriente *El padre Horán* (1848) y *Aves sin nido* (1889). Es anterior a las ideas indigenistas.

según el autor, en ocasiones, enfrenta a los pueblos, supone dilemas de orden social, político, étnico y cultural, y constituye el origen de lo que él llama, "armonía imposible"[19].

El siguiente nivel de evolución, correspondería al neoindigenismo, corriente que aparece en los 60 y que se caracterizaría, principalmente, por alejarse radicalmente de la estética realista que informa al indigenismo. Muchas veces se trata de una narrativa con un fuerte componente lírico o mítico.

Según Escajadillo (1989: 127), el neoindigenismo se definiría por la convergencia de los siguientes rasgos:

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

Sobre estas características, Cornejo Polar añade que es necesario considerar dos universos socioculturales distintos: "uno de los cuales es el indígena (al que corresponde la instancia referencial), mientras que el otro (del que dependen las instancias productivas, textuales y de recepción) está situado en el sector más moderno y occidentalizado de la sociedad peruana" (Cornejo Polar, 1984: 550).

Según Escajadillo, el neoindigenismo implica una superación del indigenismo ortodoxo; pero mantiene lo documental y denunciatorio especialmente de un fenómeno socioeconómico que se dio en el país en la época de los 40: la migración desde el Ande hacia las zonas urbanas; aparecen entonces nuevos espacios discursivos y nuevas propuestas diegéticas, pues como lo afirma Ciro Alegría en el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969: 250):

> el indigenismo me parece que tiene dos aspectos bien claros, como creo que ya anuncié brevemente: uno es el de la lucha y el de la reivindicación, y éste posiblemente pase, tarde o temprano, cuando llegue una nueva situación social; pero hay otros aspectos del indigenismo que es el que va a valorizar y ha estado

[19] "Es indispensable destacar, en un primer momento, la fractura entre el universo indígena y su representación indigenista. En los términos empleados hasta aquí, esta quiebra señala la existencia de un nuevo caso de literatura heterogénea donde las instancias de producción, realización textual y consumo pertenecen a un universo sociocultural y el referente a otro distinto. Esta heterogeneidad gana relieve en el indigenismo en la medida en que ambos universos no aparecen yuxtapuestos, sino en contienda, y en cuanto al segundo, el universo indígena, suele mostrarse, precisamente, en función de sus peculiaridades distintivas" (Cornejo Polar, 1996: 461).

> descubriendo las calidades humanas del mundo indígena que han existido siempre y han existido heroicamente a través de siglos de opresión, porque el indio ha tratado de afirmar su cultura tradicional tercamente y la ha traído hasta nosotros en muchos aspectos. Uno de ellos es, por ejemplo, el de la comunidad indígena.

Los escritores pertenecientes a esta corriente neoindigenista se separan en dos grupos:

A) El primero estaría integrado por Manuel Scorza, Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri Montero y Edgardo Rivera Martínez.

B) El segundo compuesto por narradores más jóvenes: Félix Huamán Cabrera, Hildebrando Pérez Huarancca, Víctor Zavala Cataño y Óscar Colchado Lucio.

En este contexto neoindigenista se ubica la producción literaria de Edgardo Rivera Martínez[20], de quien Ismael Márquez (1999: 84) afirma:

> Heredero de la rica tradición que va de Garcilaso Inca a José María Arguedas, Rivera Martínez se ubica en la encrucijada entre dos polos culturales que en el espacio histórico se han atraído y repelido con igualdad de fuerzas, pero que inevitablemente se funden y conjugan en un irreversible proceso de transculturación. No es sorprendente entonces, que su ficción haya oscilado entre temas arraigados en el universo andino al que está firmemente ligado por experiencia vital, y otros cuyos espacios son ambientes urbanos, instancias que proyectan una singular y perturbadora visión del mundo citadino costeño. En ambos casos, la lírica prosa que informa su obra teje una sugestiva tela en la que la realidad, los sueños y los mitos adquieren significados de difusas tonalidades.

Entre las características de la obra de Edgardo Rivera Martínez que la hacen parte de la tradición neoindigenista figuran:

- La convergencia y paralelismo entre la cultura quechua y una cultura mestiza. Un puente entre el mundo andino y el mundo occidental y moderno.
- Se integran la poesía, la música, el folklore y la tradición oral andina como una atmósfera de tono sentimental que aparece también en los huaynos andinos.
- El carácter lírico.
- Temas: la soledad y el exilio presentes también en los huaynos andinos.
- "…trabaja paisajes borrosos, juega con niveles de irrealidad y realidad, hace uso abundante de la fantasía y de anécdotas como entrevistas en su sueño" (Escajadillo, 1991: 18).

El mismo autor señala que "si por neo-indigenismo entendemos una temática que nuevamente vuelve la atención hacia el mestizo y el campesino de las zonas altas, yo creo que

[20] "…la obra de Edgardo Rivera Martínez reúne con amplia suficiencia los elementos constitutivos necesarios para ser considerada como eminentemente representativa del género neoindigenista, tanto por su concepción como por su elaboración" (Márquez, 1999: 83) .

en ese sentido sí podría ser eventualmente calificada mi narrativa de ambiente andino de "neoindigenista" (Forgues, 2011: 136).

Un estudio más reciente hecho por Elton Honores en su libro de *Mundos posibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010) coincide en la importancia atribuida a la literatura de corte fantástico que se cultiva en los cincuenta. Según Honores, hay una renovación temática de la narrativa peruana, enfocada hasta entonces en temas indigenistas:

> El Perú de la década de los cincuenta es bastante particular. En esos años convergen los movimientos migratorios de masas provincianas hacia la urbe limeña, además de un proceso de modernización de la ciudad promovido por el dictador Manuel A. Odría (1948-1956). La presencia de masas provincianas generará problemas de vivienda, empleo y sobrepoblación; nuevos fenómenos que los narradores empezarán a referir. Todos estos cambios producidos en la ciudad y, sobre todo, la conciencia de los narradores de las nuevas posibilidades expresivas, de los recursos técnicos de la literatura contemporánea –en especial la de Faulkner y Kafka–, produjeron una literatura urbana que renovó, tanto formal como temáticamente, la gran corriente narrativa anterior: el indigenismo. (Honores; 2010: 23)

Dentro de todo este proceso descrito, Honores señala tres corrientes principales: lo realista urbano, lo neoindigenista y lo fantástico.

Respecto a lo fantástico, sugiere cuatro niveles de desarrollo: el cuento fantástico estilístico-minificcional, el cuento fantástico humorístico, el cuento fantástico maravilloso y el cuento fantástico absurdo-existencialista. Según el mismo autor, la cuentística de Rivera Martínez se enmarca dentro de la tercera ruta:

> Tenemos entonces que, en el cuento fantástico-maravilloso, el elemento maravilloso irrumpe y no está exento de una cierta religiosidad. Lo maravilloso está ligado a la propia realidad latinoamericana (Durand, Rivera Martínez), a la tradición occidental (Velásquez Rojas) o como resultante de una mezcla (Rivera Martínez). (Honores; 2010: 90)

Asimismo, señala que el rasgo dominante de la obra de Rivera Martínez es la confluencia de dos tradiciones: la andina y la occidental, lo cual supone una propuesta de mestizaje cultural y esto es lo que, en esta tesis, consideramos es el rasgo principal que separa su literatura de cualquier indigenismo o neoindigenismo. Es innegable que los cuentos de Rivera Martínez se inspiran en la tradición andina, principalmente, pero no busca defender la identidad del indio o remarcar su pertenencia a la sociedad o lo injusto de su trato, no pretende reivindicar la figura andina; lo que busca es darnos a conocer una realidad diferente, una realidad que no escapa a los lineamientos universales de la literatura, sino que junto con ella forman una versión diferente, única: una versión mestiza.

Para Rivera Martínez, la literatura neoindigenista se preocupa por el problema de la tierra; en cambio su narrativa toma de lo andino, su mitología uniéndolo al elemento occidental en una mezcla que él prefiere llamar "entretejimiento cultural": "(…) prefiero hablar de entretejimiento. Porque si mezclas hilos de diferentes colores, los hilos son distinguibles, pero el resultado es diferente (…)" (Diegner y Morales, 2006: 18).

En conclusión, la obra de este autor abre una nueva dimensión y visión del mundo andino esencialmente mágica.

3.1. La tradición andina

Sin lugar a dudas la primordial característica de la literatura de Rivera Martínez es su mestizaje cultural, la fusión de la mitología andina con la griega clásica, principalmente. Todo esto es lo que enriquece una narrativa centrada en aspectos de la vida cotidiana que se nutre de notas de melancolía, ternura y una "austera y esquiva belleza" (Rivera Martínez). La mayor parte de sus cuentos están ambientados en los Andes: Jauja, Huamanga, Ocongate o Cusco.

En la obra *De lo andino a lo universal*, el mismo autor ofrece una visión de lo que son los Andes y lo que significan en su vida:

> Encuentro que nuestros Andes no son sólo, con su revuelta topográfica, factor de separación, sino además razón poderosa de la rica diversidad de expresiones culturales que se han dado en sus valles, unas y quebradas a lo largo de milenios (…) con sus paisajes en que se alternan notas como las de severidad, grandiosidad, ternura, alegría, tristeza, los Andes han determinado una particular sensibilidad, proclive a una contemplación panteísta de la vida cósmica, impregnada de afectividad pero también austera, que habrá de entretejerse con la sobriedad castellana. Una sensibilidad que se manifiesta tanto en los muros incaicos como en los mitos, en la Catedral del Cusco, en la poesía de Vallejo o los cuentos de Arguedas. (1999: 11)

A esta visión del mundo andino hay que añadirle la mitología y perspectiva de la cultura occidental. Dos polos culturales que desde la llegada de los españoles al Perú siempre han estado en conflicto en el sentido de cuál es el que se impone, cuál el mejor, cuál el relegado, etc. Todo esto forma parte de un proceso de transculturación que aún hoy sigue escribiendo sus páginas en nuestra sociedad. Rivera Martínez ha intentado hacer el retrato de una sociedad en la que el mestizaje cultural, la unión de lo occidental y lo propiamente andino, se ha dado de la manera más pacífica y armoniosa posible.

Luis Nieto Degregori (2007) en su análisis sobre la temática del mestizaje en la narrativa de Rivera Martínez concluye que:

> Es, sin embargo, en el *amestizamiento* del mito sobre Jauja, donde mejor se percibe la importancia que el autor atribuye a lo mestizo tanto para el universo de la ficción

> como para esa realidad que lo inspira, la sociedad jaujina y, por extensión, la peruana. [...] Dos son los rasgos que particularizan la representación del mestizaje (…). Por un lado, una real, y no sólo retórica, reivindicación de los componentes indígenas de nuestra cultura. Por otro, un tratamiento de lo mestizo como armonioso sobre todo en un plano mítico, utópico.

Este mestizaje del autor aparece representado en sus cuentos por distintos elementos culturales como la geografía andina, la lengua española, la oralidad, la religión católica, etc. El mismo Edgardo Martínez afirma: "Es una propuesta literaria en la que yo insisto: fidelidad con las raíces andinas, pero con una apertura a la universalidad y a la modernidad. Pero no una apertura que nos haga perder la identidad, como lamentablemente está sucediendo en gran parte del mundo con la globalización económica" (Planas, 2008).

Es una literatura en la que el énfasis está puesto en la identificación de los personajes andinos de clase media con el resto de la población peruana. No se busca ningún tipo de reivindicación al estilo de Arguedas, se trata de construir una identidad propia a la que se le añade lo occidental como elemento complementario, se trata de imaginar espacios andinos donde conviven enlazados los mitos de origen ancestral con los de origen griego.

Otra de las razones reconocidas por Edgardo Rivera para la conciliación de lo andino y lo occidental tiene que ver con su ciudad natal, pues la ciudad de Jauja fue desde mediados del siglo XIX una ciudad a la que acudían muchos turistas europeos como un lugar de cura para la tuberculosis, razón por la cual se le consideraba una ciudad cosmopolita.

A esto hay que añadirle el hecho de que su familia era dueña de tierras (parcelas) en Ataura, un pueblo en las cercanías de Jauja, donde Rivera Martínez tendría ocasión de alternar desde muy pequeño con los campesinos de la zona y participar de las faenas agrícolas y así es como conoce los mitos de la tradición oral andina, muchos de los cuales aparecen en sus cuentos como en "El cuentero" en el cual incluye tres relatos de la literatura oral andina.

Tres fueron los momentos claves que permitieron al autor su acercamiento al mundo andino y que dejó en su vida y en su alma una huella invaluable que transmite en muchas de sus obras: Su primer contacto con el mundo andino se produjo siendo niño al nacer en Jauja (época de esplendor de este lugar) y frecuentar la zona de Ataura:

> Mi familia pertenecía a la clase media provinciana y, por las peculiares características de mi tierra, éramos dueños, como muchos de nuestros paisanos en esa zona de minifundios, de unas pocas parcelas en diferentes partes del extremo norte del valle, cultivadas en aparcería. Tal circunstancia determinó que en mi infancia y adolescencia espectase y a veces tomase parte en las labores campestres (…). La trilla en Ataura suponía dos o tres días con sus noches en la era, y constituía ocasión de admirada contemplación de las vueltas de los caballos, de pláticas con los chicos de mi edad, de cuentos y consejas, gracias a lo cual me fueron familiares

> figuras míticas como la sierpe primordial o Amaru, los condenados, las cabezas voladoras, el personaje de Juan Oso, y los zorros sabios o aventureros. Figuras unas de nítida raíz vernácula, y otras de lejano origen medieval, pero todas entretejidas en un mundo de poética y vigorosa trascendencia. (Rivera Martínez en Ferreira: 2006: 45)

El segundo momento de encuentro con el mundo andino fue con la lectura de obras como los *Paisajes Peruanos* de Riva Agüero y *Notas sobre el paisaje de la sierra* de Mariano Ibérico; a las cuales se sumaron las obras literarias: *La serpiente de oro* y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y las de *Agua, Yawar Fiesta, Diamantes y Pedernales* y *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Así no solo conocía el paisaje andino sino también al hombre del Ande: "Descripciones, cuentos y novelas que fueron todos, como es lógico, preparación y después compañía en mis excursiones y andanzas por Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, el Cusco, el Collao, el Callejón de Huaylas" (*Ibid*, p. 47).

Un tercer acercamiento a los Andes fue el hecho de que el Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) le encargó la traducción de la obra *Comprendre l'agriculture paysanne dans les Andes Centrales, Pérou et Bolivie*[21] (París, Indra, 1992):

> Más aún, pude confirmar, gracias a la metódica y objetiva exposición de los trabajos reunidos en dicho volumen, lo que la intuición y varias lecturas me habían revelado: la existencia de una relación a la vez reverente y fraterna del hombre de los Andes con la tierra, relación por ello mismo fecunda y efectiva, y que constituye toda una lección en la época en que vivimos. (*Ibid,* p. 48)

Prácticamente todos los cuentos de Rivera Martínez muestran un punto de unión con los Andes, por ejemplo, tanto en "Ángel de Ocongate" como en "Cantar de Misael" se muestra la lucha a través de la cual los protagonistas de las historias reflexionan sobre quiénes son y encuentran su verdadera identidad en el mundo andino, en su música ("Canto a Misael") o en su arquitectura ("Ángel de Ocongate"). En ambas historias la acción es poca y transcurre principalmente en el interior de los personajes, se trata de un proceso de reflexión por parte del protagonista que termina con un final abierto que deja esbozada la idea de pertenencia a un mundo distinto.

"Ángel de Ocongate", cuento con el que ganó el concurso de *Cuento de las 1000 palabras*, plantea que el dilema de "la identidad en el Perú es una dialéctica no resuelta entre los sujetos y su historia" (Ferreira, 2015: 220), es decir, la única forma de resolver el problema de identidad que plantea el protagonista de la obra es asumir una identidad mestiza pues el

[21] En español: *Comprender la agricultura campesina en los Andes centrales: Perú-Bolivia.* Un libro hecho bajo la dirección de Pierre Morlon y que reúne el trabajo de varios especialistas sobre la diversidad y variedad de formas de hacer agricultura y ganadería en los Andes.

protagonista es un sujeto que vaga por el mundo y que al inicio se identifica como un ángel caído; sin embargo, al final se reconoce como un antiguo danzante de tijeras del mundo andino.

> La descripción con la que se inicia el relato invoca a uno de los tantos ángeles barrocos que (ya sea como esculturas o en los lienzos) habitan en las hermosas capillas de los Andes peruanos. La inclusión del nombre Ocongate, nos remite, en este caso, a la provincia cusqueña de Quispicanchis, más específicamente, a las faldas del famoso Ausangate, el apu mayor de los alrededores del Cusco. Se trata de un lugar de profundo contacto cultural donde en actitud de peregrinación pasan cientos de comparsas de bailarines en las festividades del señor de Q'oyur Riti. (Vich, 2001: 164)

"Ángel de Ocongate" es uno de los cuentos de Rivera Martínez que mejor sintetiza una de las grandes preocupaciones de su universo literario: el dilema de la identidad en el Perú y la necesidad de reafirmar su carácter mestizo, una constante en toda su literatura.

La utilización de elementos andinos se puede observar principalmente en:

- Ambientación.
- Uso de mitología o cosmovisión andina.
- Caracterización de personajes.
- Tradición oral.

a) Ambientación: De los 51 cuentos que conforman su obra *Cuentos del Ande y la neblina,* 14 de ellos tienen referencias claras a lugares pertenecientes a la sierra peruana. Se nombran lugares como Ocongate, Acobamba, Parcos, Julcamarca, Quichuay, Jiullacocha, Atuntambo, Jauja, Yauris, Sincos, Sóndor, etc.

En "Canto de Misael", por ejemplo, la mención de estos lugares contribuye a crear una atmósfera fantástica, misteriosa: "A la luz de un mechero Juan González había atendido a los viajeros. Allí en su toldo remecido a ratos por el viento, en esa noche de junio, a mitad de camino entre Parcos y Julcamarca, pues por ahí pasaban las gentes de Laraos, de Maras, de Acobamba, que se dirigían a la fiesta de la Virgen de las Nieves, en Huari" (23).

Por otra parte, en "Vilcas" el inclemente y árido ambiente andino es determinante en el final del protagonista. Celio, un niño huérfano, cansado de la pobreza y el hambre que sufría por la sequía que azotaba la región, decide encaminarse hacia Vilcas, un pueblo donde, según un forastero, no se había sufrido por los problemas de la sequía y allí los pobladores recibían compasivamente a los pobres de otros lugares. Después de reflexionar emprende su camino acechado cada vez más de cerca por un cóndor que pacientemente espera su muerte para alimentarse de él. El camino es seco, inclemente, duro:

> Caminó toda la mañana. No se topó con nadie (…). Una corriente muy alta limpió por completo la atmósfera, que parecía de un metal ardiente y obscuro El peso del sol y las horas de marcha lo fatigaron antes de lo que esperaba, de modo que se vio forzado a detenerse (…). A la mañana siguiente, muy temprano, reanudó el viaje. El día no era tan claro como el anterior, pues el viento de la noche había levantado nubes de polvo (…). Atardecía cuando llegó a una acequia, cuyo nacimiento debía estar en un puquio todavía no extinguido de las cercanías. Apenas si discurría por ella un hilo de agua, del que bebió, a sorbos lentos (…) (141-142).

En su camino a Vilcas, Celio tiene contacto directo con toda la miseria y pobreza que rodea a los pobladores con los que se encuentra, entre ellos una pareja de ancianos que prácticamente mueren de hambre: "Su miseria era sin duda tan antigua como su edad. Y aun se habría podido pensar que había habitado en ellos, con ese olor insufrible, y ávida, la muerte" (150-151). Finalmente, Celio también muere víctima de la inclemencia sin llegar a Vilcas y acepta resignadamente el servir de alimento al cóndor. Al final ya no le teme a la muerte sino que esta es para él la liberación de un ambiente miserable: "Celio lo observó un rato y sonrió otra vez, con resignación, pero también con un sentimiento de liberación. Se fundió poco a poco la sequedad de su boca, y ya no hubo en su ánimo sino una serenidad que acogía con dulzura la visión de la tierra y del ichu, el rumor del aire, el ardor glacial del sol de la puna" (154).

No obstante, aunque el ambiente andino despierta en Edgardo Rivera Martínez sentimientos de soledad y tristeza también son hermosos y nostálgicos. Por ejemplo, en "Marayrasu" la montaña es para él un ambiente enigmático: "La noche era muy clara. Serena y casi irreal se recortaba en el cielo la silueta del Marayrasu" (85), "Ese pico que se alzaba, sobre una masa revuelta y severa de rocas, sobre una pampa desolada. Y le parecía como si en esa cumbre no soplase nunca el viento, ni cayesen los rayos, y fuera siempre quietud, soledad, blancura" (89).

Evocan la misma tristeza nostálgica que transmiten la mayoría de sus personajes y que él reconoce que forma parte de la identidad del hombre de Ande en la entrevista que mantuvo con Roland Forgues: "Como tú sabes esta literatura está impregnada del sentimiento de exilio, de soledad, de un sentimiento de transitoriedad. Esto lo siento y lo reconozco en la letra de los huaynos que canto y que me gustan mucho" (Forgues, 2011: 132). Esa soledad y tristeza de sus personajes proviene del aislamiento, del desamparo y la incomunicación que sufren sus personajes.

La soledad, el exilio, la nostalgia y la belleza del Ande peruano aparecen reflejadas en los cuentos de Rivera Martínez.

b) Uso de mitología o cosmovisión andina: El pueblo andino explica los accidentes y fenómenos geográficos por medio de una serie de mitos que elevan a la categoría de dioses a

muchos elementos naturales, entre ellos se han considerado a las montañas como entidades protectoras de las comunidades y son llamadas Apu o Apu Wamani. Esta concepción de la cosmovisión andina se hace presente en el cuento "Marayrasu", nombre de una montaña ubicada en el sector norte de la cordillera de Huaytapallana en los Andes peruanos en la provincia de Jauja (Junín).

En esta historia, el protagonista, Alfonso Pomasunco un adolescente llega de Pariahuanca a Jiullacocha orientado por la silueta del Marayrasu con el sueño de formar parte de los trabajadores de la mina. Mientras espera su oportunidad de presentarse a la mina, coloca un negocio de venta de café, ayudado por Magdalena, una moza que resulta ser la querida de uno de los dirigentes sindicales. Desde su llegada, Alfonso, siente una fascinación cada vez más grande por el Marayrasu: "Y se impuso más bien en su espíritu, con una fuerza creciente, la imagen del Marayrasu" (89). En dos ocasiones tuvo contacto con el espíritu o wamani de la montaña que se le presentó en forma de una niña pastora y le ofreció la oportunidad de llevárselo a vivir en la cima de la montaña, pero él rechazó la propuesta a pesar de su fascinación por la montaña y prefirió resignarse a la mina, pues lo otro era solo un sueño, "nada más que un sueño". Aparece aquí el espíritu resignado del hombre del Ande que ha sido abordado por varias obras indigenistas.

"Amaru" es junto con "Ángel de Ocongate" uno de los textos más estudiados de Rivera Martínez y en él, el autor ofrece la imagen del Amaru o serpiente mística como la protagonista de la historia. Este relato se acerca más a la prosa poética y nos brinda una especie de diálogo de la serpiente consigo misma, una visión del dios en una ciudad en ruinas, la sobreviviente de un mundo mítico y que desde allí escribe rememorando los días pasados. La figura del Amaru es fundamental en la cosmología e iconografía andina, simboliza al agua, la fuerza del rayo, la continuidad, la vía láctea, los ríos, los caminos sagrados, la unión entre el cielo y la tierra. Es un animal que con su fuerza atraviesa mundos buscando el equilibrio totalitario; un ser mítico que es mediador entre la tierra y el sol.

Por otro lado, "Adrián" nos ofrece otro aspecto de la cultura andina: los "tapados". Se le conoce así a todo tipo de tesoro oculto, desde tiempos antiguos. Cada uno tiene su historia, leyenda, "maldiciones" e incluso formas particulares y/o tradicionales para ser hallados. Adrián, el protagonista de la historia, en un mozo que trabaja como peón de una hacienda y que tiene grandes dotes para encontrar tesoros ocultos. Al enterarse el abuelo, un hacendado dueño de casa, de la habilidad del joven, lo insta a buscar un "tapado" que, finalmente, ocasionará la desintegración de la familia y significará el fin del gobierno tiránico del abuelo.

Las fiestas religiosas y los bailes aparecen en la figura del danzaq o danzante de tijeras[22], figura mítica y misteriosa que aparece en "Una diadema de luciérnagas" y en "Danzantes de la noche y de la muerte". De igual forma en "El tucumano", cuento inédito, aparece la referencia a otra danza tradicional[23]. Los danzantes de tijeras en la literatura indigenista siempre están rodeados de una atmósfera mítica que une el mundo real y el mundo del más allá. Estos cuentos de Rivera Martínez no son la excepción pues la acción y los personajes se ubican a medio camino entre esta vida y la otra, un ambiente medio que les da el carácter enigmático y mítico, característico de la cosmovisión andina.

Por último, en los cuentos de Rivera Martínez encontraremos términos propios de la tradición andina como: *mistis* (hombres de raza blanca), apelativo que se le da a unos forasteros que llegan a la posada del pueblo donde Celio se encuentra y que le brindan comida y cantan huaynos que resumen su tristeza ("Vilcas"); *taita* (padre) expresión familiar que usa Felicia para referirse a su padre ("Las candelas"); *ayllu* (familia) la organización social que reunía a las familias del pueblo donde se ambienta el cuento "Las candelas"; *pushka* (rueca pequeña para hilar); *ichu* (hoja de las punas, de color amarillo); *imilla* (muchacha indígena que trabaja al servicio de una familia); *pullo* (frazada o manta), etc.

c) Caracterización de los personajes: Los personajes de Rivera Martínez son seres desarraigados, tristes, solitarios cuya única compañía es el ambiente andino; además, siempre evidencian una fuerte melancolía que les viene de su pertenencia a un ambiente al que se sienten sumamente ligados y que influye en su parsimoniosa forma de ser:

> No se volvió ni un momento a mirar hacia la hacienda. No dejaba en ella parientes ni amigos, ni nada que hubiera podido retenerlo. Solo echaría de menos las mañanas luminosas y las noches negras y henchidas de estrellas como una manta de trigo maravilloso. Y acaso lo extrañarían a él –quiso pensar– la pampa de Jiullca y el cerro de Huaylas, donde había cuidado un rebaño díscolo y ajeno. Quizás no regresaría nunca y perdería ese lazo fraterno con el viento, con las piedras, con los puquios… ("Vilcas", 137)

[22] La danza de las tijeras forma parte del folclore peruano y se practica en las regiones de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac. En la antigüedad el baile era practicado por los descendientes de los tusuq laykas, los cuales eran sacerdotes, brujos y curanderos de la época prehispánica. El danzante es un personaje ritual que es capaz de mediar entre los hombres y la naturaleza.

[23] Danza quechua del departamento de Puno de la zona de Azángaro y que actualmente se encuentra difundida en toda la zona del Altiplano que corresponde a este departamento. También llamada danza de los "argentinos", "arrieros" o "mulamulas", es una danza mestiza que evoca la culminación las ferias pueblerinas a fines del Virreinato y principios de la república, donde concurrían arrieros de la provincia de Tucumán, de la República Argentina, quienes arreaban recuas de mulas cargadas de mercadería consistente en telas, vinos y artefactos de cuero que vendían o intercambiaban por productos nativos en los pueblos del Altiplano Peruano, transacciones que cuyo resultado económico, y generalmente óptimo, celebraban libando o danzando y que representa los duelos a que se sometían estos personajes al término de sus trueques por vinos y piscos por productos nativos, donde tratan de demostrar su hombría.

Aun incluso cuando los cuentos se ambientan en Lima, los personajes siguen mostrando el mismo carácter melancólico incrementado por la nostalgia al sentirse desarraigados, solos en una tierra ajena y diferente en la cual tienen que enfrentar la pobreza y la valoración de sociedad que más que acogerlos, los discrimina. Esto lo vemos claro en "Rosa de fuego" donde el protagonista, Tolomeo Linares, sobrevive como ayudante de los fabricadores de fuegos artificiales y poco a poco se dedica a fabricarlos porque quería reproducir con ellos la imagen de su tierra, sus colores y sus flores, especialmente, puesto que lo único que lo sostenía en la vida de la ciudad eran sus recuerdos y la nostalgia por su tierra: "Se habría dicho, incluso, que solo esos recuerdos sostenían su espíritu" (296). Al final del relato logra su objetivo, pero el fuego lo alcanza y muere recitando un *harawi* "que tenía a la vez de celebración y de despedida".

La descripción del personaje misterioso que se le presenta a Elías en "Una diadema de luciérnagas" es una muestra clara de la utilización de tópicos andinos para caracterizar física y psicológicamente al personaje de esta historia:

> Pude ver entonces mejor su ropaje: manto de arpillera o de otro tejido semejante, teñido, por lo que pude apreciar, de un color cercano al púrpura; blanca y desgarrada túnica, con bandas de u lienzo amarillo enroscadas en los brazos, como sierpes. Y a manera de adornos, por lo que alcancé a distinguir, pulseras en las muñecas y algo así como ajorcas y cascabeles en los tobillos. Coronaba su cabeza una diadema, unos puntos de luz, que me intrigaron. Y con razón, pues pronto me pareció, por su diminuto centelleo, que eran luciérnagas. ¡Sí, luciérnagas, engastadas allí! Atónito, me fijé en el rostro del personaje. Una faz enjuta, muy pálida, en la que se destacaban unas pupilas de fulgor afiebrado y una corta barba (364).

El hecho de que este cuento se ambiente en Lima acrecienta lo enigmático de la escena y da muestra del mestizaje cultural que el autor quiere transmitir en sus cuentos.

d) Tradición oral: Dentro de los relatos (primer nivel de narración) se insertan otros relatos (segundo nivel) que son recogidos de la tradición oral andina. Esto lo podemos observar sobre todo en "El Cuentero" y "Adrián".

En "El cuentero", el autor nos refiere cómo un ladrón que se autonombra el cuentero se presenta en la casa de Tadeo Pérez, dueño de un fundo ubicado a la salida de San Lorenzo, con el fin de robar y burlarse de los personajes importantes que se habían reunido en esa casa para jugar tejo; pero mientras dura el singular robo él les va contando tres historias que provienen de la tradición popular andina: El primer relato se centra en la historia de un zorro que se disfraza de cura y acude a un pueblo para celebrar la fiesta patronal y se aprovecha de las mujeres de los aldeanos hasta que el verdadero cura llega y el zorro escapa burlándose de los pobres pobladores y jactándose de su engaño. La segunda historia es el relato de un condenado,

un hombre que es asesinado por el amante de su mujer y que vuelve de la muerte con el único objetivo de cobrar venganza, pero el adúltero siempre gana y finalmente el condenado se resigna a vagar por la tierra. La última historia, única que tiene título ("El diablo y los borregos") relata la misma situación que se está viviendo con la diferencia que los personajes con animales (borregos) y el ladrón cuentero (el diablo). Al terminar la historia siembra cizaña entre todos los asistentes y le prende fuego a la casa escapando en medio de caos.

Por otra parte, en "Adrián" la historia intercalada en más mítica, pues Adrián le cuenta a la abuela, matriarca de la familia, la historia de cómo el mal ingresó al mundo, un relato con puntos en común con el mito de Pandora de la mitología griega y el mito de la Edad de Oro, pero desde una perspectiva andina. Así, el mundo era habitado por animales y en un lago, un Wamani había puesto un cántaro con muchas cadenas que encerraba males como heladas, vientos, tempestades, rayos, etc. Pasó por allí un hombre que movido por la codicia sacó el cántaro y, a pesar de que los animales intentaron detenerlo, abrió el cántaro y soltó calamidades hasta entonces desconocidas.

En conclusión, a través de estas cuatro vías, Rivera Martínez mantiene el contacto con la cultura andina:

> En su obra, en varias ocasiones, Edgardo Rivera Martínez introduce al lector en el patrimonio cultural andino, conservando sus puntos de referencias occidentales: su aprehensión del mundo, sus lecturas clásicas, sus referencias literarias, musicales, estéticas, su afición a la literatura. Las innumerables alusiones a las creencias locales, a la tradición oral, que se encuentran en los relatos del autor corresponden a experiencias vividas por él en su niñez y su juventud en Jauja (departamento de Junín). (Fourtané, en *Revista Martín*, 2010: 19)

Los Andes constituyen para Rivera Martínez la principal fuente de inspiración, pero no con afán denunciativo sino con el objetivo de mostrar la riqueza de la cosmovisión andina y su valoración como fuente literaria del mismo nivel que cualquier otra fuente mítica.

3.2. El elemento occidental

La crítica literaria coincide en señalar que la escritura de Rivera Martínez se ubica en la confluencia de dos vertientes: la occidental y la andina y de hecho esa es la tesis fundamental de toda su narrativa: "Un mundo en el que puedan coexistir, entretejidos, lo sobrenatural y lo cotidiano, un trasfondo mítico autóctono y otro occidental" (Rivera Martínez, 1999: 53).

Su acercamiento al elemento occidental se produce también en tres momentos importantes de su vida: su primer encuentro con la cultura clásica griega se lo debe a su hermano Miguel quien le regaló un ejemplar de la *Ilíada*, libro que le encantó y que le mostró un nuevo

mundo; el segundo momento viene años después, cuando ingresó a la universidad, su amor e interés por el mundo clásico volvió a impulsarse gracias a Fernando Tola Mendoza quien lo introdujo en el conocimiento de la lengua griega, un "motivo de disfrute, de delectación, de aprendizaje"; finalmente, un tercer acercamiento con el arte clásico se produjo cuando, al terminar sus estudios en San Marcos, viajó becado a Francia en una estancia de investigación. Durante ese tiempo aprovechó para seguir cursos de arte griego clásico en la Soborna, reafirmando así su amor por el mundo clásico. Años después volvió, en viaje de trabajo, a Francia y pudo viajar a Grecia. Su vínculo con todo el mundo occidental se manifestaría en sus cuentos y en especial en *País de Jauja*:

> (…) lo que inicialmente fue pensado como una nota importante pero transitoria –las referencias a *La Ilíada*, el gusto con que el protagonista lee el poema– se convirtió en un leit-motiv, en contrapunto con el amaru o serpiente alada de los mitos andinos de mi tierra. El mundo andino y el helénico se daban la mano, como en los días de adolescente. Y volví a sentir, mientras avanzaba, la alegría de aquella primera lectura. (Rivera Martínez, 1999: 67)

A todo esto, hay que añadir el hecho de que, desde pequeño, Rivera Martínez tuvo contacto directo con diversos elementos de cultura: los libros y la música: "Los rasgos característicos de su familia no son comunes; reposan en la cohesión lograda a través de la cultura, principalmente la lectura y la música" (Alamo-Consigny, 1999: 156).

El elemento occidental incluye no solo aspectos del arte griego sino también todo elemento extranjero, exterior al mundo andino. Esto se evidencia principalmente por medio de:

- La presencia de mitos occidentales
- La referencia a elementos extranjeros
- Intertexto

a) La presencia de mitos occidentales: "Unicornio", el primero de sus relatos, presenta el primer acercamiento de Rivera Martínez a la fusión de lo andino con lo occidental. En esta historia un profesor de primaria con espíritu caballeresco encuentra un día un unicornio[24] en sierra jaujina e intenta descubrir la razón por la cual este ser mitológico ha aparecido en esas tierras:

> ¿Cómo explicar, entonces, que haya llegado a nuestra provincia, tan apartada como es? ¿Qué circunstancias lo detuvieron en ese lugar? ¿Tiene que ver, todo ello, con la antigua leyenda de la Isla de Jauja? ¿Es solamente el azar que lo guía o sigue un

[24] El unicornio es un animal mágico de carácter noble que tiene el aspecto de un caballo joven, generalmente blanco, con un cuerno en la frente. Ha sido símbolo en varias culturas de la santidad, la virginidad y la fuerza. Se cree que son inmortales y que es inmune a los hechizos, a los conjuros de muerte y al veneno. Es un ser solitario que se muestra ante doncellas de corazón puro, generalmente humanas.

> itinerario fijado de antemano y con propósitos muy definidos? Son preguntas a las que es muy difícil dar respuesta. Y más arduo explicar por qué ha sido Miguel quien lo ha hallado y nosotros quienes lo tenemos ahora en nuestra casa. (124)

Al final, Luscinda, hermana de Miguel, una joven doncella, desaparece junto con el animal sin dejar rastro ni explicación. Unicornio y profesor enamorados de la doncella que desde el primer momento se siente atraída por el unicornio y finalmente desaparece con él sin dejar rastro alguno. Así, la realidad cotidiana y el entorno rural adquieren un súbito matiz mágico y misterioso.

En esta historia además de la mítica figura del unicornio, aparece también desde el inicio de la obra similitudes con la figura del Quijote y los caballeros medievales. Así, el protagonista es un ser que física y psicológicamente vive en un mundo en el cual no encaja y aunque no está loco se describe como una especie de caballero medieval:

> (…) mi talla elevada, la complexión enjuta, la faz cetrina y la barba negra y cuidada (…) el mío es un espíritu contemplativo, del cual forma parte, sin embargo, por extraño que parezca, una cierta vocación caballeresca (…). Cuando hablo de una vocación caballeresca me refiero a la voluntad de servicio, la idealización del amor, la cortesía, la disponibilidad del ánimo frente a lo extraordinario y lo maravilloso. (114-115)

Su escudero vendría a ser su perro Azor con el que siempre anda: "Y tú a mi lado, Azor, como escudero antiguo o encantador de las historias". A esto hay que añadirle el hecho de que el maestro siente atracción por Luscinda, la hermana mayor de Miguel, una mujer que reúne una serie de cualidades y que tiene el nombre de uno de los personajes del Quijote que representa el prototipo de mujer de los libros de caballería: "Sé bien que si yo hubiera sido un caballero de la edad antigua, la habría escogido como señora de mis pensamientos. Y ahora mismo, en cierta manera la sirvo, y le estoy sujeto por una promesa de fidelidad y de obediencia" (129).

En suma, "El Unicornio" es un cuento que apunta claramente a una fusión del mundo andino y de la cultura occidental. La presencia de un animal fabuloso de la cultura clásica en un pueblo serrano es toda una novedad que Rivera Martínez atribuye al asombro que causaron en él las figuras de unas sirenas presentes en los imafrontes de los templos e iglesias coloniales del Collao. Esculpidas por artistas indígenas durante la Colonia, estas figuras siempre alimentaron la imaginación del escritor.

La descripción cultista y libresca del unicornio por parte del narrador no solo lo caracteriza, sino que supone un adelanto de lo que pasará después con la desaparición del

unicornio y Luscinda en medio de una noche de luna que incrementa la atmósfera de misterio de las leyendas.

Otro de los mitos trabajados por Rivera Martínez es el del ángel caído presente en "Ángel de Ocongate", historia en la cual como afirma Valenzuela Garcés (2015) estamos ante un ángel ya humanizado porque ha perdido todo propósito celestial y solo se concentra en él, la angustia y la confusión: "En efecto, en el cuento sucede que este ángel caído ya es un ser cuyo contacto con los humanos problematiza su situación personal llevándolo a los márgenes de la incertidumbre y la desesperanza pero, fundamentalmente, a experimentar el sentimiento de soledad" (Valenzuela, 2015: 261).

Se trata de un personaje solitario que en contacto con los demás personajes empieza a conocerse a sí mismo y se descubre como un danzante o *dansak'* (en denominación quechua) lo cual supone un proceso de desacralización o desmitificación que lleva a la pérdida de su condición angélica y al nacimiento de una nueva identidad todavía un tanto confusa:

> Al actualizar el mito occidental del ángel caído y al acercarlo a nuestra tradición, revestido con los ornamentos del danzante andino, Rivera Martínez combina dos planos: el mítico y el realista. Así, en este cuento es posible observar, emblemáticamente, la manera en que lo fantástico entra a dialogar con nuestro pasado colonial y con las construcciones sobre lo mestizo. En efecto, *Ángel de Ocongate* refunda una mitología, la cristiana, al transformar al ángel bíblico en un ángel danzante de los andes cuya identidad resulta un enigma para el propio protagonista, esto es, una pregunta sin respuesta. (Valenzuela, 2015: 267)

Por otro lado, en "Atenea en los Barrios Altos" hay una alusión directa a la *Ilíada* de Homero. En este relato, un grupo de amigos encabezados por Andrea, la hija del médico del lugar, convierte las luchas de *La Ilíada* en un juego que disfrutan a gusto hasta la trágica muerte de Lorenzo, un adolescente sin familia proveniente de la sierra y que formaba parte de sus juegos, ya sea como soldado o auriga de la bella Andrea que representaba a Atenea en plena lucha con los troyanos. Esta vez el encuentro de las dos culturas se presenta como algo armonioso con puntos en común: «Lorenzo se sintió atraído por la narración de esas proezas, que por fuerza debían antojársele, así como sus protagonistas, lejanos y fabulosos. No en vano me diría: Como en los cuentos de mi pueblo es, como en los cuentos del sol y los Wamanis…» (226) A raíz de estos juegos, todos los amigos se sienten entusiasmados con la historia y muchos de ellos empiezan a leer la *Ilíada*.

Es importante rescatar también el tema de la soledad en la que a pesar de todo se mantienen los personajes andinos: Lorenzo es un joven con un mal congénito en el corazón y sin nadie en su vida: "No, nadie le conocía parientes ni sabía nada, excepto que Lorenzo procedía de Huanta y vivía solo en el caserón" (230).

Así, la obra homérica se convierte en un recuerdo inolvidable no solo por el entusiasmo de los juegos sino por la muerte de Lorenzo: "(…) la luz y la vida de un mundo hermoso y lejano que, gracias a nuestra amiga y a esos juegos, se convirtió también en nuestro, y por el cual halló la muerte ese auriga de Ayacucho" (231).

b) Referencia a elementos extranjeros: Hay relatos de Edgardo Rivera Martínez que no se estructuran en torno a algún elemento extranjero como los señalados anteriormente; pero que sí hacen referencia a nombres, lugares, obras, etc. que formarían parte de lo que el autor llama el mundo occidental.

Aquí se ubicarían por ejemplo "El enigma del árbol", "Ave Fénix", "Señor de Samarcanda", "Mi amigo Odysseus" y "Ariadna".

En "El enigma del árbol" hay alusión a un elemento del cual se desconoce el origen; pero que no puede ser peruano, sino extanjero. Anastas Isakian es un próspero mercader casado con Noemí, en cuyo jardín nace un día un singular árbol que ocasiona la admiración de Anastas y el odio de Noemí, un árbol al que en algún momento se le atribuye un origen armenio. Paralelo a esto el matrimonio se va deteriorando cada vez más con la presencia de Estrella, sobrina de Noemí, con quien Anastas establece una relación amorosa. La explicación del comportamiento de los personajes se le atribuye al árbol que parece influir en el comportamiento y forma de ser de los personajes; así, Noemí movida por su animadversión contra el árbol terminará prendiéndole fuego.

"Ave Fénix" nos presenta una alegoría que hace Rivera Martínez para referirse a la Iglesia o religión. Es el relato de un loco que ingresa a la Iglesia cuando se celebra la misa y procesión por Semana Santa y mientras observa y cuestiona todo hace un paralelo con el ave Fénix, el ave mítica que renace de sus cenizas, que es fuego abrasador, y que podría equipararse a Cristo que resucitará después de muerto: "«Mas no os hablo del que lleváis en esa urna, difunto a medias, y señor de castigos y tristezas. Os hablo del Ave, que es Belleza. Amor sin sombra y deidad de la alegría. Por ella renaceremos. Mas debemos antes consumirnos (…)»" (82).

"Tú serás un príncipe. Un príncipe de Tartaria[25] o Samarcanda[26]…" es el vaticinio que le hace una gitana al protagonista de "Señor de Samarcanda", un hombre que mantenía una monótona vida; pero que gracias a un radio que él mismo fabrica logra sintonizar una emisora

[25] Una república de la Federación Rusa.

[26] Es una de las ciudades más bellas del Asia Central, en el actual Uzbekistán. Ha sido declarada por la Unesco Patrimonio de la Humanidad y ha sido llamada la "ciudad azul" o la "ciudad turquesa": Fue durante la Edad Media uno de los grandes focos culturales y artísticos del mundo.

de la "mítica Samarcanda" y la música lo envuelve y le permite evadirse de su realidad y convertirse en el "Señor de Samarcanda". La música es el medio que le permite la evasión a un mundo mágico, ideal en donde él ya no era el empleado cojo y solo sino un príncipe de un lugar exótico: "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". Este desdoblamiento recuerda por un instante el cruce entre ficción (evasión) y realidad que plantea Cortázar en "La noche boca arriba", en ambos el protagonista huye a una realidad que no le es hostil, una realidad donde es feliz y libre; pero mientras que en el relato de Rivera Martínez el personaje sabe que se trata de un sueño al que puede evadirse cada noche, en Cortázar al protagonista no le queda más alternativa que aceptar finalmente que la versión feliz es solo ficción y que su realidad es la hostil.

Por otro lado, en "Mi amigo Odysseus", un relato ambientado en la zona de la Bajada de los baños (Barranco-Lima), un solitario adolescente, Tobías, y un periodista italiano, Odysseus Delauri, entablan una relación de amistad que lleva a que el extranjero conozca la música andina y que Tobías descubra un mundo se poesía griega por la que empieza a tener predilección. Los encuentros y conversaciones entre ambos personajes van estrechándose cada vez más hasta que al final, Odysseus es deportado por cuestiones políticas dejándole sus libros a Tobías quien descubre que su verdadero camino es la poesía:

> Después, en súbito impulso, me senté en mi cuarto ante mi mesa y por primera vez en mi vida escribí un poema. Sí, unos versos en que hablaba del sufrimiento, de la desesperanza, de la injusticia, pero también de la amistad, del más y del sol, y de niños que jugaban en la playa. Y sentí entonces de algún modo se atenuaba al menos por ese momento, la mezcla de indignación y de pena que me embargaba. Releí lo escrito y me pareció hermoso. Y tuve la certeza entonces, gracias a Odysseus, de que mi camino, mi verdadero camino, estaba en la poesía. (449)

En "Ariadna" el nombre de la protagonista se toma también de la mitología clásica donde Ariadna es una princesa cretense, hija de Minos y que ayudó a Teseo a salir del laberinto del Minotauro. La Ariadna de Rivera Martínez es una niña solitaria que vive con su madre con quien no tiene gran empatía y anhela siempre el regreso de su padre, un marino mercante, que cada cierto tiempo vuelve a tierra trayéndole regalos de diferentes culturas y partes del mundo. Uno de los regalos más llamativos son discos de música de diferentes lugares. En la quinta a la que se muda con su madre, es vecina de una familia de jaujinos que tienen tres hijos (Leila, Augusto y Alonso) que se convierten en amigos de Ariadna y comparten sus vivencias infantiles hasta el día en que le anuncian a Ariadna la muerte de su padre (desaparecido en el mar) y la

niña se muda con su madre a otro lugar. En este caso, la influencia occidental está en el nombre del protagonista y en la música y regalos que le trae el padre luego de cada viaje.

c) Intertexto[27]: Dentro de los cuentos de Edgardo Rivera Martínez es común encontrar intertexto, pero hay dos que por la forma o motivo de escritura se asemejan a cuentos de otros autores. No se trata de una copia sino de una forma de hacer propio el motivo o *leit motiv* y crear una nueva historia. Estos relatos serían: "Lectura al atardecer" y "Ese joven que te habita".

"Lectura al atardecer" recuerda a "Continuidad de los parques" de Cortázar pues en ambos acudimos a relatos en los que hay un juego de dos realidades, dos planos diferentes aunque paralelos: uno es el del lector que se dispone a leer un texto literario: una novela en Cortázar, un relato en Rivera Martínez; y otro el de la novela o relato. La diferencia está en que mientras Cortázar nos cuenta la acción (el encuentro de los amantes y, al final, el asesinato del lector); Rivera Martínez no cuenta una acción sino el mismo proceso de lectura. Precisamente, el lector cuestiona el hecho de que no se comience con la acción en el relato y que más bien se describa un proceso de recepción similar al que está viviendo en ese momento.

Además, el punto de unión de los planos en "Continuidad de los parques" es precisamente el parque que parece extenderse o continuar hasta unir el plano real con el ficticio; en cambio, en "Lectura al atardecer" la bisagra que une los planos es el mismo proceso de lectura: "A la vista está ya el desenlace, tanto para ti como para el lector que te repite o al cual repites" (322).

Ambos relatos buscan sumergir a los lectores en la realidad alterna (la ficticia) hasta un punto en que ambas realidades se conectan de un modo puramente convencional convirtiéndose en una, o sea que ya no solo están conectadas, sino que han convergido para formar un único universo: "Tú y ese doble tuyo, hundiéndose ambos en una blancura sin luz, vertiginosa" (322).

Por otro lado, "Atenea en los Barrios Altos" recuerda al cuento "Alienación" de Julio Ramón Ribeyro; en ambos se presenta al grupo de amigos "blanquiñosos" de clase media en medio del cual hay uno que no encaja; en el caso de "Alienación" se trata de Roberto un zambo que se fija en Queca que era la chica bonita del grupo pero a cambio recibe desprecio y marginación de todos que lo llevan a la alienación y a convertirse en otra persona solo por lograr la aceptación de la sociedad; al contrario, en "Atenea en los Barrios Altos" el chico diferente es Lorenzo, un adolescente ayacuchano, que no solo no es despreciado sino aceptado por todos incluida Andrea.

[27] El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado (Zavala, Lauro, 1999:27-28).

3.3. Lima desde la perspectiva de Edgardo Rivera Martínez

La obra *Cuentos del Ande y de la neblina* reúne no solo relatos ambientados en el mundo andino (la mayoría) sino también en Lima, que corresponde a la costa peruana. El ambiente capitalino se caracteriza principalmente por la neblina gris que incrementa el carácter misterioso de la ciudad y la hace el lugar perfecto para relatos del estilo del Realismo Mágico y de corte fantástico.

Los cuentos de corte costeño se ambientan principalmente en la zona de Barranco, lugar con el cual Rivera Martínez tiene un vínculo especial puesto que vivió mucho tiempo por la Bajada de Baños, cerca al Puente de los Suspiros: "Me parece a mí que lo substancial en Lima es la neblina, también en el sentido simbólico. La Lima que presento es de alguna manera una ciudad donde predominan la senectud, cierta corrosión que se da en la humedad, la malevolencia, la vetustez, la inautentificación" (Forgues, 2011: 137).

Los cuentos ambientados en Lima presentan una temática más urbana sin perder de vista a los personajes andinos que han emigrado a la ciudad y tienen que hacer frente a la pobreza y el desarraigo intentando ser aceptados en una nueva sociedad. Los personajes de estas historias siguen perteneciendo a una clase media.

En contraste con el ambiente andino, Lima es presentada como un lugar gris y neblinoso, de allí que el título de la obra sea: *Cuentos del Ande y de la neblina* en el cual *de la neblina* hace referencia a Lima. Así se crea la atmósfera apropiada para el desenlace fantástico de muchos de sus relatos como: "Una flor en la plaza de la Buena Muerte", "Una habitación de hotel, quizás", "Ese joven que te habita", etc.

> Mis novelas cortas, y algunos de mis cuentos, tienen que ver con Lima. Pero la Lima de las novelas cortas no es tanto la Lima de las barriadas, la de los problemas sociales, sino la Lima de la neblina, de la vetustez, del deterioro y, sobre todo, de la neblina, esa neblina que, en los dos meses de invierno, da vida a una especie de cielo metafísico. Porque acá no tienes sombra, todo es gris. (Diegner y Morales, 2006: 21)

Los personajes de estos relatos son también irreales e indeterminados que están en Lima de paso como en "Jezabel ante San Marcos" y "El enigma de los zapatos". En ambas historias los personajes son más fantasmas que seres reales. Los encuentros entre Jezabel y Eleazar se presentan más como la lucha de fuerzas enigmáticas que sobrepasan la barrera del espacio y el tiempo:

> Dicho en otras palabras, Lima adquiere en el imaginario de Rivera Martínez una raigambre misteriosa y fantástica, vale decir, una ciudad con un paisaje singular para indagar en el alma de los solitarios sujetos que deambulan discretamente por sus calles. (Ferreira, en *Revista Martín*, 2010: 38)

Por su parte, "Historia de Cifar y de Camilo" presenta un drama social donde es posible ver la diferencia de clases sociales y su visión sobre la realidad limeña. En esta historia dos hermanitos de clase baja: Cata y Camilo entablan contacto con una mujer ce clase alta que tiene un exótico gato llamado Cifar. Al enterarse la señora de la casa, una mujer adinerada y despótica los echa; pero cuando Cifar enferma acude a los niños para que entretengan al gato. Ante esta situación se presentan dos actitudes: La de Cata es de orgullo y desprecio a todo lo que representa la riqueza y que se opone a las necesidades y sufrimientos de su familia: "«¿No te acuerdas como nos botó?». Y agregó: «Lo que no puedo tener, prefiero olvidarlo»" (206). Por otro lado, está la actitud de Camilo que acepta el ofrecimiento de la señora llevado por el cariño hacia el gato. Esto es algo que Cata no entiende porque lo considerada rebajarse y humillarse: «¡Tú no tienes orgullo, Camilo!» (211). Al final, la señora se va llevándose al gato, sin molestarse en avisar nada al niño lo que evidencia la falta de amabilidad de una mujer que solo se centra en sus necesidades sin importar nada más. Una actitud que denuncia el maltrato que algunas personas de clase alta dan a personas de menos recursos, especialmente provincianas[28].

El desarraigo social, la migración a Lima y la pobreza se ponen de manifiesto en "Rosa de fuego" y "El fierrero":

> Como es sabido, la migración interna peruana transforma la sierra y la costa (…) Migrantes rurales a Lima se establecieron mayormente en "barriadas", nuevos poblados en las afueras de la ciudad, muchas de las cuales se encuentran en grandes extensiones desérticas.
> Como señalan tanto Misha Kokotovic como José Guillermo Nugent, con el tiempo las barriadas adquirieron un estatus político debido a la activa participación y organización de sus habitantes, haciendo de ellas no tanto comunidades marginales, sino un fenómeno que redefinió el concepto del espacio urbano (Nugent en Kokotovic 125, 236). Aunque las barriadas consiguieron adquirir cierto estatus en la ciudad, la pobreza que las caracteriza, la retórica en sí de "barriada" (shantytown, slum), y su ubicación a la vera del desierto y en "las afueras" de la ciudad, señalan su marginación económica y espacial con respecto al centro urbano limeño. Las barriadas que configuran el espacio de "El fierrero" y "Rosa de fuego" reflejan esta desarticulación y marginación. (Olen, Amy, en *Revista Martín*, 2010: 68)

En "El fierrero" el protagonista se establece en una barriada al igual que Tolomeo, el personaje principal de "Rosa de fuego". Otro elemento en común en ambas historias es la pobreza en que viven los personajes: El fierrero debe trabajar con máquinas destartaladas y por

[28] "Según la Encuesta Nacional sobre exclusión y discriminación social, el peruano tiene una idea de "los de arriba" y "los de abajo" generalmente relacionada con su raza y origen étnico (esto viene desde la Época Republicana en donde estas características podían designar tu estrato social). Y un setenta por ciento aproximadamente de los encuestados considera que el mayor conflicto social en el país es el de los ricos contra pobres" (Delgado y Ramos, 2014). Disponible en https://cuestionessociales.wordpress.com/2014/06/17/la-discriminacion-social-y-economica-en-el-peru/

eso nadie le confía trabajos importantes: "¿Quién se va a fiar de esos trastos? ¿Quién le va a encargar ningún trabajo?" (287). Por su parte, Tolomeo Linares solo fabricaba componentes para fuegos artificiales y no castillos completos: "¿Habrían confiado y le habrían adelantado el dinero necesario? ¿Y quién le habría ayudado, ya que solo no habría podido?" (295). A esto se une la soledad y el desarraigo pues los protagonistas se sienten desvinculados de su lugar de origen y eso acrecienta su incomunicación. En "Rosa de fuego", los recuerdos es lo único que mantiene a su protagonista: "Se habría dicho, incluso, que solo esos recuerdos sostenían su espíritu" (296). Ambos personajes tienen una forma de evadirse: en "El fierrero" el protagonista construye una red y araña de enormes proporciones que causa la admiración de los vecinos; y en "Rosa de fuego", Tolomeo consigue materiales de manera informal con los cuales construye un castillo pirotécnico que reflejaba las memorias de su tierra a través de la imagen de una rosa:

> Las últimas líneas del cuento refuerzan un sentimiento de optimismo por la integración de los espacios porque una imagen del arte de Tolomeo permanece en el aire. Quizás la integración sea simbólica y, por tanto, intangible para los protagonistas; pero, a través de su arte ambos logran una forma de mestizaje territorial. El arte de ambos protagonistas sugiere, finalmente, la posibilidad de crear un nuevo territorio, integrado y armónico (…)
> El horizonte de estos dos protagonistas se materializa gracias a sus obsesiones y su ingenio. Al final, logran crear y plasmar sus respectivos símbolos de una nación integrada, y por lo tanto, son protagonistas que inspiran una esperanza. La clave para entender la visión nacional de Rivera Martínez radica en esta esperanza; la idea que, a pesar del desarraigo y la distancia, crear un Perú mestizo e integrado todavía es posible. (Olen, Amy, en *Revista Martín*, 2010: 72-73)

Otro de los relatos de ambiente limeño es "Encuentro frente al mar" cuya historia transcurre entre lo evidente y lo misterioso. En ella un hombre viaja desde la ciudad hasta las cercanías del mar y allí descubre olvidados en una de las bancas un chal y un cuaderno. Esto lo lleva a imaginar una historia en la cual un joven se dirige hacia el mar en donde tendrá un encuentro con una joven y enigmática mujer que al final se va y deja la sensación de haber sido solo producto de la imaginación. Además, la frontera entre la realidad y la ficción es bastante difusa pues desde el inicio el joven va al mar con la idea de que algo sucederá y lo llevará a escribir un relato, él mismo afirma, en un primer momento, que escribirá una historia de un encuentro frente al mar con una joven parecida: "Él dijo entonces: «Sí, como en un relato que tengo ya imaginado, y que solo me falta poner por escrito. Una historia en que un joven va a la playa de un balneario de Lima en invierno y tienen un encuentro. Un encuentro con una muchacha, frente al mal…»" (241). Sin embargo, al final, todo parece ser solo el fruto de su imaginación y que dicho encuentro nunca sucedió: "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 un sueño, en la noche y la llovizna. Y en decirle también que acaso nunca tuvo lugar, tampoco, ese encuentro frente al mar…" (242).

3.4. Lo fantástico[29] en la narrativa de Rivera Martínez

En muchos de los cuentos de Rivera Martínez irrumpe lo fantástico, lo imposible de comprender con la lógica humana y la mayoría de veces con final abierto: "Soy consciente de ello, aunque no es deliberado. Literariamente me satisface, y es el carácter de mi narrativa" (Rivera Martínez, 2008 entrevista realizada por Enrique Planas). El autor atribuye esta novedad al gran asombro que causaron en él, años antes, las figuras de unas sirenas presentes en los imafrontes de los templos e iglesias coloniales del Collao. Esculpidas por artistas indígenas durante la Colonia, estas figuras siempre alimentaron la imaginación del escritor y son para él una ilustración clara del entretejimiento cultural del que es producto la cultura peruana.

Precisamente, uno de los primeros relatos de Rivera Martínez es "El unicornio", una historia en la que el protagonista, un maestro de una escuela de los Andes, se encuentra con un unicornio, un ser de la mitología europea. Al respecto Rivera Martínez afirma: "Creo haber brindado (…) un universo andino interiorizado (…). Un mundo en el que pueden coexistir y coexisten, entretejidos, lo sobrenatural y lo cotidiano, un trasfondo mítico autóctono y otro occidental" (Rivera Martínez, 1999: 53).

Cornejo Polar en el prólogo a "Azurita" afirma:

> En este ambiente de alguna manera mágico, en el que el hombre y la naturaleza se comunican e interpretan, aparece, podría decirse que como una derivación natural, la dimensión maravillosa que con gran frecuencia da cima a los relatos de Rivera Martínez y los conduce a su clímax. Lo maravilloso tiene en estos cuentos un tratamiento especialísimo: por medio de apariciones de seres del trasmundo, como es "Vilcas", o de figuras de la mitología andina o universal, como en "Marayrasu" o "El Unicornio", se instala en el universo narrativo un componente fantástico que por un lado remite al sedimento mágico que en el hombre de la sierra tiene plena vigencia, como parte de su concepción del mundo, y por otro abre el relato hacia la universalización de su resonancia signitficativa (…). Es como si el narrador quisiera decirnos que lo fantástico y lo maravilloso forman parte de la realidad, de una realidad globalizante, henchida de plenitud, que no se agota dentro de los límites de lo que la razón y los sentidos pueden testificar (…).

[29] "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (Todorov, Tzvetan, 1981: 19).
"En los relatos fantásticos se recrean situaciones en las que seres humanos, insertos en el mundo de la realidad objetiva, se encuentran súbitamente ante algo extraordinario que provoca una desasosegante tensión entre lo posible y lo imposible, una situación en todo caso inexplicable. Un elemento sobrenatural o extraordinario, que no forma parte del universo maravilloso en el que todo es posible, se inserta en el orden humano de la realidad objetiva e invade la vida cotidiana. Las leyes racionales no sólo se ven transgredidas, sino que resultan insuficientes para explicar la causa del fenómeno calificado de extraño y misterioso, de inexplicable y perturbador, y que, en consecuencia, produce, cuando menos, inquietud, desasosiego o angustia" (Mariño Espuelas, Alicia 2009: 46).

> El recurso de la fantasía, según lo insinuado, genera un movimiento de universalización, que desde otro punto de vista podría considerarse rigurosamente poético, pero el ritmo de esta ampliación no diluye ciertas especificaciones regionales; al contrario, las subraya y define dentro de una dialéctica viva que en este caso concreto equivale a una reflexión acerca de la doble raíz de la cultura andina. (Cornejo Polar, 1999: 119-120)

En todos los cuentos de Rivera Martínez hay de alguna u otra manera elementos fantásticos. En algunos se juega con la expectativa del lector, acrecentando de esa manera lo fantástico, pues el evidente final suele dar paso a uno no esperado que rompe con las expectativas del receptor. Entre ellos podemos hablar de "En la luz de esa tarde" y "Azurita".

"En la luz de esa tarde" es un relato en segunda persona mediante la cual el personaje principal se acerca a una casa y empieza a describir lo que ve y a sus habitantes: Sara (su mujer), su madre y su padre. Además, recuerda a su hermana muerta, Adelaida. La forma de narrar y presentar las cosas, pareciera que se trata de un miembro más de la familia que está pasando por un momento de luto al haber perdido a alguien; pero al final sabemos que a quien se llora en casa es al personaje que ha estado contando la historia; es más, es como si él también se diera cuenta que está muerto: "Y adviertes entonces que es a ti a quien lloran y que ese es tu nombre, Abelardo" (21). En este relato, el uso del narrador en segunda persona ayuda a incrementar el misterio pues el lector solo conoce lo que el narrador trasmite y al final el personaje descubre, junto con el receptor, que está muerto. "Esto significa que, para crear misterio en un texto es necesario que alguien ignore cosas fundamentales para la comprensión de la serie de acontecimientos" (Barceló, 2009: 23).

En "Azurita", Rivera Martínez nos presenta lo duro del trabajo en una mina. En la historia, Tadeo es un hombre que abandona su hogar, a su mujer y a sus hijos para ir en busca de azurita[30], piedra preciosa, con lo cual piensa obtener un dinero que lo lleven de regreso a casa; pero al encontrarla decide arrojarla a las agua y continuar solo: "El 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. Lo demás, y en especial el regreso a Acobamba, era un sueño sin sentido" (73). En este caso, el narrador elegido es de tercera persona, pero se focaliza exclusivamente en el protagonista del relato con lo cual solo conocemos lo que él sabe y vemos lo que él ve. Gracias a esto, el lector sentirá la angustia de creer que Tadeo no saldrá vivo de allí, pues mientras está en la mina y encuentra la azurita y emprende al camino de salida, va recordando su vida e imaginando que pasaría cuando regresara a casa, cómo lo recibirían su

[30] La azurita, también llamada chesilita o malaquita azul, es un mineral de cobre del grupo de los carbonatos que se forma en los depósitos de cobre expuestos a la intemperie y posee un color azul muy característico. Se usa como piedra ornamental y en joyería.

mujer y sus hijos y qué haría con el dinero, lo cual nos recuerda la fábula de Esopo de la lechera que iba soñando hasta que en un momento se cae y todo se queda en sueños. Es la misma sensación, el lector acompaña a Tadeo en todo el camino y es testigo de su cansancio: "Faltaba poco para la salida. Le dolían los hombros y la espalda" (69) lo que da la sensación de que algo pasará y no saldrá de la mina. Y finalmente cuando sale y creemos que sus sueños se harán realidad, es el mismo Tadeo quien renuncia a todo con la plena convicción de que todo había sido un vano sueño. No podemos entender bien la decisión del personaje pero sí podemos interpretarla lo cual nos haría caer en lo extraño dentro de la realidad y nos alejaríamos un poco de lo fantástico[31].

Los finales abiertos que le dejan al receptor la posibilidad de terminar el relato ayudan a acrecentar la atmósfera fantástica. Es más "no solo no es necesario que se explique al final, sino que ni siquiera es conveniente" (López y Moreno, 2008: 22). Y esto podemos verlo en "El cuentero" donde no sabemos quién es el cuentero al final; en "Marayrasu" porque solo podemos suponer que finalmente Alfonso será aceptado para trabajar en la mina; en "El Unicornio" cuando Luscinda y el animal desaparecen sin rastro y al final no hay esperanza de hallarlos ni de saber qué pasó con ellos; en "Adrián" pues al final no sabemos qué pasó con el muchacho, si sobrevivió o no al derrumbe; en "Arácnida" donde es posible que se haya cometido un asesinato pero no sabemos qué pasará luego; en "Flavio Josefo" que termina con el personaje alejándose sin saber a dónde; en "Parvo inalcanzable" donde, al igual que en "Adrián", el personaje desaparece en un derrumbe y no se encuentra ninguna señal de él; En "Juan Simón" donde el protagonista y su abuela desaparecen sin explicación, etc.

La presencia de elementos míticos como el Amaru (serpiente mítica de la cultura andina); el Unicornio (animal mitológico de la cultura occidental); Oneiros que es una personificación del sueño (mitología griega), la presencia de ángeles en "Ángel de Ocongate", "Leda en el desierto", "Puente de La Mejorada" y, por supuesto, la presencia de fantasmas o espíritus que vuelven del más allá como en "Una diadema de luciérnagas", "Danzantes de la noche y de la muerte" y en "El Tucumano". Todos estos personajes fantásticos aparecen en medio de un mundo cotidiano lo cual acrecienta el misterio promoviendo un sentimiento de inquietud ante lo «no familiar». Hay que mencionar también aquí su relato inédito que aparece en *Cuentos del Ande y de la neblina*, "Ileana Espíritu" que, desde el título, nombre de la

[31] "Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, Tzvetan, 1981: 31).

protagonista, anticipa el meollo del relato: la conversión de Ileana en un fantasma, un espíritu que representa el gran amor de madre y cuya historia pasa a formar parte de los mitos andinos.

La presencia de personajes enigmáticos es también parte de la firma fantástica de sus relatos y eso lo vemos claramente en "San Juan, una tarde" cuando a la trastienda de Junípero llega un visitante, "un señor alto, de rostropálido y ojos brillantes" (292) que desapareció dejando el paquete que llevaba. Dos meses después vuelve a aparecer vestido de idéntica manera, le da dinero a Junípero por la molestia causada y le dice que un día llegará "una mujer de ojos intensos y labios rojos. Una mujer muy bella…" (293) a recogerlo y luego se va. Cuando Junípero revisa las monedas se da cuenta que son monedas de plata muy antiguas; pero lo más sorprendente fue que al cabo de unas semanas, temeroso de la humedad y las polillas, decide desenvolver el paquete y lo que vio lo sorprendió más pues era un lienzo que "representaba a un San Juan, pero con la misma cara y la misma expresión de su propietario" (293). A esto hay que añadir el hecho de que las monedas resultaron, efectivamente, piezas muy antiguas como había pensado Junípero y que él vendió a buen precio y con ese dinero pudo comprar una tienda que siempre había ambicionado.

Otro relato con presencia de personajes misteriosos es "El enigma de los zapatos", un relato breve donde prima el diálogo entre un zapatero, Juan de la Cueva, y un hombre "alto, pálido, muy flaco y vestido de negro" (471). Este misterioso personaje aparece en escena llevándole al zapatero siete zapatos negros, todos del mismo pie y todos exactamente iguales, para que les cambiara las suelas y le completara los tacos; además, le paga la mitad del trabajo terminado. Cumplida la fecha, el personaje vuelve pero esta vez lleva siete zapatos más en las mismas condiciones y luego otros siete más completando 21 zapatos iguales que nunca volvió a recoger y "allí quedaron para siempre, como prueba de que alguna vez el misterio, por no decir lo sobrenatural, lo había visitado. ¡Y en qué forma!" (473-474). En este relato aparece nuevamente el elemento misterioso evidenciado en la figura del hombre de negro y en el extraño pedido de arreglar siete zapatos iguales. El regreso del extraño personaje, cada vez con nuevos zapatos, lleva a pensar en lo cíclico de su comportamiento hasta que finalmente desaparece dejando tras de sí, el aire de misterio.

Asimismo, aunque no se trate de un ser mítico, en "El enigma del árbol" se presenta a este árbol como un ser misterioso, "de mágica influencia, turbadora y al servicio del amor para unos, y de la muerte y el pecado para otros, pero en todo caso hermoso y absolutamente exótico" (Rivera Martínez en Ferreira, 2006: 71). En "Una flor en la plaza de la Buena Muerte", unos peces disecados conforman "una fauna fantasmal y sin nombre" (256) que reviven mágicamente ante la mirada aturdida del protagonista. Este no está seguro de si estas apariciones se deben a

un estado alterado de su conciencia o si poseen vida propia: "¿No habría sido víctima de una alucinación? ¿Eran causas físicas, solamente físicas, las que desencadenaban aquel fenómeno?" (257). Preguntas sobre la identidad de los peces y, en un plano más amplio, sobre la naturaleza de lo real que constituyen el leitmotiv del cuento (Cfr. Schwalb, 2015: 241).

A esto hay que añadirle dos relatos que giran en torno a lo fantástico desde el inicio*:* "A lo mejor soy Julio" y "Ese joven que te habita." En el primero el personaje lucha entre como sabe que se llama (Rafael) y como todo el mundo lo llama (Julio) es como si se le hubiera cambiado el nombre al personaje y todos supieran menos él mismo hasta el punto de que duda de quién es: "Y por si todo ello no bastara, hay instantes en los que me llamo a mí mismo, con toda naturalidad, Julio. En suma, sigo siendo Rafael Fuentes que he sido siempre, pero siento ser también, sin caer por ello en la locura, ese Julio (…)" (306). En el segundo cuento, "Ese joven que te habita", el autor jaujino usa la técnica del espejo; es decir se presenta un desdoblamiento del personaje: uno, el viejo que se ha dedicado a los negocios es el del mundo real; mientras que el otro, el joven que tenía la ilusión de convertirse en pintor es el que aparece en el espejo y le recuerda todo lo que había dejado atrás y a lo que había renunciado. Este hecho hace que el protagonista quiera volver a ser ese joven y se le ocurre la idea de ir al encuentro del joven rompiendo el espejo que lo separa de ese yo que anhela y que considera como su verdadera identidad: "Acabarán, entonces, contemplación, perplejidad y soliloquio, pero se abrirá ante ti otro modo de existencia, y en ese mundo volverás a ser tú mismo. Sí, tú mismo" (378).

Es importante en el relato fantástico la revelación de lo desconocido y la perturbación que toda situación inexplicable provoca en el personaje y/o en el lector, inmerso en este tipo de ficción, lo cual constituye una constante en toda la narrativa de Rivera Martínez, él mismo en su artículo "Lo fantástico y lo maravilloso en mis primeros relatos" contenido en *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*, editado por César Ferreira, afirma lo siguiente:

> Terminaré diciendo que en todos nosotros, jóvenes, adultos, hombres y mujeres mayores, pervive siempre la curiosidad, el interés, la fascinación ante lo fantástico y más aún ante lo maravilloso, que fueron parte importantísima de nuestra infancia. Una disposición que no debemos reprimir, sino, antes bien, conservar y cultivar, sobre todo en un mundo y una época tan difíciles y deshumanizados como los de ahora. (Rivera Martínez en Ferreira, 2006: 72)

Por lo tanto, sea a través de la inclusión de personajes misteriosos, sea que introduce elementos míticos que desencadenan la acción del relato, sea que se juegue con las expectativas del lector, lo cierto es que el elemento fantástico es una parte importante de la obra de Rivera Martínez.

3.5. Lo poético y la música en la narrativa de Edgardo Rivera Martínez

Una de las características destacadas del cuento es la concisión que lo acerca a la intensidad y eso lo comparte, en cierta medida con el poema y, en este sentido, esta es una característica de los cuentos de Edgardo Rivera Martínez y los ejemplos más destacados son quizás "Amaru" y "Oneiros". A estos habría que añadir otros como "Ángel de Ocongate", "Leda en el desierto", "El mirador".

"Amaru" es el mayor ejemplo de prosa poética que la crítica reconoce en Rivera Martínez. En esta ocasión, el autor se sirve de su conocimiento de la tradición oral andina para organizar un texto donde la mítica sierpe andina, encerrada entre las paredes de un viejo palacio cuzqueño en ruinas, mantiene un largo diálogo consigo misma. En el relato, se produce un desdoblamiento de la voz narrativa en una primera y una segunda persona que dialogan evidenciando un juego de espejos que maneja magistralmente el autor. El autor habla también en este relato de la escritura "concibiéndola como una escritura sacra, cosmogónica y cíclica, capaz de dialogar con la naturaleza y descifrarla" (Mudarra, en *Revista Martín*, 2010: 75).

Poco a poco, las voces que forjan el relato van intentando descifrar el origen sagrado de este ser fabuloso que reflexiona sobre su posible destino en la cosmogonía andina. Y es que, desde la frase inicial del relato, queda claro que el viejo esplendor de la mítica sierpe y el poder que alguna vez ejerció sobre el mundo andino ahora se extinguen irremediablemente: "Sombra soy de la penumbra –dice–, pero arde en mí un fuego. Un fuego cuyo fin se aproxima" (105); pero que anuncia un resurgir: "Pero alguna vez, en una noche muy distante, otra sierpe se levantará de mis cenizas" (110) dejando entrever la existencia de un universo cíclico.

"Oneiros" es un relato también poético que aparece en *Danzantes de la noche y de la muerte* y que usa al narrador en segunda persona con focalización externa. En "Oneiros" acudimos a una visión de un sueño a través del cual se busca a la madre primero a la orilla del mar hasta llegar más allá del Ponto donde puede encontrar una sombra que no lo reconoce y al final se emprende el camino de regreso.

La crítica ha subrayado siempre el carácter poético de la narrativa de Rivera Martínez. Sobre uno de sus cuentos Ricardo González Vigil escribió en 1978: "No se trata de un cuento, sino de una partitura poética en prosa, de un discurso lírico narrativo de fascinante factura verbal". Y Edgar O'Hara afirmó que "lo lírico correspondería más bien a la creación de una atmósfera" o al uso de mitos "que devuelven al relato la esencia poética que tuvo en tiempos antiguos" (Citado por Ágreda en Ferreira, 2006: 270).

Lo poético está también relacionado con la rica vida interior de sus protagonistas, capaces de elaborar mundos complejos y coherentes como en "El Mirador" donde el

protagonista nos cuenta, en primera persona, cómo es que un día, caminando por un balneario de Lima, encontró una casa bastante peculiar en la cual había un mirador en forma de un hexágono que tenía tres ventanas. El juego de luces que se producía en ese lugar al atardecer y caer el sol era semejante a una lucha entre el día y la noche. Quedó tan impactado que volvió al día siguiente para revivir la misteriosa experiencia, y, efectivamente, el espectáculo se repitió; pero luego de ausentarse tres días, no volvió a encontrar la casa y queda con la duda de si fue realidad lo vivido o producto de algún desvarío: "Acaso solo fue producto de mi imaginación, cuando no de un desvarío. Efecto de la atmósfera generada por el atardecer en este barrio casi olvidado: Fantasmagórico espejismo, irrepetible…" (388). Lo llamativo de este cuento es la circularidad que se evidencia en la reiteración de un fenómeno que finalmente desaparece para dejar al personaje inmerso en dudas que le llevan a pensar en hechos sobrenaturales. Además, es rescatable el uso del narrador en primera persona y la atmósfera fantástica que se acentúa por la neblina que envuelve la ciudad. A esto hay que añadir la manera cómo se describe el suceso: "Su oro, sus orlas purpúreas, amarillas, escarlatas, extendiéndose a los paramentos colindantes entre las ventanas, de modo tal que por momentos tenía yo la impresión de que se enfrentaban, en silenciosa contienda, esos tonos cálidos, hasta alcanzar en cierto momento una intensidad casi fantasmagórica" (387).

La vocación poética también está presente como característica de algunos personajes de su cuentística como en el adolescente protagonista que descubre su vocación poética en el relato de "Mi amigo Odysseus" o en los personajes de "Princesa hacia la noche" y "Azurita" a quienes les interesa la lectura o, en el caso del personaje del cuento "Princesa hacia la noche", el protagonista tiene vocación poética.

Por otro lado, el encuentro del autor con la tradición andina no es solo a través de las tradiciones sino también por medio de la música. Vale la pena mencionar lo que sucede en "Azurita" donde casi al final se van insertando los versos de un huayno a medida que Tadeo reflexiona sobre su regreso a casa: "Sobre terso lago / vi una gaviota. / Memoria le dije / de grato recuerdo…" (71-72). Y lo mismo se observa en "Vilcas" en donde Rivera Martínez nos presenta una serie de versos colocándolos en boca del cantor que pasa la noche en el mismo lugar de Celio y entona un yaraví muy antiguo que nadie parece reconocer y después canta la letra, una letra que parecía expresar "todo el sufrimiento y la soledad de lo vivido" (148):

> Desde muy lejos vengo,
> amigos míos…
> Hoy la noche es muy obscura
> pero mañana partiremos.
> Juntos iremos, con la madre,

> con el niño, con la amada.
> Juntos partiremos con la noche,
> muy de madrugada…

Luego, ante las reacciones del público, el cantor recitó un huayno de su propia autoría (148):

> Con tus ojitos, amada.
> aretes, anillos haremos.
> Con tus trenzas tan lindas,
> lazos, cintas, adornos.
> En la noche bailaremos
> sobre el capullo de tu rostro.
> De tu silencio nos reiremos
> y tu dolor festejaremos.

Por lo tanto, al entretejimiento cultural y el uso de elementos fantásticos que son constantes en su obra, hay que añadir el sentido lírico, poético o pausado de su prosa. El mismo autor afirma: "Prefiero atenerme a lo que respecta al lenguaje, a su musicalidad, para que esta sea acorde al espíritu del personaje, a la atmósfera, al mundo interior que quiero transmitir al lector" (Rivera Martínez, entrevista realizada por Planas, 2008).

Ejemplos del lenguaje poético usado por Edgardo Rivera Martínez serían los siguientes fragmentos extraídos de varios de sus cuentos:

> Quien soy sino apagada sombra en el atrio de una capilla en ruinas, en medio de una puna inmensa, Por instantes silba el viento, pero después todo regresa a la quietud. Hora incierta, gris, al pie de ese agrietado imafronte... ("Ángel de Ocongate", 15)

> Sí, solo una sombra soy, una pagada sombra. Y ave. Ave negra, sin memoria, que no sabrá nunca la razón de su caída. En silencio, siempre, y sin término la soledad, el crepúsculo, el exilio… ("Ángel de Ocongate", 18)

> 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… ("Leda en el desierto", 323)

> …entonces te levantaste realmente y fuiste hacia las ondas oh dorsos rutilantes aletas de plata peces reverberando en la móvil transparencia hasta que de pronto acabó aquel hervor te inclinaste entonces hacia los labios que emergían a intervalos y se adherían a tu piel en ávida succión y extendían su incierto torbellino ¿era sueño? ¿era desvarío? Fuiste en deriva hasta esa danza de blanquísimo plumaje de mujer ave y enlazados gritos apagado esplendor de gaviotas cormoranes estelas irisadas y no hubo finalmente nada sino tu regreso con la esperanza de un llamado una sonrisa… ("Oneiros", 427)

La música y lo poético son elementos importantes para la cuentística de Rivera Martínez y se encuentran en su obra sea como tema del mismo, como característica de los personajes o como parte de la propia creación.

3.6. El cruce entre la ficción y la realidad

La literatura es la conexión entre los conceptos de realidad y ficción, lo que el autor comunica o expresa tiene relación con el mundo real; pero solo es posible explicarlo dentro de la obra literaria. Sin embargo, el límite entre ambos mundos a veces es un poco difuso. Así, puede engañar al lector jugando con sus expectativas pues al iniciar la lectura el autor invita al lector a hacer un pacto de lectura por el cual el que lee juega a creerse la historia que se narra; pero en ocasiones el autor hace que el lector se "involucre directamente" en el texto al punto de que se siente que se ha cruzado la línea entre realidad y ficción. Este rasgo es común en la literatura hispanoamericana del siglo XX y lo observamos sobre todo en cuentos de Cortázar como "La noche boca arriba" o "Continuidad de los parques".

En el cuento "Lectura al atardecer", Rivera Martínez juega con esos dos mundos haciendo difuso el límite entre ambos. En la historia se utiliza un narrador en segunda persona, a través del cual sabemos lo que piensa, lo que hace, lo que siente el protagonista a quien se dirige, es un narrador heterodiegético que está fuera de la historia y tiene una focalización cero, una especie de narrador omnisciente que se comunica directamente con el protagonista. Por medio de este narrador se van interrelacionando dos partes de la historia, por un lado tenemos al protagonista como lector de una historia que ha encontrado en su escritorio y, por otro, están los pensamientos del propio protagonista: su experiencia, dudas, recuerdos, etc. que le suscita la lectura[32].

El relato se abre con la descripción del espacio en el cual, el protagonista empieza la lectura de un *Relato* que llama su atención desde el inicio porque se trata de un personaje en una situación y en una casa similares a la suya. Desde el inicio ya se muestra una intriga y se abre el inicio de una serie de desplazamientos entre la lectura del texto y las reflexiones del protagonista (el primer lector) que marcan una especie de fusión de la realidad y la ficción. El protagonista se siente extraño e intrigado con la lectura porque parece ser un espejo de su realidad, una forma de extrañamiento porque asiste a un hecho cotidiano y conocido (la lectura) como si extraño y se estuviera realizando a medida que él avanza con la lectura y es tal su intromisión en el relato que se niega a ir al final de la historia: "Reprimes la tentación de saltar

[32] Este relato es un claro ejemplo de metalepsis, término propuesto por Genette: "Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente (…). Todos estos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud *y que es precisamente la narración (o la representación) misma*; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta" (Genette, 1989: 290-291).

hasta la última línea, ya que es más fuerte el deseo de seguir paso a paso esa corriente. Y te dices, una vez más: «Debe ser solo un desvarío. Solo eso»" (322).

Una vez que el protagonista ya se encuentra inmerso en la lectura, se produce un constante cambio entre la experiencia lectora y lo que esta ocasiona en el protagonista-lector; es decir hay dos hilos conductores en la historia. Después de la ubicación espacio temporal: una tranquila y sombría tarde cerca del ocaso en Barranco, la historia continúa su estructura argumental mezclando ambos ejes de la siguiente manera:

Tabla 7: *Lectura y reflexión en "Lectura al atardecer"*

La lectura	**Reflexiones que suscita la lectura**
Inicio: "(…) Comenzaste al fin la lectura. Avanzas unas líneas y de pronto tomas nota de la falta de un título, pero de que hay, en cambio, al margen de la primera hoja, una anotación en letra muy pequeña que dice «Relato», así entre paréntesis.	Te sorprendes de que el texto se desarrolle 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… Curiosa coincidencia, realmente. Intrigado, prosigues.
Al cabo de un momento te percatas de que, por lo menos hasta donde has llegado, aún no se inicia una acción… A menos, claro está, de que el acontecer se redujera a la sola perplejidad que experimenta el protagonista, tan similar a la tuya… persistes, pues, por uno o dos minutos, y no más porque te asaltan las preguntas.	Y es que para comenzar, ignoras la manera en que las páginas fueron a dar a tu escritorio. Las hallaste hoy por la tarde…Pero, si el relato no es tuyo, ¿de quién es, entonces? ¿Y quién lo puso en la gaveta? ¿Con qué intención?... Mesurada y tranquila ha sido tu existencia y no se han producido en ella acontecimientos singulares. Y sin embargo, podría ser que precisamente por ello, y no por azar, hubiese irrumpido en tu vida lo extraordinario…
Regresas al discurso y a la modesta aventura de que te da cuenta mediante esas frases que, por el modo en que se suceden…	Te recuerdan la visión de los anillos que anuda en su marcha una serpiente… como la que viste hace muchos años en la portada de una iglesia de Arequipa…
Al cabo de unos párrafos…	… te preguntas de nuevo por el sentido del subtítulo. No, no hay aún, por lo menos hasta ahora, un verdadero acontecer, excepto ese acto de leer, tan semejante si no idéntico al tuyo…con ese raro paralelismo entre lo que lees

	y lo que enuncia el texto. Y tu desconcierto se acrecienta…
Examinas de nuevo las hojas, y en especial su blancura, su árida blancura…	Escenografía, se diría… que sirve de fondo a la experiencia por la que pasas, y a la de ese lector sin nombre… ese doble y engañoso espejismo. ¿Espejismo? ¿Y qué otra cosa puede ser? Pues no tienes respuesta convincente, y todo lo que viene a tu mente son imágenes, metáforas…y la sospecha, asimismo, de que ese personaje se siente igualmente acechado, e igualmente en riesgo…
Hasta que al fin, muy avanzada ya tu lectura, se afirma en ti la certeza…	…la de que te hallas aprisionado por una red que ha tejido en torno a ti una araña invisible, y que con cada paso que das en tu lectura, te empuja, y contigo al lector de ese texto, hacia una sima que los atrae y succiona como un agujero negro…

Al final de la lectura ambos ejes y el ambiente se mezclan. Todo confluye en un solo final:

> A la vista está ya el desenlace, tanto para ti como para el lector que te repite o al cual repites. Sí, una acerada llama consume tu tiempo y el tiempo de la ficción que lees, y que al leer rescribes. Y aunque lo intentaras, ya no puedes desandar lo avanzado. Continúas, pues hasta las últimas líneas, con la misma y aterrada fascinación con que lo hace el solitario personaje que te acompaña Se acaban así, y lo sabes, el rincón junto a la ventana, y la noche y el rumor del océano, y el personaje y el sucinto universo del que forma parte. Tú y ese doble tuyo, hundiéndose ambos en una blancura sin luz, vertiginosa. (322)

Es como si con este relato, Edgardo Rivera Martínez hubiera relatado la fascinación que ejercen algunos relatos sobre el lector que termina identificándose plenamente con la historia o con los personajes. Cada línea es una "delgada línea de fuego" que termina en una "acerada llama". El lector se vuelve coautor del texto literario[33].

Entonces, aunque los universos del protagonista-lector del cuento "Lectura al atardecer" y del personaje del *Relato* que se lee sean ficcionales, ambos suponen distintos niveles de

[33] Siegfried J. Schmidt mantiene "la recepción tiene lugar como un proceso creador de sentido que lleva a cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto" (Citado por Fokkema y Ibsch, 1992: 167).

"realidad". La escena final funde a ambos en un solo final: "Tú y ese doble tuyo, hundiéndose ambos en una blancura sin luz, vertiginosa" (322).

Este relato pone de manifiesto no solo el uso de diferentes niveles narrativos en los cuentos de Rivera Martínez, sino también la inestabilidad de la frontera entre el relato y la realidad. Al final, nosotros mismos como lectores del cuento terminamos identificados con el protagonista-lector, manifestando así que realidad y ficción no son dimensiones necesariamente excluyentes.

Otro de los cuentos que nos permite ver la relación entre realidad y ficción es "Encuentro frente al mar", un relato en que habla sobre el proceso de escribir un cuento. Se trata de un autor que dentro de la narración imagina la historia de un encuentro entre un muchacho y una chica y que luego redactará. La historia inicia contándonos como el protagonista, un día domingo, toma un tranvía que lo llevará a La Punta porque quiere contemplar el mar. Durante el viaje imagina la historia de un muchacho que iba a pasear a un balneario en una tarde de invierno y allí tiene un encuentro misterioso con una mujer que había dejado olvidados en una banca su chal y un cuaderno donde, al parecer, escribe una serie de poemas porque a veces la escritura se interrumpía a mitad de una palabra y continuaba en la línea siguiente (literariedad de un poema). La muchacha vuelve por sus pertenencias y el protagonista tiene oportunidad de hablar con ella y al despedirse dejan abierta la posibilidad de otro encuentro. Esto es lo que une este plano con el otro mediante el comentario del protagonista que las relaciona: "Él dijo entonces: «Sí, como en un relato que tengo ya imaginado, y que solo me falta poner por escrito…»" (241). Luego, más tarde, de regreso en el tranvía, el protagonista recuerda de nuevo todo el encuentro y está seguro de tener ya un relato con final armado. Sin embargo, tiene la seguridad de que todo ha sido solo un sueño, incluso, el viaje en el tranvía:

> 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 un sueño, en la noche y la llovizna. Y en decirle también que acaso nunca tuvo lugar, tampoco, ese encuentro frente al mar… (242)

Este relato es una sucesión de dos niveles narrativos. El primero está formado por el protagonista del cuento que va en un tranvía a ver el mar y a escribir una historia, un relato donde "lo más importante no era la anécdota, sino el tono, la cadencia, y que por eso mismo no sabía aún cómo se desarrollaría" (237). Mientras viaja, el protagonista va ideando la "historia de un joven que iba a pasear a un balneario en una tarde de invierno" (237). Llegando al lugar, empieza a describir la plazuela, el malecón y una "delectación melancólica, sin tiempo, invadía su espíritu, en cenestésica continuidad con el mar, la luz, la neblina…" (238), lo cual va

gestando la atmósfera de cadencia que se mencionaba al inicio y empieza a pesar de nuevo en su relato: “El protagonista iría a esa playa sin un propósito concreto, llevado más bien por el presentimiento de que allí, en ese sitio, sucedería algo que dejaría una honda huella en su vida. Un encuentro insólito y significativo” (238). Empieza a pensar en los rasgos de sus protagonistas cuando descubre un chal y un cuaderno en una banca y empieza a ojearlo e inferir que su dueña sería “una mujer joven y solitaria”, justo el encuentro misterioso que había imaginado: “¿había algún nexo, por sutil que fuese, entre el hallazgo y el proyecto de relato que había ocupado su mente?” (239). En ese momento aparece una muchacha con la que tiene una escueta conversación llena de largos intervalos de silencio.

Al despedirse queda abierta la posibilidad de otro encuentro y en ese momento se vuelve a la idea del relato. El protagonista vuelve al tranvía y rememora todo el encuentro, es como tener la trama de su cuento completa, una trama que traduce lo mismo que ha vivido: la historia de un encuentro de un joven con una mujer y como en la conversación se refería a la historia que estaba por escribir de un muchacho que va a un balneario y conoce a una chica que luego se marcha abruptamente. Como podemos observar es la repetición de lo mismo que ha venido sucediendo: “Sí, como en el cuento que había imaginado y como en la tarde que había transcurrido. Sería así, y acaso dentro de uno o dos días tendría ya todo escrito” (242).

El segundo plano narrativo sería el encuentro entre la muchacha y el protagonista. Un encuentro que transcurre en una atmósfera algo irreal lo cual hace que dudemos si se trata de una realidad o que todo el encuentro sucede en la mente del protagonista que está imaginando la historia que pensaba idear al llegar al balneario. Hay dos referencias claras en el texto que nos hacen dudar de si el encuentro realmente sucedió. Una es la respuesta del joven cuándo la muchacha le pregunta si siempre va a ese lugar y él dice que sí, que siempre va para reflexionar e imaginar: “Él titubeó, por el énfasis que creyó notar en la interrogación, y replicó: «Me encanta venir en invierno y contemplar el mar y dejarme llevar por los pensamientos…». «¿Quiere usted decir “soñar”, “imaginar”?». «Sí, imaginar», dijo él intrigado” (240). El segundo indicio se da cuando al despedirse la muchacha desaparece entre las barcas abandonadas de la orilla y no por la plazuela como era lógico: “Y sin esperar contestación alguna se alejó, pero no en dirección a la plazuela, como habría sido lógico, sino hacia el varadero, y pronto se perdió entre las barcas abandonadas en la orilla. Y él, sorprendido, al dejó ir, con la súbita sensación de que todo no había sido más que un sueño breve e intenso” (241).

Todo el relato que aparece en el cuento “Encuentro frente al mar” nos sugiere un proceso de composición, una poética del cuento al estilo de Rivera Martínez:

> En su fuero íntimo lo que más le preocupa al futuro autor de este –por el momento– embrionario relato es que lo más importante no es la anécdota, es decir, los sucesos, sino "el tono, la cadencia", en otros términos, el ambiente y la atmósfera que envuelven a los personajes, a la situación y a los conflictos que estos viven. Y este deber ser del relato corresponde al arte cuentístico de Rivera Martínez, porque en sus ficciones, en efecto, lo más impactante no es la acción, sino el clima anímico, lo etéreo del espacio en que se mueven los personajes y donde lo que gravita son los sentimientos, el estado de ánimo, la perplejidad de los seres que participan del mundo posible respectivo. (González Montes, en *Revista Martín*; 2010: 48)

Por último, en este juego de ficción, vale la pena mencionar su cuento *Enunciación* en el cual el protagonista es el logos. En este caso, el narrador en primera persona es el proceso mismo de enunciación que reflexiona sobre la historia que está ideando o escribiendo: "Me interrogo, pues, de nuevo: ¿quién soy? Y otra vez me respondo que quien habla es solo mi decir, sin emisor corpóreo ni punto de vista individual. La palabra que da a luz la palabra, la frase a la frase. El logos en autonomía" (331). El cuento propone un "monólogo interior para realzar la encrucijada entre la inteligencia humana y la inteligencia cibernética, entre lo que el narrador llama el recuerdo del ser humano, frente a la memoria de la computadora" (Álamo-Consigny 1999, 165).

Se trata de un relato metadiegético que hace consciente el proceso de creación y es un rasgo de literatura posmoderna que evidencia la utilización de nuevas estrategias narrativas propias del neoindigenismo.

4. *Cuentos del Ande y la neblina* 1964-2008

Cuentos del Ande y de la neblina reúne la producción cuentística de Edgardo Rivera Martínez desde 1964 hasta 2008. Los cuentos escritos hasta 1999 siguen el criterio que sirvió para la primera edición de sus *Cuentos completos* que tiene en cuenta los temas, los escenarios, las afinidades, los contrastes, el conjunto de que formaban parte y, en menor medida, el año de su aparición. A estos cuentos se agregan los que aparecen en el libro *Danzantes de la noche y la muerte* (2006) y dos inéditos que son "Ileana Espíritu" y "El Tucumano" (2008).

El título hace referencia al escenario donde se desarrollan los relatos: el mundo andino (del Ande) y Lima, representada por la neblina de sus largos inviernos. El espacio predominante es el primero. En este libro aspira a lo que el propio Rivera Martínez denomina: «encuentro cultural» entre el Ande (sierra) y la neblina (la costa representada por Lima).

La obra incluye 51 cuentos en total que reúne los relatos aparecidos antes en colecciones anteriores o publicados en distintos medios más dos cuentos inéditos que se insertan al final. Aparecen primero los cuentos andinos que nos muestran a un narrador realista, dotado de un

especial lirismo y tratando de plasmar el entretejimiento cultural[34] de la cultura andina con la occidental, y, luego, los cuentos ambientados en Lima, pero que siguen manteniendo la atmósfera fantástica de todos los relatos.

En primer lugar, figuran los cuentos que forman parte de la colección *Ángel de Ocongate* que incluye "Ángel de Ocongate" (1982), "En la luz de esa tarde" (1986), "Cantar de Misael" (1986), "Puente de La Mejorada" (1986), "El cuentero" (1986) y "Enigma del árbol" (1984).

En estos cuentos que forman parte de la colección *Ángel de Ocongate* predomina especialmente el uso de un narrador intradiegético en primera o segunda persona; es decir un personaje totalmente familiarizado con la historia y que nos transmite los hechos desde su punto de vista o focalización, por lo general única lo cual implica la intención del autor de desaparecer para darle protagonismo a los personajes haciendo de esa manera más verosímil el relato y cumpliendo una función de comunicación. Asimismo, es común la estructura circular en los cuentos pues todos empiezan mostrándonos el final para luego desarrollar la historia y acabar con la misma idea del inicio.

Todos los relatos se ambientan en los Andes Centrales (Ocongate, Acobamba, Parcos, Julcamarca, Laraos, Maras, Jauja, Abancay…), los personajes tienden a ser seres enigmáticos y solitarios que no llegan a encajar del todo en el mundo real. Es frecuente el uso de la anticipación con lo cual se pretende mantener el carácter misterioso del relato y, sobre todo, el interés del lector.

Se insertan luego cuatro cuentos que forman parte de su colección *Azurita* que son "Azurita" (1978), "Ave Fénix" (1978), "Marayrasu" (1978), "Amaru" (1976). Todos de ambientación andina; sin embargo, además de mostrarnos el paisaje andino y la influencia ejercida en el hombre, también se ofrece una visión del mundo minero y la explotación del hombre. El narrador es principalmente heterodiegético y limitado por lo que nos ofrece solo una perspectiva de los hechos, pues en todos los cuentos nos encontramos a personajes solitarios que narran su historia desde su propia perspectiva. El juego narrativo se observa, sobre todo, en "Ave Fénix". Cobra importancia, asimismo, la caracterización psicológica de los personajes:

> Tal vez por una relación homológica con la solemnidad de la naturaleza andina, los personajes de Rivera Martínez, incluyendo su nutrida galería de personajes infantiles, se caracterizan por una elegante parsimonia introspectiva, por una sagaz comprensión de su circunstancia vital y de su inserción en el mundo, que se resuelve en una escéptica serenidad ante el dolor o la tragedia que suele acosarlos, y por una

[34] Los términos elegidos por Rivera para referirse al proceso de mestizaje son «entretejimiento cultural» o «encuentro cultural» o lo que es lo mismo «un acentuado y viviente mestizaje» porque estos explican mejor que otros el sentido que adquiere en su obra el mundo andino lejos de los conflictos socioculturales presentados en otras novelas indígenas.

> constante y cálida comunicación con el paisaje. (Cornejo Polar en Ferreira, C. y Márquez, I., 1999: 119)

Esta colección se cierra con "Amaru", un relato poético que ofrece una visión de la mítica serpiente andina, una figura mitológica que anuncia grandes trastornos y cambios. La figura del Amaru (serpiente en quechua) es fundamental en la cosmología e iconografía andina. Simboliza el agua, la fuerza del rayo, la continuidad, la vía láctea, los ríos, los caminos sagrados, la unión entre el cielo y la tierra. Es un animal que con su fuerza atraviesa mundos, buscando el equilibrio totalitario entre este mundo y el otro y con el poder de sacar lo oculto a la luz.

A continuación, se insertan cuatro relatos de tema andino que aparecen en su colección *El Unicornio* (publicada en 1963): "El Unicornio" (1957), "Vilcas" (1956), "Las Candelas" (1959) y "Adrián" (1954).

Este fue un libro en el que, en palabras de Rivera Martínez, aparece un "mundo en que pueden coexistir y coexisten, entretejidos, lo sobrenatural y lo cotidiano, un trasfondo mítico autóctono y otro occidental" (Rivera Martínez en Ferreira, C. y Márquez. I.; 1999: 53).

Precisamente de los cuatro relatos que forman parte de esta colección, en dos de ellos hay una clara alusión a la mitología clásica. Así, en "El Unicornio" asistimos a la aparición de un animal mitológico en la sierra peruana; y en "Adrián" hay alusión al mito de las edades y al de la caja de Pandora. Así mismo, en este último, se hace referencia a la familia andina, heredera de las costumbres y tradiciones incaicas.

Por otro lado, en los dos cuentos restantes se alude al ambiente andino un tanto desolador y sobre todo mítico. En "Vilcas" se pone de manifiesto la pobreza extrema a la que deben hacer frente los pobladores andinos y el tema de desarraigo y soledad típico de los personajes riverianos; por último, en "Las candelas" aparece retratada, de nuevo, la familia andina, lo misterioso y el proceso de crecimiento (madurez) de una adolescente dentro de un ambiente andino.

Inmediatamente después aparece la "Historia de Cifar y de Camilo" que es una historia corta editada en forma independiente en 1980 con la que se inician los relatos ubicados en Lima.

Siguen a continuación diecinueve cuentos cortos de tema limeño, principalmente, y agrupados bajo el título de *Atenea en los Barrios Altos*. Aquí aparecen: "Atenea en los Barrios Altos" (1987), "El organillero" (1986), "Encuentro frente al mar" (1986), "Aparición" (1982), "El descanso de la doncella" (1986), "Una flor en la plaza de la Buena Muerte" (1984), "Una habitación de hotel, quizás" (1986), "Princesa hacia la noche" (1986), "La firma" (1982), "Arácnida" (1976), "Flavio Josefo" (1984), "El fierrero" (1983), "San Juan, una tarde" (1986),

"Rosa de fuego" (1986), "A lo mejor soy Julio" (1986), "Federico al pie del tiempo" (1991), "Parvo, inalcanzable…" (1986), "Señor de Samarcanda" (1999), "Lectura al atardecer" (1997).

En estos relatos es frecuente la aparición de elementos fantásticos y mágicos que logran integrarse muy bien en los relatos. Destaca, asimismo, el uso de juegos metatextuales, en los que el tema parece ser el mismo proceso de escritura o la relación entre el lenguaje, la ficción y la realidad. Asimismo, la mayoría de personajes de estas historias son seres solitarios que de alguna u otra manera están relacionados con la muerte.

Debido al carácter fantástico de la mayoría de los relatos de esta parte, el narrador elegido tiene una visión subjetiva de la realidad logrando así mayor cercanía con el lector y los hechos por lo que suele utilizarse un narrador de primera persona (protagonista o testigo) o de segunda persona con el cual, además, se busca cuestionar los acontecimientos presentados. Cuando aparece la tercera persona, generalmente, se trata de una falsa tercera reflejada en las estructuras gramaticales; pero que esconde a un narrador más subjetivo.

Se incluyen, luego, "Leda en el desierto" (1986), "Enunciación" (1979), "El paleógrafo y la tesis" (1987), "Un hombre sin pies ni cabeza" (1997). A estos relatos se suman los cuentos pertenecientes a la colección *Danzantes de la noche y de la muerte* (2006) que son: "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).

Estos cuentos se insertan como penúltima parte de la obra *Cuentos del Ande y de la neblina*. Se trata de una colección de once relatos cortos en los cuales se fusiona lo fantástico y misterioso con la música, la danza y la poesía. Los relatos están ambientados tanto en Lima como en la sierra del país y presenta a seres solitarios, marginados por el entorno en el que viven y que encuentran su razón de vida en mundos alternativos –muchas veces en el más allá– donde descubren su identidad.

La última parte del libro *Cuentos del Ande y la neblina* está compuesta por dos relatos inéditos: "Ileana Espíritu" y "El Tucumano". En el primer cuento, una historia de búsqueda de desaparecidos por la violencia se convierte en un relato fantástico, en el que una madre que busca a su hijo adquiere una dimensión mítica hasta convertirse en un fantasma. Por otra parte, el segundo relato, "El Tucumano", es también un cuento de corte fantástico, sobre un personaje misterioso que parece resurgir de los siglos de la Colonia.

CAPÍTULO III: CUENTOS CON NARRADOR EN PRIMERA PERSONA

Al ser el relato la enunciación de un discurso, necesariamente es emitido por una de las personas gramaticales (1°, 2° o 3°). Precisamente siguiendo este criterio gramatical rígido se ha distinguido entre relatos en primera persona, relatos en tercera persona y, en menor medida, relatos en segunda persona.

No obstante, es necesario aclarar que no hay relación directa entre la persona gramatical y la persona narrativa: "Cualquiera que sea la persona usada, su tipo específico y el comportamiento singular de ese narrador, el texto se constituye, en su escritura y lectura, a partir de una persona gramatical que lo dice; por tanto, se está ante una persona gramatical y narrativa" (Paredes, 2016: 44).

Solo por una cuestión didáctica, se ha decidido clasificar los cuentos de Edgardo Rivera Martínez considerando la persona gramatical que aparece; no obstante, se explicará las implicancias y cambios de perspectiva que se pueden evidenciar independientemente del uso de una persona gramatical concreta.

En este capítulo se abordará al narrador en primera persona que tiene una doble naturaleza pues, por un lado, es quien nos transmite la historia y, por el otro, es un personaje o individuo que dicha historia. "El sujeto de la enunciación y el del enunciado se condensan en una sola unidad: «narrador-personaje»" (Paredes, 2016: 67).

El narrador en primera persona actúa, juzga y tiene opiniones sobre los hechos y los personajes que aparecen. Puede contar sus propios pensamientos y opiniones, pero no los de los demás personajes, a no ser que ellos se lo cuenten.

Se trata de un narrador homodiegético y su relación con los hechos puede ser más o menos estrecha. Así, si nos relata su propia historia será un narrador protagonista; pero también puede identificarse con uno de los personajes secundarios o incidentales. Si se presenta solo como un espectador y nos trasmite lo que ve sin participar de la historia, estamos ante un narrador testigo.

De los 51 relatos que forman *Cuentos del Ande y de la neblina*, 23 fueron escritos usando la primera persona gramatical aunque con diferencias en la perspectiva adoptada. Para un mejor estudio se han dividido estos cuentos en tres grupos:

- Relatos en primera persona con focalización interna
- Relatos autodiegéticos
- Monólogos

Tabla 8: *Cuentos con narrador en primera persona gramatical*

Cuentos con narrador en primera persona gramatical	**Relatos en primera persona testigo**	"Adrián"
		"Juan Simón"
		"San Juan, una tarde"
		Atenea en los Barrios Altos"
		"Ariadna"
		"Arácnida"
	Relatos con narrador autodiegético	"Señor de Samarcanda"
		"A lo mejor soy Julio"
		"El Unicornio"
		"Un hombre sin pies ni cabeza"
		"Historia de Cifar y de Camilo"
		"Jezabel ante San Marcos"
		"Una diadema de luciérnagas"
		"El tucumano"
		"Mi amigo Odysseus"
		"El retorno de Eliseo"
		"El cuentero"
		"Amaru"
	Monólogos autónomos	"Ángel de Ocongate"
		"Aparición"
		"Danzantes de la noche y de la muerte"
		"El mirador"
		"Enunciación"

1. Relatos en primera persona testigo

La mayoría de cuentos que constituyen este apartado presentan un narrador-personaje que, aunque participa de los hechos, no los protagoniza, por lo tanto presenta un nivel mayor de objetividad que un narrador-protagonista:

> En estos textos, el autor se asume como un «testigo de la historia» (y de la Historia). Advierte que, además de los sucesos que lo involucran directa y protagónicamente, existen otros que él nada más contempla y en los cuales es una figura secundaria. Declara, al elegir este narrador, este alter ego, que una parte de su trabajo profesional es contar sus experiencias vitales y que la otra parte, no menos significativa, es referir las de otras vidas (…). Él es la persona que contempla y escribe; su personaje-narrador es quien participa tangencialmente del universo literario y se encarga de hacerlo posible, de emitirlo como discurso. (Paredes, 2016: 81)

El tipo de focalización usada por este narrador es la interna por lo que el grado de conocimiento es restringido y subjetivo, de allí que la mayor parte de relatos que podemos ubicar en este grupo tienen un corte o elementos fantásticos como "Adrián", "Juan Simón", "San Juan, una tarde". También podemos ubicar aquí dos relatos que se centran en anécdotas del narrador, contadas desde una perspectiva lejana (el narrador adulto) y que involucra a la primera persona en plural: "Atenea en los Barrios Altos" y "Ariadna". De todos estos cuentos, "Adrián", que forma parte de *El Unicornio*, se ubica en la sierra; los demás se sitúan en Lima. Pertenece también a este grupo, "Arácnida", un relato contado en primera persona, pero con una perspectiva omnisciente que no se corresponde con el tipo de narrador.

1.1. "Adrián"

"Adrián" es el relato que cierra las historias pertenecientes al libro *El Unicornio* y se centra en la figura de un joven huérfano que un día llega a la casa del narrador del relato y, poco a poco, comienza a alterar el orden de la misma hasta terminar con el patriarcado del abuelo, un ser avaro, egoísta y ambicioso.

La historia se inicia con los retratos de las cabezas de la familia, el abuelo y la abuela, dos figuras de poder contradictorias; pero ambas de carácter fuerte y los líderes de una de las familias más antiguas del lugar que viven en una hacienda de la sierra. A este lugar llega un día Adrián, de quien no se sabe nada excepto que tiene una personalidad que desconcierta a muchos, especialmente al abuelo, quien termina empecinándose con él. No obstante, el muchacho se convierte en el favorito de la abuela. La cúspide del relato se produce el día del cumpleaños de la abuela, cuando Adrián le regala una antigua moneda de plata.

Ante tal obsequio, el abuelo está intrigado por saber de dónde ha sacado el joven esa moneda y cuando la abuela se lo pregunta, él cuenta que encontró un "tapado"[35] en la hacienda donde trabajaba antes. Debido a eso, el abuelo, lo insta a que le ayude a encontrar el tapado que, según las leyendas, está escondido en su hacienda. Adrián lo hace, pero el tesoro se encontraba en el horno y la desesperación y la ambición del abuelo hacen que, al cavar más hondo para obtener la riqueza, el lugar termine derrumbándose. Al día siguiente, al buscar entre los escombros, solo encuentran al abuelo que, a causa del accidente, queda paralizado y sin habla. Este es el fin de la hacienda pues los hijos reclaman su parte de herencia y se van yendo dejando la casa solo para los viejos; incluso el narrador y su madre se marchan poniendo fin a la etapa de la niñez: "Y así llegó a su fin el mundo de mi infancia" (196). Con lo cual la historia

[35] Tesoro enterrado.

de este cuento no solo se centra en el final de la hacienda sino también en el término del mundo infantil y feliz del narrador-testigo.

El elemento mítico de este relato está centrado en Adrián y el horno de la hacienda. El muchacho es alguien de quien nadie sabía nada y que cuando hablaba solía referirse a una tierra antigua y desconocida, de un tiempo legendario "como si los hubiera conocido". Su apariencia y, en especial, su forma de ser lo convierten a los ojos del narrador en un personaje que "semejaba un personaje de leyenda, acaso de la misma que había narrado" (189). A esto se añade su extraña desaparición que refuerza la idea de que estamos ante un ser de trasmundo.

En este relato es evidente la presencia de un narrador intradiegético y homodiegético con focalización interna única (nosotros) que usa la primera persona testigo para contarnos la historia de su infancia, específicamente la conclusión de ese mundo, lo cual recuerda al tópico del *paraíso perdido* o la nostalgia de tiempos o lugares relacionados, sobre todo, con la infancia y la juventud. Por este motivo, el cuento inicia con el retrato del abuelo y la abuela, los jefes de la familia o "clan" y la descripción de la casa familiar.

El narrador de la historia es un chico de 10 años hijo de una hija de los dueños de casa que es testigo de los hechos, se trata de un narrador personaje secundario que tiene una visión limitada de los acontecimientos y la suficiente lejanía para poder darle un enfoque más objetivo y presentar los hechos con una atmósfera más misteriosa.

La historia se inicia con la llegada de Adrián, el enigmático personaje del que no se sabe mucho:

> No sé quién lo trajo, ni quién lo recibió (…) y no recuerdo, tampoco, de qué manera supimos su nombre y quién nos informó sobre su persona (…). Tendría unos doce años, pero era más bien pequeño para su edad (…) Fue entonces que nos enteramos de que provenía del sur y que su lengua materna había sido el aimara, idioma en el cual nos cantó, como muestra, hermosas melodías. Nos contó que era huérfano, que siempre había trabajado en las más diversas ocupaciones y que había conocido muchos pueblos (…). Y su reserva, la lejanía de su procedencia, su facilidad de expresión, no hicieron sino acrecentar ese prestigio, que en algún momento llegaría a ser realmente legendario. (178)

El carácter mítico de Adrián se evidencia en el cuento a través de lo siguiente:

1. La descripción de su forma de ser y de reaccionar ante los abusos que el abuelo o los primos mayores cometen contra él.
2. Su habilidad para narrar historias de mundos legendarios como si los hubiera conocido.
3. Su destreza para encontrar tapados o tesoros escondidos.

4. Su desaparición inexplicable, pues al derrumbarse el horno, el encontrar al abuelo y a él con vida era casi imposible; pero se puede rescatar al abuelo que queda paralizado y mudo; pero Adrián, simplemente desaparece: "Nunca supimos qué había sucedido con Adrián" (196).

Hay un hecho fundamental del relato que sirve para anticipar el final de la historia, mostrarnos la mezcla del mundo andino y el occidental y para explicar la afición por la literatura que se suscita en el narrador: el relato hecho por Adrián sobre el origen del mal.

Se trata de un relato hecho por el muchacho a la abuela y que el narrador escucha a escondidas porque su madre lo había mandado a dejarle algo a la matriarca; pero él al ver a Adrián y la puerta entreabierta se escondió tras un baúl para poder escuchar. La historia es la versión andina del mito de Pandora, según la cual en una época y en un lugar remoto, cuando los días eran luminosos y el ichu y el maíz crecían en abundancia, había un límpido lago donde un *Wamani*[36] había colocado un cántaro ceñido por cadenas de oro que encerraba las heladas, vientos, rayos y tempestades. En una ocasión un hombre, un ser "demasiado receloso, ávido y atento a sí mismo" (188); es decir, egoísta y ambicioso, se acercó al lago para beber y, al ver la imagen del cántaro, se avivó en él la codicia y se sumergió para sacar lo que él consideraba un enorme tesoro. Los animales que habitaban en ese lugar le rogaron que no lo abriera, pero el hombre irritado los amenazó con flechas y abrió el cántaro y los geniecillos portadores de males contra el mundo y contra el mismo hombre se esparcieron por el mundo. "Y la atmósfera, a partir de aquel día, no fue ya tan clara, ni el agua tan pura, ni las noches tan hermosas. Y acabó, asimismo, la paz que había reinado. Y los animales debieron refugiarse en cavernas y parajes remotos" (189).

El narrador de este relato es el propio Adrián y aunque en el cuento no hay una transición que explique que se le concede la voz narrativa al personaje, la propia narración del mito hace pensar que es Adrián el que habla. Encontramos un relato dentro del relato mayor que tiene como función anticipar y explicar el final de la historia del primer nivel.

[36] Los *Wamani* o *Apu Wamani* son espíritus de la montaña que habitan las montañas sagradas desde los tiempos preincaicas y a los cuales se les atribuye influencia directa sobre los ciclos vitales de la región que dominan. "Los Apus son considerados los ángeles de la naturaleza en la cosmovisión religiosa andina. Son los espíritus de las montañas y viven físicamente en ellas, son encargados de Dios para proteger a los seres humanos, son pastores de los hombres, intermediarios entre el Hanan Pacha (mundo de los dioses) y el Kay Pacha (mundo terrenal). Ellos protegen individualmente a cada ser, pero también lo hacen con un pueblo, una ciudad toda una nación o toda la Tierra" (http://surmilenario.blogspot.pe/2012/02/apus-divinidades-andinas.html).



Figura 2: Niveles narrativos en "Adrián"

Además, ese relato en segundo nivel sirve para entender como Rivera Martínez usa el mito para explicar la realidad, citando lo afirmado por Pérez Esain:

> A través de ese mito queda representada la ambición del hombre, encarnada en la figura del abuelo, y como en Pandora, y también en el mito andino, esa ambición acarrea su propia destrucción, representada en el microcosmos de la casa hacienda en la que todos vivían en una cierta armonía. El descubrimiento del tesoro acarrea la propia destrucción del abuelo y el desgajamiento de toda la familia. Consumido por la debilidad, el abuelo no puede mantener ya la unidad de su clan, y este se va disolviendo hasta que todos, también el narrador, abandonen la casa, constatando que el mundo tal como había sido conocido hasta entonces, se ha roto para siempre. El mito andino, interpretado por nosotros y por el propio narrador como una versión del de Pandora, es lo que explica la clausura de un mundo infantil que se ha venido abajo, el fin de una edad de Oro sustentada a partes iguales por la dureza del carácter del abuelo y el trato maternal de la abuela. (2015: 4)

Así, haciendo un paralelismo entre la historia del primer y segundo relato tendríamos lo siguiente:

En el relato del primer nivel, la hacienda, al inicio del relato, es una especie de ayllu bajo la administración directa de la abuela. Hay un orden establecido al igual que en la historia del segundo nivel que se ubica en una época remota con días luminosos. "El agua de los ríos era mansa. No había heladas ni sequías, ni tormentas, ni granizo. El ichu y el maíz crecían en abundancia. Y las vicuñas, urpis, vizcachas, cernícalos, venados y llamas vivían en plena paz y amistad" (188). Hay también un orden establecido.

En el relato del primer nivel es el abuelo y su personalidad ambiciosa y egoísta es el detonante que destruye el orden: "…tras de ese timbre aflautado, se ocultaban una extraordinaria fuerza de voluntad, un don increíble para el engaño, y avaricia, violencia,

altanería" (174). Por su parte, en el segundo relato el hombre es considerado un ser destructor y egoísta: "Esa paz y felicidad hubieran durado eternamente si no hubiera pasado por allí, quién sabe de dónde, un ser como no habían visto nunca los moradores y que les pareció demasiado receloso, ávido y atento a sí mismo Era un hombre" (188). En ambas historias es la codicia el elemento que acaba con el orden establecido.

La ambición y la ira ciegan al abuelo quien intenta ensanchar, como sea, la boca del horno para sacar el tesoro golpeando a quien intente detenerlo y ocasionando con ello su propia ruina: "Cogió luego un pico, con palabras entrecortadas, y comenzó a dar grandes golpes en uno de los pilares que flanqueaban la abertura. Lorenzo, uno de sus hijos, intentó detenerlo, pero recibió tal golpe en las costillas, que nadie quiso secundarlo" (194). En el segundo relato, ante el hecho inminente de que el hombre abriría el cántaro acuden a detenerlo los animalitos que allí vivían; pero él furioso los amenaza con flechas: "El hombre no quiso prestarles atención. Insistieron ellos, pues todos sabían lo que estaba encerrado allí. El hombre, irritado, los amenazó con sus flechas" (189).

Finalmente, el pilar del horno empieza a ceder y termina cayendo sobre el abuelo y Adrián acabando con el personaje poderoso y arrogante que era el abuelo pues al encontrarlo a la mañana siguiente era un hombre paralizado y mudo. De esta manera sus actos trajeron el mal contra él mismo:

> Se oyó un nuevo crujido y luego, con gran estrépito, se desplomó el techo (…). No, el abuelo no había muerto. Tenía sí fracturas y, por lo visto, afectada la columna vertebral. Estaba consciente, pero no contestó a las preguntas que se formulaban. Se limitó a mirar a los presentes con una expresión que era a la vez e temor y odio. No volvería a levantarse nunca, ni recuperaría el habla. En la historia del segundo nivel, la destrucción que trae como consecuencia la codicia del hombre no solo lo afecta a él sino a toda la tierra pues, al abrir el cántaro, salieron geniecillos obscuros y veloces, que se dispersaron en el valle portando el viento, las heladas, el granizo y las tormentas. Además, tenían la misión de burlarse del que abriera el cántaro: "Aquel hombre sin saberlo soltó contra sí y contra sus semejantes calamidades hasta entonces desconocidas y potencias inexorables. (189)

Con el fin del poder del abuelo, la armonía inicial se rompe y la hacienda y unidad familiar se disuelve. Los hijos reclaman su herencia y van abandonando la casa familiar: "Pasaron las semanas y del abuelo, el avaro riquísimo y despótico, no quedó sino un cuerpo aún más flaco y anguloso que antes, y paralítico (…). Cuando por fin concluyó, después de muchas disputas, el reparto, la mayoría de mis tíos y primos se marchó a otra parte (…) Y así llegó a su fin el mundo de mi infancia" (196). Lo mismo sucede en la otra historia pues, desde el día en que se abrió el cántaro, todo cambió, el agua dejó de ser clara y la noche hermosa: "Y acabó,

asimismo, la paz que había reinado. Y los animales debieron refugiarse en cavernas y parajes remotos" (189). Se pierde y acaba la época dorada de ambos relatos.

Por último, hay en el este cuento una referencia al surgimiento de la vocación literaria, un elemento recurrente en la literatura de Rivera Martínez y eso se puede observar en el hecho de que el narrador de la historia, a consecuencia del relato hecho por Adrián, se sintió atraído al mundo de la literatura, un hecho determinante en su vida:

> 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. Suscitó en mí la imagen de una vida diferente, el sabor de una pureza original, la nostalgia de una edad dichosa y abolida. (190)

Se podría decir que este narrador testigo es la figura ficcionalizada de Rivera Martínez y el despertar de su vocación literaria atraído por los mitos andinos y europeos y que quedan sincréticamente simbolizados en el mito narrado por Adrián que tiene similitudes resaltantes con el clásico mito de Pandora.

1.2. "Juan Simón"

El tono fantástico se vuelve a poner de manifiesto en "Juan Simón", un relato cuya acción se enmarca en Barranco. El protagonista de los hechos es un joven aprendiz de mecánica que un buen día renuncia a su trabajo con la idea de que un buque vendría pronto a recogerlo. Juan Simón vivía solo con su abuela quien aseguraba que su nieto sabía bien lo que hacía. La historia termina cuando una tarde Juan Simón grita que el buque ha llegado, se lanza al mar y desaparece en las aguas. Todos piensan que se ha ahogado pero su cadáver no es encontrado. En tanto, su abuela toma la noticia muy tranquilamente y poco después también desaparece del pueblo dejando la incógnita de si era verdad lo sucedido o solo un extraño suceso. La historia se cierra con las preguntas retóricas que remarcan la duda de lo sucedido: "¿Y si había sido verdad, por increíble que parezca, lo que el muchacho contaba? ¿Si de veras vino por él todo un buque? ¿Si mandó a buscar a su abuela y ahora se hallaba de viaje por lejanos mares?" (426).

Como ya ha sucedido en otros cuentos, el nombre del protagonista (Juan Simón) tiene origen bíblico pues reúne los nombres de dos de los apóstoles de Jesús que eran pescadores. Es más, hay referencia intertextual a la Biblia cuando el narrador afirme que, algunas veces, Juan Simón les hacía comentarios predictivos que ellos escuchaban siempre, no por considerarlo un

mandato milagroso sino porque se pasaba tanto tiempo observando el océano que algo de razón había de tener:

> Pero si la conversación se desviaba hacia temas de la pesca su atención aumentaba, e incluso nos decía, por ejemplo: «Mañana busquen jureles, que los tendrán a montones». Y nosotros no ignorábamos, por cierto, sus recomendaciones. Ya que por algo se pasaba horas frente al mar, y por algo, también, sus consejos nos habían sido más de una vez útiles. Habría sido difícil, entonces, decir que andaba mal del juicio. (422)

En este cuento se utiliza un narrador en primera persona testigo (intradiegético y homodiegético) por lo que, al no ser el protagonista, brinda una visión parcializada de los hechos; es decir, cuenta la historia desde su propia perspectiva ignorando algunos sucesos que no ha presenciado y que ayuda a incrementar la atmósfera fantástica que rodea a Juan Simón y su abuela. Por ejemplo, no se sabe por qué motivo la abuela se muestra sumamente tranquila cuando le dan la noticia de que su nieto ha desaparecido en el mar o por qué afirma rotundamente que nada raro sucede con Juan Simón cuando el resto de personajes nota un comportamiento extraño. Esto evidencia que falta información, pero no se cuenta o no se sabe porque el narrador no ha sido testigo de esa información y si no la conoce, no puede contarla. Es este dato escondido lo que, finalmente, motiva la historia.

El narrador testigo de este relato es un narrador colectivo; es decir, utiliza la primera persona del plural para no asumir toda la responsabilidad de lo relatado y darle mayor credibilidad a su versión de los hechos, pues es el portavoz del grupo de amigos que frecuentaba Juan Simón y, además, como narrador-testigo, no es el único declarante de los hechos pues el grupo comparte su punto de vista. De esta manera, los amigos, preocupados por el repentino cambio de comportamiento sufrido por su amigo deciden averiguar las causas; sin embargo, no encuentran alguna razón que lo justifique y parece más un desorden mental; pero no está seguro de ello y con esa interrogante termina la historia, dejando a los lectores en la misma situación en la que él se encuentra, preguntándonos lo mismo: "¿Y si había sido verdad, por increíble que parezca, lo que el muchacho contaba? ¿Si de veras vino por él todo un buque? ¿Si mandó buscar a su abuela y ahora se hallaba de viaje por lejanos mares?" (426).

La historia inicia con la descripción de Juan Simón después de su cambio:

> Juan Simón subía desde la playa, todas las tardes, al acantilado. Escalaba una a una las salientes y se instalaba, cubierto de polvo, sobre un reborde. Desde allí contemplaba el océano hasta caer la noche. Su silueta, en ese mirador, formaba parte del escenario tanto como el barranco, las gaviotas, el crepúsculo. (421)

Luego de esta introducción aparece la pregunta en torno a la cual se desarrolla toda la historia: "¿Por qué será así Juan Simón?" (421). Entonces, se recuerda que lo extraño solo se ha incrementado en el protagonista que siempre dio muestras de tener una personalidad diferente a la de los demás miembros del grupo. Juan Simón había acudido a la misma escuela que ellos, había hecho las mismas cosas y frecuentado los mismos lugares; no obstante, había un rasgo que lo diferenciaba y predisponía para hechos fantásticos, su imaginación: "Pero siempre su carácter fue extraño y nos desconcertaban sus abstraimientos y la intensidad con que vivía relatos y películas, sus cambios de ánimo…" (421).

Juan Simón es el elemento fantástico de este cuento y no encaje en el resto de personas "normales" por lo que se le particulariza de alguna manera. Lo mismo que ha sucedido con la casa de "El mirador" que no era igual a todas las demás, o el cuadro de San Juan que destacaba de entre todos los objetos que tenía el tendero del relato "San Juan, una tarde".

El narrador testigo, en ocasiones, distingue su participación usando el "yo" y en otras, generaliza la opinión con el "nosotros. Se pasa, frecuentemente, de un "yo" a un "nosotros" que, como ya se ha señalado, revela un grupo de testigos que pueden confirmar la historia, convirtiendo al narrador en un narrador más objetivo que el narrador protagonista, pero no tanto como un narrador heterodiegético (tercera persona omnisciente), aunque esa apariencia de estar fuera del relato impregne las acciones de una omnisciencia que no se corresponde con la primera persona.

A diferencia del narrador protagonista, el testigo sabe menos de los hechos, por lo que se verá obligado a interpretar y suponer algunos sucesos, pues solo cuenta lo que él presenció en persona, tal como lo explica Alberto Paredes (2016: 79):

> Otra particularidad de este narrador es que el autor enfrente más directamente que nunca al lector con el fenómeno de la «subjetividad-punto de vista». El lector está evidentemente ante la mirada limitada y partidaria de una subjetividad, la del personaje que le transmite la historia: el narrador no comprende todo y a esto se suma la transformación de los hechos inherentes a su interpretación. Tales hechos no son referidos, ni pueden serlo, en un hipotético estado puro independiente de la exégesis; están creados a partir de ella, y la interpretación siempre queda condicionada por su subjetividad.

Todo lo dicho hasta este momento contribuye al carácter fantástico del cuento "Juan Simón", que presenta dos hechos clave: Primero es el cambio repentino que sufre el protagonista, Juan Simón, especialmente, en cuanto a su comportamiento (abandona su trabajo y se dedica a mirar el mar en espera de un misterioso barco que vendría a buscarlo); segundo, la actitud de la abuela del protagonista, quien reafirma las ideas de su nieto y eso se evidencia cuando preocupados por el estado de sus amigos, todos acuden a ver a la anciana para

interrogarla sobre el estado de Juan Simón; pero al contrario de sus expectativas, la mujer los mira como si los locos fueran ellos: "Uno de nosotros insistió: «Pero, señora, ¿y esa historia del buque no indica que algo anda mal en su cabeza?». La abuela nos miró, y se ratificó con dulzura: «Créanme, él está bien y sabe lo que hace»" (423).

En suma, es un personaje que cuenta la historia de otro, pero esa historia que narra ha sido importante para él y no solo por los lazos amicales con el protagonista sino porque desconfiguran su mundo y le llevan a plantearse la posibilidad de que esos sucesos fueran verdad. A esto se suma, el hecho estratégico de que el uso del autor colectivo permite particularizar al personaje de Juan Simón como alguien diferente y el centro del misterio del relato. Además, permite al portavoz del grupo, compartir la responsabilidad sobre la verosimilitud de los hechos contados.

1.3. "San Juan, una tarde"

Es un relato en el que se vuelve al elemento mágico como eje vertebral de toda la historia. En ella se cuenta la historia de un grupo de amigos que solía reunirse en la trastienda de Junípero, donde se encontraba un cuadro que representaba a San Juan en el desierto. Un día llega un anticuario a comprar el cuadro; pero Junípero le dice que no estaba en venta. Sus amigos se extrañan de la decisión del tendero de no vender el cuadro y le piden a Junípero que les cuente la historia de cómo llegó el cuadro a ese lugar y el tendero les explica que lo había dejado un misterioso hombre con el encargo de que lo guardara hasta el día en que una hermosa mujer de ojos intensos y labios rojos viniera a buscarlo. Escuchada la historia del retrato, los amigos se sienten inquietos por la posibilidad de la llegada de la misteriosa mujer y deciden cambiar su lugar de reunión.

Se trata de un cuento con dos niveles narrativos. El narrador del primer nivel utiliza la primera persona del plural que hace referencia al grupo de amigos que vivió la experiencia. Se trata de un narrador homodiegético e intradiegético que nos ofrece el marco de la historia principal, este narrador explica, usando una focalización externa, la situación actual del cuadro, el suceso que lleva a fijar la atención en el cuadro y las consecuencias de saber la historia de la pintura. En medio de esta historia aparece el segundo nivel narrativo que se centra en la historia de la pintura. En este caso el narrador, aunque no le cede del todo la palabra al narrador del primer nivel, sino que cuenta la historia siguiendo un estilo indirecto de manera que no pierde del todo el control sobre lo relatado. Para esto utiliza un narrador heterodiegético y extradiegético al momento de traducir la historia que cuenta Junípero acerca de cómo llegó el cuadro a su casa.

El relato en segundo nivel explica lo que se cuenta en el del primer nivel; es decir las consecuencias del relato de aquel se ven en el del primero.



Figura 3: Niveles narrativos en "San Juan, una tarde"

Los elementos fantásticos abundan en el relato del segundo nivel narrativo y es el miedo a ellos lo que justifica la decisión de los amigos de abandonar la casa de Junípero:

> En vano, tratamos en esa y en otras tardes, de recobrar la animación de nuestras reuniones. Nos daba pena Junípero, pero no podíamos hacer nada. Y él debió resignarse a que el equipo sesionara en otro sitio. 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. (294)

La historia del segundo nivel narrativo explica que una noche de invierno, un hombre "alto, de rostro pálido y ojos brillantes" (292), llevando un bulto consigo, se detuvo a tomar una copa de coñac en la tienda de Junípero; pero mientras este entró al depósito, el hombre se fue dejando un paquete en su lugar. El hombre regresó al cabo de dos meses; pero no se llevó el cuadro, sino que, en esa ocasión, dejó una cajita de monedas diciéndole al tendero que una mujer muy bella de ojos intensos y labios rojos llegaría a recogerlo. Así pasaron los días hasta que un día, Junípero temiendo por la conservación del cuadro, decidió desenvolverlo y se llevó la sorpresa de encontrar una imagen de San Juan con el rostro del hombre que lo había dejado. A este extraño suceso se sumó el hecho de que, al buscar un numismático para saber el valor de las monedas, este le dijo que "eran piezas muy antiguas, unas de la Colonia, otras de España, y de Venecia y Bizancio" (293).

Los elementos fantásticos que reúne este relato son recurrentes en la cuentística de Rivera Martínez; así, encontramos personajes insólitos que parece que pertenecieran a dos mundos: el mundo de los vivos y un trasmundo que está relacionado con la muerte o con seres

de épocas remotas. En este caso el hombre del cuadro parece ser un personaje antiguo. También, objetos comunes que se relacionan con hechos fantásticos: el cuadro y las monedas. Un lienzo que "representaba a un San Juan, pero con la misma cara y la misma expresión de su propietario" (293). Las monedas[37] son antiguas y de gran valor pues gracias a ellas pudo pagar su deuda y comprar la tienda en la que trabajaba.

El relato termina, pero el misterio continúa pues no hay explicación a quién era el hombre que trajo el retrato y porque el San Juan del lienzo tiene las mismas facciones. Además, queda abierta la espera del otro elemento misterioso y que causa el miedo alrededor: la presencia de la hermosa mujer aunque es posible deducir que la misteriosa mujer es la muerte personificada que llegaría a recoger el cuadro y por las monedas prestadas, pues desde el inicio se califica al cuadro como enigmático y a San Juan como absorto en un secreto diálogo con la muerte: "Nuestro bullicio, por lo demás y el entrar y salir de las mercancías, no afectaban en nada, claro está, la severa dignidad del santo, absorto siempre –se habría dicho– en su secreto diálogo con la muerte (291).

El misterio de todo el relato se centra en el cuadro que desde el inicio se sabe que no encaja en la habitación pequeña de paredes de quincha, altísima; y que es calificado como extraño, antiguo, enigmático e imponente.

1.4. "Atenea en los Barrios Altos"

En este relato, en palabras de Edgardo Rivera Martínez, "se da una honda amistad entre un niño andino, casi ya adolescente, y una niña lectora también de *La Ilíada* a cuyas instancias el grupo del que ambos forman parte juegan por las noches a los combates de *La Ilíada* en los que aquél hace de corcel que hala un carro de guerra en que va, triunfal, esa jovencita convertida por obra de la imaginación y entusiasmo en toda una Atenea" (Rivera Martínez en Ferreira y Márquez, 1999: 66-67).

Los juegos terminan cuando Lorenzo (el niño andino) muere a causa de una enfermedad congénita que se acelera debido al esfuerzo hecho durante el juego.

El narrador en este cuento es intradiegético y homodiegético pues se relata en primera persona hechos transcurridos durante su infancia. Se usa principalmente el narrador en plural ya que los juegos y lo acontecido no corresponde a una vivencia individual sino a un hecho en el que todos participaron, que a todos afectó y que terminó con los juegos infantiles dejando en

[37] Las monedas son elementos fantásticos a los que siempre recurre el autor. Habitualmente, son monedas antiguas, por lo general coloniales.

el narrador cierto sentimiento de culpa que intenta explicar contando lo sucedido: "Esa tarde cuyo recuerdo me apena aún hoy, a la distancia de tantos años, y que evoco con un sentimiento de culpa que el tiempo no ha podido borrar" (228).

Otro aspecto resaltante de este cuento es la identificación implícita del narrador y la razón por la que hace el relato: "Yo Octavio Landeo, el melancólico cronista que escribe, a distancia de varias décadas, esta historia" (224). Esto contribuye a lograr la verosimilitud del texto, una especie de relato testimonial de lo acontecido.

En esta historia, la literatura funciona como "un espacio de tregua, un lugar en donde ya no habrá rencillas y los mitos se funden con una belleza frágil, inocente, y quizá por ello mismo tan sutilmente conmovedora" (Otero en Ferreira, 2006: 285). El juego y la literatura constituyen para los adolescentes espacios de evasión y entretenimiento, especialmente, para Lorenzo pues en estos momentos lograba cierta integración a un grupo y dejaba de ser la persona sola y taciturna que era.

En este grupo de juegos es evidente el encuentro de dos culturas distintas e incluso clases sociales diferentes: Lorenzo es el niño andino, huérfano, del que no se sabe nada excepto de que vive en el viejo caserón; Andrea es la hija del médico Zaldívar, una jovencita inteligente, vivaz y amante de los libros y de la música; Octavio, el narrador es mestizo, hijo de padres provincianos, de clase media, tímido y con clara afición literaria.

Esta mezcla de culturas se evidencia también cuando se cuenta cómo los personajes de la *Ilíada*[38] (Héctor, Aquiles, Casandra, Atenea…) evocan en Lorenzo los mitos andinos:

> …incluso Lorenzo se sintió atraído por la narración de esas proezas, que por fuerza debían antojársele, así como sus protagonistas, lejanos y fabulosos. No en vano me diría: «Como en los cuentos de mi pueblo es, como en los cuentos del sol y los *Wamanis*…». (226)

El juego infantil basado en un clásico universal mezclado con elementos andinos y el trágico final que acaba con el mundo de la niñez es el centro del relato.

[38] La *Iliada* fue uno de los libros influyentes en la vocación literaria de Rivera Martínez: "Me hallaba ya en el primer año de secundaria cuando mi hermano me obsequió un ejemplar de la Ilíada, acompañando el presente con una somera información introductoria. Ese mundo me inspiró un amor a primera vista, a pesar de las enumeraciones. ¡Era tan luminoso! Y me sentí tan entusiasmado que por momentos me parecía estar frente a los corceles del poema, en la llanura del Escamandro" (Rivera Martínez, Discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, 15 de marzo del 2001).

1.5. “Ariadna”

“Ariadna” es el penúltimo de los relatos pertenecientes a *Danzantes de la noche y de la muerte*. El nombre de la protagonista se toma también de la mitología clásica donde Ariadna es una princesa cretense, hija de Minos y que ayudó a Teseo a salir del laberinto del Minotauro. La Ariadna de Rivera Martínez es una niña solitaria que vive con su madre con quien no tiene gran empatía y anhela siempre el regreso de su padre, un marino mercante, que cada cierto tiempo vuelve a tierra trayéndole regalos de diferentes culturas y partes del mundo. Uno de los regalos más llamativos son discos de música de diferentes lugares. Ariadna vive en una quinta, donde se ha mudado con su madre, y allí es vecina de una familia de jaujinos que tienen tres hijos (Leila, Augusto y Alonso) quienes se convierten en amigos de Ariadna y comparten sus vivencias infantiles hasta el día en que le anuncian a Ariadna la muerte de su padre (desaparecido en el mar) y la niña se muda con su madre a otro lugar. Además, muerto su padre, su soledad se incrementa y ya no es posible volver a ser la de antes.

La historia en sí está contada por un narrador en primera persona testigo (Alonso) quien ya mayor relata cómo conoció a Ariadna y lo vivido con ella. Se trata de la narración de una anécdota de la infancia (referencia al *paraíso perdido*). El narrador utiliza una retrospección para contarnos la historia de la niña que marcó su infancia. Es un narrador homodiegético con focalización externa, pues la historia es narrada desde la perspectiva de un Alonso mayor (narrador) por lo tanto hablamos de un narrador intra y homodiegético (Alonso-narrador) diferente del Alonso-personaje.

Además, la protagonista del cuento es Ariadna, el narrador solo cuenta los hechos que ha visto pero es ajeno al mundo interior de la protagonista (Ariadna), él se comporta más bien como un espectador de los hechos por lo que hay vacíos que no pueden contarse, de allí que no sepamos qué sucede cada vez que el padre de Ariadna viene a visitarla. Solo se sabe de su llegada y lo feliz que hace a la protagonista, pero no más: “Y ya fuese porque el navegante aún permanecía en Lima, o por otra razón, el hecho es que tampoco pudimos verla en los tres días siguientes, y fue solo el sábado por la mañana cuando la chica salió a vernos” (454). A esto se suma el hecho de que la niña habla muy poco de lo que siente o de sus padres, por lo que el narrador no puede saberlo y, por lo tanto, los lectores tampoco lo pueden saber: “Seguía fiel a su costumbre de hablar poco, o incluso lo menos que fuese posible, de sus padres” (464).

El cuento inicia con un recuento sobre la amistad entre Ariadna y los tres niños (Leila, Augusto y Alonso) para luego detenerse en narrar desde la llegada de la niña a la quinta de Barranco hasta su despedida inmediatamente después de la muerte de su padre.

Al igual que en los demás cuentos de Rivera Martínez, los protagonistas son seres solitarios, Ariadna es la única hija, sus padres se han divorciado, su madre tiene un carácter poco afable, por lo que su relación es poco comunicativa; a su padre, con quien mejor comunicación tiene, solo llega por días a su vida, por lo que vive encerrada en sí misma y solo se relaciona con sus vecinos.

La música es otro elemento recurrente en este relato; y al igual que ya ha ocurrido antes, se compara la música extranjera con la de la Sierra:

> Ariadna nos explicó: «Son discos con música de países lejanos, como Rusia, Ceilán, Tailandia…» (…). Música de rara cadencia, que se prolongaba de una manera extraña, de timbres metálicos y súbitas mudanzas. Una como no habíamos escuchado nunca (…). «¿Sabes?», le dije, «me hace recordar, por momentos, la del Cuzco y Apurímac, que mi mamá oye en la radio y me gusta mucho». «Sí, es verdad», dijo ella, «y lo digo porque mi tío Ernesto, hermano de mi papá, me ha hecho escuchar en su casa unos huaynos de Andahuaylas y de Vilcas, muy lindos». (462-463)

Esto pone también de manifiesto otra de las características de Rivera Martínez: el sincretismo cultural. El punto de anclaje para esta fusión cultural está en el oficio del padre que como marino, recorre el mundo y le envía a Ariadna productos de los países que visita, especialmente, discos de música. Ariadna los comparte con sus amigos difundiendo la cultura extranjera con unos niños jaujinos que a su vez comparten con ella su cultura.

Este es uno de los pocos relatos que presenta un desenlace cerrado pues al final Ariadna deja la quinta de Miraflores y se marcha, poco después, al extranjero: "Y así, hasta que no mucho después, no sé cómo, partieron al extranjero" (470). La muerte de su padre, marca para ella el final de la niñez, el fin de un paraíso perdido para siempre.

1.6. "Arácnida"

Este relato se centra en un asesinato contado por su propia autora. Se trata de una joven que relata cómo es que engaña a un hombre a quien le gustaba molestar a las jovencitas, lo seduce con la mirada para obligarlo a dejar su lugar seguro y atraerlo hacia una trampa. El hombre irá subiendo poco a poco las escaleras hasta llegar a donde ella quiere y en ese momento lo mata.

El relato se va construyendo en presente, a medida que los hechos suceden, de modo que, como lectores, solo se puede confiar en lo que el narrador relata. Además, el uso de la primera persona del singular refuerza la idea de confesión y justificación que gobierna todo el relato. La aparición de la segunda persona hace referencia al personaje del hombre a quien busca engañar y denota la alienación de la víctima por el narrador que lo tiene o cree tener

dominado absolutamente. Cada vez que se dirija al hombre será como darle órdenes para que siga subiendo sin sospechar que detrás se esconde la verdadera intención de matarlo. El dominio al que tiene sometido a su personaje (al igual que una araña a su víctima) es tan grande que crea una omnisciencia que no se corresponde con la persona gramatical del cuento (primera) pues llega a expresar lo que su víctima está pensando o sintiendo a medida que sube las escaleras.

La historia empieza desde el momento en que la protagonista pone en ejecución un plan que ya ha sido pensado. No sabemos la exacta razón por la que ella odia tanto al hombre a quien va a matar, no sabemos qué le ha hecho, solo conocemos que lo odia desde hace mucho y, además, nos da pistas sobre el vulgar comportamiento del hombre:

> No sabes cuán grande es mi odio. No imaginas cómo detesto tu panza, tus cejas renegridas, tu piel tan pálida. Te odié desde el primer momento en que te vi y no he dejado de hacerlo por un momento.
> Has atisbado por ahí muchas veces para ver mis muslos y los muslos de las demás jovencitas del inmueble. Sí, estiras el cuello, y alcanzo a adivinar tus ojos. Ojos de cerdo enorme y lujurioso, pero también desconfiado. (279)

Cada vez que se refiera al hombre usará términos relacionados con animales que lo califican como un hombre tosco y vulgar: cerdo, elefante, hipopótamo; de esta manera se deshumaniza al personaje y solo se convierte en un animal que resopla y que debe ser eliminado. Sin embargo, cuando lo incite a subir usará términos relacionados de manera irónica con lo crédulo, "inocente" que demuestra ser al creerse la celada que le tiende: "angelito", "nene", "grandote". Además, usa palabras que hacen referencia a animales que son presa de cazadores: "pajarito", "gorrioncito", "abejorro", "libélula".

Si se analiza el título del relato, la muchacha sería la araña que tiende una trampa a su víctima, va tejiendo pronto una telaraña que acabará con la vida del hombre. Esa telaraña son las escaleras que el hombre va subiendo mientras se va enredando en ella y la manera de atraerlo son las sonrisas con las que a veces lo mira para incentivarlo a seguir subiendo hasta donde ella quiere. Lo conduce a la azotea, un lugar oscuro, el ambiente perfecto para el asesinato y el lugar que ella domina. Cuando tiene a su presa indefensa en su trampa, lo ataca con una aguja que es el aguijón con el que lo mata. Hay un paralelismo, entonces, entre la forma que tienen los arácnidos de cazar y el asesinato cometido por la muchacha:

> Aquí te aguardo abejorro. De pie, apoyada en la jamba, asido el bolso y con la mano firme, a pesar de los nervios, en el aguijón (…). ¡Ven ya gordito! ¡No tengas miedo! ¿No me comían tus ojos? Oh, de cerca eran aún más horrible. No, no es necesario que hables… ¡Oye, no seas bruto! ¡Uf! ¡Vaya, qué blanda es tu carne! (…) Así, poco a poco, desplómate. Y ahora, a retirar la aguja. No, no creo que me hayas manchado. Ahora puedes bufar todo lo que quieras, pero no ya de deseo sino de muerte. ¡Adiós,

> libélula! ¡Adiós! Y mi huida por la escalera, tan furtiva, será como el descenso de una araña… (281)

El narrador es homodiegético e intradiegético, todo el relato es contado desde la perspectiva de la joven. El narratario es también ella misma. Es un relato en que el narrador, narratario y protagonista coinciden pues se trata de un cuento centrado en un hecho furtivo por eso la limitación de personas. Otro aspecto resaltante de esta historia es que el narrador se está refiriendo constantemente a la víctima como si dialogara con él, pero no es en realidad un intercambio, todo está dominado por el personaje central. Se trata de un narrador estático que nos refiere la historia desde sus principios y creencias por lo que tiene una visión limitada de los hechos.

Lo poco que se sabe del narrador lo conocemos por sus propias palabras, se trata de una chica de 14 años que pertenece a una familia disfuncional donde los padres viven inmersos en sus rencores sin preocuparse de su hija. Ante esta situación ella debe defenderse y reafirmar su personalidad. A esto contribuye el uso de un narrador de primera persona pues la joven necesita reafirmarse como la dominadora de su vida y, por ende, del relato.

2. Relatos con narrador autodiegético

Se trata de un narrador-protagonista homodiegético que tiene una perspectiva muy limitada y totalmente subjetiva. “El narrador protagonista es aquel que mejor puede llamarse «*representante*» del autor en el texto: es una individualidad en medio de ciertos acontecimientos, actúa en ellos y recibe las repercusiones” (Paredes, 2016: 78).

Dentro de los cuentos que utilizan este tipo de narrador tenemos: “Unicornio”, “Señor de Samarcanda”, “A lo mejor soy Julio”, “Un hombre sin pies ni cabeza”, “Historia de Cifar y de Camilo”, “Jezabel ante San Marcos”, “Una diadema de luciérnagas”, “El retorno de Eliseo”, “Mi amigo Odysseus”, “El tucumano”, “El cuentero” y “Amaru”.

De los 12 relatos, “Señor de Samarcanda” y “A lo mejor soy Julio” nos presentan a un personaje solitario haciendo frente al análisis que hace de su identidad y su forma de ser; mientras que, en “Unicornio”, “Jezabel ante San Marcos”, “Una diadema de luciérnagas”, “El tucumano” y “Mi amigo Odysseus” el narrador cuenta la historia desde su interior dotando al relato de una total subjetividad y analizando los hechos a partir de las repercusiones que tiene en su vida; por su parte en “Un hombre sin pies ni cabeza” y en “Historia de Cifar y de Camilo” el narrador, a pesar de estar en primera persona, dota al relato de cierta objetividad al centrarse no solo en su personaje sino en ampliar su visión a los demás personajes que aparecen en su historia. Por otro lado, en “El cuentero” el narrador, aunque cuenta hechos que lo involucran,

usa la primera persona del plural para darle mayor objetividad a la historia. Por último, "Amaru" es un cuento poético donde no solo aparece un personaje-narrador sino que involucra a la segunda persona haciendo referencia al lector implícito.

2.1. "Señor de Samarcanda"

Este relato cuenta en primera persona del singular la historia de un protagonista sin nombre que rememora cómo se transformó en "Señor de Samarcanda". El cuento empieza con una retrospección que tiene tres funciones:

1. Describir el ambiente asfixiante en el que se encuentra:

> Es triste, muy triste, el caserón en que trabajo. Ese cuarto enorme, obscuro, húmedo incluso en verano, y cuyo único ventanuco es tan alto que es imposible mirar por él. Sucios y abarrotados el corredor y el patio contiguos. Y solo labora conmigo un viejo asmático que fuma sin cesar en su silla y se concentra con odio en su tarea. (315)

2. Darnos a conocer el vaticinio que le hizo una gitana:

> Por ello mismo fue muy grande mi sorpresa, hace cosa de doce años, cuando una gitana del parque Universitario, a quien consulté sobre mi suerte, me pronosticó un fututo increíble (…): «¡Ánimo, hombre! Tú serás un príncipe. ¡Un príncipe de Tartaria o Samarcanda…!». (315)

3. Explicar cómo construyó un equipo receptor de radio que sería la ventana a otro mundo, un mundo que lo sacaría de su realidad:

> Y como soy metódico, muy metódico, pude incluso iniciar, en algún momento, un proyecto que abrigaba desde mi adolescencia. Sí, el sueño de comprar por partes, y armar poco a poco, un equipo receptor de radio. (316)

Luego de estos hechos, transcurren ocho años en los cuales su vida ha cambiado radicalmente pues ahora tiene una vía de escape que es la radio. Este aparato es la ventana a otra realidad similar a la vitrina donde empieza la experiencia del personaje de "Una flor en la plaza de la Buena Muerte".

Cada noche llega a las siete, atiende a su madre y sube al desván desde donde puede conectar, a través de la radio, con emisoras de Tokio, Nueva Delhi, Pekín, Manila y sobre todo de la mítica Samarcanda. A partir de las once y diecisiete minutos, escucha la voz de una mujer que hace que se evada a tierras llenas de misterio y exotismo, lejos del ambiente opresor de trabajo y de sus problemas personales: "No pienso entonces, ni por un momento, en el siniestro ambiente en que trabajo, ni en el viejo fumador que es mi jefe, ni en mis cuarenta y siete años, ni en mi soledad y mi cojera" (317).

Esa música es la que él prefiere, música de tierras lejanas que le recuerdan las palabras de la gitana y que entonces las siente realizadas: "Y en efecto lo soy ahora. Señor de esta vasta y recóndita geografía, y, muy en especial, de esa ciudad de mezquitas áureas y sepulcros majestuosos" (318). Esta imagen exótica de Samarcanda contrasta con el espacio limeño, gris y aburrido donde trabaja: "Es triste, muy triste, el caserón en que trabajo. Ese cuarto enorme, obscuro, húmedo incluso en verano, y cuyo único ventanuco es tan alto que es imposible mirar por él. Socios y abarrotados el corredor y el patio contiguos" (315).

En Samarcanda el triste caserón en el que trabaja se convierte en una ciudad áurea y exótica; su acompañante que es su jefe, fumador, viejo y asmático, es remplazado por la melodiosa voz de una mujer de treinta años con acento de un extraño erotismo; y, él, un hombre de cuarenta y siete años, solitario y cojo, se transforma en el Señor de Samarcanda, un príncipe de Tartaria, un sucesor de Tumur, etc.

Por supuesto, el personaje es consciente de que todo no es más que una ilusión, parte de sus deseos de huir de su realidad; pero, al igual que le sucede al protagonista de "Aparición", no importa si se trata de una ficción, pues esta experiencia ha transformado su vida y ese cambio es lo suficientemente grande como para no renunciar a él. En todo caso es mejor pensar que lo que era un sueño es la realidad y lo que era realidad no es más que un ingrato sueño:

> Así es, y nada interesa argumentar que todo no es más que fantasía, evasión inútil e incluso delirio. Y aún 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. Sí, por obra y poder de esa música, y gracias al éter, y en razón de mi propio y singular sino. Y soy también, por eso mismo, príncipe de la danza y del olvido. 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… (318)

El narrador usado en este cuento es autodiegético porque el protagonista intenta explicar cómo se cumple el vaticinio hecho por una gitana; y, sobre todo, justificar su decisión de vivir en una "mentira" siempre y cuando esta sea mejor que la realidad. Por ese motivo, se remarca siempre cómo es la vida del protagonista antes de su evasión a Samarcanda. El protagonista es consciente de que todo es una quimera, pero no tiene problema de vivir en ella porque es mejor que su realidad: "Así es, y nada interesa argumentar que todo no es más que fantasía, evasión inútil e incluso delirio" (318).

El uso de la primera persona permite al lector identificarse con el protagonista y entender la razón de sus acciones sin cuestionarlo sino justificando su proceder; es decir, gracias al narrador autodiegético se logra el contagio emocional requerido para que el lector sienta simpatía por el personaje y justifique sus acciones.

2.2. “A lo mejor soy Julio”

Este es un relato donde lo inusual empieza como una simple equivocación y coincidencia que se va expandiendo hasta dominar la vida de su protagonista. Se trata de la vida de Rafael Fuentes a quien un día mientras tomaba un café con su amigo Alfredo, este lo llama Julio: «Así, pues, Julio…». Advirtió sin duda mi sorpresa, y dijo: «Bueno, sé que eres Rafael, pero ¿no te llamas también Julio?» (301). Esta primera confusión se repite no solo con Alfredo sino con sus compañeros de trabajo y su mejor amiga. Ante la insistencia de la gente que lo rodea de llamarlo Julio empieza a considerar que esto no sea una coincidencia y se obsesiona con el tema; pero cuanto más se obsesiona, más se empeña la gente en llamarlo Julio.

Un día, estando en el médico para un examen de rutina, se sorprende a él mismo escribiendo Julio en lugar de Rafael. En este momento decide ir al psicólogo quien le dice que se lo tome con calma. Eso logra tranquilizarlo y toma con buen humor todas las equivocaciones hasta que un día al recibir el certificado de un curso que había hecho a distancia en una universidad alemana, en el lugar de su nombre dice «Julio Fuentes Buendía» Este hecho cambia su vida:

> No pude recobrarme de este nuevo golpe (…) Pues en pocas semanas me he vuelto un hombre diferente. No más en mí esa disposición abierta, jovial, sino un talante pensativo, que a muchos parecerá taciturno. Me cuesta trabajo mantener la eficacia que tanto me ha ayudado en mi carrera (…). He dejado también de concurrir a las reuniones con los amigos y me paso muchas horas tumbado en mi cama pensando, o caminando sin rumbo por la ciudad. (305)

El protagonista deja de pensar que sea solo una coincidencia y empieza a buscar otras explicaciones más fantásticas como que se había apoderado de él un ser incorpóreo. Este hecho empieza a dominar su vida, se siente que se ha disociado y tiene conversaciones consigo mismo creyendo que se trata de dos personas, e incluso llega a dudar de su propia identidad:

> Y por si todo ello no bastara, hay instantes en los que me llamo a mí mismo, con toda naturalidad, Julio. En suma, sigo siendo el Rafael Fuentes que he sido siempre, pero siento ser también, sin caer por ello en la locura, ese Julio aleve. Está él en mí y en los labios de otros, y en las construcciones de mi imaginación, sin ser jamás yo. Invisible, y sin otra evidencia que esa inquietante sensación, y eso que me empeño en llamar «lapsus». Mas obligándome a pensar también que quizás no soy ni he sido nunca Rafael y que a lo mejor soy y he sido siempre Julio… (306-307)

El relato hecho en primera persona con un narrador autodiegético tiene como finalidad explicar el cambio de comportamiento que sufre el protagonista. Lo que inicia siendo una equivocación reiterada (coincidencia) se trasforma en una obsesión que va ganando terreno hasta llegar a remplazarlo totalmente.

Lo fantástico aparece en el cuento dentro de una vida cotidiana, los demás personajes irán cambiando la identidad del personaje hasta el punto de que él mismo duda de ser quien es. Las situaciones que se producen por el equívoco además de incluir lo fantástico tienen también un tono humorístico pues la desesperación del protagonista por averiguar por qué sus conocidos le llaman Julio raya en lo risible.

Por otro lado, el cuento inicia en el pasado cuando comenzó todo hasta el momento en que recibe su certificado con el nombre de Julio y ese es el detonante para considerar que algo más estaba pasando. En este momento se encuentra el narrador cuando empieza el relato y a partir de aquí solo le queda aceptar lo extraño y asumir las consecuencias que esto ha traído en su vida diaria y que se extienden a su presente.



Figura 4: Hechos clave del cuento "A lo mejor soy Julio"

El uso del narrador en primera persona con focalización interna única incrementa el sentido fantástico e hilarante del relato pues solo conocemos los hechos desde el punto de vista del confundido personaje por lo que se puede pensar que el narrador es quien está equivocado, loco, pues ninguna referencia externa a él a la que acude nos dan fe de que su nombre sea Rafael, por el contrario, Julio es el nombre con el que todos lo conocen.

2.3. "El Unicornio"

"El Unicornio" es un cuento que apunta claramente a una fusión del mundo andino y de la cultura occidental. En esta historia un profesor de primaria (personaje anónimo) que posee una amplia cultura clásica encuentra junto a uno de sus alumnos (Miguel) un unicornio en medio de la sierra jaujina. Miguel y el profesor llevan al mágico animal a casa de este último y hasta allí acude Luscinda, hermana mayor de Miguel, una muchacha de 17 años con gran amor por la naturaleza y una "particular sensibilidad ante la poesía de las cosas y una gran afición a las leyendas". El encuentro entre Luscinda y el unicornio resulta un tanto extraño y precisamente unos días después ambos desaparecen del pueblo.

Este es uno de los primeros relatos escritos por Rivera Martínez y en él es evidente el objetivo del autor de fusionar la cultura occidental con la andina, claramente representada en el profesor, protagonista de la historia.

La voz narrativa en primera persona del relato permite el ingreso al mundo privado del protagonista, un sujeto introspectivo, gran amante de la naturaleza y de los libros, conocedor tanto de la cultura clásica como de la medieval; él mismo se describe así:

> No busco otros placeres que los de las mañanas soleadas, el paisaje, la música, el tiempo dulce y detenido de las tardes. Y los de la lectura, por cierto, que puedo disfrutar en los libros que llenan buena parte de la salita de mi casa, gracias a la afición que tuvieron por ella dos antepasados míos, modestos hidalgos que gastaron en esas obras gran parte de su peculio, y que con ellas distraían sus ocios. Mis preferencias se orientan, por inclinación natural y por el carácter de ese legado, a la poesía, los relatos de viajes y las historias fantásticas (…) el mío es un espíritu contemplativo, del cual forma parte, sin embargo, por extraño que parezca, una cierta vocación caballeresca (…). Cuando hablo de una vocación caballeresca me refiero a la voluntad de servicio, la idealización del amor, la cortesía, la disponibilidad del ánimo frente a lo extraordinario y lo maravilloso. (114-115)

El espíritu culto, mágico y reflexivo del narrador es lo que dota a todo el relato de cierto aire misterioso y es quien busca siempre conciliar el mundo en el que vive con su admiración por la mitología clásica. Se trata de un narrador autodiegético cuya personalidad dirige todo el relato volviéndolo mágico y misterioso.

El narrador en la historia es siempre el mismo, el profesor que va contando los hechos a manera de monólogo cuyo narratario, en ocasiones es desconocido y en ocasiones es Azor, su perro, que siempre lo acompaña en todo lo que sucede.

El narrador en primera persona del singular o del plural (cuando involucra a Azor como coautor de los hechos) va contando lo que sucede en el día, su rutina que un día se ve alterada con la presencia del unicornio. En este caso el narratario está fuera de la historia:

> En las mañanas de junio, como hoy, al amanecer, estoy y levantado y andando por el patio. Me gusta el silencio azul que comienza a colorearse (…). Hablo con Azor, mi perro (…) y lo exhorto a descubrir otra vez la belleza de las cosas sencillas (…). Me abrigo luego con mi poncho, que llevo siempre terciado, y salimos y nos dirigimos hacia las afueras.
> En el trayecto nos saludamos con mucho comedimiento con doña Augusta… (113)

En otras ocasiones, el narrador sigue siendo el mismo profesor; pero el narratario es Azor, su perro, a quien se dirige. Se trata de una especie de monólogo citado en el cual reflexiona sobre lo ocurrido y se plantea una serie de interrogaciones que hasta ese momento no tienen solución.

> *Tal vez, Azor,* voy diciendo, *este unicornio es del linaje de aquellos cuya noticia llegó a aquel navegante, y que bien pudieron haberse extendido por todo el hemisferio. No debo descartar, sin embargo, la hipótesis de que proceda de un país del Viejo Mundo (...). ¿Será quizás el último representante de su raza? ¿Cómo explicar, entonces, que haya llegado a nuestra provincia, tan apartada como es? ¿Qué circunstancias lo detuvieron en ese lugar?...* (124)

Entre los recursos usados por el narrador para preparar y mantener la atmósfera de misterio en todo el relato, sin separarlo del mundo andino, estarían los siguientes:

- El entorno rural descrito al comenzar el relato remite al tópico literario del *locus amoenus*[39], remarcando así la naturaleza idílica que es el marco perfecto para la aparición del mágico animal: "Me gusta el silencio azul que comienza a colorearse, el temblor del rocío en las hojas de los retoños, el agua serenada de los cántaros, las cortesías de las palomas en el tejado" (113). Esto se refuerza con las propias palabras del personaje quien afirma que, aunque Lima es una ciudad atrayente, él preferirá siempre su vida en el campo:

> Cuán cierto es, sin embargo, que no deseo viajar a ella, por ningún motivo, y que me sentiré feliz de haber pasado toda mi existencia en este sitio. Pues aun cuando reconozco que allá la vida debe ser variada y atrayente, con dilatado campo para la acción, yo prefiero mi paisaje, mi soledad, mis imaginaciones. ¿No les debo, en gran medida, la presencia del unicornio, tan misteriosamente desaparecido? (132)[40]

- Las alusiones a toda la cultura medieval desde la referencia al mundo de los caballeros hasta la mención clara a Ariosto[41]. Por medio de un retrato el personaje protagonista se describe como un ser reflexivo, amante de los libros y del mundo caballeresco.
- Todos los personajes que mantienen un contacto con el unicornio o que lo ven, tienen una alta dosis de imaginación o dotes para la poesía. Así, además del profesor, Miguel es calificado como un ser callado o soñador; Luscinda es la doncella con un gran "amor por la naturaleza, así como una particular sensibilidad ante la poesía de las cosas y una gran afición a las leyendas" (128); y, del minero, que ve al unicornio y la doncella cuando escapan, se dice que "tiene el juicio algo trastornado" (133). Los personajes

[39] El *locus amoenus* (lugar idílico o lugar ameno) es un tópico literario de la literatura clásica latina, utilizado especialmente durante las épocas medieval y renacentista para hacer referencia al lugar perfecto para relajarse y estar tranquilo. Generalmente, hace referencia al lugar ideal para encuentro amoroso.

[40] Alusión a los tópicos literarios del *Aurea mediocritas* (dorada medianía) y del *Beatus ille* (Feliz aquel). Ambos tópicos fueron establecidos por el poeta romano Horacio. El primero hace referencia a una postura equilibrada entre el exceso y el defecto y desaconseja los comportamientos extremos porque pueden llevar a vicios o conductas erradas; por otra parte, el segundo idealiza el modo de vida sencilla del campo en el que se deja de lado la corrupción, ambición y demás males de la sociedad.

[41] Ludovico Ariosto (1474 - 1533) fue un poeta italiano, autor del poema épico *Orlando furioso* (1516).

"cuerdos" o "normales" no ven al unicornio solo los soñadores, loco, sensibles e inocentes.

- El mismo narrador plantea la posibilidad que todo sea producto de la imaginación y que incluso el pueblo esté encantado; todo lo cual contribuye a lograr el ambiente misterioso en el que hace su aparición el unicornio: *"¿Estará encantado el pueblo? ¿Dormirá por un tiempo muy largo? Tal vez no somos, Azor, sino las fulguraciones de un sueño sin término. Tal vez andaremos así, eternamente, con este unicornio imposible y este niño alucinado…"* (122).
- Referencia a la mitología en torno a la figura del unicornio:

> Al cabo de una hora puedo hacerle saber que en los palacios de Persépolis había unicornios figurados en relieve, a imitación de otros más antiguos, en oro y lapislázuli, de Babilonia y de Nínive. Que entre los árabes se tenía por cierta la existencia de unicornios alados y que así los representaron en alfombras y textos literarios. Le informo que durante la Edad Media se hizo de él un símbolo de la pureza y la castidad. Ricardo de Fournival sostenía en su *Bestiario* que un tropismo irresistible lo empujaba a buscar y someterse a las doncellas[42], lo cual era aprovechado por los cazadores, que de otro modo nunca habrían podido atraparlo… (123)

Dicho en pocas palabras, el mundo clásico y el mundo andino son capaces de establecer y recrear un punto de encuentro entre lo real y lo imaginario y ese punto se haya en la naturaleza: *Principio nuestro, tierra amada y perdurable…* (135). Asimismo, se pude afirmar junto con Cornejo Polar, en el prólogo de *Azurita*, que:

> El recurso de la fantasía, según lo insinuado, genera un movimiento de universalización, que desde otro punto de vista podría considerarse rigurosamente poético, pero el ritmo de esa ampliación no diluye ciertas especificaciones regionales; al contrario, las subraya y define dentro de una dialéctica viva que en este caso concreto equivale a una reflexión acerca de la doble raíz de la cultura andina. (Cornejo Polar en Ferreira, C. y Márquez, I., 1999: 120)

El misterio de este cuento llega a su culmen cuando desaparece el unicornio junto con Luscinda en medio de una serena noche de luna llena[43]: "Y en ambos, luna y unicornio, hay una suavidad sobrecogedora, una inquietante tersura…" (126). La luna juga aquí un papel evocador de lo misterioso, un elemento más de sincretismo cultural.

[42] Clara alusión al final del relato, pues el unicornio desaparecerá con Luscinda.

[43] El simbolismo de la luna es muy complejo y amplio. En general se le ha asociado a lo romántico, pero sobre todo a la fantasía, el misterio, lo irracional, intuitivo y subjetivo.

2.4. “Un hombre sin pies ni cabeza”

La mayoría de relatos de Edgardo Rivera Martínez siguen el estilo indirecto o indirecto libre; sin embargo, en “Un hombre sin pies ni cabeza” predomina el estilo directo, es decir el narrador les da libertad a los personajes para que sean ellos quienes tomen la palabra y presenten los hechos. El motivo de usar el estilo directo es que el tema del relato es el propio lenguaje en su saber individual; es decir el dominio de la lengua en uso y su repercusión en una comunicación efectiva. Todo el cuento es un ingenioso juego de palabras que pone de manifiesto la creatividad del lenguaje y lo plurisignificativo de la lengua que requiere la interpretación del hablante para poder entender el mensaje en función de la situación comunicativa en la que se emita (tipo de receptor, mensaje, tema, intención comunicativa, etc.).

Empleando un narrador en primera persona con focalización externa, el autor presenta una anécdota con la cual justifica la existencia, considerando el nivel individual del lenguaje, de un hombre sin pies ni cabeza.

Luciano es el vendedor de un almacén donde es testigo de la conversación entre doña Delmira y doña Sol, quienes discuten sobre Ruperto a quien, doña Delmira califica como un hombre que no tiene cabeza ni los pies en la tierra. Doña Sol entiende todo literalmente:

> –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 cabeza loca y que le faltan manos. ¿Quién entiende todo eso?
> –Vuelvo a decirle que usted toma todo al pie de la letra. (353)

La situación se vuelve más “complicada” cuando Luciano interviene con el fin de solucionar los malos entendidos ocasionados porque doña Sol comprende todo literalmente. Así, se produce la siguiente hilarante escena que inicia con la participación de Luciano:

> –Como anota el dicho –respondí–, y anota bien, para un roto no falta un descosido, y a quien Dios se la dio…
> Ambas señoras me miraron con airada sorpresa:
> –¿Qué?
> –¿Quién está descosido?
> –Digo a quien Dios se la dio, San Pedro…
> –Pero, ¿qué tiene que hacer aquí San Pedro? ¿Y cómo se le ocurre que Dios nuestro Señor pueda dar mujeres a un libidinoso como ese?
> –Libidinoso, no, Delmira. ¡Lujurioso!
> –Bueno, es lo mismo…
> –No, porque uno es con *libi* y el otro con *luju*…
> –¿Qué? (354)

Como se puede observar, en este caso se produce un juego con los tres niveles del lenguaje: universal, histórico e individual o expresivo[44]. Atendiendo al nivel universal, los modismos usados por Luciano (*Para un roto no falta un descosido / A quien Dios se la dio, San Pedro…*[45]) son incongruentes y por eso no son interpretados correctamente por las mujeres que entienden todo al pie de la letra. Ellas no son capaces de comprender el sentido y menos de interpretarlo dentro de la situación comunicativa en la que se insertan. Luciano los dice como respuesta a doña Delmira que está preocupada por la reputación de Ruperto pues este pretende a su sobrina.

En cuanto al juego de libidinoso y lujurioso es una broma explícita que pone de manifiesto el nivel histórico de la lengua, pues ambos términos son sinónimos y varían solo en su escritura (solo coinciden en las tres últimas letras).

Continuando con el relato, más adelante hay toda una confusión con el sustantivo "entelequia":

> Pero como no reanudaron su plática, me animé a añadir:
> —Y además, siendo como es un tipo sin pies ni cabeza, y por lo tanto sin norte ni sur, resulta finalmente una entelequia.
> Nuevo pasmo de las mujeres, que aproveché para preguntarme si, al extraer esa conclusión, no había metido la pata desde el punto de vista de la lógica.
> Al fin una de ellas puedo decir:
> —¿Entelequia? ¿Dónde se ha visto un nombre así? ¿Y cómo se va a llamar Entelequia si es varón?
> —Entelequia no es nombre propio, señora, sino sustantivo común.
> —¿Sustantivo qué…? (…)
> —Y además Ruperto, por descocado y pecador que sea, no es una cosa.
> —Claro, si el pobre no tiene cabeza ni manos, a pesar de lo cual no deja de ser un cabeza caliente y además un cuadrumano. Al menos, de acuerdo a lo que he oído…
> —Usted es un indecente, Luciano, y esa Entelequia de seguro una buscona… (356)

La falta de conocimiento del idioma y el hecho de que "entelequia" es un sustantivo femenino justifica la confusión con el nombre de una persona.

Además de "entelequia" hay muchas otras palabras y frases con las que se juega en el relato, especialmente las que implican la palabra "cabeza" en expresiones como "cabeza dura", "cabeza loca", "perder la cabeza", "cabeza de familia", "cabeza caliente", "andar de cabeza",

[44] En *El hombre y su lenguaje*, Coseriu destaca las consecuencias de un hecho evidente: el lenguaje como hablar se realiza en cada caso según una técnica determinada, condicionada históricamente, o sea, de acuerdo con una lengua. Coseriu ha definido así el lenguaje humano: «El lenguaje es una actividad humana universal que se realiza individualmente, pero siempre según técnicas históricamente determinadas ("lenguas")». De manera que distingue en el lenguaje tres niveles: uno universal, otro histórico y otro individual (García-Borrón, J. 2013: 168).

[45] La versión completa del refrán sería *A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga*. Se trata de un refrán popular que aparece en el capítulo 43 de la segunda parte de *El Quijote* y se emplea para expresar conformidad con una situación o realidad consumada.

etc. Todas estas expresiones necesitan ser interpretadas pero no entendidas al pie de la letra y esto pertenece al nivel expresivo del lenguaje. Si las revisamos desde la perspectiva del nivel universal, son expresiones incongruentes que necesitan un contexto para lograr su significado, pero en el nivel individual se puede llegar a comprender y anular así la incongruencia:

> En el nivel expresivo, en el texto, el tipo de texto, la intención comunicativa y la situación expresiva pueden forzar la aceptación de mensajes aparentemente contradictorios con los principios que rigen el saber elocutivo e incluso pueden llevarnos a tolerar la incongruencia cuando sentimos que es intencionada, que obedece a un plan. (González Pérez, R; 2003: 75-76)

Entonces, todo el cuento tiene como finalidad presentar la creación de una realidad gracias al uso del lenguaje y al juego con los niveles universal e individual del mismo:

> Y así fue como el pobre Ruperto se convirtió, por hora y labia de ambas matronas, en el primer hombre que anda por el mundo sin una testa sobre los hombros ni pies que los sostengan. En un ser sin comienzo ni fin, por así decir, como el Padre Eterno. Y eso no es todo, porque gracias a las mismas matronas una abstracción como entelequia acabó en buscona. (359)

El uso de un narrador autodiegético con focalización externa le da mayor verosimilitud a una historia que de otra manera parecería poco creíble o absurda. Aunque el peso de contar la historia recae en el tendero que participa y nos da a conocer el inusual diálogo de las doñas que van a comprar a la tienda y que al final se retiran molestas sin adquirir nada, el protagonismo le corresponde precisamente a las "doñas" que interpretan literalmente cada mensaje creando las confusiones en las que se centra la historia.

Otro aspecto importante del relato es el uso del estilo directo brindando libertad a los personajes para mostrarnos un relato de palabras que contribuye al sentido jocoso del cuento y a evidenciar el juego de palabras. Se trata del uso de un discurso o estilo directo dramático (o diálogo) que transpone las palabras del personaje, sin que sufran alteraciones, interpretaciones o reducciones por parte del narrador, de manera que es fácilmente identificable la parte de la narración que corresponde al narrador y la parte de la que son responsables los mismos personajes que se mueven con mayor libertad por el relato.

2.5. "Historia de Cifar y de Camilo"

"Historia de Cifar y de Camilo" fue editado en 1981 como un relato independiente y luego incluido en *Cuentos completos* y en *Cuentos del Ande y la neblina.* Este es un cuento de temática urbana, en el que dos hermanitos de condición humilde, Camilo de 10 años y Cata de

12, conocen a Cifar[46], un hermoso gato persa de ojos dorados, que vive con Ivonne, su dueña, en una mansión de Barranco. Los niños se encariñan con él y un día entran a jugar con el animal mientras la señora de la casa no está; pero cuando esta llega y los ve, se enoja, los insulta y los echa del lugar. Esto influye mucho en Cata quien se muestra orgullosa y herida.

Luego de esto, el animal enferma y la mujer se ve obligada a contactar con los niños porque el parecer el gato los extrañaba; para ello envía al chofer a buscar a Camilo a su escuela y este acepta ir a jugar con el felino, primero a cambio de galletas y luego por un salario. Así, Camilo mantiene con Cifar una relación más cercana e incluso piensa en robarlo. No obstante, un día al ir a jugar con el gato, como siempre, la señora Ivonne y el animal se han marchado a Europa y debe renunciar a él aunque se promete no olvidarlo jamás.

El punto resaltante de esta historia es mostrar la confluencia de dos mundos diferentes: uno pudiente (Cifar) y otro pobre (Camilo), enmarcada en una ciudad que contribuye a dicho fin:

> La historia sucede en Barranco, un barrio de Lima, lugar cuya elección resulta pertinente, pues es una ciudad balnearia de principios de siglo, que en algunos sectores acusa cierta decrepitud propia del paso del tiempo. Por eso, es un espacio en el que se puede constatar a la vez, la grandeza y la decadencia, y que admite sin ninguna dificultad la concomitancia de estos dos tipos extremos de pobladores (Alamo-Consigny en Ferreira y Márquez; 1999: 169)

El narrador del relato es intra y autodiegético, quien cuenta la historia es Camilo, un niño sensible, inteligente, a quien le gusta leer e investigar y de esa manera puede encajar a medias en un mundo en el que, finalmente, no será aceptado, frustrando de esa manera sus sueños. La focalización utilizada es externa y única pues todo es visto desde la perspectiva del niño, pero se evidencian dos actitudes o formas de pensar en relación a los dos mundos:

1. Hay una actitud orgullosa en Cata. Al inicio del relato, ella solo piensa en robar al gato para presumirlo entre otras niñas: "y dirán embobadas: «Oye, ¡pero qué gato tan pituco!»" (203). Pero luego que la señora Ivonne los echa de su casa, jura no volver nunca más porque hacerlo sería perder dignidad o rebajarse:

> Una tarde, sin embargo, no pude dejar de decirle: «Oye, ¿no quisieras ir a mirar otra vez a Cifar?». Sonrió con amargura y contestó: «No, Camilo. Me gusta muchísimo ese gato, pero no quiero por nada del mundo volver a ver la cara de esa mujer. ¿No te acuerdas cómo nos botó?». Y agregó: «Lo que no puedo tener, prefiero olvidarlo». (206)

[46] El nombre del gato responde a la obra *El Libro del caballero Zifar*, compuesto a principios del siglo XIV. Se trata de un relato de aventuras de la literatura española, con rasgos de novelas de caballería.

2. Camilo por su parte, considera que cualquier trabajo es bueno; especialmente luego de que su padre lo aprueba. Además, al aceptar el trabajo no dejaría la escuela que es la principal preocupación de la madre:

> Mientras caminaba reflexioné en las objeciones de Cata, a mi modo de ver producto de su susceptibilidad. Era verdad que mi nuevo trabajo era desusado, y hasta cómico, pero no tenía nada de vergonzoso. Además, doña Ivonne y su riqueza me importaban un comino. Lo que deseaba era ayudar a mis padres, no tener que trabajar como lustrabotas y disfrutar jugando con Cifar. (215)

El punto de unión entre los dos mundos es el gato que se muestra cariñoso solo con los niños y por eso la señora contrata a Camilo para entretenerlo; pero él es solo un empleado más al que puede dejársele sin nada, sin avisarle y sin dinero, lo cual hace que Camilo se sienta engañado y molesto con todos, pero no con el gato porque no puede olvidarlo: "Pero una voz me advertía: «¡No, Camilo! ¡No lo has olvidado ni lo olvidarás nunca!». Y otra vez volvía a estar con mi amigo y los dos íbamos hacia el mar cada vez más inmenso" (220).

Al igual que en "Adrián" el narrador es un personaje inclinado a la literatura. Como ya se señaló antes, este es un rasgo común en la obra de Rivera Martínez. Así cuando Cata lo recrimina le dice «tú te asustas de todo, Camilo. Con razón dice Salustio que solo sirves para poeta»; incluso Nieves, la criada, afirma: «¡Qué bien hablas, Camilo! Cuando seas grande serás poeta, ¿no?» (214).

2.6. "Jezabel ante San Marcos"

En el siguiente relato, Rivera Martínez plantea una vez más la imagen de una fuerza misteriosa o deidad convertida en una enigmática mujer a quien busca Eleazar, el protagonista del cuento. Lo que pretende este hombre es ganarle a esta mujer en una partida de ajedrez.

"Jezabel ante San Marcos" llama la atención por lo simbólico de los nombres y las referencias bíblicas. Eleazar nos remite al sumo sacerdote o juez de los hebreos; mientras que Jezabel es una princesa fenicia convertida en la reina de Israel que se caracterizó por su desobediencia a Dios y su carácter frío, dominante y calculador. Los personajes del relato adoptan los nombres de estos personajes bíblicos, pero no necesariamente sus personalidades: Eleazar es un varón de edad avanzada y de noble aspecto, gran jugador de ajedrez y obsesionado con ganarle una partida a Jezabel, nombre que él mismo le pone a la mujer que siempre le ha ganado en el juego. El mismo personaje explica que elige ese nombre por la gran resonancia que tiene y no por alguna característica similar a su personaje bíblico:

> Así es, Jezabel, pues este es el nombre que te he dado, uno de bíblica estirpe, de amatista y oro, pues nunca sabré, ni ya importa, el que en verdad llevas. Y no por arbitraria elección mía, sino por su resonancia, por su halo. Señora siempre, a mis ojos, incluso doblegada, del aloe y de la mirra, y no sacerdotisa ni prosélita de Baal, ni esposa de Acab, y menos condenada a los leones, como tu homónima fenicia. (389)

Este relato presenta también una estructura circular pues se inicia con la figura de Eleazar intentando asimilar la victoria obtenida, pues han sido muchos los años y muchas las ciudades recorridas para obtener ese triunfo. Él está a la espera de "un carro alado" (389) que vendrá a recogerlo pues ha cumplido ya su objetivo.

Mientras espera recuerda el momento en que se conocieron en un café en Barcelona e inició su silenciosa lucha: "…desde entonces he seguido tus pasos, obstinado, por uno y otro continente, para lidiar una y otra vez contigo hasta que alguna vez fuese mía la victoria" (390).

Con el avance del relato vamos descubriendo la batalla mantenida por estos dos personajes por diferentes lugares del mundo y que termina una noche en Lima, frente a los claustros de San Marcos donde un primer enfrentamiento le da la victoria a Jezabel, como siempre. Sin embargo, para sorpresa de Eleazar, puesto que nunca se habían enfrentado dos veces seguidas, vuelven a jugar en el mismo lugar y sin haber pasado tanto tiempo como ya era costumbre. Pero esta vez las cosas se presentan de modo diferente y termina con la victoria de Eleazar. La historia finaliza con la misma imagen con la que se abrió: Eleazar esperando su «desfile de la victoria» y despidiéndose de Jezabel, *la deidad de la noche y del misterio*:

> Tu vencedor, señora de Samaria y de Bizancio. Por fin te había doblegado al término de una guerra sin tregua, y era ya libre de abandonar la errabunda existencia que he llevado. Supe que me habría de buscar el carro de una nueva y diferente aurora, y es así cómo, sin volver por mi sumario equipaje, estoy a su espera. Cuando suba a él empezará lo que bien puedo llamar «desfile de la victoria». 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! (393)

Es necesario resaltar que, en este último enfrentamiento entre Jezabel y Eleazar, la situación es completamente contraria a lo que solía ser, posible anticipación de que el resultado también lo será. Así:

- Jezabel juega siempre con las piezas blancas; pero esta vez se las cede a Eleazar: "pronto iniciamos una nueva batalla, antes de la cual, con gesto no exento de ironía, me cediste las blancas" (392).
- Por primera vez, Eleazar la reta para un segundo encuentro: "Me aproximé, entonces, aún no repuesto del asombro, y en audaz gesto te propuse: «¿Jugamos otra vez?». Y tú asentiste con una venia" (392).

- Se enfrentaban en la misma ciudad y sin que hubiera transcurrido mucho tiempo entre un enfrentamiento y otro: "¿No era lo usual que fuera en otra y que transcurrieran meses desde la precedente?" (392).
- Eleazar cambia la jugada con la que siempre solía aperturar: "…así que, en súbita decisión, dejé la apertura de peón dama que siempre he preferido y jugué peón alfil rey" (392).
- Eleazar cambia la cautela con la que siempre juega por movimientos más osados: "Se fueron sucediendo los movimientos, audaces ahora los míos y por ello diferentes de la cautela con que siempre te he enfrentado" (392).
- Existe esta vez la premonición de un triunfo: "Diría que me guiaba, junto con el cálculo racional, una cierta premonición, siendo así que jamás me he dejado llevar por ella" (392).

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).

El narrador de este cuento es nuevamente un narrador-personaje autodiegético que presenta la historia como una lucha de fuerzas, lo que aumenta el carácter fantástico del relato. Además, es posible deducir que el receptor del cuento es Jezabel lo mismo que queda explicitado en la frase con la que termina la historia: "¡Adiós, pues, deidad de la noche y del misterio!" (393). Pareciera que todo el relato hubiera sido para ella haciéndole un recuento de todas sus batallas en las que ambos personajes se han enfrentado.

La relación entre narrador (Eleazar) y el narratario (Jezabel) queda graficada en el siguiente cuadro:

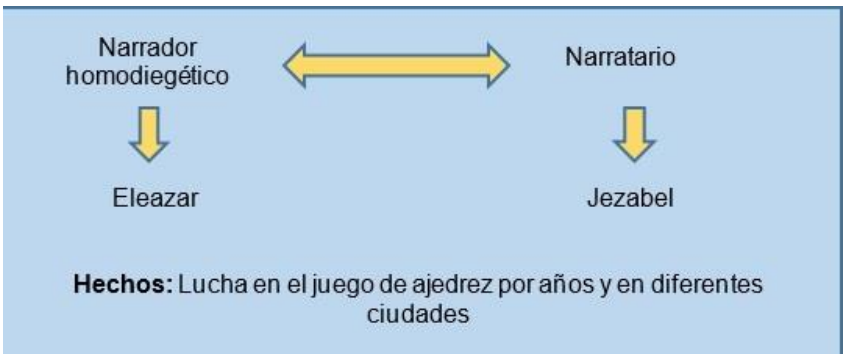


Figura 5: Narrador y narratario en "Jezabel ante San Marcos"

Al igual que en el cuento anterior, el narrador de primera persona es quien ha convertido una partida de ajedrez en una batalla de fuerzas entre el bien del mal, escogiendo para ello

nombres que representan esas fuerzas cósmicas. El receptor del cuento, que no tiene más fuente de información que su narrador, comparte la sensación de misterio con el protagonista.

2.7. "Una diadema de luciérnagas"

"Una diadema de luciérnagas" es el primer cuento de *Danzantes de la noche y de la muerte*. En él se presenta a dos personajes ubicados en un ambiente limeño lleno de misterio, el cual se incrementa gracias a la niebla gris que envuelve el ambiente cercano al convento de San Francisco: "y sin pensarlo me encontré en este lugar, donde subsisten las ruinas de muros, arcos y pilastras, de una parte del monasterio que no se acabó de construir nunca (…). Alumbraba, reflejada por la neblina, la luz de unos reverberos cercanos, y se oían amortiguados los rumores de la ciudad" (363).

Elías es un viudo de 60 años, orfebre de profesión, quien una noche observa a un misterioso personaje, vestido de forma extraña y solemne, danzando ceremoniosamente en la parte posterior del convento de San Francisco. El enigmático personaje le causa tal intriga a Elías que observarlo y seguirlo se convirtió en una rutina para él. Además, quería averiguar quién era, pues se le figuraba muy similar a un rey salido de la pintura *El Rey de Judea*, obra de Medoro[47], pintor del siglo XVI. La historia termina cuando finalmente el misterioso personaje habla con Elías y le cede su lugar como danzante en una especie de ceremonia de investidura:

> Habló luego, y dijo con voz sonora el 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… (369)

La estructura del relato es *in medias res,* inicia cuando Elías está esperando en el escampado la llegada del misterioso personaje. Mientras vigila tiene el presentimiento de lo que sucederá y, a través de sus pensamientos, anticipa el final del relato: "Me digo que, por una misteriosa razón, soy yo, Elías, el sucesor del fantasmal personaje que acudía al anochecer a este sitio. Sí, yo" (363). Luego, mediante una retrospección, cuenta cómo encontró al danzante, el misterio que se teje a su alrededor hasta que finalmente asume su misión como el sucesor del danzante tal como lo había anticipado:

[47] Angelino Medoro (1567-1631) fue un pintor italiano que vivió parte de su vida en Perú donde realizó importantes obras que se encuentran en importantes conventos limeños.

> … y presentí, por ser quien soy y tales las circunstancias, que soy el siguiente de una serie de reencarnaciones. Será mío un reinado que no durará más allá de cuanto alumbren las luciérnagas. ¿Qué puedo hacer, entonces, sino entregarme también a la danza y ser ahora no rey de esta tierra, sino de la niebla, de la soledad y de la ruina? ¡Señor, con resplandeciente corona, de esta ciudad de misterio! ¿Qué puede importar, entonces, si así el fin se torna más cercano? (370)

En este relato Rivera Martínez traslada un personaje típico de la tradición indígena (el danzante) a un ambiente limeño fantástico donde la noche y el mismo convento en ruinas incrementa la solemnidad y misterio espectral del personaje. A esto hay que sumarle la vestimenta que es descrita como un aspecto señorial y la "diadema de luciérnagas" que remarca los hechos como una situación entre la vida y la muerte, una atmósfera fantasmal en medio de la cual se ambienta todo el relato.

Al final de la historia, no es posible saber si los personajes están muertos o vivos; solo se sabe que Elías debe continuar con este ritual como la encarnación del danzante desconocido. Lo cíclico del relato pone de manifiesto una tradición que no muere, sino que es continuada por quien asume su identidad como tal y el compromiso de ser la reencarnación de un ser fronterizo entre este mundo y otro.

Este cuento utiliza la primera persona del singular como narrador. Se trata de un narrador intra y homodiegético con focalización interna. El narrador-personaje nos cuenta cómo cambia su vida, radicalmente, al transformarse en el guardián de la tradición. Al iniciar el relato, Elías es un simple orfebre que siente curiosidad por la parte del templo que no está construido, y, al final es un ser transmutado en una especie de fantasma tradicional. Su curiosidad es el desencadenante de la acción, lo lleva a encontrarse con el hombre que cambia su vida, un ser de faz pálida y enjuta más cercano al mundo de los muertos que de los seres vivientes.

La evolución de Elías no se da de la noche a la mañana, pasa por un proceso de aceptación y a esto contribuye el hecho de usar una primera persona que puede analizar su proceso de transformación y contárnoslo. Así, primero la situación es vista desde la perspectiva de la lógica: el hombre es un "mendigo, danzante y loco"; sin embargo, está explicación no es suficiente pues hay en el protagonista un sentimiento que le lleva a sospechar la existencia de algo más trascendental en los hechos.

La segunda vez que Elías acude a ver al viejo danzante, tiene una mejor visión del personaje y va planteándose preguntas que lo van acercando a él: "No había visto antes ese rostro? ¿Por qué me resultaba vagamente familiar, ese abstraimiento?" (365). Lo siguiente es investigar el origen de la diadema que es lo más resaltante, así que asiste a una tienda de antigüedades, pero no encuentra respuesta.

La tercera fase es cuestionarse si se trata o no de una alucinación: "¿no se trataría de una alucinación mía? Pero, ¿una alucinación en alguien tan sensato como soy y he sido siempre? ¿Acaso no disfruto, en general, de buena salud?" (366). La única forma de despejar esta duda es volver al lugar y así lo hace. Al compararse con él, observa que el danzante es mayor que él y que tiene mucho parecido al personaje de un antiguo cuadro del convento, por lo que la cuestión ahora es determinar si se trata de una encarnación. Esta hipótesis es la más fuerte de todas y más cuando al acudir al convento descubre semejanzas entre el personaje del cuadro y el que ve danzando por las noches en el templo en ruinas.

Ahora bien, a esto se agrega el detalle de que solo él parece ver al danzante. Es en este momento, cuando el protagonista, aunque no sabe exactamente de quién se trata, sí puede afirmar que no es una alucinación. Entonces, se entabla el contacto entre el orfebre y el danzante y se produce el intercambio de papeles. Esta es la parte inicial del relato. A partir de aquí, hay solo una opción, asumir el "cargo" de continuador de la tradición, el mismo que queda explicitado cuando recibe la diadema de luciérnagas como símbolo de todo lo que ha pasado, de su evolución como personaje y de su aceptación de ese mundo paralelo:

> Por un momento tuve la impresión de que todo no había sido más que un engaño de la hora, de la soledad, de la neblina. Un espejismo, se podría decir, si espejismos hubiera en las noches invernales de esta costa. Mas sobre mi frente tenía, tangible y luciente, la diadema que había ceñido su cabeza, y sobre mis hombros su manto, como reales eran la faz y la figura de quien me los había puesto. (369)

No obstante, la frase con la que termina el relato: "¿Qué puede importar, entonces, si así el fin se torna más cercano?" (370) nos hace sospechar que todo el cuento es un relato construido para justificar los últimos días de vida de un hombre, un afán de encontrar una misión más trascendental que le dé sentido a su vida. El uso de la primera persona como narrador es lo que contribuye a darle verosimilitud al relato.

> Sucede, quizá, que la rememoración de los hechos, su reflexión y elaboración en un discurso, le descubran vetas inusitadas que no sospechó siquiera en el momento durante el cuaI vivió los acontecimientos; la obligación de relatarlos lo hace consciente de su vida o, en todo caso, consciente de una manera distinta de la que era al vivirla. (Paredes, A. 2016: 68)

Por lo tanto, casi todo el cuento vendría a ser la justificación de la situación final del protagonista. De esta manera se pone en evidencia el valor ontológico que tiene la literatura para trasponer los problemas reales del hombre a un mundo de ficción a partir del cual es más fácil asumirlos y asimilarlos. Más allá, el mundo de ficción parte de la experiencia humana como fuente inagotable de temas que pueden abordarse en los límites de una novela y

transformarse en un nuevo mundo al que se puede huir, al menos psicológicamente, y a partir de aquí intentar trasponer lo aprendido en ella a la propia realidad. Elías intenta, así, darle un sentido más trascendental al final de su vida y convertirse en un "¡Señor, con resplandeciente corona, de esta ciudad de misterio!" (370). Trasformado en un ser superior no importa ahora si la muerte llega, su realidad se ha trasmutado y ha adquirido un nuevo sentido. A lograr este objetivo le ayuda el uso de un narrador autodiegético que presenta los hechos como testimonio y al tener solo un personaje que es protagonista y testigo de los hechos no es posible cuestionar lo contado.

2.8. "El tucumano"

"El tucumano" es el último relato de la obra *Cuentos del Ande y la neblina* y se centra en el recuerdo de uno de los bailantes que pertenece a un grupo de tunantada. El danzante, ya mayor, recuerda al extraño hombre que una noche de celebración se presentó vestido de tucumano y todos los sucesos extraños que ocurrieron a su alrededor, entre ellos el hecho de que en un momento determinado el hombre lanzó unas monedas antiguas y aunque el protagonista del cuento no recogió ninguna, una de esas monedas aparece misteriosamente en su traje y no puede explicarse el cómo ni el por qué.

La moneda se convierte en la evidencia física de que lo ocurrido esa noche fue verdad, que un ser misterioso bailó con ellos y luego desapareció en medio de la multitud:

> Finalmente la puse sobre mi mesa de lecturas y se quedará allí como turbadora evidencia de que no fue invento ni alucinación lo que ocurrió esa noche, y de que en verdad estuvo con nosotros ese enmascarado y que de veras dialogué con él y dancé casi a su lado. (494)

Usando la primera persona protagonista con focalización interna única, el narrador cuenta desde el presente una historia del pasado. Una vez más el narrador de primera persona protagonista contribuye a acrecentar el carácter fantástico del cuento, pues solo puede referenciarnos aquello que ha vivido pero no lo que no ha presenciado, envolviendo al lector en sus propias dudas o vacilaciones.

El relato inicia cuando el personaje encuentra la medalla de plata al revisar su ropa de chapetón con que bailaba "años tras año, en la tunantada[48] del barrio de Yauyos, en la fiesta del

[48] La tunantada es un baile mestizo y originario de Jauja que se desarrolla a inicios de la República, como expresión de añoranza de un pasado Colonial de bienestar y relativa convivencia pacífica entre las etnias originarias, xauxas, amazónicas, andinas, españoles y mestizas (…). Es un baile grupal, que se escenifica en cuadrillas, donde cada personaje del conjunto tunantero ejecuta diferentes pasos al ritmo de una sola melodía, al mismo tiempo cada bailante es un artista que realiza su presentación con un original estilo propio. (Núñez Gonzáles, F. en https://perumundoxauxa.wordpress.com/cultura-tunantera/)

20 de enero en Jauja" (485). No se trata de una moneda cualquiera sino de una muy antigua que mostraba por un lado la imagen de un rey con su corona, y de otro, el escudo de Potosí, con una inscripción en latín. Lo verdaderamente extraño era que no recordaba cómo la moneda había llegado hasta allí, pues esa noche no recogió ninguna de las lanzadas por el tucumano.

A partir de aquí empieza a recordar el momento en el que el extraño llegó al toldo de Benjamín Landeo y le pidió que lo aceptaran como bailante en su cuadrilla, lo cual se hizo de buena gana pues quien hacía el papel del tucumano no había podido asistir esa noche: "Se acercó, pues, a Jacinto Rosales y le dijo: «¡Quiero bailar con ustedes, amigo, y aquí está mi cuota, y en su momento brindaré con todos unas copas de vino!»" (487).

Al preguntarle por su identidad evade la pregunta y solo afirma que es alguien que estuvo ausente por mucho tiempo y que desea mantenerse incógnito. La máscara que portaba, la solemne vestimenta que llevaba, su voz firme y grave y lo bien que bailaba como tucumano, acrecentaba el misterio que existía a su alrededor.

La pregunta de quién era se convertía en la incógnita de la noche, todo giraba en torno a su imagen. En un momento de la fiesta, el tucumano se paró en el centro y desafió a todos a un duelo de baile; pero nadie se animó a responder "e intuía que ese reto era muy difícil de enfrentar y que incluso podía ocultar algo así como un cierto y misterioso riesgo" (491). Ante esto el hombre echó a reír y lanzó al aire un puñado de monedas, luego de lo cual desapareció, "a pesar de su talla su figura se perdió entre las sombras" (491), dejando tras de sí una serie de preguntas sin contestar. Solo las monedas quedaron como mudo testigo de lo que había pasado:

> Y comenzaron nuestras preguntas: ¿cómo es que aquel hombre las tenía y en tal cantidad? ¿De dónde procedían? ¿Por qué las había lanzado de ese modo? Y sobre todo, y una y otra vez, la fundamental interrogación: ¿quién era? (…) ¿Por qué ese aire de lejanía que lo rodeaba? ¿Y por qué había lanzado esas monedas, que no eran de las nuestras, sino muy antiguas y de una tierra tan distante? (492-493)

Al investigar entre los jaujinos de más edad para averiguar si alguien conocía al bailante, recoge el testimonio de Sixto Miguel quien recordaba que hacía como 30 años atrás, un 20 de enero, apareció también un argentino[49] a quien nadie reconoció y que bailaba con elegancia. Y, al igual que el tucumano, desapareció luego de donar una pieza de oro para beneficio del barrio. Hasta aquí es la retrospección que se hace y que sirve para explicar los sucesos relacionados con el misterioso danzante.

[49] La Tunantada es de origen colonial; o sea que se originó en las ferias dominicales virreinales donde convergían gentes de diferentes geografías, los que al final de las ventas, se ponían a bailar. Así se explicaría la presencia de personajes tales como el argentino, el boliviano, la cusqueña, la chupaquina, la huanca, etc. (Hurtado Ames, C.; en http://blog.pucp.edu.pe/blog/sergionunez/2009/01/26/la-tunantada/)

Luego de haber regresado en el tiempo para analizar los hechos, el protagonista llega a dos conclusiones: Primero, que ese hombre era un ser fantasmagórico en quien se encarnaban los espíritus:

> 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. (494)

Segundo, más que una conclusión es una decisión de no volver a guardar el traje en el baúl sino colgarlo en el muro para participar todos los años en la fiesta, a la que había faltado cinco años por un tema de salud, con el único fin de volver a ver alguna vez al danzante:

> Y me prometo no faltar ya a ninguna de esas celebraciones, hasta que me lo permitan la salud y los años, con la esperanza de volver a ver otra vez, al cabo no sé de cuánto tiempo, a ese danzante, en un alto en su interminable y sobrenatural peregrinaje, y sentir a su vista, otra vez. Esa celebración orgullosa, por no decir desafiante, de nuestra danza, de la música, de nuestra tierra. (495)

La retrospección sirve además para recordar a su esposa ya fallecida y lo que significaba para él.

La historia tiene dos niveles narrativos, el primero está ubicado en el presente donde el protagonista encuentra la moneda; y el segundo está formado por la restrospección en la cual, el personaje se vuelve narrador y narratario del relato que sirve como una reflexión o análisis de los hechos para poder entender su presente.



Figura 6: Niveles narrativos en "El Tucumano"

El carácter fantástico del relato se manifiesta con la figura del danzante y de las monedas antiguas; estas últimas son un elemento recurrente como símbolo fantástico en varios de los cuentos de Rivera Martínez como “Aparición” y “Adrián”. En “El tucumano” es la moneda el elemento tangible que prueba el misterio.

Finalmente, la figura del tucumano es el símbolo de la cultura jaujina y un homenaje del autor a su tierra.

2.9. “Mi amigo Odysseus”

Este es un relato ambientado en la zona de la Bajada de los Baños (Barranco-Lima) donde un solitario adolescente, Tobías, y un periodista italiano, Odysseus Delauri, entablan una relación de amistad que lleva a que el extranjero conozca la música andina y que Tobías descubra un mundo de poesía griega por la que empieza a tener predilección. Los encuentros y conversaciones entre ambos personajes van estrechándose cada vez más hasta que, al final, Odysseus sea deportado por cuestiones políticas. Antes de irse, dejará sus libros a Tobías quien descubre que su verdadero camino es la poesía:

> Después, en súbito impulso, me senté en mi cuarto ante mi mesa y por primera vez en mi vida escribí un poema. Sí, unos versos en que hablaba del sufrimiento, de la desesperanza, de la injusticia, pero también de la amistad, del mar y del sol, y de niños que jugaban en la playa. Y sentí entonces que de algún modo se atenuaba al menos por ese momento, la mezcla de indignación y de pena que me embargaba. Releí lo escrito y me pareció hermoso. Y tuve la certeza entonces, gracias a Odysseus, de que mi camino, mi verdadero camino, estaba en la poesía. (449)

Esta historia muestra la relación entre Tobías y Odysseus, personajes que terminan influyéndose mutuamente: Tobías le muestra al italiano la música andina (huaynos de Ayacucho) y Odysseus inicia al adolescente en la lectura de poesía griega, lo cual lo lleva a descubrir su vocación por las letras. Ambos son personajes solitarios que frecuentan el mar y es en uno de esos paseos cuando Tobías decide hablarle empezando así un intercambio cultural entre ambos. Su amistad concluye por cuestiones políticas, pues desde el inicio se insinúa que Odysseus es militante comunista, razón por la cual al final de la obra es deportado; pero antes de partir le deja todos sus libros a Tobías.

Este relato reúne muchas de las constantes de la cuentística de Rivera Martínez:

A) Sincretismo cultural: Tobías y Odysseus se convierten en los símbolos de dos culturas que se influyen mutuamente. Así, como ya se ha mencionado, Tobías incorporará el elemento extranjero y la poesía a su repertorio de arte; mientras que Odysseus tendrá contacto con la música andina, la cual, en palabras de este personaje se parece a la

oriental: "«Esta música es la que más me gusta y no solo porque se parece, aunque, lejanamente, a la oriental, sino por su melancolía y su cadencia»" (445)

Por otro lado, los nombres de los personajes son otro ejemplo del sincretismo cultural. Tobías es nombre de inspiración bíblica y Odysseus de origen griego. Además, la referencia de este último nombre al poema homérico de la Odisea es evidente; aunque, como el mismo personaje lo explique, entre él y el personaje homérico no existe ningún tipo de parentesco salvo el estar lejos de casa y la añoranza por volver a ella:

> Quiso saber, a su vez: «Y tú, ¿cómo te llamas?». «Tobías, y el próximo año acabaré mis estudios de secundaria». «¿Y usted?». «¿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. (435)

B) Personajes solitarios: tanto Odysseus como Tobías son personajes solitarios, sin amigos, que tienen ideas poco convencionales. Cada uno, a su manera, es relegado de su ámbito social: Odysseus por sus ideas comunistas que lo llevan a ser deportado y Tobías porque sus intereses escapan a las preocupaciones de un adolescente "normal". Ambos gustan de su soledad y de visitar el mar y en ese ambiente es donde se encuentran:

> Sí, había un aire solitario en ese hombre, y por eso, y porque sin duda le gustaba mucho el mar, aunque fuese invierno, se iría a caminar por la ribera y a leer, de rato en rato, el libro que portaba. A mí también me gustaba pasear de esa manera y contemplar el oleaje. No en vano decía mi padre: «Es raro que un muchacho de tu edad se aficione a esos vagabundeos, solo y ensimismado». (429-430).

C) La música y la poesía: el carácter solitario de los personajes se vincula a estas expresiones artísticas: Tobías era un aficionado a la música y tocaba la guitarra; a Odysseus le gusta leer poesía.

En Tobías, el gusto por la música no es solo una afición, sino que incluso había pensado en la posibilidad de convertirse en músico. Su padre lo apoyaba; aunque es consciente de que debía buscar otra alternativa. Además, la música era un vínculo con su fallecida madre, quien también tocaba la guitarra.

Sin embargo, cuando conoce la poesía, guiado de Odysseus, su vocación de poeta se hace patente y tiene claro que eso es lo que quería hacer en la vida: "Y tuve la certeza entonces, gracias a Odysseus, de que mi camino, mi verdadero camino, estaba en la poesía" (449). Así, va conociendo poco a poco la obra de poetas nacionales y extranjeros que configuran y consolidan su vocación poética.

Entonces, el mar, la música y la poesía son los elementos clave en la personalidad de ambos personajes y, en Tobías, determinan su futuro.

D) Narrador en primera persona protagonista, intra y autodiegético, por lo tanto, domina perfectamente la historia y lo que quiere es mostrarnos el origen de su vocación poética. Se trata de una historia de iniciación[50], de descubrimiento vocacional, por lo cual el uso de un narrador autodiegético contribuye a la verosimilitud de la misma.

En este cuento se evidencia también la problemática social pues el narrador cumple su función ideológica cuando repara en lo injusto que resulta el arresto y deportación de Odysseus solo por pensar diferente. No se trata de una crítica social directa pues la alusión a lo arbitrario del gobierno de Morales Bermúdez no la hace un personaje con autoridad en el tema, sino el propio narrador, un adolescente que no comprende la ideología política; pero sí representa el sentir popular que no juzga por las ideas sino por su forma de ser: "Cuán injusto me parecía que a una persona tan pacífica, y solo por pensar como pensaba y no contar todavía con el dinero necesario para irse, la fueran a echar de esa manera" (448). Hasta este momento Tobías no estaba interesado en la política, pero al ser testigo de la situación de su amigo y no encontrar otra forma de desahogar su frustración ante la injusticia, por primera vez, acude a la literatura y escribe un poema, clara alusión a la función ideológica o de protesta que suele cumplir la literatura:

> Sí, unos versos en que hablaba del sufrimiento, de la desesperanza, de la injusticia, pero también de la amistad, del mar y del sol, y de niños que jugaban en la plaza Y sentí entonces que de algún modo se atenuaba, al menos por ese momento, la mezcla de indignación y de pena que me embargaba. (449)

No obstante la alusión al Comunismo, el tema del relato no es político, más aún, Odysseus solo habla con Tobías sobre poesía y evita los temas de familia, amores y, por supuesto, los políticos. Además, el periodista es consciente de las represalias que tendría para el muchacho verse inmerso en un mundo contrario a la política del momento:

> Hubo, sin embargo, un límite que pronto aprendí a respetar, esto es el de sus inquietudes políticas, de las que por alguna razón prefería no hablar. Me dijo: «Si vas a llegar a una determinada filiación, que sea por tu propia cuenta y no por influencia de nadie». Estaba claro, también que no deseaba hablar de su familia, y menos aún de sus experiencias amorosas. (443)

El centro del relato es explicar el origen de su vocación poética, los inicios de un poeta que necesita sus propias vivencias intensas para plasmarlas en su obra. Eso se manifiesta cuando

[50] El mismo tema de descubrimiento de vocación literaria y crecimiento personal es trabajado en *País de Jauja*.

Tobías se siente impotente por la deportación de su amigo y esa experiencia es la que lo impulsa, por primera vez, a escribir un poema.

2.10. "El retorno de Eliseo"

"El retorno de Eliseo" es uno de los relatos de mayor extensión en el libro y cuenta la historia de Eliseo (nombre de referencia bíblica), un muchachito del pueblo de Sóndor, que a los diez años perdió el habla a raíz de una experiencia traumática y que desde entonces se convirtió en un ser solitario que se sentía atraído, únicamente, por la música. Esta historia inicia con una escena clave del relato, una anticipación del futuro de Eliseo que se manifiesta veladamente a través de la profecía hecha por don Isauro Oscovilca:

> «¿Qué haces aquí?», preguntó, y se inclinó para observarme, don Isauro Oscovilca, y luego de un espacio agregó: «Algún día volverás a hablar, Eliseo, y algún día, también, serás músico». Se irguió después y apoyándose en su bastón se alejó. Yo permanecí inmóvil, sentado junto a la portada del templo, tan absorto como estoy ahora aquí en el coro, en el mismo banco en que él se sentaba, frente al armonio cuyo teclado recorría con sus dedos. Sí preguntándome, recordando, en esta hora matinal de junio, de retorno y homenaje. (395)

Esta profecía se repetiría constantemente en la mente de Eliseo quien, a lo largo de la narración, va contando una serie de hechos que marcan su vida, en especial su interés por la música. Relata cómo fue que se interesó en la música, cómo a hurtadillas ingresaba al templo para tocar el melodio, cómo huyo del pueblo cuando fue descubierto, cómo empezó a relacionarse con los seminaristas del convento de Santa Rosa de Ocopa, cómo se convirtió en donado o sirviente de una congregación religiosa, y, finalmente, cómo volvió a casa.

La religión cristiana y, sobre todo, la música se convirtió en la salvación de su vida y en la vía que le ayudó a encontrar su identidad. Así, pasó de la iglesia de Jauja al convento de Ocopa donde se le empezó a instruir en la música, y luego, al de los Descalzos en Lima, donde recibió tratamiento psicológico que le permitió superar su problema de habla y reafirmó su amor por la música; aunque aquí también descubrió que su camino no era tomar el hábito religioso. Estando en Lima empieza a añorar su tierra y siente deseos de volver y establecerse en Sóndor; además, se entera del fallecimiento de su madre y decide volver y hacerse cargo de la iglesia, cumpliéndose de esta forma la profecía de Isauro Oscovilca.

Este cuento nos presenta a un personaje totalmente dinámico que va formándose dentro de un ambiente occidental, pero sin olvidar sus raíces andinas. La evolución del personaje nos muestra dos visiones de la ciudad de Sóndor. A través de Eliseo, Rivera Martínez nos ofrece una visión de la ciudad cuando aún él es un adolescente y luego al volver cuando ya tiene más

de 50 años. De esta manera, el autor nos ofrece la visión de la ciudad en un contraste de dos épocas y el abandono en el que se han visto envueltas las ciudades de la Sierra: "Cuán doloroso fue para mí ver el estado en que se halla todo. La pequeña feria dominical ya había concluido. Se ven muchas casas cerradas, algunas en ruinas, y calles casi desiertas…" (416)[51].

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. Eliseo disfruta tanto de la música sacra y religiosa como de temas vernáculos.

El relato se cierra con el regreso de Eliseo, convertido ya en un anciano músico que ha recuperado el habla. Así, el personaje del que todos se burlaban y marginaban es "salvado" por la música: "He retornado, y me digo que he sido, pues y soy leal al destino que presentí en esos tiempos" (419):

> No habrá para mí, en adelante, sino recogimiento, una soledad que no excluirá de mi parte el trato amigable pero limitado con los vecinos, el desbroce y cultivo de la parcela que me queda. Y la música, la música sobre todo, la que he amado y oído más que otra durante toda mi vida. La música como elegía recogimiento, celebración. ¿No era eso lo que deseaba, sin poder expresarlo desde luego, el viejo organista Oscovilca, en esa tarde en que se detuvo ante mí, en la puerta del templo? ¿No está en ello mi realización y una forma de felicidad? Y por ello mismo, y a pesar del comienzo de la vejez, y poco a poco, también, ya de muerte, y en eso mismo de vida. (419)

Todo el cuento es un monólogo autonarrado en voz de Eliseo Riquelme, por lo que el narrador y el protagonista son la misma persona. Se trata de un narrador autodiegético, que por medio de la primera persona gramatical relata las distintas etapas de su proceso de aprendizaje para convertirse en un músico y los momentos clave que lo llevan a consolidar sus intuitivos conocimientos. Todo inicia en Sóndor cuando escucha a Isauro Oscovilca tocar el melodio, un instrumento musical que hasta ese momento desconocía: "Empezó el oficio y al poco rato, ante mi sorpresa, comenzaron a escucharse los sonidos de ese instrumento que yo no había oído nunca y que había permanecido olvidado en un rincón del coro por falta de quien lo tocara. «Es el melodio», dijo mi madre" (397).

[51] En la entrevista de Edgardo Rivera Martínez con Jeremías Gamboa ("Jauja: Ciudad de fuego. Conversación con Edgardo Rivera Martínez"), el autor manifiesta: "Siempre que estoy en Jauja trato de pasar desapercibido. Amigos casi ya no tengo allí, se han muerto, han desaparecido. Los parientes que me quedan viven en Lima. Ir a Jauja, en estos momentos, se ha convertido para mí en una experiencia grata, pero también dolorosa. Sin embargo, lo importante, creo yo, es aquello que podría trascender de mi ciudad, esa nota de luz y alegría con que acaba la novela". Estas palabras de Rivera Martínez reflejan la misma sensación de Eliseo al volver a su pueblo, todo ha cambiado, las personas que había conocido han muerto, la ciudad está en ruinas y esa es una visión dolorosa para él.

Este primer contacto con el melodio inicia su pasión por la música que lo motiva para acercarse a Isauro y pedirle que le enseñe el oficio; pero como no se atreve a hacerlo se esconde en el templo para verlo tocar y va aprendiendo, intuitivamente, los movimientos básicos de los dedos. La muerte de Isauro provoca una nueva etapa en su vida, pues su "maestro" desaparece de escena, pero esto le abre la oportunidad de entrar a escondidas al templo y poder practicar en el instrumento lo que hasta ese momento solo intuía. Así transcurren los días hasta que los habitantes de Sóndor descubren que lo que creían que era el fantasma de Isauro era una persona real. Pensando en las posibles represalias decide huir de su ciudad y va a Jauja. Allí, en la iglesia, el sacristán del lugar lo lleva donde el párroco y lo contratan como el muchacho de limpieza; en esta iglesia conoce el órgano mayor, una máquina que era para él "la suma y cumbre de todas las humanas aspiraciones" (407).

En Jauja conoce al Padre Guardián del convento de Ocopa, donde se convierte en donado[52] y empieza de nuevo a tocar el órgano y a recibir algunas lecciones de música causando sorpresa en quien lo escucha: "El religioso se preguntaba sin duda cómo era posible que un indio joven, ignorante y por añadidura mudo, pudiese tocar, por poco que fuera, ese instrumento" (409).

El siguiente cambio se produce el día cuando "llegó una orden del Superior de los Descalzos de Lima mediante la cual ordenaba que viajase a la sede de la orden en la capital" (410). Estando en Lima ingresa en un tratamiento psicológico con el que recupera el habla y además consolida su formación musical y es iniciado en su instrucción religiosa. Sin embargo, aunque su amor por la música crece, se da cuenta de que lo religioso no es su camino y que no desea vivir siempre dedicado a la música sacra: "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»" (412).

Estando en Lima, lo asalta la nostalgia por su tierra, sentimiento que se va acentuando hasta que decide regresar a casa:

> Transcurría el tiempo y se fue acentuando poco a poco el deseo de volver al sitio en que había nacido. Sí, a este pueblo situado en un paraje tan severo, en las cercanías de las lagunas de Janchiscocha, a medio camino entre el luminoso valle de Jauja y la ceja de montaña, el villorrio de Sóndor, donde me entrego ahora a este soliloquio. La aspiración de llegar a ser, si aquel hermoso y viejo armonio se había conservado, sucesor del estupendo músico que había sido, a mi modo de ver y a pesar de toda su modestia, Isauro Oscovilca, en esa época tan lejana. Y de recobrar la vieja casa de mi madre y reintegrarme, en suma, a esta tierra de puna que tanto se corresponde, en su austero paisaje, con mi naturaleza. (414)

[52] Donado, da: 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. (DLE, 2014)

Todo el cuento es pues un camino de aprendizaje y perfeccionamiento, pues lo que inicia en Sóndor (provincia) como conocimiento intuitivo se consolida en Lima (capital) y a partir de aquí hay un camino de vuelta a Sóndor, donde se cumple la profecía con la que se inicia el relato: Eliseo, el Mudo, ha recuperado el habla y se ha convertido en el sucesor de Isauro Oscovilca.

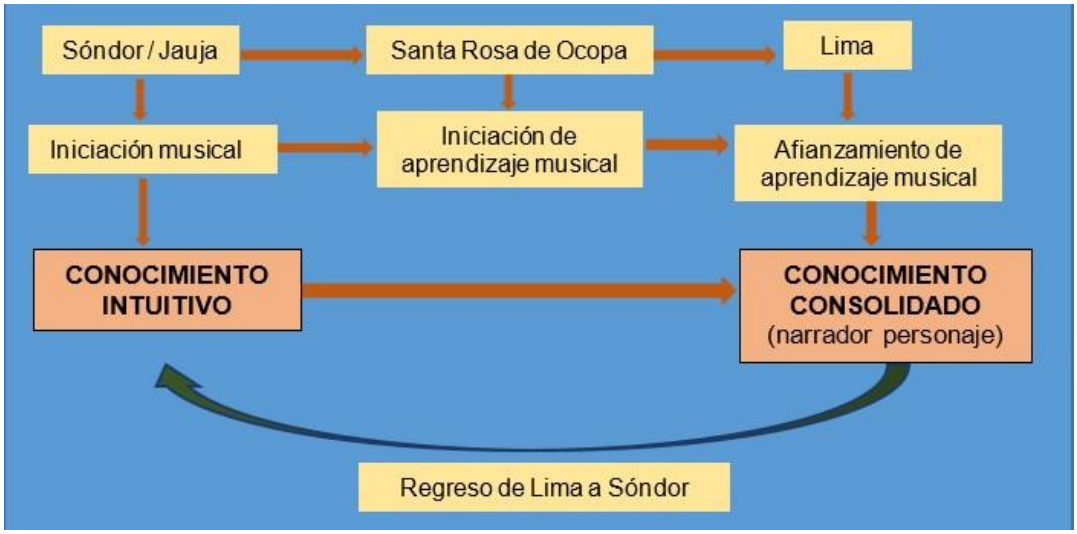


Figura 7: Conocimiento musical de Eliseo (evolución)

Sin embargo, al volver a Sóndor después de más de 40 años, todo ha cambiado, su madre ha muerto, los vecinos no son los mismos, la casa y la iglesia está en ruinas y la soledad de su alrededor lo condena a una vida solitaria.

El narrador del relato en primera persona utiliza un largo monólogo autonarrado para explicar su vida y su regreso a su ciudad natal; pero esa narración es, a veces, interrumpida por reflexiones y alusiones al lugar en el que ahora se encuentra y desde donde relata la historia, por lo tanto el receptor es el mismo personaje explicándose toda su vida y las decisiones tomadas que lo llevaron, finalmente, al lugar deseado:

> Me digo y me repito que estoy de regreso, sentado ante el instrumento en que se cifraba, en aquellos años, toda la dicha que podía aspirar. La dicha, sí, pues no la tuve con la familia, ni conocí jamás el amor de una mujer. Frente al teclado ante el cual don Isauro Oscovilca simbolizaba para mí una forma de sabiduría a la cual, no obstante, mis sentimientos de inferioridad, de algún modo yo aspiraba. (419)

En esta historia el narrador y el personaje son el mismo sujeto, pero en dos etapas distintas de su vida; sin embargo, la focalización desde la que se cuenta es la del personaje mayor que por medio de una analepsis relata su vida y los cambios que han hecho que el desvalido niño se convierta en un músico. El narrador conoce los hechos y sabe cuáles contar:

> El narrador en primera persona sabe el resultado que tendrán los actos del personaje; a mayor distancia temporal entre ambos, mayor será la perspectiva de que goce, y

> tanto más indiferenciada estará su narración de la de un narrador omnisciente. (García Landa, 1998: 317)

La focalización interna fija le permite al narrador contarse los hechos a sí mismo y analizarlos para explicarse cómo los caminos del destino han hecho que se cumpla la profecía del viejo organista, Oscovilca. Se trata de un narrador dinámico centrado en él mismo que finalmente cumple su sueño de ser músico, la música es lo único importante, la que siempre ha estado con él, la que le ha abierto oportunidades de mejora y la que se convierte en "elegía, recogimiento y celebración". (419)

2.11 "El cuentero"

En "El cuentero" se visualiza un magistral trabajo de niveles narrativos en los que se insertan tres cuentos de inspiración tradicional. Se trata de una narración con historia marco constituida por el relato que hace el maestro del pueblo cuando se presenta ante el gobernador del distrito para denunciar el hecho de haber sido víctima de un robo mientras jugaban tejo en casa de Tadeo Pérez donde se habían reunido personajes notables del pueblo.

Al llegar a la comisaría y hacer la denuncia ante las autoridades, el maestro del pueblo se convierte en el narrador del primer nivel, un narrador intradiegético y homodiegético que protagoniza la historia del asalto y se convierte en el cuentero que, asumiendo la forma de testimonio, narra cómo es que, estando reunidos en la casa de Tadeo Pérez, se les aparece un hombre insolente amenazándolos con un revólver y los obliga a escuchar sus historias. Al terminar cada cuento el bandido hace pasar un sombrero para que le paguen por el relato. Y si alguno de los asistentes no se muestra generoso lo obliga a serlo revelando detalles íntimos sobre la forma de actuar de cada uno. Pero, al llegar al último relato, los obliga a remunerárselos por adelantado y le exige a Tadeo ir por una bolsa que este tenía escondida y que contenía el dinero que había obtenido de mala manera y prestárselo al resto de los presentes para que tuvieran con qué pagarle. El cuentero es, en este relato, un ser misterioso que irrumpe en el juego de los amigos para hacerles saber, bajo amenaza, que conoce todos sus secretos descubriéndoselos y poniéndolos unos contra otros.

La última historia titulada "El diablo y los borregos" está directamente relacionada con lo que viven en ese momento los personajes y al concluirla encierra a todos en la habitación de huéspedes, incendia la casa y desaparece. Para escapar del peligro, los invitados salen por el tejado y con ayuda de los vecinos apagan el fuego; sin embargo, se ven obligados a mantener discreción respecto a lo sucedido debido a los detalles que salieron a la luz durante el robo. Al

final no queda claro quién era el cuentero que los asaltó y la obra termina con una cierta ironía cuando el ilustrado afirma: "Sí, señor gobernador, y entonces ya no sonreirá usted como hace ahora y dejará de pensar, como seguro está pensando, que a lo mejor el cuentero soy yo" (47). Una curiosa afirmación pues como se ha mencionado antes, al ser el maestro el narrador de primer nivel, él asumió el papel del cuentero.

El último relato es, además, una muestra del proceso *mise en abŷme* pues el autor usa un entrecruzamiento de niveles narrativos en el que el último cuento del cuentero es un reflejo de la historia del asalto narrada por el maestro.

El narrador de segundo nivel es el tipo gordo que se les aparece en el zaguán y los amenaza para escuchar sus historias. Son tres los relatos que este hombre cuenta. El primero es la historia de un zorro que se disfraza de cura y engaña a unos aldeanos aprovechándose de sus mujeres hasta que llega el verdadero cura y el farsante huye; pero antes pinta en la pared un letrero que evidencia la burla realizada: "¡benditos, poblanos, los cuernos que os he puesto, y más benditas aún vuestras mujeres!" (37). El segundo es el relato del condenado, un hombre asesinado por el amante de su esposa que al no encontrar descanso vuelve de la tumba para vengarse, pero siempre termina fracasando y, al final, cansado de tantas derrotas decide "vagar insepulto por la tierra, vencido para siempre" (38-39). El último de los cuentos se titula "El diablo y los borregos" y es una historia que traduce lo que viven en ese momento. Se trata de una especie de relato espejo en el cual un diablo, cansado de la burla de sus camaradas, les apuesta que con dos o más de sus relatos creaba más cizaña que cualquier otra cosa y, a la vez, ganaba mucho dinero. Ante la incredulidad de los demás, el diablo "tomó la apariencia de un hombre, se agenció un pistolón y se fue por el mundo hasta dar con un poblacho cualquiera del Perú". (42). Con estas palabras se unen los dos niveles narrativos. Al terminar los tres relatos, el ladrón encierra a todos, prende fuego a la habitación y desaparece.

Cuando, finalmente, logran salir del lugar, apagan el fuego y empieza la discusión entre todos lo que habían sido víctimas de la burla del cuentero; pues gracias a los secretos que había dejado al descubierto, había ocasionado una serie de peleas y más aún, había plantado la duda de si se trataba de un ser de carne y hueso o de un demonio como dejó insinuado en su último relato. Esta idea es lo que ocasiona las risas del gobernador ante las cuales, el ilustrado termina afirmando:

> Pero lo más importante, si se atrapa al bandido, será salir de la incertidumbre en que nos ha sumido y saber de una vez por todas si se trató de un diablo o, más bien, de un ser de carne y hueso, como usted y como yo. Sí, señor gobernador, y entonces ya no sonreirá usted como hace ahora y dejará de pensar, como seguro está pensando, que a lo mejor el cuentero soy yo. (46-47)

Las últimas palabras del cuento (…*el cuentero soy yo*) nos llevan a pensar en la tradición andina registrada por Morote Best en su artículo de "El tema del viaje al Cielo (Estudio de un cuento popular)" donde afirma:

> Como se ve, en la Cárcel Central del Cuzco hubo narradores de cuentos que ganaron algún dinero relatando impresionantes cantidades de estos materiales en cambio de los 10 ó 20 centavos que abonaba cada uno de los oyentes. (Morote Best, 1958: 265)

Esta tradición se ve reflejada cuando el bandido que se autodenomina el cuentero enuncia cada relato que va contando con la diferencia de que en este caso el público no participa de manera voluntaria sino obligado a escuchar y pagar por ello.

Los tres relatos que se incluyen en "El cuentero" muestran la tradición andina pero restructurada según la focalización de su narrador; es decir los tres pretenden ser ejemplo de burla. El primero de los relatos es el del zorro disfrazado de cura donde se nos presenta a un taimado zorro que se burla de los crédulos pobladores. Lo curioso es que esta imagen del zorro es poco frecuente en la tradición andina en donde se le pinta a este animal, generalmente, como objeto de burlas de otros animales. Al respecto, Fourtané afirma:

> En los Andes, el cura relacionado estrechamente con los intereses de la clase dominante. No tiene buena aceptación y, en muchas ocasiones, los cuentos lo ridiculizan. Además, el zorro se asimila al misti. El paralelo entre el zorro y el cura se establece con mucha facilidad: ambos tienen mala fama y las prácticas sexuales de los curas son el blanco de la risa de todos en numerosas narraciones conocidas en la región Jauja. La escenificación de las picardías del zorro-cura no es sorprendente. Este último comete adulterio, tema recurrente de los cuentos de curas y presente también en el repertorio del zorro. Sin embargo, innova burlándose de sus parroquianos, cuando, a modo de despedida, les revela en las paredes de sus casas que los ha engañado a todos, varones y mujeres. (Fourtané, en *Revista Martín*, 2010: 22)

El segundo relato presenta la imagen del condenado[53], un hombre que vuelve a la ida para vengarse del amante de su mujer; pero al enfrentarse "él no puede ser victorioso; si no, el orden del universo se alteraría y los muertos vendrían a ocupar el sitio reservado a los vivos" (Fourtané, en *Revista Martín*, 2010: 22).

El tercer relato, el único que tiene título, presenta la imagen del diablo que vaga por la tierra adoptando la figura de un hombre y que siembra cizaña en todos los que se topan con él.

[53] La imagen del condenado es frecuente en la mitología andina y se refiere al pecador que es castigado a bajar insepulto por el mundo en castigo por sus pecados, especialmente, el adulterio. "El condenado andino es el producto de un sincretismo muy complejo. Nacido bajo la presión de la predicación católica que intentaba imponer por la fuerza sus creencias religiosas, heredero de la tradición hispánica de las almas en pena, es también la expresión de la resistencia autóctona frente a los contenidos del cristianismo y de la tentativa aborigen para preservar sus valores tradicionales, así como su cosmovisión y sus representaciones de la vida de ultratumba" (Fourtané, 2015).

Hacia el final del relato, el ilustrado atribuye al cuentero las características de los tres personajes (zorro[54], condenado y diablo): "Y por zorro, por condenado y por diablo sabría todo lo que sabe, hasta el punto de conocer el sitio secretísimo en que mi compadre escondía su plata" (44).

Todo el relato de "El cuentero" es narrado por uno de los personajes que vive la historia; es decir se trata de un narrador autodiegético (el ilustrado) que tiene dentro de la historia misma un narratario (el gobernador) ante quien hace la denuncia del robo. Este se constituye en el narrador del primer nivel narrativo, quien presenta los hechos en forma de testimonio con lo cual puede incluir también sus propias valoraciones sobre el hecho, de forma que presenta una focalización cero, pero limitada o parcializada por su propia interpretación. De esta manera la realidad presentada se sitúa en un plano cercano al lector simulando en cada momento una comunicación oral, incluso aunque no aparecen explícitas si tenemos indicios de la actitud del narratario ante lo que se le cuenta. Un ejemplo claro de lo dicho se da al final cuando al parecer el gobernador (narratario) se ríe de la historia que le han contado y el ilustrado le refuta diciéndole que cuando atrapen al maleante él (gobernador) dejará de reírse y de creer que son puros cuentos lo que se le cuenta.

Las intervenciones de este primer narrador se pueden clasificar en tres:

- Relato de los hechos
- Digresiones del relato de hechos
- Transiciones

En el relato de los hechos se nota claramente el narrador que pretende, desde su perspectiva, contarnos lo que sucedió en el robo. No obstante, hay digresiones en el relato en las que el narrador adopta una actitud de juez de los hechos tratando de explicar, analizar o, incluso, justificar las reacciones de los personajes o los hechos mismos. Es en este momento cuando se hace más patente la oralidad y cuando el narratario es incluido explícitamente mediante el sustantivo vocativo: "señor" o se deja entrever cuál es su actitud ante lo que escucha: "Sí, yo también me he reído cuando pasaron los días, como se ríe usted" (36).

En cuanto a las transiciones, son pequeños adelantos que permiten al ilustrado hacer la transición entre lo que corresponde a sus opiniones y el relato "objetivo" de los hechos. Con las

[54] El zorro, generalmente, representa la astucia y, en el ámbito andino, suele considerarse un enemigo vencedor del hombre. El zorro andino surge de los mitos recogidos en *Dioses y hombres de Huarochirí* y luego lo retoma Arguedas en su libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.
"En las comunidades andinas se cuentan centenas de leyendas del zorro. Sus pertrechos se relatan siempre con nuevas variaciones, detalles chistosos inventados en el momento y aún con elementos foráneos (…) Las leyendas andinas del zorro, y de otros animales, suelen cumplir con tres objetivos: entretener, moralizar y explicar..." (Kessel, 1994: 235).

transiciones se forma una especie de bisagra temporal pues permite ir del tiempo del testimonio al tiempo en que se desarrollan los hechos y corresponden a la parte del discurso en la que más se evidencian los rasgos de oralidad. De esta manera hay una especie de juego lingüístico en el que el narrador pareciera que se oculta detrás de la voz del testigo de manera que toda la historia es referida teniendo en cuenta el lenguaje del propio personaje en quien se focaliza y que sirve de testigo y, también, la visión del mundo que este tiene. Por lo tanto, es resaltante considerar que de todos los personajes que sufrieron el asalto sea justo el ilustrado quien los cuente, un personaje que posee una cierta formación académica que, sin embargo, no alcanza a explicarse la identidad del cuentero y, por ende, admite la posibilidad de que se trate de un ser fantástico (idea inadmisible para él hasta ese momento).

El cuento se inicia con el relato de hechos que domina casi todo el texto, en este resumen de hechos se insertan las digresiones que corresponden al momento en que se muestra la apelación al lector (oyente en este caso) del relato que es el gobernador ante quien se denuncian los hechos. Se trata de una acción escenificada que se inserta en el resumen. Lo escenificado y el resumen se unen mediante las transiciones explícitas (Decía pues que…) que permiten el paso de lo escenificado a lo resumido.

Es evidente, el juego de niveles narrativos que se presenta en la historia: el primer nivel corresponde al testimonio brindado por el ilustrado ante el gobernador y el segundo nivel corresponde al relato de los cuentos que hace el cuentero:

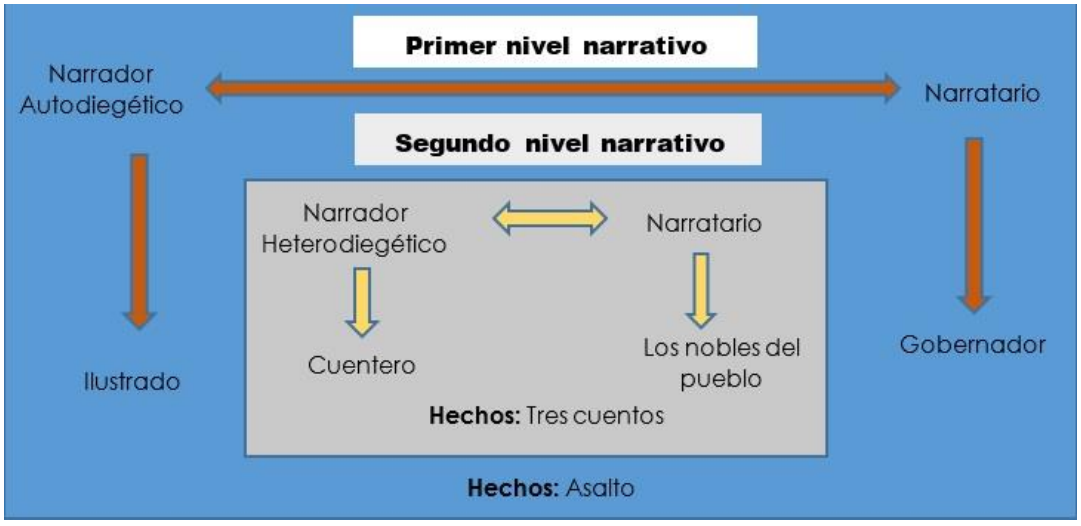


Figura 8: Niveles narrativos en "El Cuentero"

El primer nivel es el predominante y adopta la forma de un testimonio por el cual se da cuenta de todos los hechos ocurridos.

En cuanto al segundo nivel narrativo corresponde al relato de los cuentos que hace el cuentero. En cada relato inserto, el narrador es el bandido y los narratarios serían los pobladores engañados, se trata de un narrador metadiegético. Sin embargo, este narrador, no es totalmente libre de relatar los hechos, pues, al tratarse de un testimonio, todo lo mencionado es desde su propia perspectiva por lo que los relatos se parafrasean; excepto el último que sirve para romper las fronteras entre los dos niveles; es decir, se trata de una especie de relato espejo cuyo final no acaba en el propio cuento, sino que se extiende a la realidad del primer nivel y se mezcla en una línea que sigue hasta el final:

> Y arrancó con una historia que en su intención tenía que ver con nosotros… Y trataba de un diablo muy diferente de sus congéneres, como que le gustaba imaginar y contar historias a sus camaradas. Y tanto, que estos le reprochaban que era un mal demonio… «¿Qué has sacado hasta ahora con eso, aparte de hacernos reír» El de los cuentos les escuchaba con mucha paciencia, pero un día se amoscó y dijo: «Pues verán ustedes que con dos o tres de mis relatos meto más cizaña que todos ustedes y encima me gano un montón de plata…» Y sin más, el fabulador tomó la apariencia de un hombre, se agenció un pistolón y se fue por el mundo hasta dar en un poblacho cualquiera del Perú… Y allí nomás, espantándolos con su arma y unos cuantos gritos, y aún más con unas alusiones a latrocinios y amoríos secretos, les encajó no uno sino tres cuentos, por lo que les cobró a precio de oro. Y eso no fue todo, porque obligó al tonto del dueño de casa a prestar gruesas cantidades a sus visitantes… «Más la cosa no concluye aquí», dijo el gordo y apuntándonos con su revólver añadió…»[55]. (41-42)

La parte resaltada muestra la línea en la que la frontera entre los dos niveles narrativos desaparece.

Otro punto importante de este último relato es que permite conocer cuál ha sido el objetivo de referir los cuentos. Estos han servido para burlarse de los aldeanos e ir sembrando cizaña poco a poco:

> El final del relato demuestra que esta aventura dejó huellas en los personajes y que los cuentos solo fueron el pretexto para llevar a cabo las revelaciones sobre cada participante. Son ellas las que los preocupan, con el préstamo que Tadeo Pérez tuvo que consentir a sus amigos y que van a tener que reembolsar. Los dos elementos asociados con la base del malestar de todos cuando vuelve la calma. A todas luces, el diablo del cuento ganó su apuesta. (Fourtané, en *Revista Martín* 2010: 26)

Como se puede evidenciar, a parte de los rasgos de oralidad que refuerzan la idea de testimonio y que constituye una estrategia del autor para lograr la verosimilitud del relato, el juego de niveles narrativos y narradores que presenta Rivera Martínez demuestra el gran trabajo realizado por el autor. En ese caso usando, principalmente, la primera persona del plural da la sensación de estar acudiendo a la realización de los hechos conforme van sucediendo, logrando

[55] El subrayado es nuestro.

de esta manera mantener el interés del lector hasta el final y permite asumir que hay más testigos de lo relatado, dando mayor verosimilitud a lo ocurrido:

> En esta narración, todas las condiciones están reunidas: todos los detalles se orientan hacia la acción, las diferentes peripecias que se intercalan entre los tres cuentos se llevan a cabo con ritmo rápido y maestría. El estilo hablado, incluso familiar, los giros idiomáticos, las interpelaciones sucesivas de cada uno de los personajes sus reacciones, el tono autoritario del individuo, que infantiliza a sus interlocutores y los aterroriza dan una tonalidad articular a este relato en que el humor y la risa, suscitada de manera reiterada por los "je, je" sarcásticos del cuentero, están omnipresentes, a pesar del aspecto dramático y trágico de la situación por el que nadie, sin embargo, se deja engañar, El goce que procura la lengua, a través de la búsqueda de la familiaridad, revela un trabajo largo y paciente sobre el estilo;: a pesar del tema escabroso de las historias narradas, éste nunca cae en la vulgaridad. (Fourtané, en *Revista Martín* 2010: 27)

Es importante señalar que es el ilustrado quien controla la ilación de los hechos, quien selecciona lo que es interesante contar y lo que no por lo que la subjetividad y objetividad del relato es relativa, especialmente, cuando al final él se sugiere como el cuentero del relato. Un pequeño guiño metadiegético que hace referencia al proceso de creación del relato.

2.12 "Amaru[56]"

"Amaru" es un cuento más poético que narrativo pues por medio de una alegoría cuenta el diálogo entre un narrador-protagonista y un tú. El primero se identifica con una serpiente mítica, el Amaru mitológico, que se encuentra en un palacio abandonado ubicado frente a la catedral del Cusco. En cuanto al tú no queda claro si se trata del mismo Amaru que se ha desdoblado para entablar un diálogo consigo mismo o de un ente que es anterior a él mismo. Ambas opciones son posibles.

Siguiendo lo dicho por Rivera Martínez, en este relato-poema es la propia serpiente mítica la que habla, desdoblándose y usando, unas veces, la primera persona y otras, la segunda persona. Este ser "rememora sus orígenes, en ese ámbito cerrado, y se refiere a su asombro inicial y al descubrimiento de su autoconciencia" (Rivera Martínez en Ferreira, 2006: 71). Se interroga sobre el sentido de su ser y su identidad, pues al iniciar el relato se reconoce solo como una sombra que lleva en su ser el origen de algo mayor a sí mismo: "Sombra soy en la penumbra, pero arde en mí un fuego" (105). En un momento de la historia, el Amaru empieza a componer un poema, un canto, que está en consonancia con la naturaleza, es celebración y

[56] "Es la creencia generalizada entre los wankas, que el Amaru es la serpiente que, escondida en alguna cueva, ha crecido hasta hacerse inmensa, y aprovechando los vientos que se forman durante las tempestades intenta escalar al cielo, pero es destrozado por los rayos entre las nubes; y según sea blanca o negra la figura del Amaru en el cielo presagia buen o mal año" (Fourtané, en *Revista Martín*, 2010: 29).

elegía a la vez pues predice un fin apocalíptico: "Cerradas sus páginas, sin que las presida ningún título, pues no será jamás interpretada, y será virtualidad, pura virtualidad, que se extinguirá conmigo" (108). Este soliloquio acabará con la llegada de la lluvia y la misma sierpe terminará convertida en polvo: "En polvo invisible se convertirá mi cuerpo, cuyos arquetipos estuvieron, sin duda, en el Pamir y el Éufrates" (110). No obstante, no todo acaba en muerte, sino que habrá otra sierpe que se levante de las cenizas: "Pero alguna vez, en una noche muy distante, otra sierpe se levantará de mis cenizas" (110); se revela así el carácter cíclico del relato.

Las referencias al Pamir y al Éufrates como lugares donde está también el origen de este ser mitológico revela el sincretismo cultural que busca la literatura de Rivera Martínez; pero más allá de un sincretismo cultural, este cuento revela un sincretismo entre lo universal (el cosmo) y el ser individual. La identidad de ese ser individual se encuentra en relación con el universo y la escritura es una forma de buscar esa identidad y esa es la labor de la sierpe en ese palacio en ruinas.

Independientemente de las implicancias cósmica, mítica e incluso musical que se evidencian en este cuento, interesa analizar el uso de dos tipos de narradores que se refieren al mismo sujeto enunciador.

El relato inicia con un narrador en primera persona protagonista (autodiegético) con focalización interna única a través del cual nos explica de quién se trata y dónde se desarrollan los hechos. Se trata de una entidad que se arrastra por el templo (*loggia*[57]) y se dirige a la ventana desde la cual contempla la catedral del Cusco:

> Surjo de la oscuridad, lentamente. Mi faz se adelanta hacia mi faz. Pupilas grises, pálido fulgor en una efigie adusta. He emergido cien veces ante el espejo, sin detenerme a escrutar lo inescrutable (…) Desciendo de la *loggia*, anillo a anillo, y en el silencio me dirijo a la ventana… (105)

Hecha la presentación y localización, el narrador cambia a segunda persona evidenciando un desdoblamiento del narrador y una especie de diálogo consigo mismo, se trata del mismo enunciador que se muestra claramente en el vocativo *sierpe* (se dirige a sí mismo). Es como si al verse en el espejo, el personaje-narrador se desdoblara para mantener una especie de diálogo consigo mismo: "Lo sabes, sierpe, y en la espera rememoras. Sumas los momentos y los días, uno a uno, y en ellos lo pensado, y lo soñado, en un recuento que es celebración y conjuro. Sí, el placer de abandonarme a la palabra, a su ritmo, a sus certezas…" (105).

Sigue su camino por el palacio hasta ubicar el papel en el que se pondrá escribir. Este proceso de escritura origina un efecto ontológico, un despertar que solo la sierpe puede

[57] Arquitectura: Galería exterior con arcos sobre columnas, techada y abierta por uno o más lados. (*DLE*, 2014).

vivenciar: “De repente se hizo algo así como un vacío. Un hondo y callado vacío. 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” (107). En este momento se funden el yo y el tú, y la sierpe se reconoce como Amaru: “Me nombré: *Amaru*. Sí, *amaru*, y gárgola, esfinge” (108).

En todo el texto hay un cambio constante de la primera a la segunda persona, evidenciando el carácter pragmático de un diálogo. Se aborda la narración en primera persona cuando el personaje se identifica con los hechos; pero cuando se analiza o se cuestiona lo relatado, se pasa a la segunda persona: “Horas después, al instalarme ante el facistol, me incliné como se inclina un oficiante. Te inclinaste, sierpe. Analizaste en detalle, y en su integridad, lo transcrito. ¿Se trataba de un oratorio? ¿Podía hablarse de un canto coral? ¿Estás frente a un poema sinfónico?” (108).

Esa ambigüedad de la primera y segunda persona no se resuelve y se extiende hasta el final de los tiempos dado el carácter circular del texto.

3. Monólogos autónomos

Cinco relatos narrados en primera persona corresponden a monólogos hechos por el personaje principal. “Ángel de Ocongate” y “Aparición” evidencian el uso del monólogo tradicional que tiene como fin introducirnos directamente en la vida interior del personaje-protagonista que el autor intervenga con explicaciones y comentarios; es decir, expresa lo que el personaje piensa y siente en una especie de diálogo consigo mismo, el narrador y el narratario coinciden.

“Danzantes de la noche y de la muerte” y “El Mirador” se construyen como monólogos autonarrados, pues poseen la apariencia de un discurso indirecto libre y en él confluyen la perspectiva del yo-narrador y la del yo-personaje y, por consiguiente, del tiempo presente y del pasado. En el primero se trata de muertos que estando en el presente reviven su gloria como danzantes; y el segundo, explora los efectos que una vivencia del pasado origina en el narrador-protagonista.

Por último, “Enunciación” constituye un monólogo omnisciente pues se trata de un cuento centrado en el proceso mismo de construcción o elaboración de un relato por lo que quien narra la historia habla de su propia acción, de manera que domina toda la historia y sabe cómo inicia y cómo y cuándo termina el cuento; es decir tiene un plan estructural previo que “Enunciación” pone en evidencia.

3.1. "Ángel de Ocongate"

Es el primer relato de esta colección y desarrolla el tema del ángel caído condenado a vagar por el mundo. Se trata de un monólogo autorreflexivo en el cual un misterioso personaje, protagonista y narrador de la historia, deambula por las calles sin saber quién es: "Quien soy sino apagada sombra en el atrio de una capilla en ruinas, en medio de una puna inmensa" (15)[58]. Todo el que lo encuentra se asombra de su apariencia: "esa imagen de forastero enajenado y mudo" (16) y él no sabe qué identidad asumir porque se observa a sí mismo como una mezcla de dos elementos que van dando paso a un nuevo ser: "…un hablar que no es de *misti* ni de campesino" (16) y como no conoce su identidad no puede darla a conocer a los demás.

En su recorrido por diferentes lugares y a través de años intenta buscar indicios de quién es; pero no lo consigue hasta que un día llega a Tambo de Raurac y encuentra a un hombre viejo que le dice: "Eres el bailante sin memoria. Eres él, y hace mucho tiempo que caminas. Anda a la capilla de la Santa Cruz en la pampa de Ocongate. ¡Anda y mira!" (17). Se dirige hacia allá y encuentra un friso con cuatro ángeles danzantes en relieve y uno de ellos no aparece porque hace algunos años un rayo lo destruyó y, en su lugar, solo queda una silueta que le llama fuertemente la atención: "Los contemplo en el silencio glacial y terrible de este sitio, y me detengo en el contorno vacío del ausente. Cierro luego los ojos. Sí, solo una sombra soy, una apagada sombra. Y ave, ave sin memoria, que no sabrá nunca la razón de su caída. En silencio, siempre, y sin término la soledad, el crepúsculo, el exilio…" (18).

La historia que se muestra en "Ángel de Ocongate" se puede interpretar como la historia de un hombre (ángel-caído) en busca de su identidad para lo cual el autor utiliza un narrador en primera persona intradiegético y homodiegético puesto que nos cuenta los hechos desde su propia crisis de identidad, lo cual se pone de manifiesto en una serie de preguntas retóricas que sirven para mostrar la autoreflexión del personaje y la toma de consciencia de su problema de identidad.

El relato sigue una clara estructura circular desde el inicio el narrador posiciona al personaje de pie frente al imafronte de una capilla en ruinas y desde allí se inserta un monólogo que constituye un relato de cómo termina allí y por qué se considera una sombra.

El cuento se inicia de esta manera:

> Quien soy yo sino apagada sombra en el atrio de una capilla en ruinas, en medio de una puna inmensa. Por instantes silva el viento, pero después regresa todo a su quietud. Hora incierta, gris, al pie de ese agrietado imafronte. En ella es más ansioso y febril mi soliloquio. Y cuán extraña mi figura-ave, ave negra que inmóvil reflexiona. (15)

[58] Clara anticipación del final de la historia, lo cual nos permite hablar de un cuento circular

Y termina con la siguiente expresión:

> Sí, solo una sombra soy, apagada sombra. Y ave, ave negra sin memoria, que no sabrá nunca la razón de su caída. En silencio, siempre, siempre y sin término la soledad, el crepúsculo, el exilio… (18)

Al comparar el inicio y el final queda claro, a simple vista, la estructura circular del relato. El inicio introduce el monólogo que constituye el cuerpo o desarrollo del relato; y, al final se vuelve al relato inicial y el narrador-personaje se siente identificado con el espacio negro que se observa en el imafronte; pero no tiene como volver allí y por eso se siente un ser exiliado, un ser en medio de dos mundos: el mundo de los ángeles al cual no puede volver y del cual no tiene recuerdos y el mundo de los hombres con quienes no puede entablar comunicación. En suma, un personaje solitario, errante, incompleto, solo.

Al iniciar el cuento se plantea la pregunta de identidad ("Quien soy yo sino apagada sombra…") y termina reafirmando la identidad encontrada ("Sí, solo una sombra soy, apagada sombra…"). Todo el relato constituye la búsqueda de identidad que es una de las constantes de la cuentística de Rivera Martínez. En la entrevista con Roland Forgues explica que "Ángel de Ocongate" contiene la clave de su narrativa andina:

> *De tal forma que este cuento "El ángel de Ocongate" vendría a ser un poco como el resumen de toda tu narrativa andina, ¿no es cierto?*
> Sí. Porque es un poco una múltiple pregunta por la propia identidad cultural, la propia identidad histórica, si quieres, el propio destino en términos tanto individuales, como colectivos y sociales. (2011: 135)

El desarrollo del cuento que constituye un relato en segundo nivel (monólogo) explica desde el momento en que su apariencia física, en primer lugar, y luego su incapacidad de comunicación y de relación le llevan a convertirse prácticamente en una sombra errante sin recuerdos ni identidad hasta el momento en que, después de años, se encuentra en el tambo de Raurac donde un viejo le brinda pistas sobre su ser hablándole de los cuatro ángeles danzantes en la capilla ubicada en la pampa de Ocongate.

Todo el relato es contado por un solo personaje desdoblado: uno es el que está en la capilla de Ocongate y desde allí nos cuenta su historia y otro es el que protagoniza los hechos que cuenta el primero. Ese desdoblamiento desaparece al final cuando la relación de los hechos termina en la capilla de Ocongate, espacio de la situación inicial.

En el monólogo, que es la técnica empleada por el protagonista[59] para darnos a conocer su historia, se van intercalando afirmaciones o preguntas retóricas por medio de las cuales, el narrador interrumpe la relación de hechos para dar paso o bien a lo que los demás personajes piensan de él o al análisis de lo que va viviendo.

Así, al iniciar el relato de los hechos, el protagonista describe su apariencia física: "Esclavina de paño y seda sobre los hombros, tan gastada, y, sin embargo, espléndida. Sombrero de abolido plumaje, y jubón camisa de lienzo y blondas. Exornado tahalí. Todo en harapos y tan absurdo" (15) e inmediatamente inserta una serie de preguntas que indican la reacción de los otros personajes que lo van conociendo e intentan entablar una relación con él[60]: "¿Cómo no habían de asombrarse los que por primera vez me veían? ¿Cómo no iban a pensar en un danzante extraviado en la meseta? Decían, en lengua de sus ayllus[61]: «¿Quién será? ¿De qué baile será esa ropa? ¿Dónde habrá danzado?». Y los que se topaban conmigo me preguntaban: «¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu pueblo?»" (15).

Más adelante, el narrador insiste en mostrarnos la falta de comunicación con los otros y deja claro que se trata de un monólogo en el que narrador y narratario son la misma persona lo cual limita o cierra más aún la perspectiva en una focalización única:

> Y como nadie me oyó hablar nunca, ni articular siquiera un monosílabo se concluyó que había perdido también el uso de la palabra. Pensamiento comprensible, pues solo a mí mismo me dirijo en un discurso que no se traduce en el más leve movimiento de mis labios. Solo a mí, en una fluencia silenciosa, pues una tenaz resistencia interna me impide toda forma de comunicación con los demás y, con mayor razón, todo diálogo. (16)

A través de los rumores, cada vez más crecientes, el protagonista va planteándose la posibilidad de ser un danzante. Así, poco a poco, las preguntas se van haciendo más incisivas en el tema de identidad:

> ¿Y si era verdad aquello? ¿Si realmente fui alguna vez un danzante y lo olvidé todo? ¿Si tuve en otro tiempo un nombre, una casa, una familia? (...). ¿Cómo entender la taciturna corriente que me absorbe y me aísla? ¿Cómo explicar este atavío y la obstinación con la que a él me aferro? ¿Por qué mi desazón a la vista del lago? (16)

---

[59] Es interesante anotar que el personaje no tiene nombre ni familia lo cual ayuda a su caracterización puesto que el nombre es la marca de identidad de las personas y la pertenencia a una familia te ayuda a formar parte de una comunidad lo cual afianza las relaciones interpersonales; pero el protagonista de este relato carece de ambos lo que contribuye a marcar su soledad y falta de identificación.

[60] Edgardo Rivera Martínez pone de manifiesto que los otros personajes si están dispuestos a conocer al protagonista a pesar de su apariencia extraña, pero es el propio personaje quien se niega a hablar. Él es el que calla, ocasionando que se piense que es mudo. Eso unido a su extraña gravedad lo convierten en una especie de personaje mítico incluso algunos de los pobladores que lo van conociendo ponen a su alcance bolsitas de coca en calidad de ofrenda (costumbre andina).

[61] Quechua.

Todo el monólogo es más una reflexión sobre lo vivido y el único momento en que se detiene en una escena es cuando se encuentra al viejo que le habla de la capilla de la Santa Cruz a donde se dirige y desde donde se convierte en el narrador que mediante un monólogo resumen nos cuenta todo lo que ha sido su vida hasta ese momento.

La historia tiene un final semiabierto pues el protagonista finalmente tiene una pista de quién es; pero no sabe por qué ha sido desterrado y tampoco termina su sufrimiento, sino que está condenado a vivir una soledad sin término: "Sí, solo una sombra soy, apagada sombra. Y ave, ave negra sin memoria, que no sabrá nunca la razón de su caída. En silencio, siempre, siempre y sin término la soledad, el crepúsculo, el exilio…" (18).

En este punto es interesante mencionar que la idea de soledad, incomunicación y exilio aparece en todo el relato y se va intensificando poco a poco. Pues de ser un hombre que vaga por las calles y llama la atención de la gente que le pregunta de dónde era, termina siendo una sombra condenada siempre a un exilio. La capacidad de hablar decide anularla voluntariamente, incrementando su incomunicación.

Por otro lado, casi toda la acción transcurre en la cabeza del protagonista y es contada desde su punto de vista. Todo esto unido al uso de la primera persona, reafirma el carácter reflexivo del relato.

En este cuento interesa sobre todo el acto de narración misma por el que el personaje va intentando descubrir quién es, va afrontando mediante una autorreflexión su problema de crisis de identidad y esto se complica por el hecho mismo de no poseer recuerdos y de negarse a convivir con los demás: "una tenaz resistencia interna me impide toda forma de comunicación con los demás y, con mayor razón, todo diálogo" y más adelante agrega "Encerrado en mí mismo y sin acordarme de un principio ni avizorar una meta. Iba, pues, por los caminos y los páramos, sin dormir ni un momento ni hacer alto por más de un día. Absorto siempre en mi callado monólogo…" (17).

Según la teoría de Anderson Imbert estaríamos ante un "yo" reminiscente pues el yo se ha desdoblado y nos cuenta su proceso de búsqueda de identidad tomando cierta distancia de los hechos con el fin de explicar todo el proceso por el que ha pasado para conseguirla.

El protagonista anónimo de esta historia es un personaje que posee una doble naturaleza (ángel y danzante) cuya función es poner en evidencia una identidad confusa entre Occidente y los Andes, dos realidades no enfrentadas pero que no se reconocen mutuamente y que forman parte de algo más.

El narrador está claramente unido al protagonista de la historia, estamos ante un narrador autodiegético, con focalización única; pues la historia inicia y acaba con su sola perspectiva lo que contribuye a plantear la crisis existencial que atraviesa el personaje.

3.2. "Aparición"

Es un relato en primera persona que tiene como función entender la obsesión que su protagonista sufre por la efigie de una mujer que aparece en una misteriosa moneda que encontró en el parque.

Se trata de un narrador intradiegético y homodiegético que, a través de un monólogo autonarrado, explica cómo surge su fijación por la mujer de la moneda y cómo finalmente acaba aceptando que, aunque su apego no tiene una explicación lógica, es lo que marcará su vida hasta el final.

La historia inicia *in medias res*, en el presente, cuando el protagonista, un anciano y solitario arquitecto, le habla a una "princesa" confesándole que se ha convertido en una obsesión en su vida, a tal punto de haber alterado toda su vida y sus intereses: "No parecía haber nada que pudiera alterar esos hábitos ni romper la quietud de mi existencia. Y, sin embargo, en mi vida ha irrumpido lo increíble: tu presencia, aquí sobre mi mesa…" (243).

Explicado cuál es su estado actual de inquietud, expone cómo encontró la moneda y cómo esto alteró su vida. Los hechos transcurrieron siete días antes, cuando disfrutaba de la contemplación del ambiente y de sus paseos; pero luego abandona todo porque se empecina en entender el misterio de una moneda que encontró en el parque y que lo atraía intensamente: Intenta averiguar su procedencia y saber qué tipo de moneda era investigando en la Biblioteca Nacional y en la Sociedad de Numismática; pero no logra nada, por eso decide hacer un minucioso examen él mismo. Así, poco a poco, estudia todos los detalles de la mujer:

> En el envés, tú, señora. Tu acerada efigie. El dibujo perfecto de tus rasgos y el inaprensible significado de tu sonrisa. Tu melancólica reserva…Te llamé «princesa»… princesa quizá de Bizancio, de Lisboa, de Portobelo. Fuiste todo eso y mucho más. Y de tal manera te imaginé y con tal fervor, que por fuerza hube de interrogarme sobre el interés cada vez más apasionado que me inspirabas… En otras palabras, habría aflorado en mí una poderosa necesidad de amar un particular ideal de espiritualidad y belleza, como el que tú encarnas. Forma de amor, por lo demás, no exenta de deseo, como el que me inspiran tus labios y tus cabellos, aún más atractivos por estar delineados en ese metal que es su materia. (245-246)

Su fascinación por esa mujer llega a tal punto que imagina un encuentro con ella, imagina que esa mujer lo acompañaba en una calle oscura, él con una ropa de burgués y ella con un halo de plata, hasta que las luces de un auto acabaron con la imagen y, en ese momento

es cuando empieza a aceptar la idea de que no sabría jamás cuál era su origen y que eso ya no importaba pues aceptaría lo que tenía: "Quedaban atrás lo contingente, lo anecdótico, y quedaría lo esencial" (248).

Hasta aquí termina la retrospección y se retoma el soliloquio del inicio, un acto que él califica como "diálogo, confesión y acción de gracias". En este momento, el protagonista acepta los hechos: "Solo tú, dama, eres certeza. Solo tú, al cabo de tan larga espera". Finalmente, él se une a su alucinación, la acepta y decide no renunciar nunca a ella: "Aparición eres, y yo tu oficiante. Te celebro, y no cuenta ya que el *exitus* tenga lugar hoy, mañana o el mes entrante… Y serán tu rostro, tus cabellos, tus hombros, lo último que verán mis ojos" (248-249).

En todo el monólogo que constituye el relato completo, el protagonista intenta justificar su conducta y para ello da una serie de razones que finalmente, aunque es consciente de que la mujer que lo obsesiona es solo una aparición que proviene de una moneda, es lo único que tiene: "Lo sensato sería más bien… ¡Bah! ¿A qué traer a colación sensatez o insensatez ahora? Lo cierto es que estás allí y que nunca dejarás de alumbrar en mi firmamento, dando nuevo sentido a mi existencia. Eso es lo importante" (247). Y esta es la razón también por la que, al inicio del relato, el personaje describa cómo era su vida antes y cómo era desde que encontró la moneda: antes era un hombre solo con una rutina fija y después su vida era misteriosa y, sobre todo, ya no se sentía solo.

Entre las razones que da para justificar su conducta se debe mencionar que es un ser solitario; un hombre de avanzada edad que está entusiasmado por haber encontrado alguien a quien amar y, al ser un hombre mayor, sabe que no tendrá otra oportunidad; además, ella es la personificación de todo lo que siempre buscó, es la encarnación de sus sueños. No importa ya lo que es o de dónde venga, lo importante es que la tiene y eso lo único que le interesa.

Las correspondencias del narrador y el narratario pueden verse graficadas en el siguiente esquema:

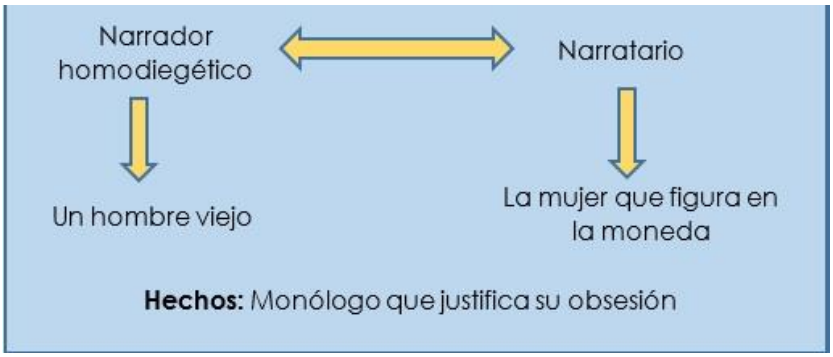


Figura 9: Narrador y narratario en "Aparición"

Además, el uso de la primera persona refuerza el sentido de confesión que tiene todo el relato y así logra que el lector tenga empatía con su situación y entienda y justifique sus acciones. El conflicto que sufre el personaje pasa por diferentes fases que incluyen el encuentro, el cuestionamiento y, finalmente, la aceptación. En este caso, la moneda unida a la afición del protagonista por los libros antiguos y la lectura, añaden el elemento mágico y misterioso a este relato.

3.3. "Danzantes de la noche y de la muerte"

"Danzantes de la noche y de la muerte" es un cuento que aborda el tema de fantasmas que regresan de sus tumbas para continuar con la costumbre de bailar en la fiesta del pueblo de Sincos, en el corazón de los Andes. Los bailarines ejecutan su danza mientras el resto del pueblo los sigue y se fusionan en una colorida coreografía donde lo único que importa es el poder cultural y ancestral que mueve a los danzantes quienes llaman la atención del pueblo por el baile ritual que protagonizan.

En este cuento aparece la figura del danzante, personaje propio de la cosmología andina; pero curiosamente se habla de un grupo de danzantes fantasmales cuyo líder es un español (Amadeo Marcelo) que los reúne y marchan, un año sí y otro no, para participar en las fiestas tradicionales de la sierra.

Los seis integrantes del grupo de danzantes y el líder han muerto hace más de 40 años; pero el amor por la danza que tuvieron cuando estaban vivos es lo que los mueve a "resucitar" (con permiso de la muerte) y revivir en una noche mágica en la que los mismos pobladores del pueblo los esperan ansiosos para disfrutar de su baile.

El sincretismo cultural se evidencia en la figura del narrador en primera persona, Amadeo Marcelo, quien llegó a la sierra peruana procedente de Castilla (España) y que muy pronto abandona su vocación religiosa seducido por la música y la danza: "Amadeo Marcelo, que por largas temporadas abandonaba el pueblo en que me establecí e iba por los montes, desvanecida ya casi toda memoria de España, en pos de la música y la danza" (383). Él es a quien la muerte le otorga el poder de convocar a sus compañeros (todos sepultados con sus trajes de danzantes) e iniciar la danza. Los otros integrantes de la comparsa, todos de nombres indígenas, no necesitan hablar para saber cuál es su objetivo. El cuento termina cuando al final del día los danzantes vuelven a sus tumbas sin saber si se les permitirá regresar un año más: "Y sin saber con seguridad si me será concedido convocaros otra vez, y sin formularme más preguntas, echo a andar a vuestra zaga, hacia la noche sin término que es la nuestra" (384).

De este relato podemos rescatar también el ambiente espectral que remarca la figura de los bailarines, todos convocados en el cementerio desde donde se dirigen a Sincos, un pueblito ubicado cerca de Jauja, en el departamento de Junín. El hecho de que el líder del conjunto sea un español de nacimiento contribuye al sincretismo que busca el autor.

La historia tiene una estructura circular porque se inicia con Amadeo Marcelo el primero en llegar al paraje de Huaquián y la reunión de todos los danzantes quienes van apareciendo uno a uno hasta completar los siete del conjunto; y, finalmente, termina cuando de regreso al lugar donde se reunieron, cada uno se va despidiendo y el último en marcharse es Amadeo. Todos en espera de que el ciclo de "resurrección" se repita. El aspecto circular que se ve en la estructura se observa también en el aspecto temático pues los danzantes repiten el mismo ritual cada vez que la muerte les da "permiso" de hacerlo.

Todo el cuento se desarrolla en un ambiente espectral que contribuye a la temática del mismo. Esta atmósfera se intensifica con el uso de elementos indígenas ancestrales:

- Los pañuelos que forman parte de la vestimenta y que son una especie de enlace con materialidad de la vida: "Os levantáis, pues, uno a uno, y en silencio os quitáis de los rostros los pañuelos y los ponéis a un lado. Y a medida que los dejáis allí, es como si se diluyera, a pocos, la materia de nuestros cuerpos" (384).
- Las hojas de coca que mastican y que parece ser las que les otorgan vida:

> Nos sentamos, pues, yo a un lado, y vosotros en torno. Y todos me dais hojas de coca (…) mejor es seguir así, en silencio, y en silencio llevar a nuestras bocas una que otra hoja, en despacioso rito. Y es entonces como si de pronto retornara a nosotros un fugaz hálito reconfortante, que se suma al dela música escuchada y que en mi caso ayuda a sostener mi monólogo. (384)

- La música, los instrumentos musicales y la danza: "la ancestral música de la *wankadanza"*(380)[62].
- El ambiente de luna llena y el cementerio.

El uso de un narrador autodiegético contribuye a convertir a este cuento en un relato personal. El personaje de Amadeo Marcelo le confiere a la narración cierta objetividad pues si bien él forma parte de los danzantes, es quien se encarga de convocarlos y quien nos narra lo sucedido desde su punto de vista. Además, el carácter fantástico del cuento se fortalece por el

[62] Wanka Danza se caracteriza por la virilidad, la arrogancia y el garbo de los danzantes; es una danza con mucha energía donde las cuadrillas se esfuerzan por demostrar superioridad el uno al otro. Con esta postura sus movimientos van sincronizados a los golpes de la caja y el toque del pincullo, llamado también pito; acompaña el tintinear de los cascabeles metálicos que producen una sonoridad especial, produciendo un efecto sublime en el espíritu identificado con la naturaleza. (…) La llegada de estas comparsas a la plaza principal genera un gran movimiento en el público para ubicarse más cerca del templo. Luego recorren las calles blandiendo sus garrotes (Radio Sistema, en http://sistemaradio.com/newsview.php?Id=149).

hecho de cederle la voz narrativa a un personaje de ese mundo fantástico, un personaje con plena consciencia de no pertenecer el mundo real, pero que mantiene una inusual conexión con él.

Usa el monólogo autonarrado para presentarnos los hechos; pero lo resaltante de este narrador es su postura objetiva porque describe los hechos sin involucrarse en ellos (aunque forme parte de ellos): "El músico cuyos dedos, fuertes mas también sensitivos, sostiene con gran facilidad y tocan a la vez la flauta y el tamborcillo…" (382) o más adelante al afirmar: "Bailan mis difuntos como felices ovejuelas. Callados sí, pero ¡cuán felices!" (383).

Su figura como personaje de la historia aparece cuando reflexiona sobre los hechos, cuando permite conocer sus pensamientos: "¿a qué se debe esa merced de la muerte que nos permite retornar a la vida, aunque solo sea por unas horas, para bailar esta danza?" (382).

Otro aspecto importante de la figura del narrador es que es el único que tiene voz en la historia; todos los demás personajes no hablan. La razón de ello no es clara, simplemente hablar no interesa, solo importa sentir, cada uno sabe lo que tiene que hacer por lo que la música y la danza reemplazan cualquier otro medio de comunicación. A lo largo de todo el cuento hay muchas alusiones a este aspecto:

> "Silenciosos, inclinan por un instante la cabeza a modo de saludo…" (379)
>
> "Me levanto y sin una sola palabra, pues no es necesaria, ya que sabemos muy bien de dónde y para qué venimos…" (379)
>
> "Callados sí, pero ¡cuán felices" (383)
>
> "No habláis ni hablaré yo, pues sabemos lo que corresponde, y callados han de ser tanto nuestros encuentros como nuestras despedidas…" (384)

Esta incomunicación es también característica de los personajes andinos pues, como ya se ha analizado antes, son seres solitarios que pocas veces hablan. Este puede ser uno de los motivos por el que el peso de la narración recae en Amadeo Marcelo, un español que se quedó en esa tierra y es el portavoz de este conjunto de danzantes, razón que le permite mayor libertad de expresión que al resto de bailantes, sin embargo, no deja de ser parte del grupo por eso, en ocasiones, relata usando un narrador colectivo en primera persona: *Y así regresamos, un año sí y otro no...* (381); *Nos ponemos pues en marcha...* (381), que se utiliza cuando se refiere a acciones mecánicas relacionadas con verbos de acción: regresar, poner, esperar, venir.

3.4. “El mirador”

“El mirador” es el siguiente relato, enfocado también en cuestiones fantásticas. En él, el protagonista cuenta, en primera persona, cómo es que un día, caminando por un balneario de Lima, encuentra una casa bastante peculiar en la cual había un mirador en forma de un hexágono que tenía tres ventanas. El juego de luces que se producía en ese lugar al atardecer era semejante a una lucha entre el día y la noche. Quedó tan impactado con el suceso que volvió al día siguiente para revivir la misteriosa experiencia, y, efectivamente, el espectáculo se repitió; pero luego de ausentarse tres días, no volvió a encontrar la casa y se queda con la duda de saber si fue realidad lo vivido o producto de algún delirio: “Acaso solo fue producto de mi imaginación, cuando no de un desvarío. Efecto de la atmósfera generada por el atardecer en este barrio casi olvidado: Fantasmagórico espejismo, irrepetible…” (388). Lo llamativo de este cuento es la circularidad que se evidencia en la reiteración de un fenómeno que finalmente desaparece para dejar al personaje inmerso en dudas que le llevan a pensar en hechos sobrenaturales, que se intensifican por la presencia de la neblina que envuelve la ciudad.

Todo el cuento tiene una estructura circular, pues la historia inicia en el final, cuando un confundido narrador se vuelve a encontrar en el sitio donde tuvo lugar la misteriosa experiencia de una luz incandescente que aparece de pronto en una casa, y termina desvaneciéndose sin explicaciones:

> Era allí, entre el blanco paramento que bajaba del cielo raso y la moldura en lo alto del muro, donde estaba la zona de ignición. Allí, en esa delgada franja, en el lado oriental del mirador. Sí, allí se encendía ese juego fantasmal y evanescente. (385)

El narrador de este texto usa la primera persona gramatical con focalización interna para presentarnos un cuento dominado exclusivamente por él y sus impresiones. No se puede confiar en que los hechos hayan pasado realmente o hayan sucedido cómo lo cuenta el narrador. Solo es posible afirmar que el relato es un monólogo autonarrado por medio del cual el narrador intenta explicarse lo ocurrido. Empieza a revisar los hechos para hallar una explicación no solo al suceso de la luz misteriosa sino a la sensación de “desazón inexplicable” que vivió en el mirador:

> Subí, indeciso, y me encontré en el mirador. Un perfecto hexágono con tres ventanas, una de las cuales da hacia la calle, otra hacia el jardín de un predio vecino, y otra al mar (…). De pronto sentí una desazón, una inexplicable desazón que se fue acentuando. Era como si en alguna parte acechase una fuerza soterrada, como la de una sierpe invisible pero constrictora. (386)

Solo es posible conocer los hechos desde la perspectiva del narrador, único participante y testigo de lo ocurrido. Tal como sucede en "Ese joven que te habita", el relato se usa como explicación. El narrador-protagonista, por medio de una analepsis, intenta revisar una a una las acciones realizadas el día que encontró la misteriosa casa. Todo esto con el fin de poder entender o explicarse la experiencia vivida y el indescifrable fenómeno de luces y colores que había contemplado en más de una ocasión; sin embargo, no es posible hallar una razón lógica y llega a la conclusión de que nada de lo vivido fue real, sino más bien producto de su imaginación, un desvarío, "efecto de la atmósfera generada por el atardecer en este barrio casi olvidado. Fantasmagórico espejismo, irrepetible…" (388).

El uso del monólogo autonarrado contribuye al carácter fantástico de la historia porque ignora lo que está sucediendo y solo tiene acceso a las manifestaciones externas del fenómeno, por lo tanto, solo muestra lo que sabe o, en este caso, lo que percibe e ignora lo demás, por eso al final los hechos con considerados un "desvarío" pues no tienen sentido lógico.

Un aspecto más, relacionado con lo fantástico y que es común en la cuentística de Rivera Martínez, es el hecho de que el elemento que desencadena los acontecimientos (la casa) es antiguo y sobresale entre los demás. Así, en el balneario donde se encuentra ubicada la enigmática casa hay más viviendas pero todas están viejas y descuidadas; excepto esta que, precisamente por esa razón, llama la atención del protagonista.

3.5. "Enunciación"

"Enunciación" es un peculiar relato centrado en el proceso mismo de enunciar o escribir una historia; es decir, si el tema de "Lectura al atardecer" era el acto de leer, en "Enunciación" se trata del proceso de composición. En esta historia, al mismo tiempo que se escribe una historia, se reflexiona sobre el proceso mismo de escribir y, aún más, sobre lo que ello implica. Es como si una especie de deidad explicara lo que sucede cuando se crea el relato:

> Rivera Martínez (…) ha privilegiado el mensaje de la comunicación, tratando quizá con ello de conjurar los hechos que llenan cada ficción, como si el acto de palabra fuese suficiente para llenar el vacío que deja la incomunicación, como si se tratase de una fórmula mágica en la que el nombrar una realidad fuese suficiente para resolver el problema o transformarlo". (Alamo-Consigny en Ferreira, C. y Márquez, I; 1999: 168)

El relato se inicia con lo siguiente: "*la noche, hacia una invisible Andrómeda*. ¿Quién habla? Nombro, y mi nombre es pausado. Digo, y cada sílaba es como un diamante" (331). La primera frase forma parte de la historia que está escribiéndose y el resto corresponde al inicio de la reflexión sobre la construcción del relato. Lo primero que llama la atención es el hecho de

que no se sabe quién es el ente que habla en el relato. Al respecto, Rivera Martínez, en una entrevista con O'Hara, afirmará:

> En el caso de "Enunciación", el enunciante no queda definido y entonces parte del suspenso o de la pregunta que plantea el texto es quién habla. ¿Quién es el que así está hablando? Incluso, hasta donde yo recuerdo, en el texto se formula esa pregunta... Siendo, sin embargo, una voz —hasta donde puedo yo apreciar las cosas— poética o, como dicen ahora, un Yo poético, pero sin ser precisado ni situado en determinadas coordenadas... (1997: 279)

El uso de la primera persona del singular con focalización interna (monólogo omnisciente) contribuye a convertir al relato en una reflexión y a la vez oscurece la identidad del narrador porque al dominar la obra, es el narrador quien elige qué datos dar a conocer y cómo exponerlos, por lo tanto, si quiere permanecer en un enigma lo hará y si quiere mostrarse disfrazado, como lo hace en el texto, mantendrá más intrigado al lector dejándole la libertad de intuir su identidad. Usando el monólogo, el narrador-protagonista diserta sobre su propio accionar, y a medida que lo hace, avanza la historia que se escribe en segunda persona.

Lo primero que queda claro es que se trata de un narrador anónimo, pero con rasgos de demiurgo que da vida a lo que escribe, es autor y receptor de los hechos: "sé lo que declaro, en el instante mismo en que lo asevero, y en ese mismo instante recepciono lo expresado" (331). Pero, además, el uso de una primera persona que incluye emisor y receptor en un solo personaje recalca la soledad en la que está inmerso y la incomunicación que esto encierra: "La soledad humana y la incomunicación aparecen como en un teatro de sombras, en donde alternan presencia y ausencia, dejando una imagen difusa y sobre todo, ambigua" (Alamo-Consigny en Ferreira, C. y Márquez, I; 1999: 168). La soledad del personaje se evidencia en expresiones como las siguientes:

- Me interrogo, pues, de nuevo: ¿quién soy? Y otra vez me respondo que… (331)
- Un *dictum* que es él su propio y único enunciante. (331)
- Un *alter* que soy yo mismo. (332)
- No soy, en rigor, un «yo», ni un «tú» ni un «él». (332)

Ante esta soledad, el personaje intenta saber cuál es su identidad y en todo en relato intentará dar respuesta a esa pregunta. Para ello, baraja dos posibilidades: ser un autor, una especie de demiurgo que está creando una realidad paralela (la realidad de Tobías y Raquel) y que incluso puede estar creando a quien habla en el cuento. La otra posibilidad va más allá y no se trataría de un ser sino del pensamiento mismo. Se podría afirmar que, al igual que en "Amaru", la escritura es un espacio de comunicación con aquello que sobrepasa la escritura

misma. Así, ante la duda de quién soy, el personaje llega a la conclusión de que es el razonamiento o decir puro:

> Me interrogo, pues, de nuevo: ¿quién soy? Y otra vez me respondo que quien habla es solo mi decir, sin emisor corpóreo ni punto de vista individual. La palabra que da a luz la palabra la frase a la frase. El logos es autonomía. Un *dictum* que es él su propio y único enunciante. (331)

Más adelante, el protagonista da un paso más en la explicación de su ser y ya no es solo la escritura ontológica, sino la máquina que le da vida a esa escritura:

> No dispongo sino de una certeza: nombro, razono, inquiero. Así es. Hablo, y al hablar instituyo. Mas también podría ser mi discurso, flujo subsidiario de un curso cibernético que se desprendió en algún momento del cauce principal y sufre la ilusión de subsistir. Un punto de luz, efímero, que se desplaza en una pantalla ya apagada. (332)

Continúa reflexionando sobre su ser y afirma no tener nombre (inominado) ni género ni tiempo, solo es un enunciar y nada más: "Un enunciar que se alimenta de un manantial que le es y no le es preexistente. Nadie habla en mí, sino lo dicho en el momento mismo en que es articulado, y obligado estoy por ello a una formulación sin pausa" (332-333).

Este "enunciar" tiene una vía de existencia, un autor:

> Podría suceder, en tal sentido, que mis palabras se transcribieran a distancia, 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. Quizás sonríe ahora irónico, al tomar nota de estos pensamientos, y sonriendo se apresta a someterlos a una diferente combinatoria en su máquina, o a poner abrupto fin a su recepción. (333)

Y ese autor es quien interrumpe el soliloquio para escribir una historia que corresponde al relato en segunda persona que se ha ido desarrollando paralelamente sin que haya ningún punto en común entre uno y otro:

> Un poder que explicaría los silencios que, de rato en rato, a modo de blancos, me interrumpen. Aunque podría tratarse, también, del eco de una anterior y diferente proyección, en la cual mi voz sería, a su vez, interpolación parásita. Y ambas, una y otra, no serían, en definitiva, sino hilos extraviados y heterogéneos, que solo por azar se cruzan. (333)

Una vez determinado que esa "enunciación" tiene como vía de realización un autor, es necesario hablar de la herramienta: el lenguaje. Un elemento que se considera tan abstracto y fascinante como la enunciación en sí misma: "Describiendo ese lenguaje me describo" (334). Finalmente, el soliloquio termina recogiendo el hecho de ser una instancia ontológica, abstracta, trascendente, similar solo a la herramienta que utiliza; es decir, al lenguaje:

> Soy surgencia, inédita surgencia. Una actualización sin pasado. Y si se trata de memoria, a lo más dispongo de la abstracta y genérica de la lengua en que me expreso. Puedo apelar a su vasto repertorio sin transitar por experiencia propia alguna. Y soy, sobre todo, un fulgor que se afirma en la continuidad inagotable de su decir y, es también, por ello, trascendencia. Un temblor ante la nada. (336-337)

La historia paralela usa la primera persona con focalización omnisciente única para presentar una historia de inspiración bíblica que exhibe una estructura circular pues empieza con las últimas palabras (*la noche, hacia una invisible Andrómeda*…) y termina con la expresión *Y era como si viajáramos, en alas de.* Si se une la frase final con la que abre la historia sería: *Y era como si viajáramos, en alas de la noche, hacia una invisible Andrómeda.*

Al momento de terminar este cuento intercalado, se inicia el monólogo reflexivo que constituye la mayor parte del relato, una acción que existe a medida que avanza. Este soliloquio hecho por un narrador del relato del primer nivel es un ente que más que contar una historia hace una reflexión en búsqueda de su identidad, sus rasgos y su razón de ser llegando a la conclusión de que es un ser incorpóreo, abstracto, que no existe más allá de su mera enunciación; es decir que su ser existe en la medida que es enunciado: "Y soy, sobre todo, un fulgor que se afirma en la continuidad inagotable de su decir y es también, por ello, trascendencia. Un temblor ante la nada" (336).

4. Consideraciones finales

La primera persona gramatical tiene de modo inherente la ventaja de la "intimidad"; es decir que el "yo" permite empatizar mejor con el lector y convencerlo de la verosimilitud del relato o bien porque ha vivido los hechos o bien porque ha sido testigo de los mismos, por lo tanto está dentro de la historia y la conoce aunque, como sucede en la vida real, no tiene todos los datos porque su visión es limitada y no puede explicar todo lo que sucede. No obstante, los lectores perdonamos su "ignorancia" porque nos sentimos identificados afectivamente con él y la cercanía que implica el *yo* nos lleva a confiar en él, adoptando su punto de vista.

Esta ventaja de la primera persona es aprovechada por Rivera Martínez para ofrecernos cuentos que introducen un elemento o hecho fantástico que, al final del relato, no tiene explicación como sucede en "Adrián" donde el muchacho desaparece sin dejar rastro; en "El cuentero" en el que el asaltante contador de cuentos desaparece dejando la duda de si existió o fue un demonio disfrazado; o en "Juan Simón" donde, también, el protagonista y su abuela desaparecen sin razón aparente. El narrador de primera persona en estos relatos es testigo, puede "dar fe" de que presenció los hechos y que estos personajes desaparecieron; pero no pude darnos

una explicación sobre los sucesos porque su visión es limitada lo cual acrecienta la atmósfera fantástica que rodea la historia.

Rivera Martínez ofrece en ocasiones a más de un testigo de los hechos por eso el narrador en primera persona singular suele deslizarse a la primera persona plural para remarcar que la sensación de extrañamiento que vive el narrador no es una visión personal, sino que incluye a más personajes. Así, en "Juan Simón" todos los amigos son testigos de los eventos sobrenaturales que rodean la desaparición de Juan Simón e intentan buscar una explicación; en "San Juan, una tarde" los amigos cambian su lugar de juego por el miedo que les causa el relato del cuadro y la posibilidad de la llegada de la misteriosa mujer (la muerte).

Otros cuentos como "San Juan, una tarde", "El tucumano", "La diadema de luciérnagas, o "El Unicornio" presentan también hechos poco probables, difíciles de aceptar para un lector acostumbrado a las convenciones realistas; por lo que el uso de la primera persona, alejada de la tercera persona habitual, ayudará al carácter fantástico del relato presentando los hechos desde un punto de vista más convincente (primera persona) lo cual se refuerza si es el propio protagonista quien los cuenta (autodiegético), como sucede en los relatos mencionados. Además, el narrador en primera persona manifiesta en su relato lagunas, huecos que se llenan con sus impresiones o supuestos, pero no certezas; esto contribuye a la tensión e intensidad del relato que casi siempre tiene un final abierto.

Otra de las implicancias del uso de la primera persona es que se reduce el enfoque, aumentan las limitaciones y con ello el mundo se vuelve menos comprensible. De esta manera se entienden relatos como "Señor de Samarcanda" o "A lo mejor soy Julio", el primero nos presenta un protagonista que huye de su rutinaria realidad refugiándose en un mundo inventado a partir de la música; y el segundo, abre las puertas a la duda de la propia identidad. Ambos cuentos se centran en el interior de los protagonistas y solo un narrador en primera persona podría contar los conflictos psicológicos a los que tienen que hacer frente los personajes, problemas con los que cualquier otra persona pude identificarse ya que la literatura ofrece una forma de conocimiento del ser humano.

Cuentos como "Ángel de Ocongate" y "Aparición" tienen una carga más reflexiva. El primero se enfoca en la búsqueda y descubrimiento de la identidad; y, el segundo, aborda el tema de la soledad que justifica cualquier acción, hasta fingir que algo no real lo es. Otros relatos como "El mirador" o "Danzantes de la noche y de la muerte" intentan dar una explicación a acontecimientos fantásticos resaltando el hecho de que los protagonistas son conscientes, desde el inicio del cuento, de estar haciendo frente a algo sobrenatural a lo que intentan buscar una explicación que no encuentran.

El narrador en primera persona puede asumir también un carácter omnisciente[63] como en "Historia de Cifar y de Camilo", "Mi amigo Odysseus" o "Un hombre sin pies ni cabeza". Aunque el narrador aparece en primera persona y se identifica con el protagonista, tiene una focalización externa; especialmente en los dos primeros donde el narrador es un adolescente enfrentándose a problemas sociales, el primero, o de vocación, el segundo. En cambio, en "Un hombre sin pies ni cabeza" se evidencia mejor el carácter omnisciente porque el lector es solo un espectador de la anécdota que cuenta el narrador; en este caso, la primera persona solo ha servido para acercar los hechos al lector y que este no juzgue lo absurdo de los mismos, sino que disfrute de la comicidad que puede implicar el jugar con el lenguaje.

Por otro lado, ese carácter de omnisciencia se manifiesta también cuando el narrador es un personaje que cuenta uno de sus recuerdos; es decir un narrador desde el presente (narrador adulto) hace un relato retrospectivo de un hecho del que fue testigo y que marcó parte de su vida, como se da en "Ariadna" o "Atenea en los Barrios Altos". En "El retorno de Eliseo", el personaje no solo cuenta su vida de forma retrospectiva sino que intenta justificar su decisión de volver a su lugar de origen.

Mención aparte merecen "Amaru" y "Enunciación". El primero es un cuento poético centrado en un personaje mítico que se desdobla para dialogar consigo mismo; de allí que, aunque el cuento inicia con un narrador en primera persona, se desliza luego hacia la segunda persona señalando ese desdoblamiento del personaje en narrador y narratario que discuten sobre el poder cosmogónico de la escritura y la palabra; el mismo tema se aborda también en "Enunciación" en donde la primera persona es solo una marca morfológica que esconde a un autor en pleno proceso de creación de una historia que se evidencia en un cuento que se desarrolla en un segundo nivel narrativo.

Por todo lo dicho, el narrador en primera persona no siempre evidencia o se identifica con el protagonista sino que a veces se usa con un valor omnisciente o simplemente como una estrategia de acercamiento al lector y una manera de involucrarlo en el desarrollo de la historia. Además, este narrador contribuye a aumentar el misterio del texto pues la información que nos brinda es insuficiente y, por ende, la labor del lector se hace más evidente al intentar rellenar los huecos del relato.

[63] "El autor de cosmovisión de omnisciencia, aquel cuyo narrador característico es la tercera persona omnisapiente, puede aparecer en primera persona (…). El lector no completa los hechos (no hay obra abierta), ni los organiza con alguna libertad según su propio juicio; el lector no opina, contempla estático. Acepta o rechaza" (Paredes, 2016: 76).

CAPÍTULO IV: CUENTOS CON NARRADOR EN SEGUNDA PERSONA

El narrador en segunda persona es el menos utilizado. Es un tipo de narrador que busca la complicidad del lector y aunque utiliza los paradigmas gramaticales de la segunda persona no siempre es claro identificar quien es el narrador y a quién se dirige. Con la segunda persona gramatical, el narrador a través de un yo presente se dirige a un tú que es al mismo tiempo el protagonista y el lector.

Según Alberto Paredes la segunda persona aparece cuando:

> El narrador usa la extraña persona *tú* para dirigirse a su personaje o personajes. Éstos son designados por la segunda persona. El narrador se ubica en una primera persona, un *yo* se oculta detrás de sus propias palabras y las únicas personas consistentes y efectivas son los personajes, nombrados ya sea como un *tú* (o *usted*) o *él*. Así pues, irrefutablemente se tiene una narración en segunda persona. (2016: 92)

Asimismo, Paredes reconoce que este narrador puede tener matices diversos. Hay momentos en que puede dirigirse al protagonista y ser una especie de dios que le dicta qué debe hacer; o convertirse en su conciencia y espejo, una especie de alter ego interior. También puede ser una entidad que le cuenta la historia a los personajes, siempre hablándoles directamente de tú, como si estuviera presente. Otra opción es dirigirse al lector como si lo estuviera viendo y lo arrastra a la trama, incluso puede crear complicidades con el lector al deslizarse sutilmente de primera a segunda.

Michel Butor, citado por Paredes, afirma que hay que obligar al personaje a contar su historia, "porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa, porque no posee todos los elementos, o incluso en caso de que los posea, porque es incapaz de ensamblarlos convenientemente" (2016: 93).

Alberto Paredes menciona dos categorías básicas en esta segunda persona: aquella en donde aparece un yo explícito que se comunica a un tú, es la segunda aparente; y otra donde ese yo queda implícito, es la segunda plena.

En la segunda persona aparente, "el narrador no simula al lector que eso que lee son acontecimientos en sí, «vidas»; no crea esa ilusión; lo interpela directamente y dice que le va a contar una historia" (Paredes, 2016: 94).

Considerando el comportamiento del narrador en segunda persona, se han dividido los ocho relatos en los siguientes grupos:

- Relatos con narratario explícito
- Relatos con narrador desdoblado
- Relatos con narratario implícito

- Relatos con focalización externa fija

Tabla 9: *Cuentos con narrador en segunda persona gramatical*

Cuentos con narrador en segunda persona gramatical	**Relatos con narratario explícito**	"El enigma del árbol"
		"Leda en el desierto"
		"Lectura al atardecer"
	Relatos con narrador desdoblado	"En la luz de esa tarde"
		"El descanso de la doncella"
		"Ese joven que te habita"
	Relatos con narratario implícito	"Oneiros"
	Relatos con focalización externa fija	"Flavio Josefo"

1. Relatos con narratario explícito

El narratario es el interlocutor del discurso del narrador y que sirve de mediador entre el narrador y el lector. Puede existir en el texto como huella de una convención retórica o puede asimilarse a una instancia que desempeñe otro papel en la estructural textual. Aparece explícito cuando es apelado por el narrador como interlocutor o cuando la situación comunicativa está explícitamente representada.

De los relatos escritos en segunda persona, "El enigma del árbol" presenta un narratario claramente identificado: el árbol; se trata de un narratario intradiegético que sirve de móvil de la historia misma, motivando su avance pues todo lo sucedido en la historia es producto de la influencia que ejerce el árbol en los personajes. "Leda en el desierto" es un cuento cuyo narratario explícito es Leda pero que encierra un juego de narradores que abarcan las tres personas gramaticales. Por último, "Lectura al atardecer" es un relato metadiegético que se basa en el proceso de recepción de la literatura y aunque hay un narratario explícito este sería el trasunto de cualquier lector.

1.1. "Enigma del árbol"

El relato, narrado en segunda persona, tiene como protagonista a un misterioso árbol (narratario de la historia) que suscita admiración en algunos de los personajes y desprecio en

otros. El cuento inicia con el árbol en cenizas: "no eres ya sino una sombra calcinada"[64] (49) y, a partir de allí, Anastas relata la historia de cómo se descubrió el árbol, el misterio o enigma que había a su alrededor y los efectos que producía, principalmente, en él, en su esposa Noemí y en Estrella, sobrina de Noemí y amante de Anastas.

Desde su nacimiento, el origen el árbol es un misterio pues no hay información sobre su identidad, se trata de una especie que ni aún el herbolario más especializado que visita Anastas sabe determinar su especie. Solo hay un indicio de su origen en el momento cuando Estrella recuerda que la semilla cayó de una talega del abuelo Alexis, venido de Armenia. No obstante, se remarca su origen desconocido y su identidad única: "Y eras único, de veras único, no solo en Ayacucho, sino en toda la región de la sierra, y aun, de seguro, en todo el país. Único y retraído, absorto" (51).

El árbol va creciendo en belleza, su influencia en los demás se acrecienta y se convierte en la principal causa de discusión entre Noemí y Anastas. El odio de ella hacia el árbol crece en la misma proporción hasta el punto de llegar a prenderle fuego y convertirlo en ceniza: "…aumentaba día a día el odio que Noemí te profesaba" (56).

En este cuento, el narrador es homodiegético e intradiegético pues el que se encarga de contarnos la historia es el propio Anastas, que se centra no solo en la historia del árbol sino en darnos a conocer también parte de su vida con Noemí, cómo se va desmoronando su matrimonio y su amorío con Estrella. No obstante, el verdadero protagonista de la historia es el narratario; es decir el árbol, origen y fin de todo lo que se narra. Anastas entabla con él una especie de diálogo de despedida en el cual rememora toda su historia, desde su aparición o nacimiento hasta el momento en que fue quemado. Todo el cuento tiene la forma de una despedida que termina con la promesa de mantener vivo el recuerdo del árbol en el amor que Anastas siente por Estrella.

La historia tiene una estructura circular pues al iniciar el relato, el árbol ya está hecho ceniza: "Estoy junto a ti, en esta noche obscura de junio. En memoria tuya y en espera del alba. Estás aún de pie, pero no eres ya sino una sombra calcinada…" (49) y termina con la misma idea: "me senté aquí donde estoy, y he pasado la noche en vela a tu lado, en espera del alba…" (59).

Todo el relato se estructura en dos partes: la narración de hechos por un lado y la apelación directa al árbol por otra. Cuando se hace la narración de hechos se observa, principalmente, un narrador en primera persona (el propio Anastas) que nos cuenta la historia

[64] La idea de una sombra es común en varios de los cuentos de Rivera Martínez. En "Ángel de Ocongate" es una "apagada sombra" y aquí una "sombra calcinada".

desde su propia perspectiva, mezclando la historia del árbol con su propia aventura amorosa con la sobrina de su esposa. Este yo narrador se dirige a un tú que hace alusión al árbol con quien se entabla una conversación, un narratario que no posee más influencia que la que le es asignada por el narrador. El árbol es el verdadero protagonista de la historia, una especie de ser mítico a quien se le alaba y se le teme, un ente misterioso alrededor del cual empiezan a girar las acciones y reacciones de los personajes.

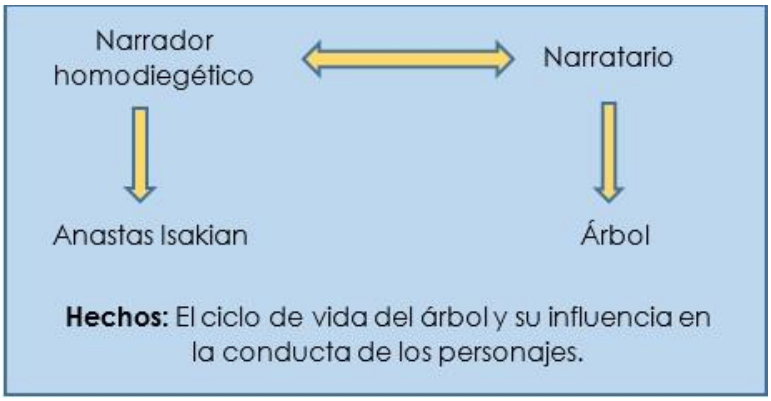


Figura 10: Narrador y narratario en "El enigma del árbol"

La estructura del cuento avanza uniendo narración de hechos con apelación directa al árbol como receptor evidenciando una mezcla de resumen y acción escenificada.

Coexisten dos líneas argumentales entrecruzadas en el relato y una es consecuencia de la otra:

A) La primera línea argumental corresponde a la historia del árbol misterioso que nace, supuestamente, de las semillas traídas desde Armenia por el abuelo de Anastas. Por lo que él árbol es una presencia externa al lugar de los hechos. Ese árbol crece y ocasiona la admiración de todos menos de Noemí que lo consideraba algo mórbido, peligroso.

   La influencia del árbol crece cada vez más e incluso llegan judíos, árabes y turcos a verlo acaso con la "esperanza de reconocer en ti una especie nombrada en sus libros santos"[65]. Mientras que Anastas es cada vez más feliz con el árbol y remodela todo el jardín en función de su imagen, aunque no deja de reconocer que existe en él algo de tristeza o incluso de muerte; es decir el árbol es un sincretismo de vitalidad y muerte que suscita admiración y odio a la vez: "…«pero es verdad también, Anastas, que ese árbol suscita, no sé de qué manera, deseos y

[65] Referencia al libro del bien y del mal o árbol de la vida que aparece como elemento mítico en muchas de las religiones del mundo.

pensamientos extraños, incluso de amor y de muerte. Y por eso no solo es bello, sino que hay en él algo de misterioso y terrible…»" (58).

El árbol florece y acrecienta su poder, pero a la vez se desprende de él un anuncio de muerte que "alegra" a Noemí quien cada vez pierde más la razón y se ha convertido en una mujer agria. Ese odio hacia el árbol la lleva a destruirlo; es decir, acaba con lo que no es capaz de entender y que solo le produce mal y locura: "Más era innegable que bajo esa conducta, en apariencia colaboradora, persistía y se acentuaba su hostilidad, su sorda y enfermiza hostilidad, centrada en ti, pero que me alcanzaba a mí, y que en algún momento explotaría sin duda contra Estrella…" (55).

B) La segunda línea argumental corresponde a la historia particular de Anastas y su romance con Estrella, la sobrina de su esposa. Es más, se intuye que este romance es producto de la influencia del árbol: "Sea como fuere, ambos adivinábamos, yo y Estrella, que tú, árbol, tenías que ver con la pasión que nos embargaba" (53). Al final, el fruto del árbol es el amor de ambos y así lo consideran: "Y nuestro amor será el mejor homenaje a tu memoria, árbol misterioso y sin nombre" (59).

Ambas líneas argumentales se unen porque el romance de ambos surge y crece a la par que el árbol: "Es poder tuyo al que en buena parte debíamos, sin duda, el alzo que nos unía y el voluptuoso fervor con que nos entregábamos el uno al otro" (56). El misterioso árbol, muerto al final, produce dos frutos: la locura de Noemí y el amor adúltero de Anastas y Estrella.

1.2. "Leda en el desierto"

En este relato, Leda[66], la protagonista, vaga por un paisaje desértico acompañada de alguien cuya identidad no es del todo clara, hasta toparse con la imagen de un ángel en llamas[67]. En palabras de Edgardo Rivera es un cuento más poético que narrativo; sin embargo, más allá

[66] El nombre de Leda corresponde a la mitología griega, según la cual Leda, esposa del rey Tindáreo de Esparta, fue seducida por Zeus transformado en un cisne y de esa unión nacieron los Dioscuros. Aunque hay varias versiones al respecto, lo cierto es que Leda era el nombre de una reina espartana y, por lo tanto, ligado a la tradición occidental.

[67] La figura del ángel es otro elemento recurrente de la cuentística de Rivera Martínez y que se relaciona también con la tradición occidental y cristiana: "El "ángel" 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. Puede uno pensar que es, entonces, la representación de la cultura hispana la que no se ha integrado en la andina, después del largo proceso de colonización, y que personifica a esa parte de la cultura europea y sus descendientes que persisten de una manera voluntaria o involuntaria en conocer el mundo que llegaron a ocupar" (López Maguiña, 92).

del aspecto lírico y las implicancias culturales que aparecen en este relato, llama la atención el juego de personas gramaticales que presenta.

Analizando la parte inicial del cuento, se percibe el uso de diferentes personas gramaticales y se puede ir dilucidando cuál de ellas corresponde al narrador:

> Blanca tu figura, Leda. Blanca, como en sueños. Vas delante tan callada, y yo tras de ti. Se oye la arena que se desliza por las piedras, con el viento. Y es de una ciudad, sin duda, el resplandor que se divisa a lo lejos, al término del desierto. Te tornas, de pronto. Te tornas hacia mí y me detengo. 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.
> En alguna parte aletea un pájaro y de seguro nos vigilan a la distancia los zorros. ¿A dónde vas? ¿Qué buscas en lo oscuro? ¿Y por qué sola? Se queda aquí el que va tras los pasos de la hermana, en esta hora imprecisable. No, no es un temblor aterido lo que mueve mis labios, sino mi soliloquio, Leda. Eco y correspondencia de ti y de tus pensamientos, enunciación de los míos, y rumor que se desvanece en el rumor del aire y del polvo, y aquel tan remoto del oleaje. En espera de ti y hablándome, razonando, interrogando. Tejiendo una delgada crónica y abarcando toda esa vastedad que se extiende ante nosotros, bajo un techo de neblina. Avizorando. Solo tú conoces el rumbo y la causa de nuestro andar, y cuáles el momento y los lugares. Solo tú. (325)[68]

El relato se inicia con un aparente narrador gramatical en segunda persona que se dirige a Leda: Blanca tu figura, Leda. Blanca, como en sueños. Vas delante tan callada, y yo tras de ti. La segunda persona se evidencia en el uso del vocativo (Leda) el verbo *vas*, el pronombre átono *ti* y el determinante posesivo *tu*. Leda se convierte aquí en el narratario del soliloquio, el personaje principal al cual se apela. Sin embargo, la presencia del pronombre *yo* (primera persona del singular) al final de esta línea nos sugiere un narrador en primera persona, una especie de narrador homodiegético, testigo con focalización externa, centrado en la figura de Leda. Al continuar leyendo se puede observar muy bien la alternancia de un yo que se dirige directamente a un tú (Leda): "Te tornas hacia mí y me detengo.... «No», dices, y haces un gesto pidiéndome que no te siga" (325).

Más adelante, el uso de los pronombres en segunda persona y la inclusión de las preguntas retóricas, "¿A dónde vas?" "¿Qué buscas en lo oscuro?" "¿Y por qué sola?" (325), refuerzan la idea de que se está dirigiendo a un narratario, un personaje pasivo, del que no se espera una respuesta y que simplemente es un tú al cual se alude (Leda, en apariencia).

No obstante, en este fragmento inicial, hay un par de líneas que llaman nuestra atención por el tono impersonal: "Se oye la arena que se desliza por las piedras, con el viento. Y es de una ciudad, sin duda, el resplandor que se divisa a lo lejos, al término del desierto" (325).

[68] El subrayado es nuestro.

En este caso, aparece una clara tercera persona que sirve para enmarcar espacialmente la historia: los hechos suceden en una playa desértica cercana a una ciudad. Más adelante, también en tercera persona, se añade: Se queda aquí el que va tras los pasos de la hermana, en esta hora imprecisable…

Estas son las únicas expresiones en todo el cuento en las cuales no hay presencia ni de primera ni de segunda persona gramatical sino de una tercera. Esto permitirá hacer dos conjeturas: Primero, esta tercera persona esconde a un narrador oculto que solo aparece para ubicar espacialmente el relato y darnos alguna pista sobre el personaje a quien se le cede la voz en el resto de la historia, hay una clara alusión a quién es el personaje que se esconde tras el "yo": su hermano. Sin embargo, a pesar de estar presentado por el narrador "objetivo" (tercera persona) no hay otro momento que nos permita llegar a esa conclusión, por lo que tampoco podemos afirmar que el "yo" es el hermano de Leda pues puede ser la representación poética del hombre en general, lo cual nos lleva a la segunda hipótesis, se trata siempre de un narrador en primera persona (del que hay más evidencia) que asume la voz de una tercera para darle mayor objetividad y, por ende, credibilidad a la historia.

Volviendo a la figura de Leda, ella es, como ya se ha señalado, el personaje central, y tiene dos papeles en la historia. Por un lado, es el narratario del soliloquio hecho por el yo, tal como se observa en fragmentos como: "No, no es un temblor aterido lo que mueve mis labios, sino mi soliloquio, Leda". O más adelante cuando el narrador cuenta:

> Y yo no deseo sino lo que tú deseas, y no hago sino lo que tú haces. Y otra vez avanzamos por la pampa, salpicada de aquí y allá por enormes piedras. No formulo ya preguntas. Sé que caminamos hacia el sur y al mismo tiempo hacia la ribera, tú en tu abstraimiento y, yo en una especie de dormida vigilia. (327)

En estos casos Leda es un sujeto pasivo. No obstante, en otra parte del relato, Leda es un personaje actuante y no pasivo, pues deja de ser el receptor del soliloquio para presentarse como personaje en el momento en el que se deja la reflexión y se alude a acciones realizadas por Leda. Así sucede por ejemplo en el siguiente fragmento:

> «Aquí está», dices y pones algo en mis manos. Y yo miro y veo que es una calavera. Una calavera muy antigua, sin duda, que sostengo mientras tú enciendes la pequeña lámpara que hemos traído. «No, no temas». ¿Por qué habría de temer? Pones el candil sobre el suelo y recobras el cráneo y te sientas, y yo me siento a tu lado… (325-326)

"Dices", "pones", "enciendes", te "sientas" son verbos que indican lo que ella está haciendo. Leda ya no es un personaje pasivo sino ejecutante y además el hecho de trasmitir a

través de un estilo directo (voz citada) las propias palabras del personaje: "«Aquí está», dices" (325), permite observar cierta libertad del personaje respecto al narrador.

Por lo dicho, en el cuento "Leda en el desierto" se puede hablar de dos niveles narrativos. En el primer nivel, se evidencia un narrador en tercera persona con focalización externa que aparece un instante y luego desaparece para cederle la voz a uno de los personajes, un personaje testigo que se mantiene hasta el final y que cuenta dos aspectos: por un lado, sus pensamientos y temores y en este caso Leda es el narratario a quien se dirige (relato de pensamientos); por otro lado, en el segundo nivel, el narrador es el personaje testigo quien relata las acciones que ambos llevan a cabo, el ritual con la calavera, el camino por la playa y el encuentro con el ángel y, en este segundo aspecto, Leda es un personaje actuante.

El narrador que se presenta en este cuento es un narrador-personaje y, por lo tanto, con una perspectiva o focalización limitada. El lector está sometido a la visión que le ofrece el narrador quien no conoce ni comprende toda la historia. A esto se suma el hecho de que se trata de una narración en presente, que rompe con la tendencia natural del relato de una historia ya acabada, y que impide por lo tanto conocer lo que va a suceder a continuación. Además, "a las trasformaciones derivadas de la interpretación y juicio del personaje en cuanto narrador, se añade con frecuencia un desconocimiento parcial de la historia; estas lagunas las resuelve el narrador en su discurso con suposiciones, añadidos y reordenaciones" (Paredes, 2016: 79). En la historia queda claro que el acompañante está sometido a lo que Leda haga o por donde ella vaya. Él solo sabe lo que sucede después de que ella hace o dice algo, su conocimiento es limitado y así se evidencia en "Solo tú conoces el rumbo y la causa de nuestro andar, y cuáles el momento y los lugares. Solo tú" (327).

Ahora bien, desde otro punto de vista, si se considera el hecho de que por el lenguaje, estilo y por las propias palabras del autor, se trata de una prosa poética, entonces se tiene una clara actitud apostrófica en la que el tú poético es Leda (personificación de una especie de guía o sacerdotisa ancestral) y el yo poético es el acompañante que representaría al hombre común que sigue a Leda en busca de sus propias raíces. Es decir, todo el relato sería una alegoría de búsqueda de identidad, tema similar al que aparece también en uno de sus cuentos más famosos: "Ángel de Ocongate".

1.3. "Lectura al atardecer"

"Lectura al atardecer" es un relato en segunda persona con focalización interna única en el que el protagonista empieza a leer unos papeles que ha encontrado en su escritorio; pero su lectura refleja lo mismo que está viviendo en ese momento:

> Más aún, te sorprendes que el texto se desarrolle todo en segunda persona y se ocupe de un hombre que, también al lado de la ventana, lee unos originales en una casa semejante a la tuya, en un barrio como el que habitas. Curiosa coincidencia, realmente. Intrigado, prosigues.
> Al cabo de un momento te percatas de que, por lo menos hasta donde has llegado, aún no se inicia una acción, como debería ser si en verdad se tratara de una obra narrativa. A menos, claro está, de que el acontecer se redujera a la sola perplejidad que experimenta el protagonista, tan similar a la tuya, frente a un decir en el cual no parece suceder tampoco nada. (319)

A esto se añade otra intriga: quién dejó los papeles en su escritorio y cómo pudo hacerlo. Continúa leyendo y su incertidumbre aumenta al descubrir que la historia que lee no narra ningún hecho y solo se centra en el acto de leer, igual al que él realiza: "No, no hay aún, por lo menos hasta ahora, un verdadero acontecer, excepto ese acto de leer, tan semejante si no idéntico al tuyo" (321).

Mientras tanto ha ido anocheciendo, él va revisando el libro como intentando descubrir la conexión entre este y su realidad. Sigue intentando encontrar una explicación y al no hallarla, esboza soluciones metafóricas. Piensa en lo que sucede como:

- Una delgada lengua de fuego que va encendiendo las grafías y las consume, una a una.
- Una Ariadna que avanza y va y deja el rastro de un hilo incandescente.
- La imagen de dos sierpes enlazadas en caduceo, símbolo de paz en antiguos tiempos, y hoy más bien de desafío.

Ninguna de estas explicaciones parece convencerlo, solo tiene la sensación de estar siendo acechado tal como le sucede al lector de la historia del segundo nivel narrativo: "Y la sospecha, asimismo, de que ese personaje se siente igualmente acechado, e igualmente en riesgo" (322). Esta anticipación hace suponer a los lectores del cuento que la historia no terminará bien.

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:

> Continúas, pues, hasta las últimas líneas, con la misma y aterrada fascinación con que lo hace el solitario personaje que te acompaña. Se acaban así, y lo sabes, el rincón junto a la ventana, y la noche y el rumor del océano, y el personaje y el sucinto universo del que forma parte. Tú y ese doble tuyo, hundiéndose ambos en una blancura sin luz, vertiginosa (322).

En cuanto al narratario del relato, este aparece de manera explícita, se trata de un hombre solitario que ha empezado a leer unos papeles encontrados en su escritorio, pero en realidad vendría a ser el trasunto de cualquier lector que inicia un proceso de lectura.

Respecto a la ficción y los actos de habla, García Landa (1998: 246) afirma: "La ficción no es sólo un acto de habla determinado, sino una manipulación de otros tipos de acto de habla y de discurso que quedan subordinados al acto de discurso global, a la escritura". Así, en el cuento "Lectura al atardecer", al tratar de un hombre que lee una historia que refleja lo mismo que él hace, se evidencia un acto de habla (lectura dentro del cuento) subordinado a otro acto de habla (el personaje de la historia es el que lee) y este a la vez está subordinado a los lectores que realizan la lectura del relato. Si lo vemos gráficamente tendríamos lo siguiente:

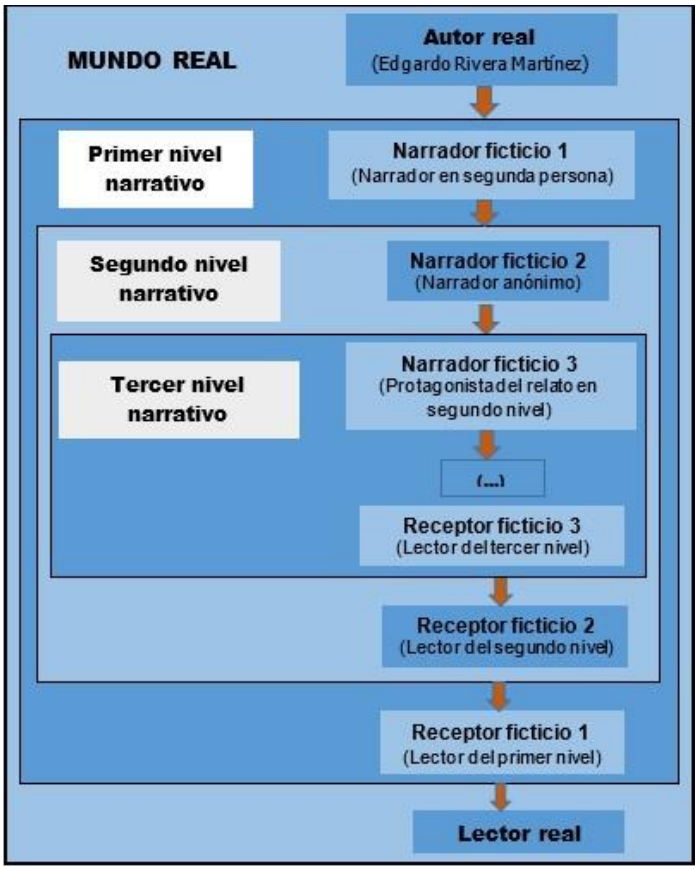


Figura 11: Niveles narrativos en "Lectura al atardecer"

Siguiendo a García Landa, la estructura básica del relato puede multiplicarse: "Mediante una primera multiplicación en profundidad algunas entidades (…) pueden multiplicarse dentro de su propio nivel: un narrador ficticio puede introducir a otro narrador ficticio, un focalizador a otro focalizador, y así sucesivamente" (1998: 249).

Entonces, considerando el relato el lector real y Edgardo Rivera, como autor, realizan el acto de lectura que abre dos diferentes niveles narrativos: el primer nivel ficticio corresponde

al narrador en segunda persona que se dirige a un receptor ficticio y que le cuenta de alguien que encuentra unos papeles en su escritorio y se dispone a leer, este lector se convierte, entonces, en el narrador de la historia que está leyendo y que avanza paralelamente a la anterior y así avanza en un continuum que se repite, pues él protagonista del primer nivel se convierte en el narrador del segundo nivel y así se va repitiendo el proceso, incluso el mismo personaje afirma: "A la vista está el desenlace, tanto para ti como para el lector que te repite o al cual repites" (322).

Como se observa, la historia se va multiplicando e incluyendo a nuevos narradores y lectores; pero todos tienen el mismo tema: el acto de leer. No hay una trama definida en el texto, sino que se centra en la lectura y en la sospecha de que al terminar de leer acabará la vida del personaje, lo cual hasta cierto punto es así porque al acabar el cuento y cerrar el texto, acaba la vida de los personajes pues estos no exceden el plano de ficción.

Es importante analizar los elementos relacionados con la recepción literaria:

- La imagen del autor que aparece hacia el final del relato. El autor es una especie de demiurgo que sabe qué sucede con sus personajes y estos ignoran el porqué, el cómo, el para qué suceden los hechos en los que se ven involucrados: "Sí, así es, y con esta certeza se define, pues, cuál es el acontecer del relato, sin que puedas saber ya nunca quién le dio forma y lo puso a tu alcance, ni por qué razón ni de qué manera" (322).
- El lector es el cocreador de la historia.

> La clave de la ficción –el pacto ficcional– no depende tanto del texto ni del referente exterior que el texto imita o refleja (…) sino de la colaboración del receptor. Este debe cooperar intencionalmente con el fin de completar las inevitables lagunas que todo texto literario implica por su esquematismo. Es el lector el que, con ayuda de sus facultades (afectividad, imaginación, inteligencia, memoria literaria, etc.) y experiencia vital, da forma al objeto, al referente de la ficción, a partir de las instrucciones del texto. (Garrido Domínguez; 1996: 33)

La conciencia de la cooperación del receptor para la construcción del relato aparece desde el momento en que el protagonista se da cuenta de que a medida que lee se desarrolla la historia que es paralela a la suya en todo momento: "Sí, un acerada llama consume tu tiempo y el tiempo de la ficción que lees, y que al leer rescribes" (322).

- El narrador-autor se multiplica en la historia, tal como lo señala García Landa:

> Al narrador y al autor no los distingue solo el hecho de que el narrador sea ficticio y el autor no lo sea. El autor es el creador de una obra literaria; el

> narrador no tiene por qué serlo. Hay narradores que son escritores (de ficción o no), que pueden incluso aludir con frecuencia a su actividad, hasta convertirla en un tema de la propia narración. Este fenómeno tiene obviamente influencias enormes en la estructura de la narración: el narrador es consciente (dentro de la ficción) de enfrentarse a un público, y esto facilita el acceso a la narración por parte del lector real: la motivación está en cierto modo asegurada de antemano, por la duplicación de la función narrativa. (1998: 319-320)

En cuanto al narrador, este involucra en el relato al narratario y le habla directamente arrastrándolo hacia la trama y convirtiéndose en un narrador que domina la obra. Como personaje está dentro de la historia; y como creador atrapa al lector para introducirlo al relato y convertirlo en uno de los personajes.

Se trata de un narrador que usa la segunda persona para lograr un acercamiento al momento de relatar los hechos. Además, al usar una segunda persona, las reacciones de sorpresa, confusión e intriga del protagonista que lee se hacen más verosímiles y más cercanas a quienes leemos el cuento: "El paso a la segunda persona le dotaría al narrador de un acceso total a la intimidad del protagonista, haciendo posible que el narrador heterodiegético con focalización interna haga uso de un monólogo autocitado, algo que generalmente se considera exclusivo del narrador autodiegético" (Pérez Esain, 2015: 8).

En cuanto a la técnica narrativa utilizada se puede afirmar junto con Pérez Esain (2015: 6) que:

> El cuento es una puesta en abismo total. El narrador, en segunda persona, relata cómo el protagonista está leyendo la historia que el lector lee, y cómo la sintonía entre lo que está leyendo y lo que está pasando mientras lee es tal que el protagonista se convierte en el relato, de modo que conforme este llega a su fin él sabe que al terminarlo se morirá. En una especie de mutatis mutandis narratológico, acción, relato y discurso se convierten en la misma cosa, lo leído, la lectura y sus consecuencias tendrán idéntico final.

El enclave para involucrar al lector en la acción es usar la segunda persona en el discurso y el relato se centra en el proceso mismo de lectura que realiza el lector que lee en ese momento este cuento. Esto es lo que convierte al texto en una *mise en abyme* total, una especie de espejo interno en el que se refleja el conjunto del relato por reduplicación repetida hasta el infinito, una historia que tiene una relación de similitud con todo el texto, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud…, y así sucesivamente. Cada vez que un lector real lea el cuento, la reduplicación se activa de manera infinita.

A pesar de la repetición del relato, desde que el lector se acomoda en el sillón para empezar su lectura hasta que es consciente que morirá al final de la lectura al igual que su homónimo del relato, "es el conjunto del texto lo que da sentido a cada uno de sus segmentos

y que, por consiguiente, no cabe otorgar valor reflectante a ninguna secuencia, a menos que a ello nos autorice la totalidad del relato" (Dällenbach, 1991: 65). Esa totalidad del relato es el proceso de lectura con la que cualquier lector se siente identificado, así lo textual sale para hallar sentido en el circuito pragmático de emisión-recepción.

2. Relatos con narrador desdoblado

"En la luz de esa tarde", "Ese joven que te habita" y "El descanso de la doncella" son cuentos que presentan a un narrador en segunda persona desdoblado; es decir, el narrador aparece como si se tratara de la propia voz de la conciencia del protagonista que le estuviera diciendo o recordando lo que debería hacer o que ya hizo; conoce sus más íntimos pensamientos y deseos y por ello da la impresión de cierta omnisciencia total. Además, en "Ese joven que te habita" y en "El descanso de la doncella" hay un único personaje enfrentándose a un conflicto personal; por su parte, "En la luz de esa tarde" el narrador-protagonista es quien nos narra los hechos a partir de cómo los va viendo, él domina todo su espacio pues está buscando una identidad de la que aún no es consciente.

2.1. "En la luz de esa tarde"

Es una historia narrada en segunda persona, el narrador entabla una especie de diálogo con un narratario que es el mismo personaje desdoblado; es decir, se trata de un narrador que va reconstruyendo una serie de recuerdos nostálgicos en los que aparecen su esposa, su madre, su hermana, su padre, su tía, y que al final, su rememoración lo lleva a descubrir que él no es más que un fantasma. Todos los personajes que se mencionan en la historia son vistos y recordados desde la perspectiva del protagonista (focalización interna única), que cuenta los hechos desde el ángulo de la casa donde, al final nos enteramos, que estaba localizada la cama en la cual ha fallecido.

El final es totalmente inesperado jugando así con las expectativas del lector: "Y adviertes entonces que es a ti a quien lloran y que ese es tu nombre, Abelardo[69] (…). Allí donde eres hoy solo una presencia incorpórea, leve" (21).

[69] Recién hacia el final de la historia, aparece el nombre del protagonista (Abelardo) pues hasta ese momento el autor ha usado el anonimato al no dirigirse a él directamente. El personaje recién recibe nombre cuando se descubre su identidad que hasta entonces ha permanecido vedada, se trata de un muerto, "una presencia incorpórea, leve" (21).

Este cuento se centra en una serie de recuerdos asociativos que van apareciendo poco a poco en la conciencia del personaje. Es una especie de "demiurgo" que va manejando y creando poco a poco la estructura narrativa.

El uso de un narrador en segunda persona incrementa el sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista, pues aquel se siente involucrado, indirectamente, en la historia. Indirectamente porque el lector sabe que la persona a la que se dirige el narrador no es él sino el propio narrador desdoblado. Todo el relato es una especie de explicación de la situación inicial del relato; es decir al empezar la historia, el narrador protagonista no sabe lo que sucede y usa la segunda persona para dirigirse a sí mismo e irse explicando todo lo que ve hasta llegar a concientizar su propia muerte. Se trataría de un monólogo interior que se convierte en un diálogo interior. En esta búsqueda al usar la segunda persona se llega a crear la sensación de compañerismo o empatía con el lector.

El cuento se inicia con el recuerdo de su esposa Sara a quien visualiza en una tarde en medio del jardín que se veía desde su lecho. Describe una escena utilizando la tercera persona, pues se trata de una visión del pasado que el protagonista trae al presente, para luego reflexionar sobre ello y plantearse la idea de que se trataba de su esposa: "¿Era Sara, en verdad? ¿Sara, tu joven mujer? Vase por el corredor y no se oye el sedoso rumor de su vestido" (19).

La imagen de Sara desaparece; pero la alusión a la tarde trae a primer plano el recuerdo de la madre:

> La tarde aquella en Acobamba. ¿Fue así, realmente? ¿Se inclinó de veras sobre sus geranios, en esa luz tan extraña? Cierras los párpados, y quizás un ligero temblor agita tus labios. Cruzas las manos. Y no, no vuelves la cabeza hacia la sombra, y menos hacia el libro cuyas imágenes contemplabas en día aún más remoto. «Ven, ven aquí», decía esa voz. Una voz clara y cantante… (19)

Se cambia entonces de foco y de tiempo, pues el protagonista pasa a revivir una escena de su infancia cuando la madre lo llamaba y él ignoraba el llamado. Este recuerdo y el anterior solo se concatenan por la imagen de la tarde. Rememora, entonces, cómo se escondía temeroso de la voz de la madre y ahora, nostálgico, anhelaba volverla a escuchar. En ese momento, hace un recuento de las dos personas de las que va acordándose (Sara y su madre) y une el siguiente recuerdo de la hermana por medio de la evocación de la noche:

> Sara con sus geranios y claveles, y la voz de tu madre y los destellos de la brisa. Ay, poco a poco la mañana se hace noche. Noche densa, como aquella en que regresaste de visitar a Rebeca, tu hermana, en Huanta, muchos años después. (20)

En el caso de la hermana no recuerda a la figura fraterna sino el momento en el que llega a la casa de noche, recorre el patio y entonces visualiza al padre, parado con un candil en la

mano que le comenta a la madre que los naranjos habían muerto. El narrador que va contando todo esto es como una cámara que se mueve y va detallando todo; pero que no entabla contacto con nadie. La alusión a los naranjos que hace el padre le llevan a pensar de nuevo en la madre, en la esposa y en el hijo que murió al nacer. Esta serie de recuerdos de días pasados desemboca en una pregunta que poco a poco acerca más el desenlace: "¿Qué se hizo de todo aquello? ¿Cómo acabo?"[70] (21). A partir de este momento todas las remembranzas y hechos aluden a la muerte; por eso la última persona en recordar es su tía Adelaida, hermana menor de su madre que murió adolescente en Huamanga. A partir de aquí los recuerdos son de llanto, hasta el momento en que escucha los lamentos que lo aluden y es allí donde recién toma consciencia de que está muerto y descubre que su nombre es Abelardo. Entonces como si fuese una película, todo lo anteriormente recordado pasa en un recuento rápido por su mente:

> «¿Por qué, Abelardo? ¿Por qué nos dejaste?» Y sale entonces tu madre y se sienta junto a ella y le habla quedamente. Alcanzas sin embargo a escuchar cómo se lamenta y musita: «¿Por qué no fui yo, hijo? ¿Por qué no yo, que estoy tan vieja?» Y adviertes entonces que es a ti a quien lloran, y que ése es tu nombre, Abelardo. Juntas están ahí esa tía a quien no conociste y tu madre, en esa hora tan antigua. Sí, en el mismo rincón en que descansabas, ya tan enfermo, y cerca también del sitio donde tu padre miraba hacia el patio y Sara cuidaba sus flores, y donde cierta vez no querías responder al llamado de tu madre. Allí donde eres hoy sólo una presencia incorpórea, leve. (21)

Toda la historia presentada en "En la luz de esa tarde" son recuerdos concatenados que a medida que avanzan, van mostrando más anticipaciones de la muerte que es donde acaba todo el relato; posee, entonces, una estructura circular. Cuando inicia el cuento, solo parece una suma de recuerdos; sin embargo, al final nos enteramos, junto con el protagonista, de que está muerto. Al igual que lo que sucede en "Ángel de Ocongate", el protagonista termina siendo consciente de su identidad, pero esta vez se trata de un fantasma y no un ángel.

En "Ángel de Ocongate" el protagonista empieza dudando de su identidad y suponiéndola: "Quién soy sino apagada sombra…" (15) y termina afirmándola: "Sí, solo una sombra soy, una apagada sombra" (18); mientras que, "En la luz de esa tarde…" el personaje principal va reconstruyendo su identidad a medida que recuerda su vida y al final, recién cuando toma consciencia de que está muerto, descubre su nombre y asume que es solo un fantasma: "Y adviertes entonces que es a ti a quien lloran y que ese es tu nombre, Abelardo… Allí donde eres solo un a presencia incorpórea, leve" (21).

[70] Clara alusión al tópico literario del *Ubi sunt?* (¿Dónde están?). Este tópico literario, proveniente de la literatura romana, hace referencia a algo que ha desaparecido del mundo terrenal, tanto bienes como personas. En la literatura medieval, resalta la fugacidad de la vida, la intrascendencia de los bienes de este mundo y el poder igualitario de la muerte.

Aunque el narratario no aparece de manera explícita, la perspectiva interna, las descripciones de las escenas (recuerdos) y la temática del propio relato refuerza la idea de que se trata de un narrador desdoblado, la segunda persona a la que se dirige ese narrador es Abelardo, el protagonista, que durante todo el cuento intenta describir y explicarse lo que sucede.

2.2. "El descanso de la doncella"

"El descanso de la doncella" es un relato corto que toma la forma de un monólogo interior. En este caso, el narrador, narratario y protagonista se corresponden. Se trata de una mujer de sesenta años que se habla a sí misma, siguiendo, paso a paso, el proceso de cambiarse de ropa e ir reflexionando y descubriéndose a ella misma como mujer.

Laurencia, que así se llama la mujer, empieza su descripción en el tocador mientras se va despojando de los aretes y los anteojos; luego, peina su larga cabellera, cambia su "traje sastre de un color pastel y blusa con encaje de Bruselas" (252) por su bata de tul. En ese momento, se acerca al alfeizar de su ventana y mira por la ventana la ciudad de Lima advierte que la detesta, es más la define como la "capital de la miseria"; pero ama "el gris y mortuorio claror de su neblina" (252).

Se dirige luego a su velador donde observa sus joyas que la atraen enormemente. Luego se desprende de toda su ropa y contempla su virginal desnudez. Aquí termina el relato dejando la historia con un final abierto a la imaginación de los lectores.

Es importante mostrar como el relato va pasando de la descripción de lo más externo que es la habitación hasta lo más íntimo que es el cuerpo de la anciana y cómo ella lo explora y va reconociéndose como una mujer que se siente atraída por las joyas y las intensas fragancias.

Destaca en este relato la atmósfera de soledad e intimidad que domina todo el relato. Para empezar, ella está sola en su habitación, le ha dado el día libre al chofer y a la mucama, por lo que nadie puede interrumpir ese momento. A esto se suma el hecho de que poco a poco se va despojando de todas sus ropas y accesorios y la atmósfera se va tornando quieta, misteriosa, se diría que es un "acompañamiento indesligable de tu modo de ser y de la personal dignidad que pones en todos tus actos. Atmósfera, además, para ese tiempo tan propio e interior que es el tuyo. Tu tiempo Laurencia. Ese hilo que teje su red en torno a tu soledad y en ella se consume" (253).

El uso de la segunda persona en el relato confirma el carácter personal, se trata de un diálogo consigo misma intentando comprender y asimilar la soledad en la que vive. La atmósfera sugiere muerte; pero el final no está definido. Una vez más el narrador de segunda

persona se usa con el fin de lograr una cierta distancia de los hechos que le permita analizarlos sin perder el sentido subjetivo del relato; pero además sirve para confrontar a la protagonista con su propio ser.

2.3. "Ese joven que te habita"

El cuento "Ese joven que te habita" se enmarca dentro de una literatura fantástica. El protagonista, un señor ya entrado en años, descubre un día que al mirarse en un viejo espejo de su casa, no se veía reflejado como era sino la versión de cuando era joven. Al inicio, el protagonista cuestiona su lucidez mental e incluso asiste a un psiquiatra; pero, poco a poco, empieza a asumir que lo que ve no es una alucinación y esto lo lleva a reflexionar sobre la vida que ha tenido y los sueños que ha ido dejando atrás. Su faz joven, proyectada en el espejo, le recuerda su frustrada vocación artística, único tema pendiente en su vida biológica. Poco a poco se va sintiendo más cercano a la imagen de su ser joven y se va obsesionando con el tema: se queda sin dormir en las noches, empieza a cerrar sus negocios, a despedir a los empleados de su casa y a dedicarse a sus raros libros de arte. A la par, las reapariciones de su rostro joven se hacen más regulares, empieza a acostumbrarse a esa muda compañía hasta que un pensamiento se apodera de él: "…la idea de ir al encuentro de ese joven de trasmundo, allá en lo hondo del espejo, a la vez en el pasado y en el presente" (378). Así, terminará por destruir no solo el espejo sino acabar con su propia vida.

El final del relato es un tanto ambiguo pues queda ligeramente sugerido que esto acabará con él, que la "valla transparente" que separaba ambos mundos es su propia vida. El personaje ha asumido que el doble del espejo es su verdadera identidad, lo que siempre quiso ser y va en busca de ello:

> Y esta mañana has amanecido resuelto a dar en algún momento ese paso, aun si ello significa el fin de tu vida orgánica. Acabarán, entonces, contemplación, perplejidad y soliloquio, pero se abrirá ante ti otro modo de existencia, y en ese mundo volverás a ser tú mismo. Sí, tú mismo. (378)

En este cuento, la segunda persona corresponde tanto al narrador como al personaje. Gramaticalmente hablando es fácil determinar que existe un narrador en segunda persona que se identifica con el protagonista pues solo existe un único personaje en todo el relato: el viejo hombre que se obsesiona con su faz joven en el espejo y que empieza a contarnos su historia pero no desde el inicio sino desde el momento en que ya está acostumbrado a esa inexplicable compañía; es decir el cuento tiene un inicio *in media res* de lo cual podemos deducir que una vez aceptada la idea de que no está loco y que la imagen del espejo es su retrato joven, intenta

entender esa realidad y por ello se ha desdoblado con el fin de hacer un análisis más objetivo de todo lo que sucede y así justificar sus acciones.

Por lo tanto, el tú narrador y el tú personaje se identifican. Usando este tipo de narrador, el autor muestra la soledad en la que se encuentra el personaje. De hecho, la focalización adoptada por el narrador es interna y única. Estamos ante un narrador, en apariencia, extradiegético pero se trata de un narrador intradiegético desdoblado, que conoce y transmite todo lo que ve, piensa y siente el personaje; pero al ser un narrador de segunda y no de tercera persona guarda una relación un tanto cercana con el protagonista, una relación de familiaridad que se evoca con el uso del "tú" (pronombre que designa el trato de confianza); pero que no es "yo" y por tanto no es tan subjetivo. Así, el narrador utilizado permite una cierta distancia de los hechos; es decir la suficiente familiaridad para conocer los pormenores del personaje y la suficiente distancia para mostrarse más objetivo con lo que se cuenta.

Hay, por tanto, un desdoblamiento del personaje para crear un yo conocedor (narrador) que se dirige a un yo ignorante (personaje) e intenta explicarle lo que sucede, pretende que ese yo ignorante comprenda su propia situación, aún más, pone en evidencia sus motivaciones subjetivas; es decir, aquello que el yo ignorante no se atreve a decirse, lo dice directamente el yo conocedor o narrador.

> Te casaste con esa mujer hermosa y de gran sentido práctico que era Sofía. Te sonrió la fortuna y te hiciste de una posición mejor que la de tu padre. El único gran revés que sufriste fue la muerte de tu esposa, hace unos dos años. Y a lo largo de todo ese tiempo, solo muy de cuando en cuando recordabas, con cierta y pasajera tristeza, la frustrada vocación de tus años mozos. Pero, ¿a qué pensar en ello, si tan bien te había ido por el camino que habías seguido?
> Pero ahora resulta que el muchacho que no alcanzó a ser lo que en verdad quería había ido a instalarse en imagen en el espacio puramente virtual de ese espejo, que por años había estado, ya lo dijiste, en tu taller de aprendiz, y había asumido una suerte de vida latente, en una juventud sin término. Allí, tras el azogue, sin necesidad de ningún soporte y al parecer al acecho del hombre en que te has convertido, quizás en espera de algo. ¿Especulaciones? Sí, seguramente, pero, ¿qué otra cosa te queda? (376)

En este fragmento se observa claramente el desdoblamiento del personaje para analizar su propia existencia. Hay solo un aspecto pendiente de su vida, un solo arrepentimiento y es el hecho de haber abandonado el sueño de convertirse en artista y, ahora que ya está viejo, ese asunto pendiente se materializa en su imagen joven que se asoma al espejo.

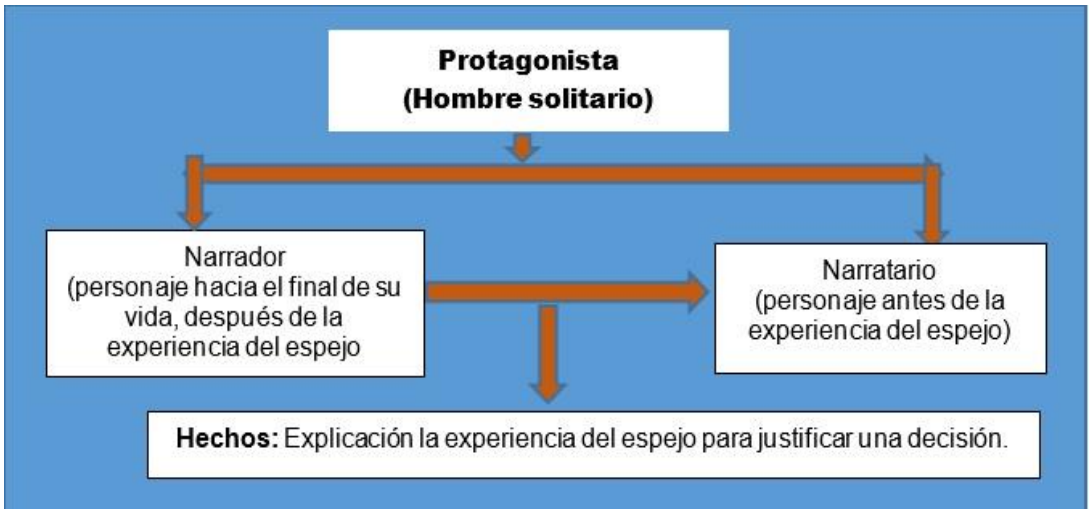


Figura 12: Desdoblamiento del personaje en narrador y narratario en "Ese joven que te habita"

Todo el cuento se estructura en torno a una idea: darse cuenta de que el joven del espejo es él y que representa su verdadero ser, su pasión, su anhelo[71]. Toda la historia nos relata ese proceso de aceptación. Así, la primera vez que ve la imagen, cree que está alucinando y que sufre de una "esclerosis cerebral". Su primera reacción fue negar el hecho y buscar una explicación lógica y material:

> Se te ocurrió incluso, una tarde entre otras, examinar con cuidado el vidrio y, retirando por un momento el marco y la cubierta posterior, el azogue, en busca si no de una clave, al menos de un indicio que ayudase a aclarar lo que parecía indescifrable. Así lo hiciste, con el mayor cuidado, pero no encontraste nada que pudiera ayudarte. Devolviste pues el objeto a su estado y sitio anteriores, reconociendo que tu iniciativa había sido no solo inútil, sino además ingenua, pues era obvio que lo acontecido no respondía a causas materiales. (373)

Descartada la razón material, viene el cuestionamiento cada vez más obsesivo sobre qué o quién era lo que aparecía en el espejo. Los lectores se enteran del conflicto y las dudas del personaje porque el narrador, usando preguntas retóricas y el estilo indirecto libre, remite a los pensamientos del personaje:

> *¿Qué determinaba semejante aparición, ¿Por qué ella no se había mostrado antes y ahora sí, a intervalos por lo visto impredecibles? ¿Cuándo tornaría a hacerlo? ¿Por qué disolvía, aunque fuera por unos instantes, la efigie del hombre real que se miraba? ¿Era un llamado del pasado? ¿Una invitación a la muerte?* (375)

[71] "Joan Rivière, de la escuela kleiniana, parte a su vez, en su ensayo sobre *La fantasía inconsciente de un mundo interno reflejada en ejemplos de la literatura*, de la convicción de que son frecuentes las fantasías de contener dentro de nosotros a otras personas, a nivel inconsciente. Figuras que, según dice, nos desconciertan y aterran, pero que también, y en más de un sentido, «representan lo que más amamos, admiramos y anhelamos poseer»" (Rivera Martínez, en Ferreira, 2006: 77).

En esta parte del texto se hace patente el solapamiento de las voces del narrador y del personaje tornándose más evidente la identificación entre ambos.

En su afán de encontrar una explicación a lo que sucede, el personaje se plantea la posibilidad de que el joven del espejo sea el hijo que no pudo tener, pero también termina desechando esta idea y aceptando poco a poco que el joven del espejo es él y empieza a acostumbrarse al enigma. Este es el punto en el que empieza el cuento: "Te habías acostumbrado al enigma. No formulabas ya preguntas ni te extraviabas en conjeturas…" (371).

Entonces, al tener un inicio *in medias res*, la función del relato es explicar los motivos que llevan al protagonista a acabar consigo mismo. En términos simples, el cuento es la historia de un hombre de 60 años que vive solo, que no tiene hijos y que se siente frustrado en su vocación. Un día se ve joven en ese espejo y la posibilidad de recuperar ese sueño perdido renace. Aceptado esto, procede a cerrar sus negocios y retoma sus libros de arte hasta el momento en el que el deseo de poder tener una segunda oportunidad lo gana y acaba aniquilándose.

Para los lectores, este narrador en segunda persona no es del todo confiable porque es el propio personaje y esto se acrecienta por el hecho de que hay un único personaje y una única focalización. Se asume y acepta que lo que el narrador dice es cierto porque al ser omnisciente se presenta con cierto carácter objetivo; pero eso es lo que el autor o el narrador implícito quiere que creamos cuando en realidad se trata de un hombre que se suicida llevado por la soledad y la frustración. El joven del espejo y la ilusión de su compañía solo justificarían el hecho.

3. Relatos con narratario implícito

En este caso, no es fácil determinar quién es el narratio de la historia. Podemos ubicar aquí uno de los cuentos poéticos de Rivera Martínez: "Oneiros", en este caso usando un narrador en segunda persona el autor nos trasmite las emociones contenidas ante la pérdida y lo desconocido.

3.1. "Oneiros"

"Oneiros" es un cuento poético. El título del relato hace referencia a la mitología griega, Oneiros es una personificación del sueño y en este breve relato, Rivera Martínez presenta la imagen de un sueño. A través de un narrador en segunda persona y una focalización interna, un personaje no definido nos relata que está a la orilla del mar recordando a su madre y de pronto trata de buscarla en el océano hasta llegar a las orillas del ponto sin estar seguro si es un sueño o no lo vivido.

A diferencia de los otros cuentos, la prosa poética de esta historia y la escasez de acción consiguen crear una atmósfera onírica[72] propia de una prosa poética surrealista. Utiliza un narrador en segunda persona para pasar de una imagen abstracta a otra, de una alucinación a otra cuyos elementos recurrentes son el mar, la muerte y la sensación de pérdida o vacío por la pérdida de alguien, lo cual revela la profunda intimidad personal y hermética que se manifiesta en esta historia, dejando de lado la realidad exterior o el relato que pasa a un segundo plano.

Este tipo de narrador refuerza el sentido onírico del relato pues el narrador se presenta como la personalización del sueño que se impone al personaje y le va diciendo lo que hace, lo que piensa, dando la sensación de estar fuera de la historia y ser heterodiegético con focalización omnisciente.

Las vivencias se desarrollan a las orillas del mar donde recuerda o sueña con una mujer que lo tiene en su regazo. Ese ambiente feliz con peces rutilantes se transforma en un ponto con cientos de amarillos cráneos que babeaban por sus cuencos. El ambiente solitario y hermético del mar se transforma en una pesadilla al perder a la mujer que lo acompañaba, su madre.

Lo que se intenta presentar en el cuento son dos situaciones emocionales del protagonista: una feliz y otra desesperada. El enlace entre las dos es el afán del personaje por querer tocar a la mujer, en ese momento la situación cambia y se torna lúgubre, angustiante y pesimista.

No existe trama en las imágenes presentadas solo una especie de limbo emocional, un conjunto de situaciones con imágenes oníricas y agobiantes que abruman al protagonista.

El estilo literario usado en este relato semeja una escritura automática, propia del surrealismo, y a través de metáforas e imágenes va describiendo los ambientes en los que se encuentra y que son diferentes de acuerdo con su estado de ánimo. Una muestra de la prosa poética que predomina en este relato es la manera de describir a los peces: “oh dorsos rutilantes aletas de plata peces reverberando en la móvil transparencia hasta que de pronto acabó aquel hervor…” (427).

Aunque todo el relato es una serie de imágenes en las que el protagonista va asistiendo a una sucesión de visiones del mar y del ponto. Esta última es muy gráfica en la forma cómo describe el mar de los muertos, lleno de cráneos golpeándose entre ellos que recuerdan las imágenes del Infierno de Dante:

[72] El onirismo es la alteración de la consciencia caracterizada por la aparición de fantasías semejantes a las de los sueños, con pérdida del sentido de la realidad (DLE, 2014). En el arte, puede ser considerado un proceso de abstracción y de síntesis en el que el artista es estimulado por la realidad que internaliza, escogiendo ciertos detalles o eventos externos a él, los cuales estudia, los recuerda, de alguna manera los pondera y, finalmente, los plasma en su obra.

> …viste cómo el mar varaba cráneos que babeaban por sus cuencos y en silencio canturreaban al trasluz de aquel oleaje en su augusta condición de míticos guerreros golpeando sus albos parietales contra las rompientes cientos de amarillos cráneos vomitados por matriz recóndita… (428)

Según la mitología griega, Oneiros era las personificaciones de los sueños que podían ser buenos o malos, pero siempre proféticos. En este relato, Oneiros es el narrador que va imponiendo su sueño a alguien, haciendo que sus recuerdos y emociones se mezclen con alucinantes imágenes que traslucen su estado de ánimo.

4. Relato con focalización externa fija

"Flavio Josefo" es un relato en segunda persona en el cual el narrador da la impresión de estar dictándole al personaje que decir y qué hacer. El narrador no se llega a identificar con el protagonista pero tampoco conoce sus emociones, solo se dedica a trasmitir lo que ve.

4.1. "Flavio Josefo"

Este relato es la historia de un anciano monje con apariencia de muerte (rostro amarillento, barba negra, profundas ojeras y manos sarmentosas) que el tercer domingo de cada mes acude a la Alameda de los Descalzos, se sienta en una banca a leer un libro titulado *Libro de los Siervos del Señor, que fueron llamados a su gloria, en la Ciudad de los Reyes*, este libro es una especie de registro de personas ya fallecidas.

Ese día sigue su misma rutina, pero por más que observa pasar a personas enfermas o desvalidas no logra apuntar nada en su cuaderno hasta que, finalmente traza una línea que cierra la lista y en el último espacio antes de la línea coloca su nombre: «Flavio Josefo, donado…» (285). Hecho esto, el relato termina con el monje levantándose de la banca y caminando sin un rumbo fijo y sin volver al convento. El final abierto del relato le da pie al lector para que sea este quien termine la historia que por el corte que ha seguido, Flavio Josefo se dirige a la muerte: "Cierras las tapas, después, y te pones de pie. Y sin un gesto, sin una mirada a tu alrededor, ni una palabra, te alejas. Te alejas, sí, con el viejo cuaderno bajo el brazo. Mas no te diriges al convento, sino quién sabe a dónde…" (285)

En este relato, Edgardo Rivera Martínez usa un narrador en segunda persona con focalización externa. Se trata de un narrador homodiegético que usa la segunda persona para comunicarse directamente con el protagonista; es como si el narrador le fuera informando al personaje lo que tiene que hacer, una especie de ser que está fuera observando los hechos desde el punto de vista del personaje.

Se puede suponer que este narrador es el mismo Flavio que se ha desdoblado y está repasando los hechos, aunque mantiene la objetividad contando solo lo externo para no verse obligado a analizar sus emociones y explicar el porqué y cómo elige a los que van a morir. Este mecanismo incrementa, además, la atmósfera de misterio que rodea los hechos.

A diferencia de otros relatos donde el protagonista se desdobla con el fin de analizar y excusar sus decisiones, en este caso, Flavio Josefo no pretende justificarse; solo busca exponer los hechos y dejarle al lector la tarea de darle sentido a los acontecimientos y darle un final a la historia. No obstante, el cuento tiene una serie de indicios que hace pensar en Flavio Josefo como representante de la muerte misma que, finalmente, agobiado de vaticinar la muerte, decide la suya: los rasgos físicos del monje (rostro amarillento, barba negra, profundas ojeras, manos sarmentosas), el extraño libro donde él anota a quienes están destinados a morir, la similitud de las manos del monje con las garras de un ave de rapiña.

El elemento misterioso también está presente en esta historia en dos aspectos: en la misteriosa lista del cuaderno que lee Flavio Josefo y que está escrita con caracteres que parecen ser de otra época; y, en el enigmático final del relato pues Flavio Josefo termina yéndose, pero no se dice explícitamente a dónde, aunque el hecho de haber colocado su nombre en una lista en la que solo aparecen personas muertas, nos da una señal de que él también morirá. Además, esta experiencia indefinible justificaría también el uso de la segunda persona, pues tal como afirma García Landa cuando habla del narrador testigo:

> En esta variedad de la narración homodiegética, el protagonista no es el narrador, sino un personaje conocido por el narrador (Cfr. Friedman, 125). Con frecuencia, este personaje ha vivido una experiencia de importancia trascendental. Su carácter sagrado, terrorífico o simplemente indefinible hace necesario el desdoblamiento en narrador protagonista. (1998: 318-319)

Flavio Josefo necesita repasar su trabajo de anunciador de muerte y se percata de que no conoce a ninguna de las personas a quienes les ha presagiado la muerte pues ninguno tiene nombre propio, solo aparece un rasgo que los identifica: «Hombre silencioso», «Niña con claveles», «Caballero de triste mirada» «Muchacho con avecilla y sandalias». Al tomar conciencia de esto, se agobia y decide colocarse él al final y cerrar el libro y no elegir a otra persona a quien "matar". Se cansa de seguir teniendo la responsabilidad de elegir a alguien para morir y abandona todo.

5. Consideraciones finales

Los estudios narratológicos se han centrado siempre en un narrador en primera o en tercera persona y poca cabida se le ha dado al narrador en segunda persona, un narrador poco

claro que no termina de evidenciar quién se esconde tras su máscara; pero sí crea el efecto de contarle la historia a un narratario (identificado o no) o a sí mismo desdoblado, por lo que tiene las características de un narrador autodiegético que busca la cooperación del lector. Así, mientras la primera persona buscaba que el lector se identificara con su historia; el de segunda persona busca un cómplice de sus acciones. Digamos que la segunda persona brinda una lejanía media entre el narrador y los hechos, lo suficientemente lejos para analizar; pero también lo suficientemente cerca para seguir teniendo una visión limitada y una familiaridad mayor con el lector.

Estas características las usa Rivera Martínez cuando nos presenta relatos como "En la luz de esa tarde", "Ese joven que te habita" o "El descanso de la doncella" en los cuales el narrador de desdobla para analizar situaciones que le son incómodas o no quiere aceptar[73]: el ser un fantasma, en el primer caso; o la frustración y soledad en la que se encuentran inmersos, en los dos siguientes; por lo tanto, el protagonista necesita asumir una situación desconocida por él pero conocida por el narrador que le va informando poco a poco de la situación en una especie de proceso de enseñanza.

En los tres cuentos, el personaje protagónico está solo frente a sus conflictos personales y en esa soledad recurre al desdoblamiento para poder examinar los hechos e ir encontrando sentido a su vida. En este caso, se trata de un narrador en segunda persona gramatical que esconde a la primera persona protagonista que necesita distancia para analizar su vida. La verdadera voz narrativa se hace presente en el uso del estilo indirecto libre usado para reproducir sus pensamientos. Otro aspecto ligado al carácter reflexivo de estos cuentos y que vale la pena resaltar, es el hecho de centrarse en conflictos emocionales, íntimos y por ende universales con los que cualquier lector se sentirá identificado; así, el autor logra que el lector se involucre en la narración un objetivo frecuente en la cuentística de Rivera Martínez.

"Lectura al atardecer" es otro relato que va por la misma línea con la diferencia de que es un relato metadiegético centrado en el lector pues toma como tema el proceso de lectura repitiéndolo mediante una *mise in abŷme* que se repite ilimitadamente; es decir este cuento vivencia el proceso que todo lector experimenta al abrir una obra literaria: sentirse parte del cuento. A este objetivo ayuda mucho el uso de una segunda persona gramatical como una especie de invitación a la lectura anticipando las emociones que se despiertan al leer. Asimismo, el cuento está relatado en tiempo presente como si los lectores reales que leen la historia fueran construyéndola a medida que la descubren.

[73] Si el personaje conociera su historia y no tuviese inconveniente en contarla se utilizaría la primera persona; pero se trata de obligarlo "porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa" (Butor en Paredes, 2016: 93)

Por otro lado, el narrador homodiegético en segunda persona con narratario explícito se aborda en el cuento "Enigma del árbol" y "Leda en el desierto". En el primero, a diferencia de los anteriores esta vez se hace patente una situación de diálogo[74] en la que un personaje testigo le cuenta la historia a un árbol a quien se dirige en segunda persona gramatical. Todo el cuento es una explicación sobre el porqué el árbol termina quemado al final[75] y las consecuencias que su presencia ha tenido en la vida del emisor ficticio (Anastas). El protagonista sigue siendo el árbol y el narrador es solo un testigo; por lo que nuevamente estamos ante una primera persona testigo disfrazada de segunda con el objetivo de acercarse al protagonista para contarle no solo su historia sino cómo influyó en la vida de los demás personajes, de lo cual el propio narrador es prueba. No obstante, al ser el narratario un árbol se puede afirmar también que el personaje de Anastas intenta justificar sus acciones y huir de su responsabilidad delegándola a otro ente que no puede refutarlo (el árbol).

Una situación parecida es la que se cuenta en "Leda en el desierto" donde se evidencia un juego de personas gramaticales pues, aunque el cuento inicia con segunda persona, aparece también la primera persona plural y la tercera persona que se manifiestan mediante el uso de verbos o pronombres. En este relato, queda claro que el narratario es Leda (la protagonista) y que el narrador va siempre junto a ella, tal vez un testigo; pero más adelante cuando se involucra también en los hechos nos lleva a afirmar que se trata de un narrador protagonista, pero con un grado de responsabilidad en los hechos menor que el de Leda por eso subordina su voz a la de ella y que se patentiza en la primera persona del plural.

El narrador en segunda persona con una focalización externa que lo dota de cierta omnisciencia, aparece en "Flavio Josefo". En este caso, el narrador muestra la vida del protagonista sin que este se percate de ello produciendo la sensación de un destino previamente fijado y, precisamente, el personaje se dirige, al final, a su muerte como si el narrador lo hubiera estado guiando hacia ese desenlace. En este cuento, a diferencia de los demás, la segunda persona gramatical esconde a una tercera con focalización externa que se apoya en el hecho de que el narrador no se corresponde con ningún personaje del cuento.

"Oneiros" es un relato poético en el que la segunda persona es más una especie de apóstrofe lírico para mantener la cercanía con el lector a quien quiere contagiar de las emociones

[74] Alberto Paredes llama a este narrador segunda persona aparente porque evidencia al emisor y receptor de los hechos.

[75] Todo el relato es circular y retrospectivo pues inicia cuando el árbol ya está quemado y termina en la misma circunstancia.

que siente el narrador-poeta al reflexionar sobre el dolor de la pérdida de la inocencia y de la madre y lo angustioso que resulta su recuerdo.

Los cuentos en segunda persona gramatical son los relatos en los que se evidencia de manera más clara la maestría del autor para esconder la voz narrativa. Se usa para involucrar a lector (crear una empatía dinámica con él) y por cercanía con el personaje a quien el narrador quiere ayudar a asumir sus problemas, contarle parte su historia o dirigirlo para cumplir su destino.

CAPÍTULO V: CUENTOS CON NARRADOR EN TERCERA PERSONA

El narrador en tercera persona es, la mayoría de las veces, un narrador heterodiegético porque cuenta la historia desde fuera, no juzga ni opina sobre los hechos que narra, tampoco tiene atributos humanos excepto ser el individuo relator provocando así una especie de distanciamiento y de perspectiva indirecta sobre lo narrado.

No obstante, según Alberto Paredes (2016) la tercera persona presenta variantes según el conocimiento que tienen de la historia: el *narrador omnisapiente* que no se identifica con ninguno de sus personajes, tiene conocimiento total de personas y situaciones, de los hechos y su interpretación definitiva; el *narrador con* (*narrateur avec*) que adopta la perspectiva de uno de los personajes para contar la historia, solo narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás y su funcionamiento en el texto; *la falsa tercera persona* implica que gramaticalmente el narrador está en tercera pero la perspectiva corresponde a la primera; es decir, se trata de un narrador homodiegético en tercera persona.

Hay una cuarta variación, el narrador por fuera (narrador du dehors). Se trata de un narrador heterodiegético con focalización externa que solo puede describir lo que ve, lo que oye; pero no tiene acceso a la conciencia de los personajes, no puede saber qué piensa ninguno de ellos, está supeditado exclusivamente a los sentidos y va averiguando lo que pasa en la historia al mismo tiempo que va sucediendo.

En los cuentos de Rivera Martínez, aparecen todas las variantes por lo que podemos dividir los 20 cuentos escritos en tercera persona en los siguientes grupos:

- Relatos en tercera persona omnisciente (focalización cero)
- Relatos con narrador con
- Relatos con focalización interna (falsa tercera persona)
- Relatos con focalización externa (heterodiégético)

Tabla 10: *Cuentos con narrador en tercera persona gramatical*

Cuentos en tercera persona gramatical	**Relatos en tercera persona omnisciente (focalización cero)**	"El cantar de Misael"
		"Marayrasu"
		"Las candelas"
		"El paleógrafo y la tesis"
	Relatos con narrador con	"Azurita"
		"Vilcas"
	Relatos con focalización interna (falsa tercera persona)	"Puente de La Mejorada"
		"Ave Fénix"
		"Una flor en la plaza de la Buena Muerte"
		"Encuentro frente al mar"
		"Una habitación de hotel, quizás"
		"Princesa hacia la noche"
		"El organillero"
	Relatos con focalización externa (heterodiégético)	"La firma"
		"El fierrero"
		"Rosa de fuego"
		"Federico al pie del tiempo"
		"Parvo. Inalcanzable"
		"El enigma de los zapatos"
		"Ileana Espíritu"

1. Relatos en tercera persona omnisciente (focalización cero)

La tercera persona omnisciente supone una presencia narrativa que domina toda la historia, por lo tanto, es un narrador extra y heterodiegético. Los tres relatos que usan este tipo de narrador se localizan en la sierra y pertenecen a sus primeros cuentos: "El cantar de Misael", "Marayrasu" y "Las candelas" lo que nos lleva afirmar que Rivera Martínez siempre buscó experimentar en el uso del narrador y utilizó el narrador omnisciente en cuentos que buscan retratar la forma de ser del personaje andino: mítico, solitario, enigmático.

Se incluye también en este grupo un cuento construido como un monólogo omnisciente: "El paleógrafo y la tesis" en el que el narrador es una especie de dios que va creando la historia a medida que la cuenta.

1.1. “El cantar de Misael”

Es un relato en el que el misterio, la ambientación andina, la música y la soledad aparecen como temas recurrentes. Es una narración en tercera persona en la cual una noche, Juan González, el protagonista, un tendero ambulante, luego de haber atendido a sus clientes, se propone descansar tocando unos huaynos. En este momento tiene un encuentro inesperado con un hombre “…alto, flaco, encorvado. Terroso el semblante, y sus ojos, de un brillo apagado…” (24) que le pide tocar unos yaravíes. Al acabar, Juan González insta al desconocido a tocar algo y este interpreta un “preludio al modo apurimeño” (24). Al escuchar las composiciones, Juan González “estuvo cada vez más convencido de haber oído hacía mucho tiempo, aunque sin que pudiera precisar cuándo ni dónde” (25) pero que le hizo recordar la casa de su tío abuelo y le hizo sospechar que el desconocido era posiblemente Misael Calixto, uno de los hijos de Timoteo Calixto, que cuando era joven se había marchado para no regresar nunca convirtiéndose luego en una especie de leyenda. Al manifestarle sus sospechas al desconocido, este pareció reconocerse en las palabras de Juan González, pero luego se marchó: “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…” (26).

Se trata de un cuento ambientado en el mundo andino y en el que la acción más importante consiste en el transitar desde un mundo en un nivel predominantemente realista a otro más misterioso y enigmático en el que la historia concluye.

La narración en tercera persona nos presenta un narrador extradiegético y heterodiegético con focalización omnisciente limitada a la figura de Juan González. Este narrador es quien se encarga de presentar la atmósfera misteriosa que sirve de antesala al encuentro de dos mundos: el mundo de los vivos representado con Juan González y el mundo de los muertos o de las ánimas personificado por Misael Calixto.

> (…) ambos personajes, uno vivo (Juan) y otro difunto (Misael), se reconocen en la frontera donde los mundos en que discurre la vida humana se conectan y se distancian, como ocurre en el final de “Cantar de Misael”, en el que producido el encuentro, Juan se queda en el mundo de los vivos y desde allí observa “como se perdía en la obscuridad ese hombre flaco y sin edad”, de retorno al mundo desde el que ha venido para compartir unos momentos de intensa comunicación, gracias a la magia de la música. (González Montes, en Revista Martín, 2010: 54)

Como sucede en “Ángel de Ocongate”, en “Cantar de Misael” lo significativo no es la acción que se podría simplificar diciendo que narra el encuentro entre Juan González y Misael Calixto, sino que lo importante es la revelación de un dato misterioso, oculto que solo se revela

hasta el final y que termina en un desenlace abierto que deja al lector y, en este caso, también a Juan González con una sensación de incertidumbre.

El narrador ambienta, desde el inicio, la historia en una noche a la luz de un mechero en mitad de camino entre Parcos y Julmarca, en un momento en que ya se han ausentado todos los clientes y en donde "…no se distinguía a nadie y solo se oía el silbido intermitente del aire de la puna" (23). A esta atmósfera se une la música andina que contribuye a crear un ambiente propicio para el peculiar encuentro.

Desde el momento en que se produce el encuentro hasta el inesperado final, el narrador focaliza en la figura de Juan González y a partir de aquí solo acudimos a la relación de hechos, pero desde la perspectiva del personaje vivo, sabemos lo que él siente o piensa sobre la presencia del extraño de quien solo sabemos lo mismo que Juan. Se trata, entonces, de una focalización limitada.

En este relato, tal como sucede en todos los que forman parte de esta primera colección de relatos, se usa el estilo indirecto libre que sirve para introducir los pensamientos de Juan. A través de una serie de preguntas retóricas plantea las dudas sobre quién era el desconocido: "¿De dónde vendrá?, ¿No lo había visto alguna vez? (...) ¿Quién era, pues?" (24). El mutismo del personaje extraño contribuye a hacer más enigmática su figura hasta el instante de entonar los huaynos[76]. La música activa en Juan González el mecanismo de su memoria y puede empezar a relacionar al desconocido con Misael Calixto, el hijo de Timoteo Calixto, su tío abuelo, un personaje a quien se le describe como "arriero, vendedor de ferias, bailante, salteador y músico" (25). En el momento en que Juan reconoce al visitante como Misael Calixto, es cuando empieza a hacerse patente que su fisonomía no pertenecía a este mundo: "¿Por qué parecían su rostro y su cuerpo como esfumados y sin materia?" (26).

Con una sola frase: "Sí, en verdad, realmente…" (26), Misael parece reconocerse en las señas que le menciona Juan y se identifica como alguien que vaga solo por el mundo: "Solo voy, y en soledad llevo/ mi ausencia, / mi muerte, / mi destino…" (26). Al terminar de cantar, se despide con un "Gracias, Juan González" (26) que solo deja al tendero con la misma incertidumbre que ha ido creciendo a medida que se desarrolla la historia.

Estas dos frases, colocadas en boca de Misael Calixto: "Sí, en verdad, realmente…" (26) y "Gracias, Juan González" (26) nos llevan a afirmar que Juan tenía razón y que el mismo Misael asume su condición de persona espectral; pero solo es una especulación pues el narrador

[76] Los nombres de los lugares andinos, la música y el uso de mitología popular (un muerto que aparece en el mundo de los vivos) pone de manifiesto la ambientación andina de todo el relato.

cierra la historia con un final abierto: "Y se alejó por ese mundo suyo, entre el sueño y el desvarío" (26).

En este cuento está presente un narrador gramatical en tercera persona con focalización limitada que esconde al verdadero narrador de la historia, Juan González, un narrador autodiegético y que solo aparece para dar a conocer sus pensamientos y sospechas respecto a la identidad de Misael Calixto (estilo indirecto libre) y cuando finalmente se produce la anagniorisis, el descubrimiento de quién es realidad el desconocido por lo que lo único que quedaba era la confirmación de esto que llega al final en las palabras del propio desconocido, una afirmación velada que deja entrever el carácter espectral del personaje. En este momento lo maravilloso es evidente en el relato, la mezcla de lo misterioso y enigmático se hace patente dentro de una atmósfera magistralmente construida por el autor.

1.2. "Marayrasu"

El título del relato hace alusión al nombre de una montaña de los Andes del Perú ubicada en la provincia de Jauja. La historia es protagonizada por un huérfano que llega a Jiullcocha guiándose por la silueta del Marayrasu con la única ilusión de poder conseguir trabajo en la mina. Pero como no lo consigue de inmediato, decide quedarse en la ciudad a esperar una oportunidad, entonces conoce a Magdalena una joven que lo ayuda a poner su primer negocio (una venta de café, chicha y pan) y por ella conoce las rencillas entre los mineros y los problemas con los sindicatos.

A la par que Alfonso es testigo de la problemática social que se cuenta en el relato, vive su propia historia, un poco más mítica, pues tiene un contacto directo con uno de los espíritus del nevado que le propone llevárselo a morar en el Marayrasu y él a pesar de que se siente atraído por el cerro termina rechazando este sueño y trabajando en la mina[77].

El cuento se narra en tercera persona, se trata de un narrador heterodiegético con focalización omnisciente que cuenta la historia de Alfonso, un muchacho de 13 años, que no entiende toda la relevancia de la problemática social presentada en la obra, pero vive en carne propia las consecuencias de los problemas sindicalistas de los mineros y su enfrentamiento al gobierno[78]. Sin querer se ve involucrado en el conflicto de la huelga porque su amiga

[77] El hecho de rechazar el sueño y seguir en el mismo sufrimiento es un tema que ha aparecido ya en Azurita. Igual que Tadeo rechaza el regreso a su hogar, Alfonso rechaza la posibilidad de vivir en la mítica montaña.

[78] "La violencia política que sufrió el país durante de la década de los ochenta y noventa golpeó profundamente al mundo del trabajo peruano. Sin embargo, antes del estallido del conflicto interno, la violencia era una constante dentro de las relaciones laborales, aunque no en las dimensiones de este período. La violencia senderista no es la única causa que explica los dolorosos hechos que se producen en el mundo laboral peruano.

Magdalena es la amante del cabecilla (Alejandro Catari) y cuando se la llevaron los policías, él se quedó cuidándole la casa. Un día llega Catari y le entrega una carta para otra persona. Por este hecho, Alfonso es detenido por varias semanas en prisión y allí es testigo de todos los abusos que se cometen contra los rebeldes. Sin embargo, pese a lo que ve y vive, Alfonso no traiciona a Catari ni a su amiga, su actitud se torna impasible hasta el momento en que ve como llevaban acribillado el cuerpo de Catari. Después de esto lo soltaron, pero nada volvió a ser igual, Magdalena se marchó a Lima y Alfonso se quedó solo, entonces renunció al sueño de vivir en el Marayrasu y se presentó como postulante al trabajo de la mina.

El hecho de que la narración esté centrada en un adolescente huérfano que sale de su pueblo con la esperanza de una vida mejor, complementa el tema en sí del cuento que es la renuncia a los sueños y la resignación ante la dolorosa realidad: Catari termina muerto al igual que muchos de los sindicalistas que lo siguieron; Magdalena nunca se recuperó de los abusos que se cometieron contra ella y de la muerte de Catari y terminó renunciando a todo para irse a Lima; y, Alfonso pierde su inocencia, conoce los abusos y renuncia a sus sueños. El conocer a Magdalena y vivenciar las injusticias cometidas le quitan toda ilusión y se resigna a vivir en un mundo de opresores pues finalmente ellos ganaron las rencillas y quienes terminaron muertos fueron los oprimidos.

El cuento nos ofrece dos imágenes del mundo contrapuestas, por un lado, está la tierra mineralizada de Jiullacocha con sus pobladores y los problemas sindicales (un mundo de abusos, de traiciones, de opresores e injusticias) y, por otro, está el mundo mítico localizado en el Marayrasu, un mundo que solo se le presenta a Alfonso a través de la imagen de una pastora que le ofrece llevarlo consigo (un mundo de claridad, de altura, de elementos fabulosos). Estos dos mundos antagónicos (uno ubicado en las alturas y otro en las profundidades de la tierra) se le presentan a Alfonso como opciones de vida; pero él elije el minero, renunciando al sueño por considerarlo un imposible. Un mundo tan bello no cabía dentro de una realidad tan cruda. Después de haber sido testigo del daño, él ya no encajaría en ese mundo mítico y por eso renuncia a él como el personaje de Mateo de "Azurita" quien después de tantos años lejos de su hogar ya no cree pertenecer allí.

Uno de los momentos claves de esta historia es la estancia en la prisión donde Alfonso se acerca a una realidad dura que lo vuelve un ser solitario y encerrado en sí mismo. El narrador

---

En realidad, Sendero Luminoso cumplió el rol de atizar la violencia existente en las relaciones laborales llevándola a sus extremos, es decir, engarza con esa tradición previa de conflictividad, donde el antisindicalismo empresarial y el discurso del sindicalismo clasista son los dominantes entre los actores sociales. A esto se une la respuesta represiva del Estado que eleva los niveles de violencia. Se dibuja un escenario donde el asesinato de trabajadores, empresarios y funcionarios públicos se convierte en un dato más del escenario laboral" (Canessa, 2011: 85).

a través de los ojos de Alfonso describe las escenas de dolor de las cuales el adolescente es testigo:

> Vio sus espaldas con moretones sangrantes, sus ojos hinchados, sus uñas astilladas. Y hasta fue obligado, sin que le dieran importancia, a presenciar una escena de flagelación. El muchacho logró contenerse. Mantuvo, en todo momento, una sorprendente impasibilidad (…). Y se quebró, finalmente, su estoicismo, el día en que llevaron detenido a Alejandro Catari (…), el cuerpo acribillado del dirigente. Abiertos aún los ojos, y ensangrentada la ropa. (…) Alfonso experimentó un desfallecimiento y uno de sus compañeros debió sostenerlo. Fue después al corral y vomitó con espasmos dolorosos. No pudo llorar, tampoco entonces, y lo embargó una pasividad amarga y glacial que no había conocido nunca. (100)

Se necesita a un narrador en tercera persona para poder mostrar la protesta contra los organismos represivos del Estado; pero sin involucrarse en el tema y por eso se nos cuenta la historia desde los ojos de un muchacho que termina de perder ante los hechos vividos toda idea de sueño o esperanza. Es clara entonces la crítica implícita que aparece en el cuento: Una realidad que se vivía en el Perú en las décadas del 80 y 90, la actitud de los trabajadores (huelga) encaminada a ejercer justicia ante la intransigencia de los empresarios no dio frutos y más bien se vio recrudecida la violencia en el trato, los castigos físicos y los despidos.

De esta manera, esta tercera persona se identifica bastante con la primera en cuanto a la perspectiva de los hechos, dándole al relato una apariencia de testimonio.

1.3. “Las candelas”

“Las candelas” es un relato que llama la atención por incluir el elemento mítico y maravilloso al narrar la metamorfosis que sufre, misteriosamente, el carácter y la fisonomía del personaje principal.

La historia se sitúa en una lejana ciudad que en tiempos remotos había sido un centro minero, una ciudad de paso con hacendados, cateadores, negociantes, arrieros; pero que, poco a poco, había ido convirtiéndose en un pueblo olvidado con grandes carencias. Sus pobladores eran en su mayoría indios repartidos en cuatro ayllus y algunos mestizos entre los que se encontraba Santiago Linares quien tenía una hija, huérfana de madre, Felicia, la protagonista del relato.

Felicia era una jovencita de 16 años que no llamaba la atención por nada y cuyo razonamiento era el de una niña de 12 y cuyo rasgo notable era haber heredado la disposición imaginativa de su madre; pero que física y mentalmente su forma de ser no correspondía con su edad. Un día, en la fiesta del pueblo, le llama la atención un enigmático personaje del que todos de burlan porque vendía las candelas de sus lámparas. Felicia siente simpatía por el

personaje y le compra una candela; pero esa noche sufre una transformación pues al día siguiente ya no es la chiquilla insignificante de antes sino una mujer que se siente cada vez más interesada por la situación de los comuneros en su provincia y en los lugares aledaños, su madurez de la noche a la mañana se produce asombrosamente.

Esta misteriosa metamorfosis llega acompañada de un enigmático destino que ella, su padre y su tío abuelo intuyen sin decirlo: "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 le revelaría más tarde" (167). Es como si se hubiera convertido en una especie de personaje mítico, de renovada fuerza y pureza. Un día aparece un hombre al que nunca había visto y que, sin emitir palabra, le anunciará su destino: "El hombre había visto sin duda, en la mirada de la joven, la aceptación muda y serena de un particular designio" (171). Al final, días después de ese misterioso encuentro, una comitiva formada por hombres y mujeres armados pasan por su casa y Felicia se va con ellos como escogida para un destino de lucha.

El narrador en este relato es heterodiegético y extradiegético pues usa la tercera persona; pero con focalización omnisciente. La historia se centra en Felicia para contarnos una misteriosa historia de transformación y aceptación de un destino que se intuye de lucha contra los abusos que sufren los comuneros, pues ella misma cuando su tío abuelo le pregunta sobre el porqué está tan interesada en la situación de los indios, responde: «Porque me da pena y porque me da cólera. Y porque quisiera hacer algo» (169).

Llama la atención la focalización en Felicia pues según su evolución física y espiritual tenemos dos versiones distintas del mismo lugar. Así, a la Felicia de inicio del relato, le interesaba la fiesta del pueblo, sus visitantes, los trajes, las costumbres populares y curiosos personajes: "En los días que duraba la fiesta (…), Felicia, en cambio, abandonaba por entonces su aislamiento y pasaba las horas en el pueblo, yendo tras de los conjuntos, escuchando los huaynos, recorriendo la feria, y, sobre todo, mirando esos retablos que la suspendían y maravillaban" (157-158).

Pero, cuando se produce su transformación, dejará de interesarle la fiesta del pueblo y se centrará en los problemas de los comuneros, en las injusticias cometidas y, sobre todo, en el sufrimiento de los indios:

> Durante los dos días que aún duró la fiesta, Felicia no salió ya de su casa (…). Tarde la noche, y cuando ambos varones se habían ya recogido, salía a caminar por el pueblo (…). Ella pensaba, durante esos paseos, en la pobreza de la ciudad. Reconstruía su historia, con los pocos datos de que disponía, desde la remota edad de los gentiles, plena de batallas y leyendas, hasta el estado presente. Y reflexionaba, sobre todo, en el sufrimiento de los indios. (168)

Felicia es también un personaje solitario, huérfana de madre y con un padre retraído que la dejaba a cargo de un tío abuelo. “Su timidez, por suerte, así como su pobreza y falta de gracia, contribuían a desviar de ella la atención” (156). Una vez más es un elemento externo al pueblo, un forastero, quien inicia el proceso de transformación de Felicia, una evolución se había anticipado en la febril excitación que sentía ella días antes del inicio de la fiesta del pueblo. En una noche, Felicia pasa de niña a adolescente y su visión del mundo se amplía y al momento de ampliarse también cambia su forma de ver la Sierra; así, para Felicia niña la Sierra era un paraíso natural y no era consciente de los conflictos sociales que tiene; pero para Felicia adulta, consciente esos conflictos, la Sierra era un lugar de injusticia para los comuneros y había que luchar por los derechos (actitud de la protagonista al final del relato).

1.4. “El paleógrafo y la tesis”

Es un cuento de temática social que se centra en la figura de un profesor universitario que aprovecha sus conocimientos y estatus para obtener un beneficio personal.

Don Gualterio es un paleógrafo, profesor universitario, amante de los libros a quien los alumnos conocen como Cucaracha. Este hombre espera la llegada de Rufino Surichaqui, un egresado de la Facultad de Educación en la rama de Historia, quien acude al maestro con la intención de que lo ayude con la elaboración de su tesis. Ante la situación, don Gualterio decide aprovecharse de esto para lograr que el joven le compre unos libros que necesita para hacer una investigación sobre unas tierras comunales. Por esta razón, le propone un tema de tesis relacionado con la conservación de una capillita del lugar al que pertenecían también las tierras cuyo estudio le interesaba realizar.

Al inicio, Surichaqui piensa que, al término del proceso, él se quedaría con los libros; pero don Gualterio se encarga de dejarle clara la situación: “Y añade: «Ahora, pues, yo tendré para formar mi bibliotequita». Pero Cucaracha lo ataja: «No, Surichaqui. Los libros que vas a comprar se quedarán aquí. Se quedarán para beneficio de los estudiantes de nuestra universidad, que, como tú, no tienen a dónde acudir. ¿Está claro?»” (346).

Usando un narrador en tercera persona con focalización omnisciente, el autor nos muestra una historia cotidiana que contrapone los personajes del profesor y del tesista como prototipos sociales: el profesor es quien se aprovecha de su conocimiento para fines personales y el tesista es el estereotipo del muchacho provinciano del cual se aprovechan las personas con cierto poder sobre ellos.

Un dato curioso es el sobrenombre que tiene el profesor: Cucaracha. Ese apodo le es puesto por sus alumnos debido al color de su piel y al gesto de frotarse las manos. “Y de veras

que hay en el color de su tez, en la manera como se frota las manos, en su andar sigiloso, mucho que recuerda a una cucaracha" (342). Esta idea se refuerza al final del relato cuando al despedirse de Surichaqui quedan, en evidencia, sus intenciones:

> 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 quizás venderá un día a una universidad norteamericana si le ofrecen un buen precio. Y retorna a su mesa a continuar la lectura de aquel expediente. Y así avanza se frota de rato en rato las manos y sonríe, y es así como si todo él irradiara entonces, allí junto a la lámpara, un vaho marrón, lustroso… (346–347)

En este fragmento se evidencia la función ideológica del narrador porque se hace una crítica a la corrupción académica. El narrador heterodiegético con focalización cero posibilita este fin dando mayor credibilidad a lo que se está denunciando.

Su amor por los libros es solo interés lucrativo, es una persona con aires de superioridad, rencoroso y que menosprecia y se aprovecha de los demás: vende sus artículos al mejor postor: "Y conserva también copias y resúmenes que va publicando poco a poco, en artículos que trabaja con mucho misterio, o que vende, si hay buena oferta, a investigadores sin escrúpulos" (341); pretende aprovecharse de sus paisanos sin recordar su origen: "Magnífica e inesperada veta que le servirá para sacarles un poco de plata a los indios, como los llama con hispánico desdén, sin acordarse de su propia y cobriza piel" (341); menosprecia a Rufino Surichaqui. "¡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…" (342).

La función ideológica presente en este relato centrada en denunciar la corrupción académica que hay al interior de algunas instituciones académicas, lleva al autor a elegir un narrador en tercera persona con focalización cero.

Acerca de este narrador, podemos afirmar que, aunque aparece en tercera persona y es heterodiegético, no conoce la historia de antemano, sino que la va narrando a medida que la va creando. En el cuento que estudiamos, los hechos no se presentan de manera caótica; pero sí se evidencia a un narrador que, igual que un demiurgo, va creando a medida que habla; por lo que el cuento se centraría en el poder creador de la palabra, como tema; es decir el narrador crea una historia de denuncia social.

La voz narrativa se hace patente en las valoraciones y suposiciones que se van haciendo sobre el actuar de los personajes:

> Y ese rostro se aparta, pero el chico grita desde la calle, a todo pulmón: «¡Cucaracha!», y otra vez «¡Cucaracha!», luego de lo cual se marcha corriendo, pues sabe sin duda cuán vengativo puede ser el personaje. Este se halla enterado por cierto del apodo que le han puesto sus alumnos y que es así como lo llaman en el barrio,

> pero no por eso deja de sulfurarse cuando escucha el apelativo. Y de veras que hay en el color de su tez, en la manera como se frota las manos, en su andar sigiloso, mucho que recuerda a una cucaracha. «¡Bah!», dice con ira, pero se sosiega y retorna a esa selección de títulos y autores que, para mayor seguridad, copia en una hoja. (342)[79]

El fragmento subrayado revela claramente que es el narrador quien, a partir de los rasgos físicos del personaje (el color de su tez, su manía de frotarse las manos), emite su parecer o valoración sobre su forma de ser. Solo cuenta lo que ve, sin detallar pensamientos.

Si se trata de trasmitir los pensamientos solo puede hacer suposiciones: "Y Surichaqui apenas si levanta los ojos, pesando quizás que las cosas no pueden ser de otro modo…" (344); el adverbio quizás subraya la intervención del narrador que solo se limita a intuir el pensamiento del personaje Casi al final del relato se lee: "«Está bien», responde [Surichaqui], y con una reverencia y un débil «Hasta el lunes, don Gualterio», se aleja. Va sin duda profiriendo entre dientes cien insultos contra el autor del asalto, pero eso lo tiene sin cuidado, por el buen comienzo que ha tenido su propósito" (346). Nuevamente, la parte subrayada deja claro, por un lado, la postura del narrador respecto a los hechos (ha sido un "asalto" la forma de actuar del profesor); y por otro, su labor de demiurgo del relato, pues, al final, no sabemos lo que pasará con el tesista solo podemos suponerlo al igual que el narrador.

2. Relatos con *narrador con*

El narrador *Avec* (*con*) siguiendo la nomenclatura de Alberto Paredes es aquel que "somete su discurso a la perspectiva de uno de los personajes que intervienen en la historia (…). Solo se narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás y su funcionamiento en el texto. Todo se desarrolla de acuerdo con un personaje constituido solapadamente como centro del acto narrativo" (Paredes, 2016: 51). Es decir, se trata de un narrador homodiegético, pero con focalización interna que, en el caso de "Azurita" y "Vilcas", que son los cuentos que presentan este tipo de narrador, es una focalización única porque la perspectiva del narrador coincide con la de los protagonistas.

2.1. "Azurita"

El título del relato "Azurita" hace referencia a una piedra preciosa que el protagonista de la historia, Tadeo, encuentra en una mina y a partir de allí rememora cómo es que abandonó su hogar por su afán de conocer tierras lejanas y buscar piedras raras. Al encontrar la azurita empieza a imaginar lo que ganaría vendiéndola y en cómo lo recibirían su mujer y sus hijos al

[79] El subrayado es nuestro.

verlo regresar a casa. A pesar, de este júbilo inicial, el final es inesperado pues termina arrojando la piedra a un lago, en clara señal de renuncia a lo que considera un "sueño sin sentido" y sigue su "viaje sin término" reafirmando el carácter solitario del personaje.

En este caso estamos ante un único personaje que interviene en la historia y al querer destacar es necesario un narrador de tercera persona que cuente la historia, y que ceda la voz al personaje solo en el momento en que, por medio del estilo indirecto libre, traduce los pensamientos y palabras de Tadeo:

> Transpiraba a raudales. Se detuvo otra vez y recostó su cuerpo en una de las paredes. Debía medir sus fuerzas. ¿Qué haría con el dinero? Bueno, muchas cosas. Podría, ante todo, vivir sin sobresaltos por unos meses y, comprarse ropa y pagar por adelantado el alquiler del cuarto en Huancayo[80]. Y aún le restaría, es decir, si conseguía realizar una buena venta. Se secó el sudor de la cara. Volvió a colocarse el atado y prosiguió… (65)

La parte subrayada resalta el segmento en el que parece la voz del personaje dando a conocer sus sueños y perspectivas.

El autor elige un narrador de tercera persona con focalización interna única para remarcar la soledad en la que vive el personaje: "…Tadeo Pomasunco, buscador de piedras raras, barretero por un tiempo en Morococha, y peón, chofer, carpintero, según las ocasiones. Apartado de su mujer y de sus hijos. Solitario" (64).

Es un narrador intradiegético porque se identifica con el protagonista; pero al usar la tercera persona gramatical logra la lejanía suficiente para transmitirnos el panorama completo e intentar comprender las razones del personaje cuando finalmente abandone el sueño de regresar a su casa y, más bien, opte por seguir solo en un camino desconocido. El personaje está acostumbrado a esa soledad y aunque extraña a su familia, su soledad es determinante. Esta idea se refuerza con el hecho de que incluso el narrador está fuera de la historia acrecentando la esfera de soledad en la que se encuentra el personaje.

No obstante, hay fragmentos del relato en los que el narrador solo se convierte en un intermediario entre Tadeo y sus propios pensamientos, pues en el momento en el que encuentra la azurita y se le presenta la posibilidad de regresar a la casa, entonces imagina la situación al volver e intenta reproducirla imaginando más de una versión de cómo serían las cosas a su regreso. En ese momento, el narrador de tercera persona nos traduce una serie de subrelatos en los que cada uno es una versión sobre cómo reaccionarían su mujer y sus hijos ante su llegada. Estas situaciones hipotéticas no corresponden al narrador de la historia, sino que son las

[80] El subrayado es nuestro.

historias que el mismo Tadeo se cuenta a sí mismo y que al ser supuestas o imaginadas suceden únicamente en su mente y él único que entra en su mente es el narrador, pero no son sus palabras ni su fijación; sino la del personaje. Se trata de un nivel narrativo que se desarrolla en la mente del personaje y en ese nivel el personaje se convierte en narrador y narratario de la situación hipotética, tal como se ve en el siguiente cuadro:

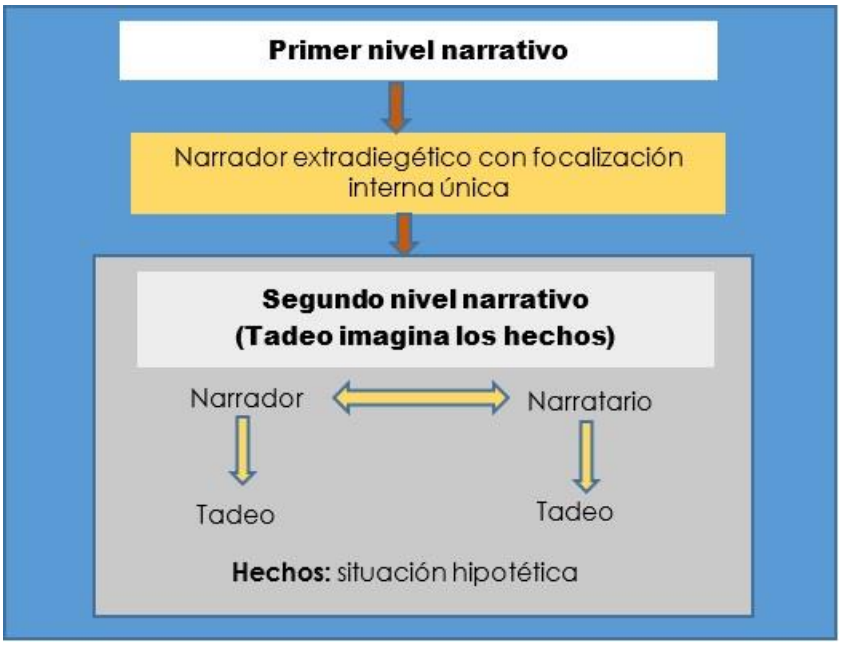


Figura 13: Niveles narrativos en "Azurita"

Habría dos niveles narrativos: uno en el que un narrador en tercera persona nos cuenta la historia de Tadeo desde que busca la azurita en la cueva hasta que la arroja al lago; y el segundo nivel narrativo se caracteriza por presentar hechos hipotéticos que suceden en la mente del personaje y en los cuales él es narrador y narratario. Además, esta parte se narra usando los tiempos condicionales lo cual ratifica la situación hipotética de los hechos que se cuentan: "Con el dinero de la venta *podría* retornar a Acobamba, a su casa, con plata, con regalos. *Diría*: «Aquí estoy, Lastenia. He vuelto». Y su mujer no *contestaría*…" (65).

Aunque las estructuras gramaticales usadas siguen correspondiendo a la tercera persona es claro, en el relato, que quien imagina todo esto es Tadeo mismo y esto lo vemos en fragmentos como el siguiente donde se evidencia que la pregunta retórica que cierra este fragmento corresponde a la propia voz del personaje que evalúa la posibilidad de que esta hipótesis sea certera:

> Pero, ¿podría ser realmente como antes? ¿Podría ella olvidar, así de pronto, lo pasado? Resultaba más probable que acogiese la noticia con frialdad y que dijese: «No, Tadeo, esta ya no es tu casa. ¡Ándate!». Así le contestaría, y en sus pupilas

> brillaría un destello de odio. Los ojos negros e el rostro avejentado y triste. Callaría, luego, en espera de que él se marchase. ¿Sería así, verdaderamente? (66).

Luego de este fragmento se reinicia el relato del primer nivel centrado en el camino de salida de la mina que realiza Tadeo y se retoma de nuevo la situación hipotética para continuar el relato del segundo nivel: "Reanudó la marcha. El fragmento le pareció más pesado, pero ya no faltaba mucho. Sortearía un pequeño y reciente derrumbe. «Esta ya no es tu casa. ¡Ándate!». ¿Qué diría él entonces? Acaso, simplemente… (66).

Son dos los relatos hipotéticos de su regreso que imagina Tadeo mientras sale de la mina. En una de las versiones, Lastenia, su mujer, y sus hijos lo rechazan; y en la otra, lo reciben cordialmente y aceptan su regreso.

Hay, sin embargo, un tercer relato que lo cuenta el narrador del primer nivel pero que no se corresponde con el tiempo presente de la narración sino con el pasado, es una clara retrospección a través de la cual se nos explica cómo ha sido la vida del personaje desde su nacimiento hasta el momento de encontrarse en la mina con la azurita en sus manos, cuáles han sido sus motivaciones y su interés por las piedras preciosas. Este relato hecho íntegramente en tercera persona parece ser también un relato que proviene del propio Tadeo y se ve claro cuando se explicita: "Uno a uno se sumaron los años: Suspiró Tadeo y se levantó. De nada valía estar ahí, rumiando nostalgias, pensamientos…" (69).

Finalmente, todo se "soluciona" al final cuando Tadeo decide que todo es solo hipotético y allí debe quedarse y que su verdadero destino es seguir andando, seguir su camino desarraigado y acompañado solo del ichu y del viento. "Lo demás, y en especial el regreso a Acobamba, era un sueño sin sentido" (73).

En este cuento la vida es analizada como un camino, un viaje que continúa sin término, pues Tadeo sale de su hogar en busca de la azurita y cuando la encuentra decide que es momento de volver a casa; sin embargo, el hecho de arrojarla al lago significa una renuncia al regreso y continúa su viaje sin término.

2.2. "Vilcas"

En "Vilcas" se presenta la otra cara de la naturaleza, ya no es la naturaleza idealizada de "El Unicornio" sino una naturaleza muerta que refleja la miseria en la que viven la mayoría de pobladores de la sierra. En este relato, Celio, un niño huérfano que ha llevado una vida llena de miseria, escucha un día hablar de una tierra fértil más allá de la cordillera (Vilcas) y emprende un viaje que resulta ser más largo y difícil de lo que pensaba. En su camino se encuentra con una serie de personajes que reflejan situaciones extremas de necesidad; además,

la aparición constante de un cóndor le va anunciando la muerte al protagonista. Finalmente, Celio muere en el camino sin lograr llegar a su anhelado destino y sin cumplir su deseo de tener una vida mejor. Este viaje ofrece al autor la oportunidad de describir la pobreza extrema, la aridez y la inclemencia de los Andes.

Este cuento está relatado en tercera persona con un narrador extradiegético y heterodiegético con focalización omnisciente única; pues se trata de alguien fuera de la historia que cuenta los hechos desde la perspectiva de Celio.

La historia comienza *in medias res,* cuando Celio ya ha tomado la decisión de marcharse en busca del lugar llamado Vilcas. Por medio de una pequeña retrospección, el narrador nos informa que Celio es un huérfano que toda su corta vida la ha pasado en la miseria y que no ha conocido ni a su madre ni a su padre: "No sabía tampoco cuál era su edad –quizás doce o trece años–, ni quiénes habían sido sus padres y dónde había nacido" (138). Se trata un ser completamente solitario con evidentes problemas de comunicación que acrecientan su desolación.

Toda la historia muestra la pobreza extrema de los Andes y para eso la primera técnica usada por el narrador es presentarnos a un niño solo e indefenso en su lucha inútil ante una naturaleza que, además de presentarse como un espacio inhóspito y salvaje, tiene un matiz misterioso relacionado con la muerte, simbolizado por el cóndor. Además, a lo largo de su viaje, Celio tiene contacto con una serie de personajes que parecen seres de trasmundo:

1. Al llegar a una acequia encontró a dos hermanitas que buscaban a otra de sus hermanas que ya estaba muerta:

   > Celio se interesó: «¿Y es muy lejos?». La muchacha sonrió y replicó con las mismas palabras: «Sí, es muy lejos…». Y después de un espacio añadió: «Pero no vamos allá por comida. Vamos en busca de una hermana pequeña, que cuidaba de nuestros animalitos…» (…). Celio quiso saber más, antes de que continuaran: «Y esa hermana pequeña, ¿está allá esperándolas…?». La muchacha sonrió y le informó con dulzura: «Murió, no hace mucho, y debe estar muy sola…». (142)

2. Siguiendo su camino llega a un pueblo que parecía olvidado. En ese pueblo se encontró con un jinete que buscaba hospedaje en el lugar y que parecía ser representante de muerte: "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…" (149).
3. Al llegar a los muros de un tambo abandonado tiene uno de los contactos más directos con la muerte, cuando encuentra a dos acianos que parecen más espectros que personas vivas, una de ellas agoniza y la otra simplemente esperaba su turno:

"En la faz de la mujer la piel parecía haber muerto desde hacía mucho tiempo. El hombre respiraba con fatiga y mantenía cerrados los párpados" (150).

4. Un elemento recurrente desde el inicio de la obra es la figura del cóndor, un animal tradicional de la mitología andina que se alimenta de carne muerta. Además, a medida que se acerca el final, la distancia que hay entre el cóndor y él es cada vez menor. Primero está en el cielo y al final a pocos metros, en un peñasco.

En "Vilcas" la presencia del cóndor es una imagen de lo sobrenatural y de lo inquietante, simboliza la muerte que rodea a todo el ambiente y, sobre todo, al protagonista; pero no deja de ser un elemento maravilloso, casi una deidad: "¿Cómo no ver en el ave, a pesar de lo obscuro de su plumaje, una divinidad de la luz y del día?" (143).

Según Carlos Schwalb, en algunos de los cuentos de Rivera Martínez, la carencia de una tierra o un lugar se resuelve mediante la identificación del protagonista con la Tierra o la Naturaleza:

> En "Vilcas" (1956), Celio no alcanza la tierra ansiada al final de su camino, pero sustituye esta carencia mediante una comunión con la naturaleza entera, Significativamente, esta comunión coincide con el momento de su muerte: el término del viaje no es una tierra paradisíaca al otro lado de cordillera sino un regreso al Origen, a la Tierra elemental. (Schwalb, C en Ferreira, C. y Márquez, I., 1999: 148)

La muerte en el relato es un proceso, pues cuando Celio sale de su tierra para ir a Vilcas, va cargado de esperanza; pero a medida que avanza por el camino va perdiéndola: "Y sobre esa masa, con una blancura apretada y ligeramente traslúcida, se erguía una corona de nieves eternas. Pero el muchacho no las miraba ahora con la admiración y la esperanza de antes, sino con inerte sequedad de su alma" (153).

Otro de los temas de este cuento es la incomunicación y soledad de los personajes. Celio es un niño abandonado, sin padres y sin tener a nadie por lo que incluso había olvidado muchas palabras; el pueblo al que llega es un lugar sin nombre y, en su viaje, no cruza palabra con casi ninguno de los personajes a excepción de las niñas que buscaban a su hermanita muerta.

Este es uno de los cuentos más desgarradores de Rivera Martínez y de él se podría decir que la verdadera protagonista es la muerte pues es una sombra que se cierne en todos los personajes que aparecen en el cuento. Más aún en el pueblo olvidado al que llega Celio aparece un viajero que por su forma de ser podría decirse que es la personificación de la muerte.

El forastero llega al pueblo y se instala en una posada donde también están dos mestizos, dos *mistis*, un viejo harapiento, el tendero, una muchacha y Celio. Inmediatamente, llama la atención de todos por su apariencia. Luego de comer saca una bebida y la ofrece a todos un

trago en la misma copa; sin embargo antes de darle a los *mistis*, le sirve al viejo mendigo. Ante esto, los hombres blancos dudan de servirse la bebida; pero, ante la insistencia del forastero, beben reprimiendo a duras penas su repugnancia y odio. El forastero los observa y dice: «Nadie es aquí más gente que los demás, ténganlo en cuenta» (146). Estas palabras nos remiten al tópico de muerte igualitaria de la literatura universal. Si el forastero, simboliza la muerte, esta es igual para todos.

Dos hechos más nos permiten afirmar esta simbología:

Primero, cuando uno de los *mistis* intenta entablar un pequeño diálogo con él, el viajero le afirma: «Hay mucha tierra ahora, para los muertos y para los vivos» (147). El *misti* le dice que está muy bien enterado y el aludido responde sonriendo siniestramente: «Así es (…) y acaso podría darle a usted noticias más interesantes. Pero ¡cada cosa a su hora!» (147). De esta manera se deja sobredicho que el forastero no es cualquier persona y sabe más de lo que se piensa.

Segundo, al terminar la cena entona un yaraví cuya letra le trasmitía a Celio todo el sufrimiento y la soledad de lo vivido:

> *Desde muy lejos vengo,*
> *amigos míos…*
> *Hoy la noche es muy obscura*
> *pero mañana partiremos.*
> *Juntos iremos, con la madre,*
> *con el niño, con la amada.*
> *Juntos partiremos, con la noche,*
> *muy de madrugada…* (148)

El yaraví tiene sentido de anticipación de la muerte que finalmente se llevará a Celio. Para él la muerte será una especie de liberación y se resigna a ello.

3. Relatos con focalización interna (falsa tercera persona)

En los relatos narrados en tercera persona desde la focalización interna, aunque la historia se construye utilizando la voz de un narrador externo a ella, la percepción que se plasma deriva de un personaje; es decir se trata de una primera persona "disfrazada" pues la visión narrada depende de la experiencia privada de un personaje que, en el caso de los cuentos de Rivera Martínez, se corresponde con la perspectiva del protagonista. Por lo tanto, hablamos de una focalización limitada y subjetiva.

> Si el lector, ante este tipo de narraciones, tiene la sensación de «estar oyendo» al personaje, si la historia se nos ofrece desde dentro a pesar de la voz de un sujeto no implicado en ella, es debido a que en el texto importa el resultado de la instancia

> narrativa completa, focalización y voz no la mera transmisión verbal de acontecimientos. Como en los cuentos narrados por el propio personaje, la voz queda supeditada a reproducir únicamente lo que la focalización permite.
> El resultado final es el siguiente: cuando la focalización es interna y limitada, la voz es limitada tanto para un narrador homodiegético como para uno heterodiegético. Puede hablarse, en ambos casos, de un narrador integrado en la historia, del «narrador dramatizado» de Lubbock. Podemos también decir que, en cuanto a la función narrativa, desaparece la frontera entre el relato en primera persona y el relato en tercera desde la focalización interna. En ambos casos, el objeto de la narración se ofrece desde dentro, desde la historia misma. (Rubio, 1991: 241)

El uso de este tipo de narrador se caracteriza por el uso abundante del discurso indirecto libre, la presencia de datos oscuros o lagunas de información debido a la limitación de conocimiento que tiene el narrador. Además, es frecuente que las historias comiencen *in medias res* y se utilicen las retrospecciones para cubrir las partes omitidas.

Dentro de los cuentos que utilizan este tipo de narrador tenemos: "Puente de La Mejorada", "Ave Fénix", "Una flor en la plaza de la Buena Muerte", "Encuentro frente al mar", "Una habitación de hotel, quizás", "Princesa hacia la noche" y "El organillero".

3.1. "Puente de La Mejorada"

El cuento se narra en tercera persona con una focalización limitada pues se sabe lo que sucede desde su propia perspectiva y, más aún, se trata de una focalización interna única lo cual hace que se identifique al narrador con la figura del personaje central pues, aunque se use la tercera persona gramatical en el relato, la sensación que se transmite es que el propio Severiano Ramírez está contando su historia. Se usa la tercera persona gramatical para alejarse un poco de los hechos y así poder analizarlos y tratar de entender lo que sucede, lo cual constituye en sí el meollo del cuento. Esto es lo que Alberto Paredes ha llamado la falsa tercera persona que en realidad sería una especie de artificio narrativo para darle credibilidad a la historia.

Gramaticalmente, el cuento está en tercera persona, pero al narrar desde la perspectiva de un personaje se evidencia un narrador autodiegético que se solapa bajo una focalización "objetiva" por lo que su versión de los hechos está mediatizada.

La aparente "objetividad" del cuento que se marca, principalmente por el uso de la tercera persona gramatical no es más que una técnica narrativa que intenta eludir la intimidad e invisibiliza al narrador, por lo que los hechos logran un distanciamiento que hace que al aire de misterio se incremente, sobre todo porque se intercalan fragmentos retrospectivos que, a lo largo del relato, van explicando las razones del "trauma" que sufre Severiano y de su angustia. Esto delata al narrador en primera persona que se esconde detrás de la aparente objetividad. La forma exterior del cuento es de tercera, pero corresponde a la conciencia de la primera persona

o como lo explica Anderson Imbert, refiriéndose a su cuento «Un bautizo en los tiempos de Justo», "en el «él» patente había un «yo» latente" (Anderson Imbert, 1992: 70).

El protagonista del cuento, Severiano Ramírez, tiene siempre el mismo sueño: "En él una figura borrosa y de ropa obscura se acercaba a un parapeto, y desde allí, inclinada la cabeza sobre el borde, miraba hacia abajo. Se trataba quizás del pretil de una terraza o del que corre a los lados de un puente de piedra. Y había además un arco y torre, con escalonados cuerpos, en cuyo remate algo brillaba. Todo en una atmósfera tan irreal, tan detenida" (27) y lo recuerda con mayor insistencia cuando viaja por negocios a La Mejorada. Severiano no conoce ni las figuras que aparecen en el sueño ni su significado y eso lo atormenta. Paralelamente al sueño, el protagonista va recordando escenas de su infancia que rememoran la primera vez que empezaron los sueños con la misma imagen recurrente: "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". (31). Con estas ideas en la mente, llega a La Mejorada y descubre la misma imagen que lo ha atormentado siempre. La historia termina cuando finalmente Severiano decide poner fin a su tormento.

El autor usa un narrador limitado porque lo importante sucede dentro de la cabeza del personaje principal. Desde el inicio su objetivo es desentrañar el misterio de por qué se siente tan atormentado con un sueño que no sabe explicarse y que ha estado presente desde su niñez. Un sueño que parece vaticinar su propio final tal como queda sutilmente explicitado al final del relato y que desde el inicio se ha ido anticipando.

Además del peculiar narrador que presenta este relato, acudimos a un juego de niveles narrativos. Hay dos niveles de narración: el primero es el nivel principal que se sitúa en el presente: el viaje de Severiano Ramírez al pueblo de La Mejorada donde, según le han comentado, hay posibilidades de mejorar su negocio; el segundo, corresponde a una serie de recuerdos de su niñez que sirven como explicación y prueba de que el sueño que lo atormenta empezó desde muy pequeño. Sueño que podría identificarse como un presagio de lo que vendrá.

Dentro del primer nivel el uso de estilo indirecto libre evidencia al narrador autodiegético escondido detrás de la tercera persona gramatical y, sobre todo, se refleja en las preguntas retóricas que traducen el pensamiento del personaje: "¿Quién era el que así avizoraba? ¿Por qué esa atención? ¿Qué era esa torre? Y, sobre todo, ¿por qué retornaba a intervalos ese sueño tan extraño?" (27).

Desde las primeras líneas es claro que hay un enigma por descubrir, lo mismo que sucedía en el cuento de "Cantar de Misael": "No sabe Severiano Ramírez cuándo vio por primera vez, en sueños, esa escena. No, no tiene idea" (27). Este enigma se presenta en forma

de un sueño recurrente que a medida que nos acercamos al final y Severiano se acerca a La Mejorada se va haciendo más nítido. Empieza describiéndolo como una imagen borrosa de un hombre que está al borde de una terraza o de un puente donde algo brilla; inmerso en una atmósfera irreal. Pero, conforme se desarrolla la historia, la imagen borrosa es la de un muchacho, luego la de un joven y, por último, la de un hombre de una edad próxima a la suya (como si la persona del sueño fuera creciendo al igual que él) lo cual contribuye a afirmar que se trata del reflejo del propio narrador. Hacia el final del relato, la imagen es totalmente nítida; se trata de él mismo en ese puente y ese "algo que brilla" es la enigmática imagen de un ángel de bronce.

Es necesario remarcar que cuando se nota una verdadera tercera persona es cuando se hace una descripción de cómo se ve "objetivamente" el personaje: "Tiene ya más de cuarenta años, pero es animoso, paciente, trabajador, como cuando joven. Vive en Huancayo con su mujer y dos hijos, a los que ayuda por las tardes en las tareas escolares" (29).

El segundo nivel narrativo está formado por tres recuerdos de su niñez: el primero en el que se manifiesta su miedo hacia el río (clara anticipación del final); el segundo donde la madre le cuenta a Augusta los atormentados sueños que tiene su hijo y manifiesta de nuevo el miedo al río; y, finalmente, el tercero que pone en evidencia una de sus pesadillas, el llamado del río y, nuevamente, se manifiesta el miedo a este. Los sueños son una clara anticipación y recurrencia de la idea de miedo al río como si este constituyera el principio y final de todo, tal como se manifiesta en el desenlace.

Es importante anotar que, en este segundo nivel narrativo, el narrador desaparece en apariencia y nos enteramos de los hechos por las palabras que pronuncia la madre de Severiano; sin embargo, alguien debe reproducir esas escenas que trascurren en la mente de Severiano y por lo tanto ese narrador escondido tendría que ser omnisciente. Al estar él pequeño, alguien toma la dirección de la historia, en ese caso la madre que es quien más cerca está de él y quien puede dar mejor testimonio de lo que le sucede.

La pregunta que plantea este relato es por qué recurrir a una narración en tercera persona para encubrir a un narrador autodiegético. Es posible, aunque arriesgado, creer que se intentan evitar las explicaciones de por qué finalmente acaba tirándose del puente y la razón, según el relato de hechos, es que hay un sueño (destino) que finalmente lo empuja a ese fin pues cuando aparece la auténtica tercera persona el narrador afirma que él llevaba una vida tranquila, tiene familia, es feliz un buen conductor; pero que ese sueño es el único problema de su vida y, quizás esa es también la razón por la cual emplea en el segundo nivel narrativo la voz de madre, pues nadie podría corroborar sus acciones ni había estado más cerca de él que su propia madre.

Asimismo, es muy interesante la serie de anticipaciones de muerte que va incluyendo el autor a lo largo de toda la historia:

- Manifiesta el miedo a volver a ver la escena de su sueño: "Piensa y dice con aprensión que tal vez volverá a ver por la noche, una vez más, esa escena" (27). Ese miedo se va haciendo cada vez mayor y aunque lucha por ocupar su mente con otros pensamientos, no lo logra.
- Intenta adivinar quién es la persona de su sueño y lo va asociando con personajes trágicos: un compañero de estudios, un muchacho del que nunca se supo nada o un adolescente que murió de manera trágica.
- Su zozobra va en aumento y de pronto siente nostalgia de su mujer y de sus hijos: "Nostalgia, y aunque no quisiera, aprensión. Cosa extraña sin duda, pues es hombre sensato, contento hasta cierto punto con ese trabajo, y amante de su hogar y buen amigo de sus amigos…" (29-30).
- Al encender el radio escucha un huayno de Flor Pucarina[81] que habla de muerte. Una canción que antes lo alegraba pero que, ese día en particular, aumenta su desazón.
- Sus intentos por apartar la desazón son infructuosos y, finalmente, renuncia a esos esfuerzos confesándose que quizás el viaje era un error y que algo presiente: "No en vano había sentido un ligero malestar antes de la partida" (30).
- Sus miedos aumentan, la imagen del sueño es cada vez más persistente y, finalmente, llega a La Mejorada donde divisa el puente.

Desde la visión del puente en adelante todo transcurre de una manera vertiginosa hasta que se encamina al lugar y "se deja invadir por el miedo que se torna un fascinado pavor. Sabe bien, ahora, que en ese torbellino de juntar 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…" (32).

Severiano Ramírez cede a sus sueños, cede a sus tormentos, ha llegado el momento del descubrimiento y con ello el final de su angustia. Nuevamente, al estilo de Rivera Martínez, el final no es totalmente claro, pero de una manera bastante poética nos sugiere que Severiano decide arrojarse del puente.

---

[81] Era el seudónimo usado por Leonor Efigenia Chávez Rojas (Pucará, Huancayo, 22 de septiembre de 1935 — Lima, 5 de octubre de 1987). Fue una famosa cantante de música vernácula conocida en el sobrenombre de La Faraona del Cantar Wanka.
El huayno *Reloj de campana, cadenita de oro* le canta al amor no correspondido. Es un canto de despedida en el que el enamorado se despide para siempre de su amada.

3.2. "Ave Fénix"

En palabras simples, "Ave Fénix" es el relato de un loco[82] que un Viernes Santo ingresa a la iglesia portando un artefacto explosivo con la forma de un ave y con el cual piensa acabar con toda la gente hipócrita de ese mundo para luego renacer todos como la mítica ave de la mitología griega.

Usando un narrador tercera persona, pero con focalización interna única (centrado en Isaías[83], el loco) el narrador va contando todo lo que sucede desde el momento en el que el loco ingresa a la iglesia hasta que poco a poco va ascendiendo en el lugar hasta llegar junto a la efigie del sepulcro y encender su artefacto.

Mientras esto sucede, Isaías hace una crítica de cómo es la sociedad en la que está inmerso, describe a "las autoridades del pueblo" y poco a poco va acercándose hasta que logra prender el ave con el fin de terminar este mundo y empezar otro más auténtico.

Este cuento de Rivera Martínez retoma la crítica a la "trinidad embrutecedora del indio" atribuida a González Prada[84] y ratificada por Matto de Turner en *Aves sin nido*: "No será ya avariento el juez, ni lujurioso el cura y abusivo el comisario" (80).

Pero sobre todo critica a la religión misma que hace esclavos e hipócritas a todos porque se escudan en su nombre, por eso él no cree en Cristo sino en su ave que con su fuego logrará la purificación y el resurgimiento. Para el loco todo el pueblo es hipócrita y prosaico, las madres, las viejas, las autoridades y por eso hay que renovarlo e Isaías que es el único capaz de ver y saber la verdad se da cuenta de que es necesario un renacimiento, es necesaria la purificación para poder renacer a una nueva Arcadia.

Se trata de un narrador homodiegético pero en tercera persona (falsa tercera persona) pues todo lo que nos cuenta es desde el punto de vista de Isaías lo cual contribuye a la crítica que se hace de la sociedad, pues al alejarse de los parámetros sociales, puede presentar una

---

[82] El tópico del loco cuerdo es un tema recurrente de la literatura, especialmente durante el Renacimiento y Barroco cuando Cervantes nos presenta a don Quijote como un loco que desde la perspectiva del caballero andante busca un mejoramiento del mundo que le rodea, se trata de un loco que se atreve a decir lo que los "cuerdos" no, un loco que razona con un sano juicio.: "Locura y literatura son dos temas que aparecen intrínsecamente unidos ya sea por esa frontera liminal que existe entre el genio y la insensatez, o quizá por la necesidad de poner en boca de personajes locos la verdad de una parábola, especialmente cuando se producen grandes rupturas, cambios o crisis en el mundo. Lo cierto es que las grandes obras que marcaron hitos en la literatura universal, el loco/la locura se convierte en símbolo, parábola o fábula para denotar un mundo en crisis, un espejo o un catalizador de la conciencia crítica de la humanidad" (Sánchez-Blake, 2009: 15)

[83] El hecho de que el protagonista se llame Isaías es también importante para caracterizar oportunamente al personaje, pues, así como Isaías se convirtió en uno de los más grandes profetas de Dios, advirtiendo al pueblo de Israel el peligro que corrían si daban culto a dioses falsos, en el cuento "el loco" busca mostrar a la gente que lo que veneraban era una imagen y que había algo más detrás de ello.

[84] "A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador i del cura, esa trinidad embrutecedora del indio" (González Prada*, Discurso en el Politeama*).

crítica abierta a la hipocresía y falsa religiosidad de algunos pobladores. Incluso hace alusión a los abusos cometidos por el párroco mismo. La literatura de Edgardo Rivera no se detiene en reflexionar sobre cuestiones sociales o antropológicas; pero sí hay alusión a problemas de corte moral o social y este cuento presenta por un lado la falsa religiosidad que ha abandonado la parte espiritual para centrarse en las expresiones materiales de la misma, un mundo de apariencia que Isaías pretende acabar; y, por otro, también hay alusión al abuso cometido por las autoridades y los religiosos. El hecho de colocar esta crítica en boca del personaje loco sirve para quitar cierta responsabilidad al autor de lo que se dice; pero reivindica la figura del loco-cuerdo, conocido tópico de la literatura universal. Solo los locos y los niños dicen la verdad e Isaías se autodefine de esa manera: "Isaías, el taumaturgo-poeta-demente-acólito-infante" (81).

Aparte de los aspectos temáticos, este es un cuento de acción escenificada donde una vez más, Rivera Martínez muestra, de forma magistral, el juego entre las formas gramaticales usadas y la referencia al sujeto enunciador del relato.

El cuento inicia con un narrador en tercera persona con focalización interna fija (centrado en la figura del loco) a través del cual Isaías nos va relatando su llegada a la iglesia justo en el momento en que empieza a salir la procesión de Viernes Santo. Pero no solo se detiene en explicar lo que él hace al llegar al templo, sino que también va realizando una especie de catálogo de los personajes más llamativos de la comunidad y las distintas reacciones de estos ante la presencia del loco. Así, menciona a Radamés, el notario que es el único que le muestra algo de compasión y el único que no se encuentra en el templo en ese momento; al cura a quién califica como "cura cabal, en verdad, pues haraganea, como nadie, fornica más que un gallo" (76); a las autoridades militares (teniente, sargento, cabo, guardia) y la guapa Linares. A medida que los va presentando va imaginando lo que ellos piensan o dicen de él, incluso, imagina lo que la imagen de Jesucristo yacente piensa sobre él. Empieza a tramar cómo hacer para llegar con su "ave" cerca de la urna sepulcral que saldrá en procesión. Entonces, imagina que tal vez el mismo Señor lo empujaría si se atreviera a subir a la urna y el "ave" se desbarataría, es cuando aparece el verdadero narrador que hasta entonces ha aparecido vedado tras la figura de un narrador de tercera persona:

> Romperíase la bolsita del ácido fosfórico. Se esparciría todo y quedarían a luz *mis* intenciones. Gritaría el teniente, fugarían a todo correr cura y feligreses, daría de voces el Señor, asomado en su urna. Y naufragaría el poeta en su fracaso… (77)

Ese "mis" revela al personaje como el verdadero narrador de la historia; es decir se trata de un narrador homodiegético protagonista pero que se refiere a él mismo en tercera persona

adoptando la tercera persona gramatical lo cual contribuye a lograr la lejanía de los hechos para poder criticar y justificar sus acciones. Esto se evidencia en las mismas palabras del personaje en una de las frases más reveladoras de todo el cuento que aparece subrayada en el siguiente fragmento: "En paz continúa la liturgia. Y Perales que avizora. Y esas lindas que se intrigan. Y Radamés que no regresa. Y *yo*, el astroso No, *él*, el solitario[85]. El que se cansa en el banquito" (77).

Se evidencia, entonces, que el personaje se desdobla y se reconoce a sí mismo como dos entes: el astroso[86] y el solitario. El astroso es el loco, el personaje principal del relato, a quien todos ven y del que todos huyen: «No mires a ese hombre, hijito. A los locos no se les mira» (77); mientras que el solitario es la percepción que el personaje tiene de sí mismo, él se ve a sí mismo como un poeta incomprendido, solitario, desarraigado de todo el entorno social que le rodea y es el único capaz de darse cuenta de que la religión es algo más que la veneración de una imagen.

Mientras las andas con el sepulcro avanzan al centro del templo, el loco también avanza y cambia nuevamente el narrador para expresar una especie de alabanza al ave que a su vez es una retrospección por medio de la cual se explica cómo se volvió loco y, lo más resaltante, el mismo personaje se reconoce como un ser dividido: uno que formaba parte de una sociedad que tenía una identidad (yo) y otro excluido, desterrado y que se reconoce como él, El Loco. En esta digresión retrospectiva, el narrador cambia a primera persona protagonista y el narratario es el ave a quien se dirige. No obstante, es llamativo el hecho de que no se pierde de vista la tercera persona que sirve para contarle al lector lo que sucede en el templo mientras el loco emite su soliloquio. En este caso queda claro el desdoblamiento del narrador.

El juego de narradores se puede evidenciar en el siguiente comentario de este fragmento:

> Es a ti, en rigor, que homenajean. A ti, deidad, nervada en fulgor, en fulgor vivísimo. Avemente aérea en tus abstractas alas. Eres tú quien siempre y en verdad ha renacido. Tú quien en verdad se alzará de sus cenizas. Ahora, hoy mismo, acabado el holocausto, a plena luz ante cientos de testigos, y no al cabo de tres días, ni en la bruma de un amanecer incomprobable. Tú, Ave, que no eres divinidad de la tristeza, ni del dolor y de la culpa. Deidad, más bien, de la alegría. ¡Cuántas veces anuncié tu nueva! ¡Cuántas veces hablé de un más alto principio de amor y de poesía! Fue en vano, y en vano condené a tanto matador de la luz y de la dicha. Decíanme: «¡Vete a otra parte con tus cuentos!» Y se burlaban de tu nombre: «¿Ave Fénix? ¿Tú la has visto, Isaías? ¿No será un huaychau de mala seña? ¿Un gallinazo de esos?». Ave eres del destino. Conocerán tu poder maravilloso y sabrán, por fin, quién era el loco. Sonría mientras tanto el mistagogo. Contemple los oficios. El cura se adelanta. Se inclina, reza y se torna a sus acólitos. Yo fui acólito, Ave. Absorto acólito ante los

[85] El subrayado es nuestro.
[86] Desaseado, desgraciado, despreciable.

> cirios. Olvidaba el ritual y los latines. Estaba allí, infante triste, deslumbrado. Y madre que me había jalado las orejas. Fui después colegial, tambor, seminarista en ciernes. Allí acabó todo, Perdí la cordura, y ahora soy el solitario, el nunca bienvenido, el que no es *yo* y debe ser *él*. El loco, en suma. (78)

Se inicia con una alabanza al Ave Fénix a quien se alude con el uso de la segunda persona (tú, ti) y quien se convierte en el narratario de este soliloquio. Hay una clara mezcla de elementos religiosos (alusión a Cristo) y elementos mitológicos (Ave Fénix). El narrador se reconoce, a su vez, como una especie de profeta del ave. Aparece en esta alusión una intertextualidad clara con la vida del profeta Isaías, nombre también del protagonista.

Se usa la voz citada como recurso narrativo para reproducir lo que el resto de personajes pensaba de Isaías. Además, representa e pensamiento comunitario por el cual "el loco" piensa "castigarlos", todo lo cual es una anticipación de lo que se piensa hacer (Ave eres del destino. Conocerán tu poder maravilloso y sabrán, por fin, quién era el loco).

A continuación, hay un cambio de focalización. Se vuelve a la tercera persona para narrar lo que sucede alrededor mientras transcurre el soliloquio: "El cura se adelanta. Se inclina…" (78). Es una forma de no perder de vista el contexto y el paralelismo con los elementos religiosos.

Vuelve a la primera persona protagonista para caracterizar al personaje por medio de sus propias palabras. Él también fue un acólito e incluso un seminarista y en este punto fue que personalidad se desdobló entre el *yo* y el *él*.

La crítica social aparece esbozada en el hecho de que el objetivo del loco es destruir el mundo como se conoce y restituir un orden mejor: "Seremos todos muy distintos. No será ya avariento el juez. Ni lujurioso el cura y abusivo el comisario. Se derrumbará el orden, su orden. No más servidumbre ni represiones" (80).

La falsa religiosidad y la hipocresía quedan representadas en el personaje de Illanes, un comerciante que vive de estafas; pero que se presenta en la iglesia a emitir una plegaria. En este momento vuelve a aparecer la primera persona para hacer una retrospección, por medio de la cual Isaías hace una comparación entre lo que dice Illanes en la oración y lo que a él le obligaban a repetir en el colegio como homenaje a los héroes: ambos lo repiten por costumbre, pero sin entender el significado de lo que dicen.

Poco a poco el loco ha ido acercándose al sepulcro y entonces salta al centro, toma el protagonismo en primer plano y desaparece la tercera persona y el cuento acaba con un relato en primera persona que se corresponde con lo narrado. El personaje es el centro de atención. La historia tiene un final abierto, acaba en el momento en que la bomba es encendida; pero no

sabemos qué sucede luego. El cuento en sí gira en torno a cómo el loco va ganando protagonismo en la historia y eso se evidencia, principalmente, a través de dos hechos:

- El avance por el templo: A medida que el loco avanza en la nave del templo se aproxima a una personalización.
- El cambio de focalización y narrador. La historia empieza con un narrador omnisciente en tercera persona (aparentemente heterodiegético) para terminar con un narrador en primera persona autodiegético. Al tomar protagonismo el personaje principal ya no necesita una visión imparcial porque los hechos principales le corresponden a él y por eso usa la primera persona.

Cuando aparece el narrador de tercera persona, la voz del personaje se hace presente por medio del estilo indirecto libre: "Halla un banco libre. ¿Quién lo habrá dejado? Se empina y trepa con cautela…" (75). Pero cuando llega al final de su travesía y él domina la acción ya no necesita intermediarios, por lo que se luce el narrador homodiegético.

3.3. "Una flor en la plaza de la Buena Muerte"

Es un relato que usa la tercera persona con focalización interna fija. Se trata de la historia de José María de Alesio, un hombre taciturno y rutinario, empleado de la funeraria El Triunfo[87], que suele quedarse sentado hasta medianoche en la plaza de la Buena Muerte. Así pasa sus días hasta que en una ocasión se queda dormido y despierta pasada la medianoche. Entonces, unos peces disecados en la vitrina de un taxidermista llaman su atención; pero al acercarse y tocar el cristal, los peces adquieren una luz cada vez más definida. El hecho lo asusta e intriga, por eso al día siguiente regresa a la misma hora y otra vez se repite el fenómeno, aunque con una luz más brillante. Intenta ver si de mañana ocurría lo mismo, pero no era así, en la mañana los peces se veían descoloridos y empolvados como siempre.

Lo vivido le lleva a plantearse una serie de interrogantes que dirigen todo el relato y que son introducidas usando el estilo indirecto libre, lo cual demuestra la omnisciencia del narrador: "¿No habría sido víctima de una alucinación? ¿Eran causas físicas, solamente físicas, las que desencadenaban aquel fenómeno? ¿Poseían sus manos un poder desconocido que, obrando como un polo magnético, suscitaba esa fosforescencia?" (257). Tres días después vuelve al lugar y el fenómeno se repite a tal punto de que los peces parecen cobrar vida y ya no solo se limita al escaparate de peces sino que abarca la atmósfera de toda la plaza.

[87] El nombre de la funeraria es irónico considerando que el hombre que trabaja en ella es taciturno y rutinario y nada vital; pero además es una anticipación del final porque el protagonista terminará muerto en la plaza.

Este hecho empieza a cambiar la vida de José María quien, de pronto, se torna distraído en su trabajo: "Le costaría luego sustraerse a la embriaguez que dejaba en su ánimo esa experiencia y cumplir con las prosaicas obligaciones de su empleo" (259). Cada vez la coreografía de los peces se vuelve más vívida y ya no necesita colocar las manos en el vidrio para iniciarlo pues basta con su presencia. A esto se suma un olor intenso que completa la visión. El protagonista se abandona a la experiencia, falta al trabajo y al anochecer viste su mejor traje y se dirige a la plaza. Al día siguiente es encontrado muerto en una banca con una flor roja en la mano: "Una flor roja y opulenta que alguien reconoció después como una flor amazónica. Una flor espléndida, en la plaza de la Buena Muerte" (261).

El narrador es homodiegético porque trasmite la historia desde el punto de vista del protagonista por lo que todo se reviste de subjetividad y, gradualmente, va acumulando una serie de elementos que poco a poco van creando un ambiente fantástico y paradójico, un ambiente que se alimenta de muerte: "vida que se alimentaba de muerte, mas no por ello menos vida". Al iniciar el fenómeno, el haz de vida solo afecta a los peces; pero poco a poco la transformación se expande a la plaza; sin embargo, a medida que el prodigio avanza y José María se siente más atraído y extasiado con él, también va disminuyendo su tiempo de vida hasta que lo encuentran muerto en la plaza y la única evidencia física de su visión es la amazónica flor roja que tenía en la mano.

La experiencia de traer a la vida elementos muertos lo va liberando, paulatinamente, de su rutina y su vida gris. La muerte es una liberadora:

> La muerte a la que el protagonista se entrega enmienda la fatalidad de una existencia inane, como si por fin, después de haber trabajado tantos años entre muertos, descubriera la vida en toda su exuberancia representada por los colores y lo olores insospechados con que la Amazonía se instala, solo para él, en los Barrios Altos limeños. (Pérez Esain, 2015: 6)

La vida de José María era todo lo contrario a lo que encontró en esa plaza. Él era un taciturno empleado de funeraria y de pronto descubre la otra cara de la vida, la del color el brillo y la belleza. Una vez conocida esta realidad es imposible volver a la rutina gris por lo que es mejor abandonarse a la muerte en ese mundo de colores que volver a la muerte diaria en una vida monótona y nada atractiva.

3.4. "Encuentro frente al mar"

"Encuentro frente al mar" puede ser calificado como un metarrelato. En él el protagonista es un escritor que un domingo toma el tranvía y se dirige al balneario de La Punta para poder ver el mar; pero mientras viaja va imaginando la trama de un cuento que se centra

en un personaje que se dirige a la playa. Al llegar a la playa empieza a imaginar cómo sería el ambiente de su historia hasta que, en una banca, encuentra un cuaderno y un chal que alguien había dejado olvidados y en ese momento piensa en la trama de su historia: un joven que iría a la playa con el presentimiento de que allí tendría lugar un encuentro insólito y significativo.

Movido por la curiosidad abre el cuaderno y descubre una serie de anotaciones que él piensa que son poemas. En ese momento, llega la dueña del cuaderno y tiene una corta charla con ella y después de despedirse de ella coge el tranvía de regreso a su lugar y en el camino piensa en el desenlace de su historia; aunque al mismo tiempo algo le dice que esa historia jamás sería escrita.

La historia está contada en tercera persona con focalización interna única, centrada en la figura del personaje-escritor. Aparece un narrador que en apariencia es extradiegético y heterodiegético para relatar una historia que se mueve entre la realidad y la ficción, una historia sobre la planificación de un relato, hecho que solo ocurre en la mente del protagonista. Esto contribuye al objetivo del cuento que es mostrar el proceso de creación misma, hay un autor fuera que se encarga de imaginar y plasmar sus vivencias en un cuento.

El hecho de que el protagonista de este relato sea un escritor hace que haya constantes réplicas entre su historia y la que sucede en su mente y "en este ejercicio de hacer dialogar lo que ha vivido con lo que había estado imaginando en tanto creador de ficciones se produce una mezcla de niveles de realidad o un juego de espejos que provoca imágenes que se reflejan entre sí" (Gonzáles Montes, 2010: 49). Estamos ante dos historias iguales que corren en paralelo; una que transcurre en el mundo del protagonista escritor y otra que sucede en la mente de ese escritor y que es la misma que está viviendo, aunque en la historia imaginada "lo más importante no era la anécdota, sino el tono, la cadencia, y que por eso mismo no sabía aún cómo se desarrollaría" (237).

Este cuento es un ejemplo claro de *mise en abŷme* pues el protagonista imagina una historia que es reflejo de lo que está viviendo. Ambos relatos confluyen al final en la idea de que el encuentro frente al mar no sucedería y tampoco el relato. Las dos historias entrecruzadas en este relato son muy similares por lo que estaríamos frente a un ejemplo de duplicación aporística en la que el relato de primer nivel se ha convertido en tema del relato en segundo nivel, estableciendo entre ellos una relación de homonimia entres en relato-marco y el relato inserto.

Las diferencias radican en que en la historia del primer nivel los hechos ocurren en el mundo del escritor-personaje que va al balneario de La Punta con el objetivo de ver el mar y seguir pensando en la idea de un relato y allí tiene un encuentro con una misteriosa mujer luego

de lo cual vuelve a casa en el tranvía; mientras que en el relato inserto los hechos se dan en la mente del mismo escritor-personaje quien va pensando como trasladar la vivencia al plano de ficción (un joven va a pasear a la playa con el presentimiento de que allí tendría un encuentro insólito y significativo); los hechos son virtuales, no existen más que en "configuración imaginativa que aún no se ha convertido en palabra y por tanto en texto narrativo" (Gonzáles Montes, 2010: 48).

Según Lucien Dällenbach cuando se trata de introducir el mecanismo de *mise en abyme*, es frecuente configurar un protagonista ligado a expresiones artísticas para poder acreditarlo para narrar la historia reflejada. Este personaje, en estas circunstancias, adquiere la condición de *productor*.

> *Suponiéndole (...) la condición de productor,* el personaje principal (novelista o artista, las más de las veces) aparecerá embarcado en una obra cuya elaboración permitirá que se tematice la relación entre «vida» (relato portador) y «arte» (*mise en abŷme*), y también que la relación sea trastada de conformidad con una ideología *expresiva* (donde se traza cierta conformidad entre una existencia y una creación dadas) o *productiva* (donde el Arte somete a metamorfosis lo vivido narrado por el relato-marco…). (Dällenbach, 1991: 100)

En "Encuentro frente al mar" se evidencia la coexistencia de relatos de autorreflexión y autorreferencialidad que implican al lector, al narrador y a los propios personajes pues en el relato inserto se manifiesta el proceso de creación mismo que al final no termina de concretarse: "…nunca tuvo lugar, tampoco, ese encuentro frente al mar" porque solo se quedan en la "intención" (o plan) del autor de escribir la historia; es decir los hechos vividos no pasan al plano de ficción o acaso ambas historias no eran más que parte de un sueño que constituiría el relato contado por el autor Rivera Martínez.

Por otro lado, también destaca en este cuento la referencia poética, pues el escritor-personaje (protagonista del primer nivel) encuentra en la banca de la playa un cuaderno en el que aparecen poemas esbozados que llaman su atención. Esto hace referencia al carácter poético del escritor Edgardo Rivera Martínez, una constante de su cuentística. Así, al leer los poemas del cuaderno:

> El protagonista se convierte en acucioso lector de los muchos textos plasmados sobre las diferentes hojas del cuaderno, y el narrador los transcribe para conocimiento del lector. Puede señalarse que, en general, son anotaciones muy personales, de talente lírico que revelan in espíritu poético, refinado, como corresponde a muchos de los personajes de Rivera Martínez. (Gonzáles Montes, 2010: 48)

No obstante, todo lo imaginado, al final de la historia el protagonista-escritor está convencido que, aunque ya tiene pensada toda su historia, esta nunca se pondrá por escrito y

que “nunca tuvo lugar, tampoco, ese encuentro frente al mar”. Así, en este cuento, Rivera Martínez, ha creado una historia con un paradójico final:

> De este modo paradójico concluye el relato, pues, por un lado, en el plano de la ficción el joven que retorna en el tranvía a Lima teme que quizá su proyecto creativo no llegue a convertirse en un relato; pero en el plano de lo real, Edgardo Rivera ha creado un valioso cuento sobre el “esfuerzo inútil de un joven escritor de plasmar en un texto una singular experiencia de encuentro de dos seres, en un espacio ubicado muy cera al mar. (Gonzáles Montes, 2010: 49).

Es importante rescatar el valor simbólico que tiene el mar, el lugar ideal para que ocurra el encuentro; pero también es símbolo de lo misterioso pues la mujer que él protagonista encuentra desaparece finalmente en el mar. Incluso, los poemas del cuaderno tienen referencias al mar como símbolo de muerte: «Ya eres mar tú también. Un mar desierto, inabarcable (…)». «Eres solo noche, ahora. Noche sin luna y sin estrellas. Y vas, abiertas las pupilas para siempre…» (239). El mar es símbolo de la dinámica de la vida, todo sale y vuelve a él. Las olas simbolizan el estado transitorio de la vida entre la realidad y las posibles realidades.

3.5. “Una habitación de hotel, quizás”

Este cuento relatado en tercera persona con focalización interna fija narra la obsesión que se tiene el protagonista con una habitación de hotel que de pronto ha evocado pero que no sabe ni en qué época ni en qué lugar pudo haberla conocido. La única certeza que tiene es que en ese lugar es sinónimo de felicidad, allí posiblemente vivió feliz; pero algo lo había frenado. Todos estos recuerdos vuelven a su mente a raíz de una llave que había encontrado, una llave que lo llevaba a la visión de un cuarto en alguna parte del mundo que no lograba precisar: “…bien podría haber estado esta no en Europa, sino en Buenos Aires, en Bogotá, en San Francisco, centros que también y en más de una oportunidad había visitado. Y aun también en Huamanga, en el Cuzco, en Cajamarca…” (264).

No hay en la habitación ninguna pista o detalle particular que la ligue a un lugar específico, pues todo en ella es generalizable: una habitación que podía pertenecer a cualquier parte del universo. El relato consiste en la reflexión del personaje por intentar averiguar el lugar donde se encontraba la habitación, pero no lo conseguirá, dejando todo en el olvido y cerrando la posibilidad de lograr esa anhelada felicidad:

> Sea como fuere, pronto se convenció de que no servirían de nada la ansiedad ni la obstinación. Nunca encontraría cabal respuesta para sus preguntas y, si se empeñaba demasiado, esa imagen acabaría por esfumarse en la nada. Acaso fuera más razonable, por ello, pensar en una decisión inexorable del destino. Y así, con esfuerzo, terminó por guardar la llave en el mismo cajón del armario. 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. (265)

Este cuento utiliza gramaticalmente la tercera persona, pero la historia es contada desde la perspectiva del protagonista quien intenta autoanalizarse para darle sentido a su búsqueda y comprender que nunca encontraría esa habitación y nunca sería feliz.

El hotel representaría la vida ajena, la persona con quien se fue feliz pero que ya no está más en el camino del protagonista, por lo que lo único que queda son los recuerdos que poco a poco se van desvaneciendo "hasta no ser más que una luz desvaída y latente en el pasado" (265).

El protagonista es un ser inconforme con su vida, incluso con su forma de ser porque todo lo que él apreciaba y anhelaba se quedó en la habitación de hotel a la que es imposible regresar. El uso de la tercera persona le permite al personaje alejarse de los hechos y evaluarlos; pero también convencerse de que no servirán de nada la ansiedad ni la obstinación con las que se busca ese "paraíso perdido".

Por medio de una reflexión, el narrador manifiesta el conflicto emocional del personaje y evidencia lo inconforme que se encuentra con su vida. El hecho de no recordar la ubicación de la habitación (felicidad) por más que se esforzara en ello, remarca la imposibilidad de cambiar su realidad, pues a pesar de que se recuerdan los detalles del ambiente, estos son universales y podían pertenecer a cualquier lugar y época. El narrador en tercera persona aleja más la probabilidad de cualquier rasgo subjetivo y explica mejor el porqué de abandonar toda opción de encontrar la habitación, pues prima la razón (objetiva) que lo obliga a pensar que es más razonable olvidar todo que insistir en algo que fue solo "una posibilidad irrealizada" (264) y, con el tiempo, el recuerdo de aquel lugar disminuye hasta convertirse en una vaga imagen del pasado.

3.6. "Princesa hacia la noche"

"Princesa hacia la noche" es un relato más emotivo, inicia *in medias res* cuando Asunta está agonizando en su cabaña en la playa: "Asunta Osores, ahora ya sin remedio" (267). El protagonista asiste a la agonía de su esposa mientras recuerda cómo y cuándo la conoció; y, especialmente, su vida juntos en una cabaña en la playa donde vivían de lo que él pescaba y disfrutaban de la contemplación del mar hasta que ella enferma de un mal hereditario e incurable que la lleva a la muerte. Asunta logra persuadir a su compañero de no internarla en el hospital porque no cuentan con los recursos necesarios y porque quiere vivir sus últimos momentos en el lugar donde ha sido feliz: el mar.

Todo el cuento se centra en la agonía de Asunta y el dolor que vive su esposo quien la acompaña hasta que ella muere y él cumple con la promesa de adornarla con flores al modo de una princesa, envolver el cuerpo con una tela azul, ponerla en la lancha, y junto a ella entregarse también a la muerte. Este es el final de su historia de amor, ni la muerte puede separarlos:

> Ya en el bote adornó con las rosas, a manera de marco, el rostro de la extinta, y puso los claveles en sus manos. Sí, se veía como una princesa. Una princesa dormida, en la penumbra del anochecer. Empujó luego la embarcación y enrumbó en diagonal, sorteando las olas. Y se fue alejando así de la ribera, poco a poco, hacia la noche… (273)

El narrador de este cuento utiliza la tercera persona gramatical, pero se trata de un narrador en apariencia heterodiegético que cuenta la historia con una focalización interna fija, centrado en la figura del esposo. Por medio de la retrospección, el protagonista analiza su vida con Asunta lo más objetivo que puede ser con el fin de justificar la decisión de no seguir con la costumbre de un funeral tradicional sino de partir junto con ella a la muerte. El uso de la tercera persona gramatical le ayuda al narrador-protagonista a explicar los hechos y justificar las acciones; pero su verdadera voz aparece por medio del discurso indirecto libre cuando sus recuerdos son interrumpidos por la conciencia de que la hora avanzaba y que el final de la moribunda estaba cerca (el subrayado es nuestro): "Y le tomó cariño, más bien a la vivienda que él había construido. Esa barraca en que ella descansaba ahora, inerte, en espera del fin. ¿Qué hora sería?[88]" (269).

La universalidad buscada por Rivera Martínez en sus cuentos se evidencia, principalmente en tres rasgos: El desarrollo del tópico del amor más allá de la muerte[89] ya que la muerte no puede separar el alma de los dos amantes; el mar como símbolo de principio y fin de todas las cosas pues el mar es el lugar donde su amor nace, donde viven sus momentos más felices y donde todo acaba; la barca en la que el protagonista y el cadáver de Asunta se entregan al mar evoca la imagen de Caronte, conduciendo las almas hacia el Hades.

Los elementos románticos de esta historia son el amor, la naturaleza, la muerte y el carácter de los amantes. El amor es el tema del cuento y el motor que mueve las acciones y decisiones de los personajes; la naturaleza está representada por el mar, las flores y los amaneceres; ambos personajes se sienten fuertemente atraídos al mar, especialmente, Asunta, lo que resulta una posible anticipación del final del relato: "¿Por qué le atraía tanto el mar si no

[88] El subrayado es nuestro.

[89] El amor post mortem es un tópico de la literatura universal que significa amor después de la muerte, amor más allá de la muerte. Este tópico es una forma máxima de expresar la fuerza del amor. Tiene un carácter eterno ya que el sentimiento de amor perdura incluso después de la muerte.

era de una familia de pescadores ni vaporinos?" (270). La muerte que es el final del relato simbolizada por la noche y el mar. Y, el carácter de los amantes, pues ella era tímida, reservada y dueña de una delicadeza melancólica; mientras que él era solitario y poeta.

En este relato, se destaca la vocación poética del protagonista, una constante en varios de los cuentos estudiados:

> Preguntó, asimismo, más de una vez: «¿Nunca has escrito versos?». Y él contestaba que no, pero que siempre le habían gustado, y que por eso había adquirido ese y otros pequeños volúmenes. Y ella concluía: «No sé, pero debieras hacerlo. Tienes mucho de poeta…». (269)

Asunta pensaba que él debía escribir versos porque hablaba como un poeta: "A él le gustaba mirarla entonces, y seguir el movimiento de sus manos, y decirle, por ejemplo: «Tienes una dulzura tan pensativa...» Y ella sonreía y contestaba: «¿No te digo? Debiste ser poeta. De veras, con esa cara y esa manera de decir cosas hermosas...» (272).

El relato tiene carácter retrospectivo y reflexivo hasta el momento en que Asunta muere pues a partir de allí la acción se precipita en acciones cerradas y terminadas, usando el pretérito perfecto simple (tomó, llevó, cogió retornó contempló, adornó, etc.), hasta que la barca se aleja hacia la noche. Muerta Asunta ya no hay nada más que pensar.

El uso del narrador en tercera persona permite al personaje alejarse del momento doloroso que vive, estar a solas con sus pensamientos y recordar su vida. Todo lo cual justifica su decisión final de entregarse a la muerte. Una vez más se evidencia que el Rivera Martínez elige para sus cuentos narradores que contribuyan a contar la historia y aumenten la atmósfera dramática sin necesidad de aparecer en primera persona.

3.7. "El organillero"

En un relato corto con narrador heterodiegético que usa la tercera persona con focalización interna para contarnos la historia de un personaje propio de la cultura occidental: un organillero[90].

Este hombre repite diariamente la misma rutina de buscar el lugar más adecuado para hacer escuchar su música y mostrar su mono, hasta que un elemento inusitado altera su costumbre: una tarde de invierno se detiene ante un caserón "de maderos carcomidos y portal obscuro" (233) porque ve a una mujer de "faz enjuta, de ojos opacos y pómulos salientes" (233)

[90] Un organillero es el ejecutante o manejador del organillo, instrumento reproductor de melodías. Es un personaje popular de las calles que suele acompañarse de un mono que recolecta el dinero que le ofrecen, voluntariamente, el público. La figura del organillero se difundió, inicialmente en el norte de Europa y, desde el siglo XIX, en varios países como Argentina, Alemania, Francia, Suiza, Chile y México.

que lo hechiza desde el inicio. A partir de ese día, el organillero regresa al mismo lugar esperando volver a ver a la mujer lo cual sucede un viernes. Lo curioso es que solo él puede percatarse de su presencia y, a partir de ese día, todos los viernes a la misma hora, podía ver a la mujer que se detenía a escuchar su música. Así sucede por semanas hasta que un día encuentra la casa demolida. Ante este hecho, abandona todo, deja sus ahorros para que ayuden en la manutención del mono y desaparece: "Y sin llevar consigo nada, se marchó. Y nunca más fue visto por el barrio" (235).

En este caso el narrador nos presenta una especie de leyenda popular de un hombre hechizado por la muerte. El final abierto de la historia sugiere que el hombre va en busca de la misteriosa mujer; pero si consideramos que ella estaba ligada a la casa y esta ya no existe, la forma de buscarla es la muerte.

En "El organillero" se aborda el tema del hechizo de amor que ejerce la muerte (representada por una mujer) sobre el organillero. La descripción hecha de la misteriosa mujer: faz enjuta, ojos opacos, pómulos salientes, rostro cadavérico, sonrisa sardónica es la imagen de la muerte que parece habitar los lugares en ruinas a punto de destruirse como el balcón morisco donde la ve el protagonista.

Se trata de un narrador con una focalización limitada puesto que solo puede darnos cuenta de las acciones del personaje; pero no sabemos nada de sus pensamientos ni interactúa con alguien más que no sea su mono. Esto incrementa la atmósfera de misterio en que se desarrollan los hechos y que llega a su culmen cuando el organillero desaparece para siempre sin permitirnos saber más de él.

En este cuento, el narrador aparece identificado con el protagonista a través del estilo indirecto libre: "Y curiosamente nadie, entre los mirones que se habían congregado, y tampoco el mono, se percató de la presencia que observaba desde lo alto. ¿Cómo no había de tocar entonces con nerviosa vehemencia?" (234).

Otra de las estrategias en las que se equiparan narrador y protagonista es mediante la transcripción de la nota que el organillero deja a la dueña del local:

> Colocó junto al organillo la cajita en la que juntaba, moneda a moneda, sus ahorros, con una nota a la dueña del local, en que decía: «Señora Luisa: dejo aquí esta plata para que Rufino no se muera de hambre. Dejo también mi anillo y mi reloj. Usted, por suerte, le tiene simpatía al mono. Cuídelo, por favor. Adiós». Y sin llevar consigo nada, se marchó. Y nunca más fue visto por el barrio. (235)

La nota transcrita en primera persona pone en evidencia al verdadero narrador que se esconde tras la tercera persona gramatical.

4. Relatos con focalización externa (heterodiégético)

Se trata de un narrador en tercera persona gramatical que, a diferencia del anterior presenta una focalización externa única. Se parece al *narrador por fuera* en el sentido de que no sabe qué piensa ninguno de los personajes, está supeditado exclusivamente a los sentidos y se entera de lo que pasa en la historia al mismo tiempo que esta va sucediendo; pero a diferencia de este no presenta la información desordenada solo limitada a la visión del personaje en quien focaliza que suele ser el protagonista de los hechos.

La diferencia entre este y el narrador anterior es básicamente una diferencia de grado, este narrador heterodiegético es más lejano a los hechos frente al anterior y no es posible afirmar que se identifique plenamente con el protagonista, es más como un testigo de los hechos que ve las acciones desde la visión del protagonista pero sin involucrarse en pensamientos, emociones o valoraciones. El juzgar los hechos presentados queda al criterio del lector. Según Todorov, "…el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describir únicamente lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia" (1971: 101).

Según Alberto Paredes, "los autores que acuden a este narrador manifiestan en mayor o menor grado un pesimismo epistemológico: los hechos existen en bruto y toda la alquimia verbal a disposición del artista radica en su capacidad de transmitiros como realidad incomprensible y edificar con ellos, no obstante, una obra de arte" (2016: 66).

Pertenecen a este grupo los siguientes cuentos: "La firma", "El fierrero", "Rosa de fuego", "Federico al pie del tiempo", "El enigma de los zapatos", "Ileana Espíritu".

4.1. "La firma"

"La firma" es un relato sobre la burocracia limeña contado en tercera persona con focalización externa. En este caso, Basilio, un ciudadano común, asiste a la «Subdirección de Trámite Documentario» (275) para hacer firmar un documento que necesitaba. Hasta allí lo había enviado la secretaria del subdirector diciéndole irónicamente: «Llévelo usted mismo» (275).

Antes de firmar el documento, el subdirector se toma su tiempo para revisar el documento y firma. Basilio recoge rápidamente el documento y sale corriendo asustado por la mirada insistente del funcionario.

Este cuento pretende denunciar el poder que se atribuyen algunas autoridades que demoran en firmar y retrasan innecesariamente los trámites documentarios que tienen todo en

orden. A esto se suma el hecho de que hay ciudadanos que se sienten intimidados ante la presencia de algunos personajes porque les atribuyen características que no tienen:

> Y Basilio pudo apreciar entonces, perplejo, que no era el ciudadano de alta figura que había imaginado, sino un individuo de piernas muy cortas y por ello de baja estatura, y aún más por lo deforme de sus caderas y por ese torso de veras imponente. (276)

El hecho de que el narrador use la tercera persona contribuye a lograr cierta objetividad para denunciar el tema de burocracia que sigue estando latente en el Perú actual.

Desde el comienzo del relato, se evidencia en el cuento la crítica a las autoridades del país. Primero, se ubica la oficina del subdirector al final de un largo pasillo silencioso, en contraste con los ruidosos ambientes de la planta baja. Esto explicaría que casi nadie tiene acceso a esta oficina porque se encuentra como aislada dentro del lugar todo lo cual remarca el carácter de las autoridades alejadas del mundo que les rodea ajenos a las preocupaciones de sus votantes y absortos en sus lujos.

Segundo, una vez frente a la oficina del subdirector el miedo paraliza a Basilio que duda un momento antes de atreverse a ingresar. El miedo injustificado a las altas autoridades impide que el pueblo les pueda hacer frente y reclamar lo que es justo.

Tercero, la autoridad es presentada como alguien poco accesible que retrasa innecesariamente trámites de simple rutina, pues el funcionario pudiendo firmar con un lapicero que tiene a mano, se desplaza lentamente hacia una mesa ubicada en el extremo opuesto de la oficina donde había un bolígrafo idéntico a los del escritorio y con ese lapicero firma el documento no sin antes demorar todo el proceso: “El burócrata tomó asiento en el sillón, con esforzada parsimonia, y descansó por un espacio. Y después, con la concentrada atención con que se realiza algo muy importante, cogió ese lapicero y estampó su firma” (277).

Cuarto, las palabras de la secretaria «Llévelo usted mismo» denuncian que si los interesados no están pendientes de los documentos, estos no llegarán a la autoridad pertinente como debería ser en un cauce normal de trámites documentarios. La autoridad retrasa y hace más difícil un simple trámite de rutina.

La focalización externa centrada en la figura de Basilio permite analizar la situación desde el punto de vista de los ciudadanos comunes que tienen que acceder a las autoridades pertinentes por trámites de rutina y el uso de la tercera persona permite la objetividad necesaria para presentar los hechos sin cuestionarlos pues en ningún momento aparece la crítica directa solo sugerida con la exposición de hechos.

Destaca también el hecho de que el funcionario no dirige la palabra a Basilio en ningún momento reforzando la idea de inaccesibilidad que presenta el relato. Solo al final cuando ya el documento está firmado es que pareciera que repara en la presencia de Basilio y lo mira como si pensara si debía o no darle el documento; pero Basilio logra recuperarlo y salir corriendo del lugar.

4.2. "El fierrero"

Es un relato que se desarrolla en una barriada de fierreros ubicada en las afueras de Lima a donde ha migrado el protagonista, fierrero también, y su familia. En este lugar, intentarán adaptarse a un nuevo ambiente; pero su excesiva pobreza hace que nadie le encargue al fierrero la fabricación de proyectos mayores por lo que solo se dedica a reparar ollas y hacer bancos y trípodes para macetas.

Así transcurre el tiempo hasta que un día, en su tiempo libre, reúne algunos alambres y empieza la construcción de una intrincada reja que fija en una roca:

> Sus trazos, rectos unos y curvos otros, componían una red sin marco discernible, caprichosa. Una red de meandros y volutas que se entrecruzaban con tramos como flechas, y cuya forma parecía obedecer a un proyecto secreto. Era como si su autor hubiera comenzado a tender, allí sobre la piedra, una enredadera de metal. (288)

Al ver lo que el fierrero había hecho, todos intentan encargarle grandes proyectos, pero él los rechaza y sigue haciendo sus pequeños arreglos. Sin embargo, por la tarde, "se sentaba frente a la roca y a la vera del desierto, y contemplaba su obra. Esa floración inútil, hermosa…" (289).

El cuento utiliza un narrador extradiegético y heterodiegético que usa la tercera persona con focalización externa para presentar uno de los problemas sociales de su época: el aumento de población migrante a la ciudad y la pobreza extrema a la que tienen que enfrentarse. Esa pobreza la refleja el narrador en la forma de describir el ambiente y los personajes que protagonizan la historia. Así, el fierrero es "un hombre pálido y esmirriado (…) acompañado por una lisiada que era su mujer y por una hija anémica" (287). Incluso el lugar refleja pobreza y esterilidad: "Se instalaron sobre todo en las inmediaciones de un cerro pelado, rocoso, que cuando no estaba envuelto por la neblina era recalentado por el sol. Más allá, bordeando las casas de adobe y de estera, se extendía el desierto" (287).

Para lograr una visión más objetiva de la problemática social que se plantea se utiliza la tercera persona con focalización omnisciente; aunque como el objetivo es solo mostrar y no

adentrarse en las causas ni hacer un análisis del hecho, se opta por la focalización externa. El narrador solo presenta la situación, pero ignora lo que la mueve u origina.

Además, el léxico utilizado para describir al fierrero y su entorno (subrayado en el fragmento) nos revela la marginalidad del mundo representado: una barriada donde las chozas son construidas con maderos y calaminas, una caricaturización naturalista que pone en relieve la psicología y la condición paupérrima y deforme del protagonista y sus allegados:

> Y justamente al pie de un peñasco, adosado a su vez a la colina, se estableció un hombre pálido y esmirrado, fierrero él también, acompañado por una lisiada que era su mujer y por una hija anémica. Se ubicaron allí y él levantó una choza, que reforzó con maderos y calaminas. Y delante, en una especie de pórtico sostenido por palos, puso una máquina de soldar eléctrica. Una máquina destartalada y con unos cables muy viejos que tendió por encima del pedrón y conectó, sin pedir permiso a nadie, a los de una vía cercana. (287)[91]

En medio de este mundo de pobreza, la única forma de huir es a través del arte que es la reja que construye el fierrero y que según Amy Olen es, en este caso, una forma de fusionar lo real y lo urbano en una sola creación que, además, es construida con los restos que se recogían de ese mundo capitalista de Lima:

> Es remarcable que, desde la marginación, el protagonista empiece a utilizar ciertos elementos del ámbito urbano para un proyecto propio, un proyecto que, como se verá, no está ligado a la economía de la ciudad. Recuperando "la chatarra" de la modernización, el fierrero se aprovecha del proceso para sus fines personales (…). El arte simboliza el nuevo territorio en que éste se piensa como una creación que se vale de distintos espacios; a través del arte, el artista concilia la distancia de los mundos a los que pertenece, creando un nuevo territorio mestizo. (Olen, en *Revista Martín*, 2010: 71)

También se puede analizar la reja como un ejemplo de mostrar que el arte en sí mismo no tiene ningún fin utilitario, se trata del arte por el arte mismo[92], en donde lo único importante es la belleza del objeto creado por el artista, independiente de la conciencia y personalidad del artista. Así la reja creada por el fierrero es totalmente opuesta a como lucía él y su entorno y fue creada solo para ser contemplada y admirada, sin ningún fin útil o con la intención de sacar provecho de ello. El reconocimiento que recibe el fierrero por su obra no tiene ningún tipo de repercusión en su vida más allá de su propio deleite.

---

[91] El subrayado es nuestro.

[92] La teoría del "Arte por el Arte" se desarrolló durante los primeros años del XIX en Francia y en Inglaterra y se resume en la afirmación del arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos (científicos, morales, políticos o económicos). La belleza es la única finalidad del Arte, ya que este debía liberarse de cualquier aspiración que no fuera lo bello, apuntando que el verdadero artista no tenía otro objetivo que exaltar el sentimiento de la belleza. Se trata por tanto de una idea ligada a la modernidad y, especialmente, a la moderna definición de "artista".

4.3. "Rosa de fuego"

"Rosa de fuego" aborda el mismo tema de "El fierrero". En este caso, se trata de un migrante, Tolomeo Linares, que abandona su tierra, Andamarca, para instalarse en una barriada limeña donde vive solo y trabaja ayudando a construir partes de castillos de fuegos artificiales.

Abrumado por la nostalgia que siente por su tierra, decide fabricar un gran castillo que terminara en una rosa escarlata de pétalos abiertos. Así, poco a poco, aprende a fabricar los componentes de los fuegos y crear su propia variedad cromática de luces. El castillo que fabrica es tan grande que tiene que contratar los servicios de un mozo; pero él es quien se encarga de los detalles finales.

Cuando el castillo estuvo listo, se viste con su mejor ropa y su manta de Andamarca y le prende fuego. El espectáculo es tan grande que puede ser visto desde los lugares aledaños; sin embargo, nadie se acerca por miedo a un accidente. La rosa que era el elemento principal del castillo demora en encender y mientras eso sucede, Tolomeo va recitando un *harawi*[93] "que tenía a la vez de celebración y de despedida" (299). La rosa se eleva magnífica por los aires; pero una chispa cae en el techo y el fuego alcanza a Tolomeo cuyo cuerpo arde "como si hubiera sido una estatua de lava" (299).

Como ya se ha señalado, "Rosa de fuego" aborda el tema de la migración a la ciudad, igual que en "El fierrero"; pero la diferencia está en que en este último la nostalgia no es muy evidente salvo en la actitud abstraída del protagonista; mientras que en el primero la melancolía y soledad que envuelven a Tolomeo es abrumadora:

> Mas no olvidó jamás su paisaje de molles y maizales, a la orilla de un río, con su tibieza de quebrada. Se acordaba, 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. (296)

La rosa que se empeña en construir Tolomeo es similar a la araña del fierrero. Es un trabajo que requiere paciencia y atención y que es fabricada como "símbolo de mestizaje espacial, pues es una obra que se constituye a partir de elementos de ambos territorios –materiales urbanos e imágenes rurales– que no es únicamente construido a base de uno" (Olen, en *Revista Martín*, 2010: 72).

[93] Es un género musical cuyas melodías transmiten sentimientos de tristeza y añoranza. Está considerado dentro de las variantes musicales más antiguas del Perú y su procedencia se entronca con la manifestación poética del mismo nombre desarrollada en el periodo incaico.

El narrador de esta historia es heterodiegético y extradiegético con focalización externa, centrada en la figura de Tolomeo Linares, pues su intención es presentarnos una historia ejemplo de todo el proceso de migración y de adaptación a un nuevo mundo capitalista.

Si se hace una contraposición entre los elementos que aparecen en "El fierrero" y en "Rosa de fuego", se tendría lo siguiente:

Tabla 11: *Correspondencias entre "El fierrero" y "Rosa de fuego"*

El fierrero	**Rosa de fuego**
El protagonista no tiene nombre y no se sabe de dónde viene, solo que se instala en una barriada que se encuentra rodeada de desierto.	El protagonista es Tolomeo Linares, proviene de Andamarca, y habita una mísera vivienda e adobes, palos y esteras, al borde del desierto.
Vive con su mujer lisiada y su hija anémica.	Vive solo, es huérfano y no se interesó por ninguna mujer.
No se encargaba de grandes proyectos solo de servicios modestos.	No hace castillos completos, solo partes de ellos.
Se evade en la construcción de una sorprendente e intrincada araña de fierro.	La nostalgia lo impulsa a crear un castillo rematado por una rosa escarlata.
Construye la araña con varillas de hierro que son saldos de un edificio en construcción. El trabajo lo realiza solo.	Construye el castillo primero con pequeñas porciones que iba sustrayendo de los materiales de otros proyectos.
Cuando empieza a construir la araña, todos se muestran intrigados con el trabajo e intentan averiguar quién la había mandado a hacer.	Al verle construir el castillo, los vecinos se muestran intrigados y le preguntan quién le ha encargado ese trabajo.
Terminada su obra, la fija en la roca y cada tarde se abstraía mirándola.	Terminado el castillo, Tolomeo se viste con sus mejores ropas y termina muriendo quemado con los últimos fuegos del castillo.

Como se puede apreciar hay muchos elementos en común entre los dos relatos, en los dos los protagonistas intentan huir de su realidad mediante la creación de sorprendentes y enormes obras de arte que no tienen ninguna utilidad en sí mismas. El narrador en ambas es de tercera persona porque se busca presentar ejemplos de migración de un ambiente rural a uno urbano.

Además, es posible afirmar junto con Amy Olen que:

> Las últimas líneas del cuento refuerzan un sentimiento de optimismo por la integración de los espacios porque una imagen del arte de Tolomeo permanece en el aire. Quizás la integración sea simbólica, y por lo tanto, intangible para los protagonistas; pero, a través de su arte ambos logran una forma de mestizaje territorial. El arte de ambos protagonistas sugiere, finalmente, la posibilidad de crear un nuevo territorio, integrado y armónico. (En *Revista Martín*, 2010: 72)

En este mundo urbano hay elementos que unen a Tolomeo a su tierra: la manta que trajo de su tierra que tendía cada domingo para contemplarla, el *harawi* o canto en quechua muy antiguo que servía de celebración y despedida, y la "rosa escarlata, de abiertos pétalos, que sería como símbolo y resumen de la luz de la tierra que Tolomeo añoraba" (298).

Los sentimientos de nostalgia y tristeza que se despiertan en Tolomeo al sentirse desarraigado de su tierra, dominan todo el relato. Esos sentimientos lo empujan a construir la rosa de fuego, a lanzarse a la muerte y no huir del peligro y a cantar el harawi con el que acompaña sus últimos momentos. Gracias a la rosa que construyó también se evade del lugar en el que se encuentra y logra volver en su último instante a su tierra natal.

4.4. "Federico al pie del tiempo"

Es un relato muy breve, más con sentido poético que narrativo. Se trata de una escena contada con un narrador en tercera persona con focalización externa, heterodiegético. En esta escena se describe a un hombre sudoroso y agitado que se mueve a grandes pasos en el vestíbulo de una casa en ruinas ubicada en Barrios Altos, mientras se repite a sí mismo con fruición: «¡Soy yo, al pie del tiempo», «¡Soy yo, Federico, al pie del tiempo!» (309). Un ser solitario, cuyas palabras no tienen sentido por sí solas a no ser acompañadas por la descripción de su apariencia a ruina y muerte. Se trata de un símbolo del tiempo más que de un personaje narrativo.

El elemento fantástico es el mismo personaje a quien se le describe como un ser tan antiguo y con los huesos tan viejos por dentro como la misma casa en la que está:

> Aunque no, pues si se prestaba más atención 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 cuando la madera apolillada se deshace por dentro poco a poco. Un rumor que provenía del pecho, de los pulmones, del cráneo de aquel hombre. Un bisbiseo de muerte. (309)

Y eso se repite por días y días en un andar sin término, como si fuera la personificación del tiempo mismo. No hay inicio ni fin, solo una misma escena que se repite sin término. Entonces tal como el tiempo es eterno la escena también no tiene inicio y no tiene fin solo es un eterno continuum.

Se podría afirmar que se trata de un fantasma solitario, encadenado a una vieja casa en la cual es guardián de algo importante y que permanece allí siempre a la puerta sin considerar nada más que su eterna vigilia.

4.5. "Parvo, inalcanzable…"

Este cuento presenta a otro personaje de trasmundo, típico de la cuentística de Rivera Martínez: un hombre "tan alto y flaco, y ya viejo" (311) que vivía en un rincón del techo de la iglesia del pueblo. Su casa era precaria, básicamente un cobertizo de quincha usada y esteras. El hombre vivía allí callado, discreto, sin incomodar a nadie, por eso lo dejaron quedarse. Solo salía de casa dos o tres veces por semana, nadie sabía dónde, Mientras se ausentaba, dos gallinazos custodiaban la casa en su lugar.

Un día sucedió un temblor que resquebrajó los arcos de la iglesia y entonces le encargaron al guardián del templo que le dijera que debía marcharse del lugar y así se hizo. La siguiente semana parecía que el extraño personaje se había ido porque no se volvió a ver ningún movimiento y ni siquiera los gallinazos volvieron a aparecer. Y así pasaron los meses hasta que los cohetes de la víspera de la fiesta de Santa Rosa ocasionaron un incendio que no pudo ser apagado por los bomberos. Cuando el siniestro llegó al crucero, la figura de un hombre muy flaco emergió del lugar y se puso a mirar el fuego. Y aunque todos le gritaban que se alejara y que saltara, no lo hizo hasta que desapareció en el fuego. Solo el guardián lo reconoció y a pesar de que todos lo buscaron luego entre las ruinas, nadie supo qué pasó con él: "Ni el menos vestigio de huesos calcinados, ni señal de habitación humana" (314).

El narrador es extradiegético y heterodiegético. Se usa la tercera persona con focalización externa, pues su objetivo es presentarnos la historia de un extraño personaje, morador de un templo en ruinas que acaba destruido con un incendio. Una historia con rasgos de leyenda que se va contando de generación en generación y el uso de tercera persona les da mayor credibilidad a los hechos.

El protagonista de este cuento es más parecido a un espectro; no habla, nadie sabe nada de él, salvo que vivía en el templo, no convive con nadie, su figura es espectral y todo ello combina perfectamente con el lugar en ruinas en donde vive. Se trata de un personaje sin voz que se asemeja más a una presencia que a un ser de carne y hueso:

> Y es que su presencia era también 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 silencioso andar con que se desplazaba. Personaje sin nombre y sin voz, tan ausente siempre, como si su cuerpo hubiera sido no de carne y hueso sino de niebla. (311)

Al final se refuerza la idea de lo etéreo del personaje al afirmar: "Y, en efecto, solo él podía haber sido, y suyos eran la figura, el aire. Ese parvo morador de un templo en ruinas" (314).

Ese hombre y el templo parecen unidos por una extraña conexión, pues a medida que el templo se va arruinando el hombre va perdiendo corporeidad hasta desaparecer junto con el templo:

1.- Un temblor resquebraja los arcos de los cruceros[94] del templo y el hombre que hasta ese momento había vivido allí debe mudarse. Además, se tapió el vano[95] por el que el hombre entraba y salía del edificio: "Y en efecto, a la semana siguiente pareció que el personaje se había ido, pues no se le vio ya en lo alto de la iglesia, ni se vieron las prendas que solía tender a secar, ni el escabel en que se sentaba a contemplar el panorama. Tampoco los gallinazos" (312).

2.- El templo se va volviendo "más ruinoso, más triste" y el hombre supuestamente ha desaparecido, aunque no lo sabemos hasta el final. Ambos, templo y personaje, van perdiendo presencia.

3.- Un incendio destruye el templo y en ese momento todos ven al hombre contemplando el suceso desde la cúpula del templo. No se puede apagar el incendio, las vigas empiezan a ceder y se desploman junto con el hombre: "A la mañana siguiente, los vecinos y los bomberos buscaron entre los escombros, pero nadie encontró el menor resto de aquel individuo" (313-314).

En este caso, el narrador en tercera persona ayuda a mostrar los hechos con cierta objetividad, dándole una mayor credibilidad a la historia y presentándola como sucesos que pudieron haber pasado, una experiencia creíble, lo cual incrementa el carácter misterioso o legendario que tiene el personaje.

4.6. "El enigma de los zapatos"

El último de los títulos de esta parte es "El enigma de los zapatos", un relato breve donde un misterioso personaje, "un hombre alto, pálido, muy flaco y vestido de negro" (471), aparece en escena llevándole al zapatero siete zapatos negros, todos del mismo pie y todos exactamente iguales, para que les cambiara las suelas y le arreglara los tacos; además, le paga la mitad del trabajo terminado. Cumplida la fecha, el personaje vuelve pero esta vez lleva siete zapatos más

[94] Arco crucero: En Arquitectura, el arco crucero es un arco que une en diagonal dos ángulos en la bóveda por arista (RAE, 2014)

[95] Vano: En una estructura de construcción, distancia libre entre dos soportes y, en un puente, espacio libre entre dos pilas o entre dos estribos consecutivos. (RAE, 2014)

en las mismas condiciones y luego otros siete más completando 21 zapatos iguales que nunca volvió a recoger y "allí quedaron para siempre, como prueba de que alguna vez el misterio, por no decir lo sobrenatural, lo había visitado. ¡Y en qué forma!" (473-474).

En este relato aparece nuevamente el elemento misterioso reflejado en la figura del hombre de negro y en el extraño pedido de arreglar siete zapatos iguales. El regreso del extraño personaje, cada vez con nuevos zapatos, lleva a pensar en lo cíclico de su comportamiento hasta que finalmente desaparece dejando tras de sí, un aire de misterio.

Según Tzvetan Todorov en su obra *Introducción a la literatura fantástica*, todo texto fantástico reúne tres condiciones:

> En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres. (1981: 24)

El texto "El enigma de los zapatos" cumple con estas tres condiciones: Primero, los personajes del cuento son personas reales con características normales, lo único fuera de lugar es la apariencia del cliente y lo insólito que resulta su encargo:

> —Quiero que me arregle estos zapatos —dijo el visitante y puso una bolsa sobre el mostrador, de la cual sacó siete zapatos negros, todos del mismo pie y todos iguales, exactamente iguales. (471)

Y más insólito aún es que el mismo pedido se repite tres veces, todos pagados, luego de lo cual el cliente desaparece dejando al zapatero con los 21 zapatos idénticos. Segundo, el personaje protagonista, Juan de la Cueva, siente también que algo no es normal y se asombra del hecho: "Juan de la Cueva los miraba a veces atemorizado y se santiguaba. No, no se atrevió a botarlos ni esconderlos" (473). Tercero, los hechos son presentados de manera objetiva usando la omnisciencia del narrador y, por lo tanto, los lectores creen en lo que el narrador o que el autor cuenta.

Este cuento utiliza el clásico narrador en tercera persona con focalización externa para contar una especie de leyenda o historia tradicional recogida por él y no creada como los cuentos anteriores. Se trata de un cuento donde el uso de la tercera persona contribuye a lograr una

mayor verosimilitud de los hechos. Se trata de un narrador de tercera persona extra y heterodiegético, de esta manera se logra una mayor objetividad, es decir, el narrador no está involucrado en la historia y así se mantiene al margen de toda reflexión reafirmando la veracidad de la historia contada.

Considerando el texto mismo, el uso de un narrador de tercera persona se justifica porque Juan de la Cueva, el zapatero, no quiso contar nunca la historia: "No quiso contar lo sucedido a sus amigos, curiosos de saber qué hacían allí esos zapatos tos idénticos. Solo lo hizo con su mujer, pidiéndole, eso sí, que no comentara el hecho con sus amigas" (473).

Este relato tiene la estructura de un cuento tradicional por lo que utiliza un narrador omnisciente, típico de este tipo de historias. Además, le da cierta libertad a sus personajes utilizando el diálogo (estilo directo) para relatar el encuentro entre el zapatero y el hombre de los zapatos; pero utiliza el estilo indirecto cuando traduce el pensamiento de Juan de la Cueva.

4.7. "Ileana Espíritu"

Este cuento se centra en la figura de una mujer llamada Ileana Espíritu a quien una noche le avisan de un conflicto armado en la zona de Canchayllo en el que los militares habían apresado a su hijo, Pedro Pomasunco. A la mañana siguiente, Ileana se dirigió de inmediato a Jauja para tener noticias de su hijo, pero no puede encontrarlo. Empieza entonces una búsqueda sin tregua, se entrevista con todos los que puede, visita todos los lugares que le dicen. Así, logra enterarse de que en medio de la revuelta su hijo había sido herido y que, por miedo a los milicos[96], se había lanzado al río para poder pasar a la otra ribera.

Cada vez la posibilidad de encontrar a su hijo se va haciendo más lejana, pero ella jamás abandona la esperanza de encontrarlo, así que vende todo lo que tiene y se propone seguir buscando, por todos los caminos posibles, a su hijo. Así, poco a poco se va transformando en una imagen fantasmagórica, casi un mito que se fue perdiendo en la memoria andina: "Y así hasta que en algún momento comenzó a perderse su recuerdo, como había desaparecido su hijo" (484).

Es muy significativo el nombre del personaje: Ileana, es un nombre de origen griego derivado de Helen; y Espíritu anticipa el final del cuento en el que Ileana se transformará poco a poco en un ser mítico, casi un espíritu: "Andaba así, astrosa, irreal, por las orillas, al amanecer,

[96] En Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y hasta en Panamá se le llama, despectivamente, milico al militar. Se trata de una forma de rechazar a este miembro que profesa la milicia. La percepción de la gente de considerarlos como protectores de la integridad territorial, la soberanía, el orden público y la seguridad particular de los ciudadanos se altera por la imagen de verlos como asesinos, abusivos, rateros o sobornadores (Lovón Cueva, 2011).

de día, al caer la noche, sin que nadie osara ya dirigirle la palabra, y sin que nadie, tampoco, pudiera asegurar que se trataba en efecto de ella y no de una visión del otro mundo" (484).

El cuento, ambientado en Jauja, presenta una crítica al Estado y a su forma de enfrentar la problemática social que se hace evidente en el altercado en el cual los soldados disparan sin motivo aparente a los mineros que bajaban a Canchayllo; en la forma cómo las autoridades tratan a la mujer cuando va a averiguar por su hijo y en los testimonios recogidos por Ileana:

> Ileana anduvo averiguando en pos de mayores datos, hasta que dio con el hermano de Benito Ardiles, quien le confirmó que Pedro trató de cruzar el puente al atardecer, pero como vio que se hallaba bajo control de los milicos, asustado, optó, así como se encontraba, por lanzarse al río para pasar a la otra ribera. En la confusión Ardiles no pudo darse cuenta si el fugitivo logró hacerlo y pudo salir aguas abajo, o si lo arrastró la corriente. (478)

En el tiroteo en el que desaparece el hijo de Ileana, se evidencia un abuso de poder de parte de las autoridades (cachacos) que muestran un comportamiento arbitrario que lleva a la población a tener miedo de las represalias. Así se evidencia en el testimonio de Ardiles cuando afirma que Pedro Pomasunco prefiere lanzarse al río que enfrentarse a los soldados[97].

Otro de los mineros involucrados en el tiroteo también le contó cómo habían sucedido los hechos y lo expuesto indica también el abuso de poder:

> Este precisó que Pedro estuvo, en efecto, entre los que bajaron de Yauricocha, sin que ninguno portara arma alguna, porque solo eran trabajadores, pero que sí estaba en la parte delantera de la tolva y, por tanto, entre los que recibieron las primeras descargas a mansalva de los uniformados. (479)[98]

El narrador de esta historia es extra y heterodiegético, utiliza la tercera persona con focalización externa, adopta la forma de un periodista que va haciendo un reportaje y citando los testimonios de los personajes con los que tuvo contacto Ileana Espíritu y que van ofreciendo datos sobre cómo se realiza la búsqueda de esta madre.

Para traducir las palabras de los testigos se utiliza una focalización externa múltiple puesto que cada uno tiene versiones diferentes. Esto repercute en la labor del lector a quien se le ofrecen varias opciones sobre lo que ha podido pasar con Pedro. Se le ofrecen al lector todas las posibilidades para que este sea quien elija la opción que crea más convincente, involucrando

[97] En los tiempos de Sendero Luminoso, en varios de estos lugares, una vez controlada la amenaza subversiva armada, las poblaciones quedaron bajo control militar por extensos períodos. La aparente lejanía del poder y de los núcleos de decisión, en un país fuertemente centralizado, permitió que el «problema de la violencia», crucial y cotidiano para cientos de miles de peruanos, se mantuviese como un tema secundario para las agendas pública y privada del país por varios años. (Comisión de la verdad y reconciliación (2003), *Informe final,* 56).

[98] El subrayado es nuestro.

de esta manera al receptor en el proceso de creación de la obra[99]: Tal vez su hijo habría regresado a Huertas y estaba escondido allí; quizás se ahogó en el río; tal vez la corriente se lo había llevado a Huaripampa, hasta Sincos; tal vez lo habían tomado prisionero y lo tenían en La Oroya; tal vez estaba en el hospital; tal vez su cuerpo no aparecería nunca.

De esta manera, Ileana va agotando cada posibilidad. Cada pista es una esperanza renovada que irá siguiendo con el fin de encontrar a su hijo.

La estrategia utilizada por el narrador se evidencia principalmente cuando se van presentando los pareceres de los informantes y, usando el estilo directo, se insertan las palabras de los propios personajes: "El informante comentaría al evocar su breve conversación con la vieja campesina: «No derramó ni una lágrima. No le tembló tampoco la voz ni volvió a las mismas preguntas»" (478-479).

Finalmente, la madre queda convertida en una especie de figura fantasmagórica, un mito que suscitaba un "temor casi religioso":

> No es de extrañar, pues, que su figura llegase a suscitar no ya compasión ni asombro, sino un temor casi religioso. Y tanto, que 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, como si se hubiese tratado de una deidad andina. Sí, ofrendas temerosas. Se difundió también la versión de que no se detenía a descansar ni por un momento, ni aun de noche, ni cuando llovía, inmersa siempre en su dolor, aferrada a una esperanza sin sentido. (484)

Asimismo, su aspecto se asemeja a la imagen del condenado pues sus ojos brillaban de ira, como los describieron los que la vieron: "«¡Cómo le relampaguearon los ojos al oír el insulto! Y de veras que por la ira, y por el dolor reflejado en su cara, y su flacura, parecía un ser de otro mundo!»" (482).

Este proceso de transformación no es de inmediato, sino que se va realizando paulatinamente durante todo el cuento. Primero, Ileana tiene esperanza de hallar a su hijo, es un primer momento donde averigua que pasó y va recorriendo diferentes pistas hasta quedarse con el indicio de que su hijo se arrojó al río.

La segunda parte se centra en la búsqueda del hijo por las orillas del río, la ayuda es cada vez menor, y físicamente su cuerpo empieza a desgastarse: "caminando sola, sorteando las piedras, desgarrándose la ropa en las plantas espinosas, sangrantes los pies…" (481).

[99] El lector es el que recibe finalmente el texto y, al interactuar con él en el proceso de lectura, lo concretiza: el texto adquiere consistencia gracias a su cooperación. Con su actividad completa y actualiza los elementos potenciales del texto (Medina Cano, F., 1996).

En la última parte, encuentra una bufanda en el río, probablemente de Pedro. Vuelve a casa, vende todo lo que tiene y empieza un viaje interminable:

> Hubo quienes, sabedores ya de ese caso heroico de amor materno, trataron de toparse con ella, y en todos los casos, cuando lo consiguieron, lo que más les impresionó no fueron tanto su extenuación ni sus pies lacerados, sino sus ojos, ardiendo siempre con un fuego sombrío, insostenible. Casi sin dormir, a lo que parece, como si se hubiese abatido sobre ella un insomnio sin término, y como si a toda hora de la noche la alumbrase la luz de su sufrimiento. (483-484)

Ileana Espíritu 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. El uso del narrador de tercera persona contribuye a la crítica social pues permite la objetivación de los hechos.

5. Consideraciones finales

El clásico narrador en tercera persona se encuentra siempre fuera del relato, no hay identificación con ninguno de los personajes de la historia; es decir, se trata de un narrador heterodiegético que, como tal, es objetivo al momento de relatar los hechos. Al ser un narrador que se suele asociar a lo realista, resulta más creíble, no por contagio emocional sino porque "lo ve todo" y, por lo tanto, maneja la "verdad" de la historia. Este tipo de narrador (tercera persona omnisciente) no suele aparecer en los cuentos de Rivera Martínez; pero sí se usa la tercera persona gramatical, aunque con una omnisciencia más limitada que le permite al narrador manipular lo que quiere que el lector conozca obligando a este a involucrarse e, incluso, a olvidar que se trata de una tercera persona.

El narrador de tercera persona con focalización única y limitada aparece en cuentos como "El cantar de Misael", "Marayrasu" o "Las candelas" en los cuales la voz narrativa está fuera de los hechos, y desde allí cuenta la historia de un protagonista en medio de un ambiente que refleja hechos misteriosos (en el primero) o conflictos sociales (en los otros dos). Este tipo de narrador ayuda a la atmósfera fantástica del primer relato en el sentido de que, aunque su perspectiva sea la del personaje protagonista (Juan González), se acerca también, muy someramente, a los pensamientos del otro personaje (Misael) sin darnos todos los datos, de manera que omite información para acrecentar el misterio.

En "Marayrasu" y "Las candelas" la historia es diferente, pues se trata de protagonistas adolescentes que van descubriendo los conflictos sociales y abandonando la actitud infantil por una más madura. En este sentido, el narrador más apropiado es la tercera persona que puede

referir los problemas: la lucha minera en el caso de “Marayrasu” y la injusticia que viven los comuneros en “Las candelas”. El narrador en tercera persona sirve para presentar los hechos sin juzgarlos y al tener una focalización única se centra, especialmente, en la manera cómo afecta a los protagonistas.

No sucede lo mismo en “Azurita” y “Vilcas”, ya que en estos relatos el personaje está solo y el narrador en tercera persona es homodiegético, pues refiere los hechos desde la perspectiva de los protagonistas y se introduce en la mente del personaje para darnos a conocer sus emociones. El objetivo es mostrar la soledad y renuncia en la que viven los personajes andinos. El narrador asume una focalización interna y puede mostrarnos el conflicto interior que sufre el personaje para aceptar que no podrá hacer realidad sus sueños y que el mundo que le toca vivir es árido y solo. El narrador se involucra tanto en la vida del personaje que olvidamos que estamos ante una tercera persona que solo funciona formalmente.

Un caso aparte es el narrador que aparece en “El paleógrafo y la tesis”, pues se trata de un monólogo omnisciente por medio del cual un narrador que está totalmente fuera de la historia va creando a los personajes con el fin de mostrarnos, por un lado, su labor de autor y. por otro. realizar una crítica al abuso de poder; se trata de un demiurgo que no solo transmite acciones sino que también las juzga: Esto lo aleja del narrador omnisciente y hace suponer que hay un ente fuera que usa la tercera persona para mantener su distancia de los hechos.

En los cuentos restantes, hay un juego de perspectiva con respecto al narrador, “La firma”, “El fierrero”, “Rosa de fuego”, “Federico al pie del tiempo”, “Parvo inalcanzable”, “El enigma de los zapatos” presentan un narrador heterodiegético que solo refiere lo que ve sin juzgar y sin mostrar los pensamientos de los personajes acrecentando el carácter fantástico de algunos (“Federico al pie del tiempo”, “Parvo inalcanzable” y “El enigma de los zapatos”) o mostrando una crítica social a problemas de burocracia (“La firma”) o de desarraigo social (“El fierrero” y “Rosa de fuego”). En otras palabras, estamos ante un narrador que acompaña a los personajes donde estén pero que no penetra en sus mentes ni dispone de explicaciones para cada acontecimiento.

En el caso de “Ileana Espíritu”, el autor intenta asemejar la historia a una especie de crónica o reportaje centrado en contar el proceso de transformación de Ileana en un espíritu y formar parte, así, de la tradición andina. Se aprovecha también para mencionar el problema del terrorismo vivido en esta zona. El narrador de tercera persona contribuye al alejamiento de los hechos y al carácter objetivo que se pretende mostrar, sobre todo en este tipo de cuentos donde se abordan problemas sociales.

Por otro lado, cuentos como “Puente de La Mejorada”, “Una flor en la plaza de la Buena Muerte”, “Una habitación de hotel, quizás”, “Princesa hacia la noche” y “El organillero” usan un narrador que, aunque está en tercera persona gramatical, se centra en el protagonista y nos cuenta su historia con una focalización interna única; se trata de un narrador en primera persona disfrazado de tercera (falsa tercera persona), porque o bien no quiere mostrar abiertamente el dolor (“Princesa hacia la noche”) o frustración (“Una habitación de hotel, quizás”) que siente o bien no es consciente de ello y necesita analizarlo desde fuera para asimilarlo (“Puente de La Mejorada”) o bien intenta pasar por reales hechos que solo él puede ver, y el uso de la tercera persona gramatical lo hace creíble (“Una flor en la plaza de la Buena Muerte”, “El organillero). La verdadera voz narrativa (primera persona protagonista) se evidencia en el uso del estilo indirecto libre que permite al personaje expresar sus emociones y pensamientos.

“Encuentro frente al mar” y “Ave Fénix” usan también la falsa tercera persona pero merecen una mención aparte. El primero retoma el carácter metaficcional que abordan algunos relatos de Rivera Martínez; en él se plasma la labor del autor en el momento de crear una historia basada en experiencias personales. Se usa la tercera persona porque es el narrador-autor quien vive los hechos, los analiza y planifica una historia que espera escribir algún día; aunque, como sugiere el relato, quede solo en una idea.

El segundo, “Ave Fénix”, es un cuento diferente porque involucra las tres personas gramaticales: inicia en tercera con omnisciencia selectiva, centrada en el personaje de Isaías, el loco; luego se desplaza a la primera persona para dar a conocer las verdaderas intenciones del personaje al estar en la iglesia y continúa a la segunda cuando se dirige a un narratario explícito (el artefacto explosivo que llama Ave Fénix) para volver a la primera y terminar en la tercera. Se ha ubicado dentro de los cuentos en tercera persona porque esta es la persona gramatical predominante y la que da cierta unidad a la obra, aunque, en realidad, la voz narrativa se corresponde con la primera persona protagonista.

Por todo lo dicho, se puede afirmar que los cuentos en tercera persona gramatical de Rivera Martínez no se corresponden con el tradicional narrador omnisciente sino que, en su mayoría, se evidencia una visión limitada producto de adoptar la perspectiva de uno de los personajes para relatar el cuento.

Conclusiones

1. Los cuentos de Edgardo Rivera Martínez constituyen una lograda expresión de un nuevo mestizaje que combina armoniosamente las tradiciones culturales andinas con las occidentales sin perder de vista su marcado valor poético en el uso del lenguaje y en la descripción de los paisajes y evidenciando sus constantes preocupaciones: el mundo andino, la sincretización cultural, la religiosidad, la música y lo fantástico.
2. La persona gramatical usada para narrar sus cuentos no siempre se corresponde con la voz narrativa que aparece escondida en sus relatos. Así, encontramos relatos construidos en tercera persona gramatical; pero que evidencian un narrador identificado con el protagonista de la historia adoptando una focalización interna que no le corresponde a la tercera persona. Sucede lo mismo con el narrador en segunda persona gramatical que manifiesta una actitud omnisciente que no le es propia; o con el narrador en primera persona con focalización externa que solo trasmite lo observado y deja de lado el carácter subjetivo de esta persona gramatical.
3. La verdadera voz narrativa suele, en ocasiones, delatarse por el uso del estilo indirecto libre por medio del cual manifiesta sus pensamientos y valoraciones sobre lo narrado, o también cambiar de estructura gramatical e involucrar sutilmente a la primera persona, ya sea por cambio en el tiempo verbal o por la inclusión del pronombre "yo" que revela al narrador escondido.
4. "Enunciación" y "Encuentro frente al mar" abordan el proceso de composición y en ellos el protagonista es el narrador que en el primero va contando la historia y en el segundo, planifica el relato. En ambos casos se puede observar al narrador como elemento fundamental en el texto narrativo, pues no solo le corresponde el relato de los hechos sino también la estructuración narrativa de la historia. La otra entidad en juego en la comunicación literaria es el lector, y en el proceso de lectura está centrado el cuento "Lectura al atardecer", donde se proyecta un infinito *mise in abŷme* repitiendo el acto de lectura.
5. Siete de sus relatos presentan dos niveles narrativos que ponen en evidencia dos narradores que se ceden la palabra en el cuento. En "Puente de La Mejorada" y en "Azurita" estamos, además, ante personajes únicos, donde la falsa tercera persona del primer nivel cede la voz a la primera persona para contar aspectos concretos de su historia. En el primer caso son recuerdos y en el segundo, sueños o proyecciones a las que se renuncia. Asimismo, presentan elementos fantásticos que, narrados en primera persona,

incrementan el misterio, como sucede en “El Tucumano” o en “Leda en el desierto. Debe resaltarse que en “El cuentero” es donde mejor se evidencian los niveles narrativos.

6. En ocasiones (seis relatos), el narrador en primera persona del singular pasa a un nosotros ampliando el nivel de objetividad del relato, puesto que se convierte en un narrador colectivo que señala al conjunto de amigos del protagonista del relato, pues en la mayoría de ellos se trata de un narrador testigo, excepto en “El cuentero” donde el narrador es uno de los protagonistas.
7. En el caso del narrador en primera persona o en la falsa tercera persona, el personaje con el que suele identificarse el narrador tiene dotes poéticas o aptitudes para las letras. Así, en “El cuentero”, el narrador es el licenciado-poeta; en “Mi amigo Odysseus”, el narrador es el joven con vocación poética; en “El Unicornio” quien narra es el profesor con afición a los libros; en “Azurita” y en “Princesa hacia la noche”, el narrador tiene inclinaciones poéticas. Todo lo cual nos lleva a afirmar que existen rasgos autobiográficos en los narradores-personajes de Rivera Martínez.
8. Tres de sus cuentos: “El regreso de Eliseo”, “Ariadna” y “Atenea en los Barrios Altos”, presentan un narrador evolutivo; es decir, que cuenta la historia desde su yo adulto que ya ha vivido los hechos y puede analizarlos con cierta distancia, rememorando de manera afectiva su evolución en la vida, en el primer caso, y los recuerdos de la infancia, en los otros dos cuentos.
9. Gran parte de los cuentos abordan el tema de búsqueda, análisis o reafirmación de la identidad del personaje, ya sea porque no es consciente de su naturaleza como en “En la luz de esa tarde” o porque no es capaz de asumirla y el cuento, transformado en monólogo, le sirve para analizar su situación y aceptar, finalmente, su naturaleza. Así, en “Ángel de Ocongate” se presenta el razonamiento del personaje para asumir su doble naturaleza; en “Mi amigo Odysseus”, el protagonista acepta finalmente su vocación poética; en “Las candelas”, Felicia se enfrenta a un proceso de madurez, pasando de un pensamiento y comportamiento infantil a uno adulto; en “El retorno de Eliseo”, el protagonista, luego de vivir en la capital, vuelve a su pueblo convencido de que su identidad no es citadina sino serrana. También hay relatos que transforman a los personajes como en “Una diadema de luciérnagas”, donde el personaje se convierte en la mítica figura de un danzante; o en “Ileana Espíritu”, en el cual la protagonista se va transmutando en un fantasma, en un mito.
10. La mayoría de los relatos presentan a un único personaje que o bien hace de narrador y debe desdoblarse para realizar también su papel de personaje o bien domina toda la obra

remarcando su dominio sobre los hechos y la soledad en la que suelen estar inmersos los protagonistas de Rivera Martínez.

11. Los cuentos que presentan un narrador en primera persona contribuyen a la atmósfera fantástica que se evidencia en varios de los cuentos de Rivera Martínez, pues su cercanía con el lector hace que este confíe en lo que le cuenta y, al no tener otra instancia que le brinde más información, aumenta el misterio del relato.
12. Los cuentos en segunda persona gramatical esconden siempre la verdadera voz narrativa. Se trata solo de una estrategia narrativa usada por el autor para involucrar y crear empatía con el lector pero que esconde a una primera persona protagonista que necesita cierta distancia para analizar su vida o que justifica sus acciones delegando la responsabilidad a un narratario explícito no humano. Asimismo, puede adoptar la omnisciencia de la tercera persona, pero mantener la segunda persona gramatical para dirigir al protagonista al cumplimiento de su destino sin evidenciar una imposición sino más bien una elección libre de parte del personaje.
13. En el caso de los cuentos en tercera persona gramatical, no se trata nunca de un narrador completamente omnisciente que maneje la historia desde fuera, sino que se focaliza siempre en un personaje, lo cual limita el conocimiento de la tercera persona y evita que tenga explicaciones para cada acontecimiento del relato. De esta manera, obliga el lector a una participación activa al momento de leer sus cuentos y logra la intensidad característica de todo relato cuentístico.
14. El narrador de Rivera Martínez no se impone a los personajes, al contrario, son estos los verdaderos protagonistas de las historias, de allí que, aunque se utilice la segunda o tercera persona gramatical, la mayoría de relatos presenten un narrador protagonista o testigo de los hechos.

Referencias bibliográficas

Ágreda, J. (2006). "Ciudad de fuego". En Ferreira, C. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (págs. 269-271). Lima: Fondo Editorial de UNMSM.

Álamo Felices, F. (2013). "El monólogo como modalidad del discurso". *Lingüística y Literatura* (64), 179-201. Obtenido de http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n64/n64a10.pdf

Alamo-Consigny, C. (1999). "El relato breve de Edgardo Rivera Martínez". En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 155-177). Lima: PUCP.

Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel. Obtenido de https://es.scribd.com/doc/151774950/Anderson-Imbert-E-Teoria-y-Tecnica-del-Cuento

Andres-Suárez, I. (1997). "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines". En Fröhlicher, P. y Güntert. G (Edits.), *Teoría e interpretación del cuento* (págs. 87-102). Berna: Peter Lang.

Baquero Goyanes., M. (1988). *Qué es novela; Qué es cuento.* Murcia: Universidad de Murcia.

Barceló, E. (2009). "Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos". En López Pellisa, T. y Moreno, F. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (págs. 18-39). Madrid: Universidad Carlos III. Obtenido de https://core.ac.uk/download/pdf/29401364.pdf

Beristáin, H. (1993). "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)". *Acta Poética. Revista semestral del Centro de Poética*, 14 (1-2), 235-276. Obtenido de https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/535/539

Bobes Naves, M. (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.

Canessa Montehjo, M. (2011). "La violencia política en el mundo laboral peruano". *Revista Debates en Sociología* (36), 85-106. Obtenido de http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2167/2098

Casa de la Cultura del Perú. (1969). *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Casa de la Cultura.

Comisión de la verdad y reconciliación (2003). "Los períodos de la violencia". En *Informe final* (Vol. I, págs. 53-77). Obtenido de http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera%20Parte%20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20v%EDctimas/Seccion%20Primera-Panorama%20General/1.%20PERIODIZACION.pdf

Cornejo Polar, A. (1984). “Sobre el "Neoindigenismo" y las novelas de Manuel Scorza”. *Revista Iberoamericana*, 50 (127). Obtenido de http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3951/4119

Cornejo Polar, A. (1999). “Prólogo a Azurita”. En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 117-120). Lima: PUCP.

Cortázar, J. (24 de mayo de 1983). “La esfera de los cuentos”. (J. Perlado, Entrevistador) Madrid. Obtenido de https://webs.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm

Cortázar, J. (2009). “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 25 - marzo 1971), 403-406. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6

Cortázar, J. (s.f.). “Del cuento y sus alrededores”. Obtenido de *Ciudad Seva*: https://ciudadseva.com/texto/del-cuento-breve-y-sus-alrededores/

Cortázar, J. (s.f.). “Sobre el cuento”. Obtenido de *Ciudad Seva*: https://ciudadseva.com/texto/sobre-el-cuento/

Dällenbach, L. (1977). *El relato especular*. (R. Buenaventura, Trad.) Madrid: Visor.

Diegner, B., & Morales Saravia, J. (2006). "«Una celebración de la vida». Edgardo Rivera Martínez”. En Diegner, B. y Morales Saravia, J. *La novísima novela peruana* (1990-2005) (págs. 15-26). Lima: San Marcos.

Escajadillo, T. G. (1991). “Tres narradores neo-indigenistas”. *Cuadernos de Reflexión y Crítica*, 2(3). Lima: UNMSM.

Escajadillo, Tomás G. (1989). “El indigenismo narrativo peruano”. *Philologia Hispalensis*, 117-136. Obtenido de https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/PH/article/view/2222

Ferreira, C. (Edit.). (2006). *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Ferreira, C. (1999). “Presentación: Perfil de Edgardo Rivera Martínez”. En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 17-21). Lima: PUCP - Fondo Editorial.

Ferreira, C. (12 de octubre de 2005). “Apuntes sobre la vida y obra de Edgardo Rivera Martínez”. *Ciberayllu* [en línea]. Obtenido de http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CFe_Edgardo.html

Ferreira, C. (2010). “La Lima de Edgardo Rivera Martínez: Notas a «Ciudad de fuego»”. *Martín. Revista de artes y letras* (23), 37-41.

Ferreira, C. (2015). “Consideraciones en torno a la narrativa de Edgardo Rivera Martínez”. *Letras*, 86(124), 213-225. Obtenido de http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v86n124/a03v86n124.pdf

Forgues, R. (2011). *Palabra Viva: Hablan los narradores* (Vol. 1). Lima: San Marcos.

Fourtané, N. (2010). “La reelaboración de la tradición andina en la narrativa de Edgardo Rivera Martínez”. *Martín. Revista de artes y letras* (23), 19-36.

Gamboa, J. (2003). “Jauja: Ciudad de fuego. Conversación con Edgardo Rivera Martínez”. *Lienzo*, 24, 33-54. Obtenido de https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1135/1088

García Barrientos, J. (1996). *La comunicación literaria. El lenguaje literario 1*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

García Landa, J. (1998). *Acción, relato y discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

García-Borrón, J.-P. (2013). *Semántica de la palabra*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Genette, G. (1987). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

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 Pérez, R. (2003). “Saber hablar vs. saber interpretar: sobre el concepto de congruencia en E. Coseriu”. *Odisea: Revista de Estudios Ingleses*. (3), 69-86. Obtenido de http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/1378/Odisea03_GonzalezPerez.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores.

Kessel, J. (1994). “El zorro en la cosmovisión andina”. *Revista Chungara*, 26(2), 233-242. Obtenido de https://www.jstor.org/stable/27802003

Lagmanovich, D. (2009). “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”. *Iberoamericana*, 9(36), 85-95. Obtenido de https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/735/418

López Maguiña, S. (2015). “El extravío y encuentro del sentido en «Ángel de Ocongate»”. *Lienzo* (36), 89-112. Obtenido de http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/viewFile/485/464

Lovón Cueva, M. (28 enero 2011). “De militar a milico”. Blog de Marco Antonio Lovón Cueva. Obtenido de http://bit.ly/hfSko0

Mariátegui, J. C. (2007). “El proceso de la literatura”. En Mariátegui, J.C. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (págs. 191-315). Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Mariño Espuelas, A. (2009). “Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico”. López Pellisa, T. y Moreno, F. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (págs. 40-54). Madrid: Universidad Carlos III. Obtenido de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8581/entre_marino_LITERATURA_2008.pdf

Márquez, I. (1999). “De Arguedas a Rivera Martínez: Evolución y renovación del canon de la literatura indigenista peruana”. En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 79-87). Lima: PUCP.

Medina Cano, F. (1996). “La recepción literaria: el papel del lector”. *Contextos: Revista de Semiótica literaria* (17), 98-142.

Ministerio de Cultura. (23 de noviembre de 2013). “La creatividad de Edgardo Rivera Martínez: Premio Nacional de Cultura 2013”. Obtenido de http://www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/la-creatividad-de-edgardo-rivera-martinez-premio-nacional-de-cultura-2013

Morote Best, E. (2011). “El tema del viaje al cielo”. En Instituto de Cultura. *Efraín Morote Best. Antología de artículos* (págs. 263-304). Obtenido de https://archive.org/details/chloetessier_ymail/page/n0

Mudarra Montoya, A. (2010). “Escritura cósmica y diálogo en «Amaru» de Edgardo Rivera Martínez”. *Martín. Revista de artes y letras* (23), 75-84.

Nieto Degregori, L. (2007). “Entre el fuego y la calandria. Visión del Perú desde la narrativa andina”. *Crónicas urbanas. Análisis y perspectivas urbano-regionales*, 11 (12), 55-65.

Nuñez, S. (06 de 12 de 2009). “Jauja, Primera Capital del Perú. Actualidad, historia, costumbres, arquitectura y todo sobre los Xauxas”. [Blog]. Obtenido de http://blog.pucp.edu.pe/blog/sergionunez/2009/12/06/edgardo-rivera-mart-nez/

O'Hara, E. (1997). "País de Jauja: espacio abierto. Conversación con Edgardo Rivera Martínez.” *Inti: Revista de literatura hispánica* (46), 276-284. Obtenido de https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2040&context=inti

Olen, A. (2010). “Arte y espacio territorial en dos cuentos de Edgardo Rivera Martínez”. *Martín. Revista de artes y letras* (23), 67-74.

Otero, D. (2006). "«Cuentos completos» de Edgardo Rivera Martínez: Nuestra facultad de ser alucinados". En Ferreira, C. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (págs. 285-286). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Pacheco, C. (1993) "Criterios para la conceptualización del cuento". En Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (Edits.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (págs. 13-28). Caracas: Monteávila latinomaericana.

Paredes, A. (2016). *Las voces del relato* (2° ed.). Madrid: Cátedra.

Pérez Esain, C. (2013). "El pacto literario como lugar de encuentro". *Mercurio peruano,* 21-46.

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* (8), 1-10. Obtenido de https://docplayer.es/26438605-Lejana-revista-critica-de-narrativa-breve-no-8-2015-hu-issn.html

Poe, E. (1973). "Hawthorne". *Ensayos y críticas*, 125-141. (J. Cortázar, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario* (4° ed.). Madrid: Cátedra.

Rivera Martínez, E. (1999). "Algunas reflexiones en torno al cuento". En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 57-62). Lima: PUCP.

Rivera Martínez, E. (1999). "Lo sobrenatural en mis primeros relatos". En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 53-56). Lima: PUCP.

Rivera Martínez, E. (1999). "Mi vínculo con la cultura clásica". En Ferreira, C. y Márquez, I. *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez* (págs. 63-67). Lima: PUCP.

Rivera Martínez, E. (2006). "Lo fantástico y maravilloso en mis primeros relatos". En Ferreira, C. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (págs. 69-72). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Rivera Martínez, E. (2006). "Los Andes: imagen personal". En Ferreira, C. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (págs. 43-48). Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Rivera Martínez, E. (2006). "Novela, psicoanálisis e historia. Un testimonio y algunas reflexiones". En Ferreira, C. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (págs. 73-85). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Rivera Martínez, E. (2006). “País de Jauja o una utopía posible”. En Ferreira, C. *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (págs. 49-59). Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Rivera Martínez, E. (2008). *Cuentos del Ande y la neblina 1964-2008*. Lima: Santillana.

Rivera Martínez, E. (4 de mayo de 2008). “Dos geografías para un autor”. *El Comercio*. (E. Planas, Entrevistador) Obtenido de https://elcomercio.pe/edicionimpresa/Html/2008-05-04/dos-geografias-autor.html

Rubio Montaner, P. (1991). “La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona”. *EPOS. Revista de Filología* (7), 235-257. Obtenido de http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9738

Salazar Mejía, N. (2015). “«El retorno de Eliseo»: aproximación a un cuento de Edgardo Rivera Martínez”. *Desde el sur*, 7(1), 77-92. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/305192729_El_retorno_de_Eliseo_aproximacion_a_un_cuento_de_Edgardo_Rivera_Martinez

Sánchez-Blake, E. (2016). “Locura y literatura: La otra mirada”. *La Manzana de la Discordia*, 4(2), 15-23. Obtenido de http://revistalenguaje.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1448/1555

Schwalb Tola, C. (2015). “La narrativa de Edgardo Rivera Martínez: Personificaciones míticas en mundos prosaicos”. *Letras*, 86(124), 239-245. Obtenido de http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v86n124/a05v86n124.pdf

Spang, K. (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.

Todorov, T. (1971). *Literatura y significación*. (G. Suárez Gómez, Trad.) Madrid: Planeta.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2° ed.). México: PREMIA editora de libros. Obtenido de http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

Valenzuela Garcés, J. (2015). “Una aproximación a «Ángel de Ocongate» de Edgardo Rivera Martínez”. *Letras*, 86 (124), 257-268. Obtenido de http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v86n124/a07v86n124.pdf

Vich, C., & 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*, 27(54), 163-169.

Zavala, L. (1999). “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. *Cuadernos de Literatura*, 5(10), 26-52. Obtenido de http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6764