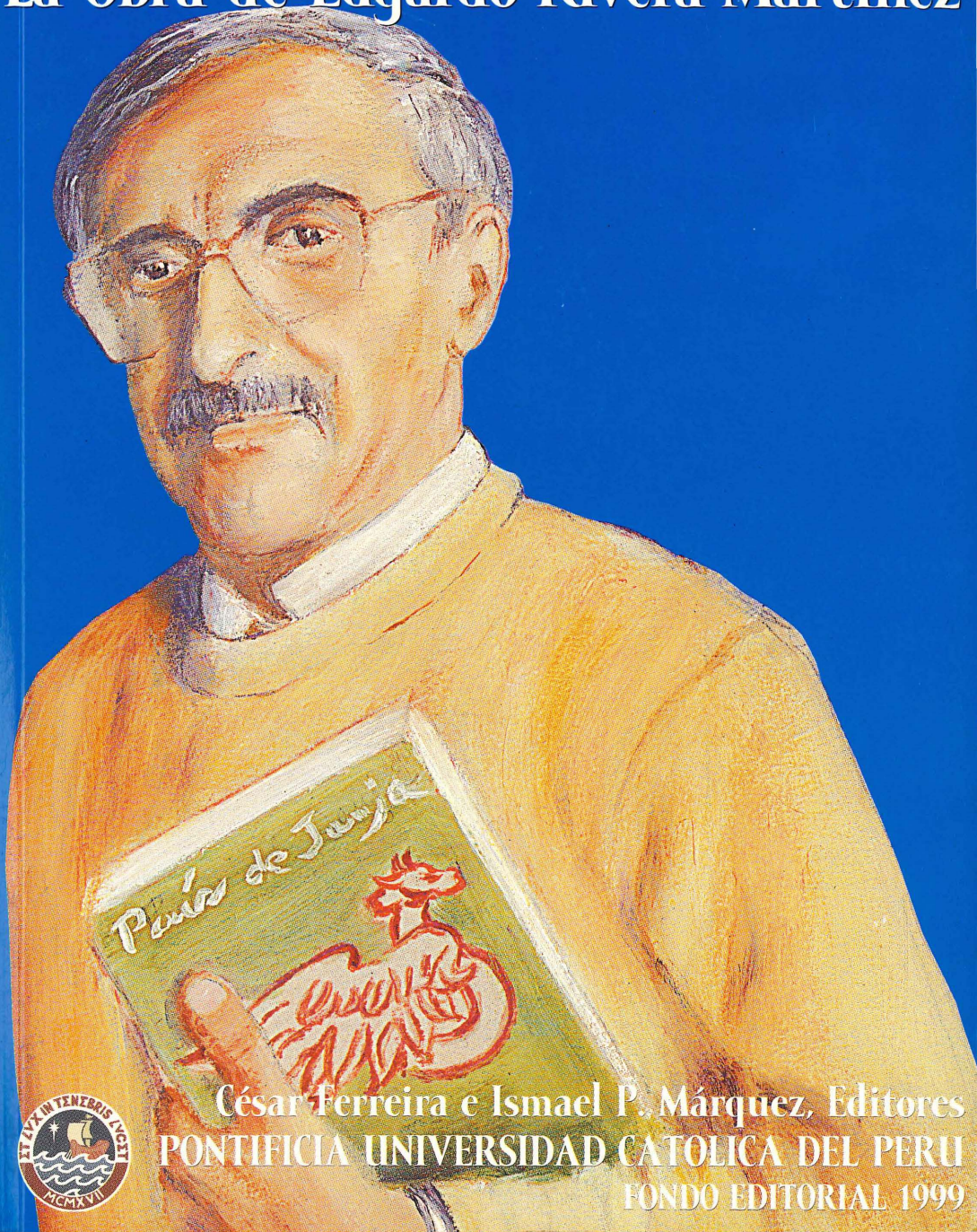


DE LO ANDINO A LO UNIVERSAL

La Obra de Edgardo Rivera Martínez



César Ferreira e Ismael P. Márquez, Editores

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

FONDO EDITORIAL 1999



Edgardo Rivera Martínez (Jauja, 1933) es autor de una vasta obra narrativa que incluye la novela, el cuento y el ensayo. En 1995, su libro *País de Jauja*, obra mayor de las letras peruanas, fue finalista del Premio "Rómulo Gallegos" de Venezuela. La presente recopilación de ensayos busca llenar un vacío crítico en torno a su ficción, reuniendo textos publicados e inéditos de estudiosos del Perú, EE.UU. y Europa. Los editores confían que este volumen será fuente de consulta importante para futuros lectores de la obra narrativa de Rivera Martínez, figura capital de nuestra literatura.

Ismael P. Márquez es Profesor de Literatura Hispanoamericana y Director de Estudios Internacionales en la Universidad de Oklahoma (EE. UU.). Se doctoró en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Texas en Austin. Además de su libro *La retórica de la violencia en tres novelas peruanas* (Nueva York: P. Lang, 1994), ha coeditado *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos críticos)* (Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994) y *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996). Su ensayo sobre el desarrollo de la novela peruana aparecerá en la *Encyclopedia of the Novel* editada por Fitzroy Dearborn de Londres.

César Ferreira es Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Oklahoma (EE.UU.). Se doctoró en Letras Hispanoamericanas en la Universidad de Texas en Austin. Es editor de *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos críticos)*, *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, y autor de diversos artículos críticos sobre literatura hispanoamericana contemporánea.

DE LO ANDINO A LO UNIVERSAL
LA OBRA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

CÉSAR FERREIRA
The University of Oklahoma
ISMAEL P. MÁRQUEZ
The University of Oklahoma
(Editores)

**DE LO ANDINO A LO UNIVERSAL
LA OBRA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 1999**

Primera edición: marzo de 1999

Cubierta: Dixie Ann Márquez y Michael Steele

De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez.

Copyright © 1999 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18 San Miguel. Lima, Perú.
Telfs. 460-0872 - 460-2291 y 460-2872 Anexos 220 y 356

Derechos reservados

ISBN 9972-42-157-0

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*A Marina Córdova de Ferreira y a Dixie Ann Márquez,
con cariño y gratitud.*

Agradecimientos

Nuestro sincero agradecimiento a todos los colaboradores que generosamente han contribuido a esta colección de ensayos. En forma muy especial damos gracias a Edgardo Rivera Martínez por su gentileza en proporcionarnos textos que aquí se reproducen, y por su asesoramiento en la información bibliográfica. Asimismo, a Dixie Ann Márquez y Michael Steele por el diseño y la elaboración de la portada, y a Caridad Marchand y Pedro Koo por su valiosa ayuda en la preparación del manuscrito. Queremos aquí hacer una mención muy especial de Frida Murillo y del personal de Editorial e Imprenta Desa por su invaluable cooperación en la producción de este libro. Una vez más, nuestra gratitud a Ricardo González Vigil, sin cuyo apoyo este proyecto no se habría realizado, y a la Universidad de Oklahoma que hizo posible que éste se llevara a cabo.

¿Qué son los Andes?

Encuentro que nuestros Andes no son sólo, con su revuelta topografía, factor de separación, sino además razón poderosa de la rica diversidad de expresiones culturales que se han dado en sus valles, punas y quebradas a lo largo de milenios. Obligaron a nuestros antepasados a la invención de una sofisticada agricultura que es nuestro mayor aporte a la humanidad, con las plantas que domesticó y con el empleo de artificios que ahora resultan ser no rezagos del pasado sino técnicas para el futuro.

En otro plano, 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.

En lo personal, mis raíces más hondas y modeladoras se hallan en el valle de Jauja, con su aire claro, sus abiertas perspectivas, sus nubes, su cielo luminoso.

E.R.M.

ÍNDICE

Presentación: Perfil de Edgardo Rivera Martínez 17

I. *Visiones y reflexiones por Edgardo Rivera Martínez*

“Imagen de Jauja” 25

“Una nota autobiográfica” 51

“Lo sobrenatural en mis primeros relatos” 53

“Algunas reflexiones en torno al cuento” 57

“Mi vínculo con la cultura clásica” 63

“País de Jauja” 69

“*Libro del amor y de las profecías*” (Fragmentos de novela inédita) 73

II. *Apreciaciones varias sobre Edgardo Rivera Martínez*

Ismael P. Márquez. “De Arguedas a Rivera Martínez: Evolución y renovación del canon de la narrativa indigenista peruana” 79

Tomás G. Escajadillo. “Notas acerca de la narrativa ‘Neo-indigenista’ posterior a 1971” (Fragmento) 89

Laura Riesco. “Carta de Ximena a Claudio Alaya Manrique” 101

III. *Cuento*

Alonso Cueto. "Edgardo Rivera 'El visitante'"	113
Antonio Cornejo Polar. "Prólogo a <i>Azurita</i> "	117
Ricardo González Vigil. "Edgardo Rivera: La consagración del mito"	121
Ricardo Gonzáles Vigil. "Edgardo Rivera Martínez: y lo real maravilloso en el Ande"	125
Ricardo Gonzáles Vigil. "Rivera Martínez: Ciudad y fuego"	129
Alfredo Bryce Echenique. "Edgardo Rivera Martínez o la atención rigurosa"	133
Carlos Schwab. "Raíces y rizomas en los relatos de Edgardo Rivera Martínez"	137
Consuelo Alamo-Cosigny. "El relato breve de Edgardo Rivera Martínez"	155
Robero Forns-Broggi. "La conciencia ecológica en la narrativa de Edgardo Rivera Martínez"	179

IV. *Novela*

Antonio Cornejo Polar. "Nombre de país: el nombre"	199
Guillermo Niño de Guzmán. "En busca del paraíso perdido"	203
Mirko Lauer. "La ciudad de los músicos"	207
Giovanna Pollarolo. "País de Jauja"	213
Heraclio Bonilla. "La otra cara de la luna"	217
Marco Martos. "El País de Jauja"	221
Blas Puente-Baldoceda. "Narrativa e ideología en <i>País de Jauja</i> "	223
Gonzalo Espino Relucé. " <i>País de Jauja</i> o partitura de literatura andina"	237

V. *Ensayo histórico cultural*

Ana María Alfaro-Alexander. “De la fortuna a la desventura en *Imagen de Jauja y Hombres, paisajes, ciudades* de Edgardo Rivera Martínez” 253

VI. *Prosa corta*

Carmen Tisnado. “Edgardo Rivera Martínez y la evocación de lo apacible” 267

VII. *Bibliografía* 285

PRESENTACIÓN: PERFIL DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Me parece que es Antonio Cornejo Polar, al comentar un libro de Edgardo Rivera Martínez, quien se pregunta con elegante incertidumbre si Rivera Martínez es el autor de *País de Jauja*, o si ha sido la ciudad de Jauja la que ha escrito la vida de este notable narrador peruano. La pregunta es, desde luego, retórica. Pero la reflexión del crítico arequipeño nos sirve para recordar que rastrear los datos y las circunstancias que conforman el imaginario de todo escritor puede resultar una tarea algo incierta e incompleta, pues los caminos por los que opta un creador para forjar su universo literario son siempre azarosos y responden a motivos privados. Sea como fuere, una parte importante del universo narrativo de Rivera Martínez está ligada a Jauja, esa ciudad de la sierra central del Perú, que, entre otras cosas, puede jactarse de haber sido la primera capital del país, a escaso tiempo del arribo de los conquistadores españoles en el siglo XVI. Allí nace Jorge Edgardo Rivera Martínez el 8 de setiembre de 1933, en el seno de una familia de clase media, hijo de padre arequipeño y de madre jaujina. Entre los recuerdos de infancia del escritor 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 adornan sus juegos infantiles junto a los relatos orales de su madre y de la servidumbre que comparte el espacio hogareño. A estos recuerdos se suman los de largas temporadas con su familia en Lima, en el entonces apacible balneario de Barranco. El futuro escritor realiza estudios primarios en el colegio Nuestra Señora del Carmen de Jauja y, desde entonces, su madre le inculca el amor por la música. Completará sus estudios de secundaria en el Colegio Nacional San José, también en su ciudad natal,

de donde se graduará en 1950. En esa época, la presencia de su hermano Miguel será crucial en el descubrimiento de sus primeras lecturas.

En 1952, Rivera Martínez ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para seguir estudios de Literatura. También inicia estudios de Derecho que eventualmente abandonará. En San Marcos, es alumno de Luis Alberto Sánchez, Luis Jaime Cisneros, Jorge Puccinelli y Estuardo Núñez. Sin embargo, es Fernando Tola quien más influencia ejercerá en su formación intelectual, cultivando su interés por el francés y las lenguas clásicas en el Instituto de Filología. Tras culminar sus estudios en San Marcos, Rivera Martínez obtiene una beca para continuar estudios en Literatura Francesa en La Sorbona en 1957. Los siguientes dos años y medio que vive en París son de un enorme enriquecimiento vital e intelectual para el autor. Mientras profundiza sus conocimientos en literatura francesa y descubre las ciudades del Viejo Continente, lleva a cabo un trabajo de investigación sobre un tema que lo cautivará toda su vida: la literatura de viaje. De ese interés surgirán más tarde valiosos estudios sobre viajeros europeos como Charles Wiener y Léonce Angrand.

En 1960, Rivera Martínez retorna al Perú para iniciar una vida dedicada a la docencia y al desarrollo de su vocación literaria. Ingres a trabajar en su alma mater donde dicta cursos de Literatura Francesa y Lenguas Clásicas. Por razones económicas abandona Lima en 1963 contratado por la Universidad Nacional del Centro en la ciudad de Huancayo y atraído por la posibilidad de vivir nuevamente cerca de su ciudad natal. Ese mismo año aparece *El unicornio*, un libro que reúne cuatro relatos de temática andina. Pero su tiraje es limitado y el libro pasa desapercibido por la crítica. También sale a la luz su primer trabajo académico, *El Perú en la literatura de viaje europea de los siglos XVI, XVII y XVIII*.

La permanencia del escritor en Huancayo, con visitas frecuentes a Jauja, se prolongará hasta 1971. En ese lapso Rivera Martínez, escribe una larga crónica sobre la historia de su ciudad natal, *Imagen de Jauja*, que aparecerá en 1967. De regreso a Lima, se reincorpora a San

Marcos donde cumplirá una intensa labor docente y editorial, al tiempo que continuará cultivando su vena creativa. En 1974, publica *El visitante*, una novela corta narrada a través de sucesivos monólogos y que destaca por su prosa sugestiva y enigmática. Alonso Cueto es de los primeros en comentar la novela con elogios y reconocer la presencia de un escritor de talento. Poco después, la calidad literaria de *El visitante* le vale una invitación al escritor del prestigioso International Writing Program de la Universidad de Iowa en los Estados Unidos, donde Rivera Martínez pasará una temporada al año siguiente. También viaja a Francia con una nueva beca de investigación y visita Grecia. En 1978, aparece *Azurita*, un volumen de ocho relatos entre los que se encuentran los cuatro cuentos de *El unicornio* y un texto de notable tono lírico, “Amaru”, que demuestra nuevamente la maestría narrativa del autor, y que Antonio Cornejo Polar confirma en su prólogo. Un especial rigor en el lenguaje y un tono expresivo singular son dos de las virtudes que señala Alfredo Bryce Echenique en la presentación al siguiente libro de Rivera Martínez, *Enunciación*, de 1979, donde el escritor reúne las novelas cortas “El visitante”, “Ciudad de fuego” y el relato que le da nombre al volumen.

La década de los años 80 es de intensa actividad para Rivera Martínez. Mientras continúa explorando nuevas posibilidades en el cuento, el escritor cumple también una prolífica labor periodística. Prueba de ello es *Hombres, paisajes, ciudades*, de 1981, un vasto muestrario del talento del autor como cronista y cultivador del periodismo literario. De ese mismo año es también el cuento *Historia de Cifar y de Camilo*. 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.

En 1982, la revista *Caretas* organiza la primera versión de su concurso “El cuento de las mil palabras”. Entre cientos de participantes, Rivera Martínez surge como ganador con el relato “Angel de Ocongate”. El primer premio lo recibe de manos de un viejo compañero de aulas sanmarquinas, Mario Vargas Llosa. Pero Jauja se mantiene

como una presencia constante en la conciencia creativa del escritor y prueba de ello es su siguiente entrega, un bello libro de estampas y evocaciones nunca mejor titulado *Casa de Jauja*, que aparece en 1985. Al año siguiente, el relato ganador de *Caretas* le servirá al escritor para darle título a un nuevo volumen, *Angel de Ocongate y otros cuentos*, publicado en 1986. Para ese entonces, Rivera Martínez ocupa un merecido sitio en la narrativa peruana y se convierte en un importante protagonista en el debate sobre la vertiente neoindigenista de nuestra literatura. Su obra también se da a conocer en el extranjero y, tras jubilarse de la docencia en San Marcos en 1987, viajará invitado a dar una serie de cursos y conferencias en Dartmouth College en los Estados Unidos y la Universidad de Grenoble en Francia. También dirigirá la revista *Literaturas Andinas*. En 1990, pasará una nueva temporada en Francia como profesor invitado de la Universidad de Tours y la Universidad de Caen en Normandía.

Durante todo este tiempo, Rivera Martínez ha iniciado la escritura de varias novelas que por diversas razones quedan inconclusas. Sin embargo, la idea de escribir una novela sobre la adolescencia situada entre el mundo andino y el mundo occidental lo sigue rondando. Así, auxiliado por el descubrimiento de la computadora y en medio de enormes dificultades domésticas para escribir debido a la crisis social y a la violencia que vive el Perú en ese momento, empieza a contar la vida de un adolescente en Jauja, proyecto que le tomará dos años en redactar. La publicación de *País de Jauja* en 1993 constituye uno de los acontecimientos literarios más importantes de esta década en nuestra literatura y ubica a Rivera Martínez como una voz mayor en la literatura peruana contemporánea. Al mismo tiempo, Claudio, su joven protagonista, ingresa a una exclusiva galería de personajes adolescentes de nuestras letras. *País de Jauja* es una novela que, entre otras cosas, rompe con la visión estereotipada del mundo andino peruano. Antes bien, Jauja es un lugar de encuentro entre el Ande y el mundo occidental (palabras del autor), un espacio donde convergen y viven en cordial armonía seres de variada procedencia. Por ello, éste es un texto de voces múltiples, que apunta hacia un mestizaje nuevo y armonioso. En *País de Jauja*, la leyenda de los amarus comparte un mismo espacio con los mitos clásicos

cos, y la música de Mozart con los ritmos andinos. La voz del diario íntimo de Claudio le cede el paso a un diálogo intenso entre sus muchos personajes, con finos toques de ironía y humor. Junto a todos estos elementos, destaquemos el lirismo singular de la prosa de Rivera Martínez, verdadero goce de la palabra que desemboca en la construcción de un mundo celebratorio y nostálgico, y que, en definitiva, convierte a Jauja en el símbolo de una peruanidad plural. Tres ediciones ha visto hasta el momento esta novela. Su calidad narrativa le valió ser finalista del premio internacional “Rómulo Gallegos” de Venezuela en 1995, un galardón que -justo es decirlo- Rivera Martínez mereció con creces. Desde entonces, dos libros más ha añadido el autor a su copiosa bibliografía: *Imagen y leyenda de Arequipa*, una vasta recopilación de textos sobre la ciudad blanca, publicada en 1996, y una versión ampliada de *Casa de Jauja*, ahora titulada *A la hora de la tarde y de los juegos*, de 1997.

Son, pues, muchas las bondades que nos ofrece la obra de Rivera Martínez. Este volumen pretende dar cuenta de ese hecho en las páginas que siguen. Construida silenciosa pero tenazmente, la de Rivera Martínez es una obra que se alimenta de muchas fuentes. Siempre fiel a su circunstancia vital y a sus postulados artísticos, Rivera Martínez ha logrado entablar un diálogo intenso entre lo andino y lo universal como pocos narradores de nuestra literatura. Así lo confirmará, estoy seguro, la siguiente novela del escritor titulada *Libro del amor y de las profesías*, dos de cuyos fragmentos aparecen en las páginas de este libro.

Termino recordando las palabras iniciales de Cornejo Polar. Sí, es cierto que Rivera Martínez ha logrado escribir (e inscribir) a la ciudad de Jauja en el imaginario colectivo de nuestras letras; pero no menos cierto es que esa misma Jauja universal ha escrito también la vida y la obra de Rivera Martínez. Y ello porque, en última instancia, toda la obra de Edgardo Rivera Martínez continúa apostando con inusitado optimismo por un Perú que todavía es posible, una apuesta que todos sus lectores le agradecemos.

César Ferreira
University of Oklahoma

I

**VISIONES Y REFLEXIONES POR
EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**

IMAGEN DE JAUJA¹

Edgardo Rivera Martínez

Esbozemos, pues ahora, como conclusión y síntesis, esa imagen de Jauja —el paisaje, la ciudad, la leyenda, el hombre, a lo largo del tiempo—, que ha sido el objetivo de este libro.

El 16 de marzo de 1533, desde la altura que nos separa del valle de Yanamarca, Hernando Pizarro y sus acompañantes descubrieron y tuvieron la primera visión europea, que haya dejado testimonios, del valle de Jauja. Se extendía hacia el Sur, hacia una lejanía entre azul y violada, coronada en parte por la blancura de los nevados de Lasontay. Abajo, en la planicie, surcaba la tierra “un río poderoso”, orillado de riberas deleitables. Cerca a aquella altura, cabe el río, se hallaba situada una ciudad india de cierto renombre, al parecer muy bien poblada. Pero no fue la ciudad lo que impresionó en primer término a los conquistadores. Fue el valle, de un verdor que resaltaba en medio de la desnudez de los Andes. Fue el valle, cuyos cultivos contrastaban con la soledad de la puna, o con la vegetación agreste de las quebradas, y cuyo suelo nivelado se oponía a la topografía circundante. A través del aire sereno, exento de la frialdad de las cimas, se veía más “vistoso” el color de las sementeras. No era un paisaje arbolado. No señoreaban en él los eucaliptos de nuestros días. Pocos y dispersos —en los lindes

1 Rivera Martínez, Edgardo J. *Imagen de Jauja*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1969, capítulo IX, pp. 217-247.

de los maizales, en las quebradas, junto a los caseríos— había alisos, quinhuales, saucos, quishuares. Pero los primeros cronistas, gente ruda y práctica, no se detuvieron a describir, en sus relatos, los rasgos característicos de la región, sino que se limitaron a anotar sólo algunos de ellos, en especial los que podían afectar, de una manera directa, las circunstancias épicas en que vivían. Hablarán de la abundancia de bastimentos, de la situación propicia de la ciudad, de sus buenas salidas. . . No ha visto Hernando Pizarro mejor disposición para fundar pueblo de cristianos. Estete, por su parte, resume con precisión las notas que, con el tiempo, se tornarán legendarias: la hermosura de la tierra, la bondad del temperamento, la fertilidad del suelo. . . La única opinión discordante, entre las que ponderan, en las crónicas, las ventajas geográficas de Jauja, es la de Ruiz de Arce, quien escribió muchos años después de su estancia en el Perú. Para Ruiz, la nuestra “es tierra muy fría”, en donde “nieva y llueve muchas veces”. La imagen favorable se muda, por generalización y acentuación de uno de nuestros extremos climáticos, en la de una tierra áspera, inhóspita, distante. Sólo concordará con tal testimonio, la enumeración interesada, en el fondo motivada por el temor, que hizo el Cabildo de Jauja de los inconvenientes que justificaban, a su juicio, el traslado de la capital de la gobernación a la costa. Semejante visión desfavorable sólo tendrá un eco apagado y tardío, pasajero, en algunas pocas descripciones que, en el siglo XIX, o en el actual, presentarán la estampa de una tétrica ciudad de tísicos, rodeada por un paisaje frío y melancólico. La primera visión, mucho más cercana a la verdad, será la predominante.

Pero mucho más que la tierra importaban, ante los ojos codiciosos de los españoles, el oro, la plata, los tesoros. Desde antes de la llegada de Hernando Pizarro a Jauja los conquistadores habían tenido noticia, según refieren los documentos de la época, de que los indios de Jauja podían tener cuanta plata querían, dejándola correr de sus hornos, después de fundir el mineral, y no sabían luego donde guardarla. De Jauja se llevaron a Cajamarca cientos de arrobas de oro y en sus depósitos hallaron los compañeros de Pizarro incontables objetos y adornos del preciado metal, además de grandes cantidades de ropa fina y mantimientos. Los xauxas ofrecieron al Marqués, en señal de alianza, y

como muestra de regocijo por la derrota de sus enemigos, los quiteños, dos pastores y cuatro llamas de oro, de tamaño natural, con el prado en que pacían, también de oro, y todo ello de tanto peso, que ochenta indios no podían cargarlo. En Jauja se herraron con piezas de plata los caballos de los peninsulares. . . Sin embargo, todas estas riquezas, por grandes que hubieran sido, no eran comparables a las que los españoles consiguieron con el rescate del Inca, o a las que hallaron en el Cuzco. Y, a pesar de ello, fue Jauja la que se convirtió, por obra de un curioso encadenamiento de circunstancias, ante la imaginación deslumbrada de los europeos, en símbolo de la riqueza fabulosa del Perú. A la leyenda del oro de Jauja se sumó la de la abundancia, en todas cosas, de nuestra tierra —leyenda ésta fundada en un hecho más real y significativo, y suficientemente documentado: la enorme provisión, en mantenimientos y ropas, que había en los tambos reales jaujinos. Nació así la imagen de una tierra extraordinaria, en la que se juntaban la hermosura del paisaje, la bondad del temperamento, la riqueza. Más aún, gracias al romance popular español, Jauja se tornará pronto en una ínsula mítica, de fabulosa abundancia, en el país de la felicidad perdurable.

La fundación española de Jauja, en 1533 y 1534, como “cabecera e principal” de la gobernación, obedeció, sobre todo, a razones de orden militar y político —por hallarse situada, dice Cieza, “en el comedio de aquellas comarcas”. Es evidente que también influyó, en tal hecho, el buen temperamento del valle, sus abundantes recursos, y la existencia de una ciudad indígena, Hatun-Xauxa, bien provista y guarnecida, cuyos habitantes habían prestado una valiosa ayuda a los conquistadores. Pero Pizarro no quiso que su capital se instalase en la ciudad nativa, a pesar de contar ésta con un palacio, templo y grandes casas de piedra; no quiso tampoco que se alzase sobre sus muros y cimientos; dispuso, más bien, que se acentara en lugar aparte, aunque cercano, y también próximo al río. El mismo contribuyó al trazado del templo, y vigiló, sin duda, el de la plaza y las calles. Pero la nueva ciudad, como sabemos, duró muy poco. El temor que inspiraban a los españoles la enorme superioridad numérica de los indios, los dilatados montes y punas que los separaban de la costa, y otras varias razones, determinaron el traslado de la capital a los llanos, con lo cual se decretó, induda-

blemente, lo que puede llamarse el destino frustrado de Jauja. No llegaría a ser nunca el centro urbano directivo que su fundación prometió, subsistieron, luego del traslado, las bases y primeras edificaciones, inconclusas, que mandó levantar su fundador, al lado de la ciudad pre-colombina, condenada a una rápida extinción. Pero en 1565 fue necesario volver a fundar Jauja aunque ahora con la categoría más modesta de pueblo.

En realidad el traslado no afectó solamente a Jauja, sino a todo el destino del Perú, como lo han entendido varios historiadores. Tal vez las circunstancias de aquel momento, y los intereses de la conquista y la colonialización, reclamaban una capital inmediata al mar —medio, garantía y símbolo de una apertura y vinculación con la Península, con Europa—, pero es innegable que la decisión de Pizarro y el Cabildo de Jauja significó, desde múltiples puntos de vista, la reafirmación definitiva de la voluntad de romper totalmente con la historia y la cultura de los antiguos peruanos, y reveló la intención de relegarlas a un pasado abolido. La permanencia de la capital en Jauja habría comportado, por muchas razones —geopolíticas, históricas, telúricas, humanas—, una participación más activa, fecunda y enérgica del indio en la elaboración de lo que iría a ser más tarde nuestra nacionalidad, así como la elección, en cierto modo, de un destino más verdadero para el Perú. En otros términos, nuestra cultura habría sido en ese caso mucho más leal y consecuente con sus orígenes indígenas, a los que debe todo lo que tiene, o puede aspirar a tener, de auténtico y original, y, por lo tanto, cuanto es y debe ser fundamento de su dignidad histórica. Pues nuestro aporte a la cultura universal sólo puede ser valioso en la medida en que es original y positivo, y, entre nosotros sólo es original —por lo menos hasta hoy— lo que proviene de nuestro pasado pre-hispánico, aunque ese legado haya sido enriquecido, desarrollado o reelaborado luego por el mestizaje, y por una creciente asimilación de las conquistas de la cultura occidental. Puede también suponerse que, aunque hubiese sido sólo por la influencia del paisaje, entendido en su acepción más completa, la fijación de la capital en el valle de Jauja habría impreso en nuestro espíritu nacional una mayor dosis de seriedad, de energía, de orgullo. Pues si bien no nos faltan arrogancia y vanidad a

los peruanos, carecemos, en cambio, por ahora, de una conciencia realmente viva y firme de nuestra vocación, de nuestros valores, de nuestra propia dignidad cultural.

En los primeros testimonios escritos que nos han llegado, del siglo XVI, sobre Jauja, las notas preponderantes son las que hemos mencionado. Muy poco se dice, o nada, todavía sobre la ciudad autóctona, Hatun-Xauxa, o sobre los moradores del valle. Pero luego, en los textos de mediados de esa centuria, comienza a manifestarse un mayor interés por el hombre y la historia aborígenes. La idea embellecida y sorprendida de Jauja, cede poco a poco ante el prestigio, mucho más fundado, del Cuzco o de Lima.

Entre los cronistas de esa época sobresale la figura de un viajero incansable: Pedro Cieza de León. En sus páginas no hallamos una descripción detallada del valle —prefiere hablarnos de su fenecida grandeza—, pero sí se desprende de ellas la impresión clara y soledosa de un paisaje cuya principal cualidad es evocada con un sólo adjetivo —“hermoso”—, que adquiere así el valor de una definición global y exacta. Puede decirse que hay una suerte de correspondencia entre la Sierra y el espíritu de Cieza, y, aún más precisamente, entre éste y el paisaje de Jauja. Los principales rasgos que tipifican nuestra tierra —sobriedad, transparencia, afectividad contenida—, equivalen, en cierto modo, a las características más notables del alma de quien escribió *La Crónica del Perú*: el sosiego, la lucidez serena, la generosidad comprensiva. Más todavía, hay en él un templado calor humano que es como el equivalente del hálito telúrico que irradia el paisaje jaujino.

Cieza y otros cronistas se refieren a la importancia que los Incas dieron a Jauja. Según la *Crónica del Perú*, la ciudad se alzaba, con sus muros de piedra, a un canto del valle, dominada por el templo del Sol, construido sobre una plataforma y cubierto por alto techo de paja. No lejos se levantaba el palacio de Huayna Cápac, con vastos patios, salas, comedores, e innumerables ornamentos de oro y plata. En torno al palacio se alineaban las casas de los señores, el convento de las vírgenes, los depósitos de ropa, armas, mantenimientos. Al servicio del templo y

los palacios había más de ocho mil indios —artífices, porteros, soldados. Por causa de las guerras civiles y de la conquista, la población había aumentado considerablemente, hasta el punto de que a Estete le pareció que se reunían en Jauja, en ciertos días, más de cien mil ánimas, que le prestaban la apariencia de una gran capital. Semejante multitud, y aquellas grandezas, harán decir a Las Casas que Jauja era “mayor que Roma” . . . De toda la opulencia pasada, no quedaban, sin embargo, en la época de la visita de Cieza, sino ruinas, recuerdos. La declinación que él constató se convertirá en algo así como en sino y carácter permanente de nuestra ciudad; más tarde, Raimondi señalará una estagnación semejante.

En las palabras que Molina el Chileno dedica a Jauja se combinan rasgos tradicionales —fertilidad, abundancia de provisiones— con una nota señalada, hasta entonces, sólo por Ruiz de Arce y las actas de los Cabildos: la frialdad del clima. Acosta, en cambio, atribuye a Jauja el privilegio de ser la mejor tierra del Perú, junto con Andahuaylas y Yucay.

En Garcilaso de la Vega no encontramos una descripción del valle. Un mismo y solo adjetivo, acentuado, sirve para resumir y evocar, como en Cieza, la impresión dominante, que absorbe y comprende a las demás: “hermosísima provincia”. . . Probablemente, con tal epíteto, también se alude, como a facetas entretrejidas y subordinadas, al esplendor de otrora y a la bondad del suelo, embellecido por la nostalgia de un Perú perdido.

Es en la segunda mitad del siglo XVI, y, sobre todo, a fines, que se escriben informaciones sobre los antiguos pobladores del valle. Son importantes, en este sentido, además de la *Crónica del Perú*, la *Descripción de Jauja*, de Andrés de Vega, y los *Comentarios Reales* de Garcilaso. Los moradores pre-incaicos de la región, xauxas y huancas, fueron conocidos bajo la común denominación de huancas. Se vestían con túnicas y mantas, y como adorno usaban unas cintas o fajas de lana en la cabeza, rojas en los xauxas, negras en los huancas. Según una leyenda, sus antepasados habían salido de las fuentes, de las lagunas, de

los cerros, y, según otra, todos los huancas descendían de una pareja mítica, nacida en la fuente de Huarivilca, a cuya vera, y en honor de aquellos antecesores, se había levantado un templo, en el extremo meridional del valle. Flanqueaban la entrada del templo —principal centro religioso de la región— cuatro grandes molles. La fuente se hallaba a un nivel más bajo, junto a una vieja muralla triangular, y junto a ella hablaba, quizás bajo la figura de un ídolo, un oráculo famoso. Desde una época remota se estableció una relación entre Huarivilca y Tonapa, mítico personaje sobre cuyas apariciones y prodigios se tejieron muchas historias. Santa Cruz Pachacuti cuenta que cuando Tonapa vino al valle de Jauja, desterró afrentosamente a ídolos y huacas, arrojándolos a los cerros nevados, y convirtió a una huaca hembra y a un indio en dos largas piedras que podían verse cerca de aquel santuario. Rocas semejantes había en nuestras punas. Cristóbal de Molina el Cuzqueño refiere la visita que Tise Viracocha realizó a Jauja, cómo petrificó a muchos hombres y mujeres que no habían cumplido con sus mandatos, así como a la huaca de Huarivilca. Esas figuras de piedra, por sus enormes dimensiones, parecían obra de gigantes, y probablemente fueron vinculadas, en leyendas hoy perdidas, con los edificios gigantescos que, según Cabello Balboa, había en Jauja, levantados en una edad antiquísima por extranjeros misteriosos, blancos, invencibles. Cieza nos trasmite una leyenda según la cual el adoratorio de Huarivilca fue destruido, mucho antes de la llegada de los españoles, por la aparición de cinco soles, a cuya vista huyeron no sólo innumerables demonios que habían estado aterrorizando la provincia, sino también el mismo demonio de Huarivilca. Francisco de Avila relata que, según una leyenda de Huarochirí, las montañas de Jauja fueron escenario de un combate mítico que sostuvieron Pariacaca y Huallollo. Venció, en la lucha primigenia, la primera deidad, con el agua y el granizo, a la sierra de fuego en que se había encarnado Huallollo.

El paisaje de Jauja fue, pues, para la imaginación de nuestros antepasados, teatro de las conversiones, apariciones, y prodigios que realizaron, o de los combates que libraron, las fuerzas primordiales de la naturaleza, personificadas en divinidades y demonios, y cuya memoria quedó en leyendas de una belleza ruda y primitiva.

Los antiguos huancas, según Garcilaso y las informaciones de Andrés de Vega, vivían en continuas guerras, entre sí o contra sus vecinos, y sus costumbres militares fueron particularmente bárbaras. Nada les placía tanto como desollar a sus adversarios, y hacer tambores con sus pieles. Socialmente su organización era muy flexible, y formaban grupos en torno a jefes de reconocidas virtudes guerreras, y de acuerdo, probablemente, a creencias de carácter totémico.

La conquista del valle por los Incas fue más bien pacífica, y se logró, al parecer, más por medio de la diplomacia y la habilidad política, que por la fuerza. Se tradujo en una inmediata acción civilizadora, que asentó la vida social sobre bases más estables y sistemáticas, según el patrón incaico, e introdujo numerosas instituciones de previsión y orden comunitarios. Los cultos antiguos, y las prácticas mágicas autóctonas, no desaparecieron del todo, sino que subsistieron de diversa manera y en distinta medida, subordinados al culto del Sol y de Viracocha. Los Reyes Incas, y en particular Huayna Cápac, concedieron a Jauja grandes mercedes, y se construyó en ella un palacio, templo del Sol, convento de escogidas, moradas de señores.

En el relato novelesco de Cabello Balboa sobre los amores de Quilaco Yupanqui y Cori Coyllur, el valle de Yanamarca —contiguo al de Jauja— no es sólo escenario de una sangrienta batalla, sino también testigo de la devoción y cariño de una muchacha india. Las notas con que es evocado son la frigidez, la soledad, la esterilidad. Ellas se inspiran, indudablemente en el conocimiento que tenía el cronista de nuestros paisajes de puna, pero también obedecen a las necesidades escenográficas de su narración. Esa tierra adquiere así una desnudez y aspereza mucho mayores que las que en realidad distinguen a su paisaje sobrio y elevado. Y se convierte, por otra parte, en insospechado escenario de lamentaciones y razones propias de la novela caballeresca o pastoril.

En los textos de la segunda mitad del siglo XVI, y, especialmente, en la citada *Descripción de Jauja*, y, en menor grado, en los de Fray Reginaldo de Lizárraga o Baltazar Ramírez, prima, frente al paisaje y la

geografía, una actitud más observadora, que se traducirá en informaciones a veces detalladas. El valle de Jauja es descrito en su aspecto general, y se anotan las características de su clima, flora y fauna. Se habla también de sus pueblos, y de la manera de vida de sus habitantes. Podemos deducir, sobre la base de esas descripciones, las alteraciones que había sufrido el paisaje en relación con el que conocieron Hernando Pizarro y Estete. No sólo le concedían animación, ahora, con su diverso color, los sembríos de papas o de maíz —verdor oscuro alternando con otro más claro y sonoro—, sino también los trigales, cuya madurez extendía en las parcelas un balanceo dorado, allí junto a los campos en donde la sazón más temprana de los cultivos autóctonos había dejado solamente tierra yerma. El dorado, propio ahora de nuestros meses de junio y julio, ingresa, pues, en la policromía del valle, con esplendor nativo, ardiente. Las legumbres y frutas de España crecían en los rincones de las llanuras, a menudo entre cercos y vallados. Predominaban todavía las pampas, aún cuando el arbolado había aumentado bastante, como consecuencia de la creciente necesidad de leña. En las alturas vivían, cada vez más perseguidos: llamas, pacos, vicuñas, leoncillos, zorros. Los pueblos pre-hispánicos, de piedra blanquecina y grisásea, cubiertos por monótonos techos de paja, poco a poco eran reemplazados por aldeas —y reducciones— en las que lentamente se imponía el color más calido de los tejados, de los muros blanqueados. El antiguo paisaje adquiría, pues, en fin, una mayor riqueza cromática, nuevos contrastes, y asimilaba, en una nueva y vital unidad, elementos traídos de la vieja España.

Las páginas de Fray Jerónimo de Oré nos presentan un aspecto pintoresco, ameno, del paisaje jaujino, aspecto recogido a lo largo de una estancia relativamente prolongada en el valle. Nuestra tierra aparece evocada con las notas de un verdor casi permanente, con campos llenos de flores, con rinconadas en donde la sombra nemorosa servía de fondo al cantar “a porfía” de los pájaros. . . Acaso Oré pensaba, en el momento de escribir aquellas líneas, en los parajes de Jauja, Apata, Matahuasi, Ocopa, plenos del rumor y la frescura del agua. . .

En el siglo XVII persiste la fama de Jauja —de su buen clima, de

su suelo fértil—, que se refleja en las palabras de Juan de Laet: “[Jauja] es la más famosa provincia de todo el Perú”. La vida de sus pobladores discurría, sin duda, con aldeana monotonía dedicada, principalmente a la producción agropecuaria y al hilado de bayetas, frazadas y otros tejidos. La existencia lugareña se ordenaba, en Jauja como en todos los pueblos, de acuerdo a las jerarquías sociales establecidas por la organización colonial. En primera línea figuraban las autoridades, con el corregidor a la cabeza, y los encomenderos. Después venían los pequeños propietarios —cuya aparición en Jauja, parece ser temprana—, y los artesanos, numerosos y excelentes, según Vásquez de Espinoza. Luego, por debajo, se situaba la más anónima y silenciosa de los indios, de cuyos sufrimientos, y de la inhumana explotación a que estaban sujetos, se duele Fray Buenaventura Salinas y Córdoba. Muchos de ellos eran desterrados a las minas de Huancavelica, de donde regresaban, si podían hacerlo, enfermos y miserables. Quizás llevaban una existencia un poco aparte los antiguos mitimaes avencindados en el valle, entre los cuales los más conocidos eran los de Chaclla, Huarochirí y Laraos.

¿Cuál era la fisonomía de nuestros pueblos en el siglo XVII? Nada nos dicen, al respecto, los textos. Pero podemos reconstruirla indirectamente. En lo esencial, se había fijado ya a comienzos de la centuria. Las iglesias eran, indiscutiblemente, el centro local dominante. La torrecilla de adobe, graciosa, escalonada, flanqueaba la nave, y se alzaba en una gradación de cornisas, ventanillas tímidas, tejas. En el interior de los templos, cubierto por un tejado sostenido por armadura de madera, quizás fulgía ya, a fines de la centuria, con resplandor rudo y taciturno, el pan de oro de los retablos. Por entre las tallas, las columnas, las molduras —decoración de un plateresco incierto y tardío, o de un barroco que se afirmaba con rudeza fresca y provinciana— acaso asomaban ya esas figurillas, labradas a imagen de nuestros indios, y que todavía vemos en algunas iglesillas del valle, luciendo adornos y atavío nativos, rostros graves e impasibles. En los retablos los artífices representarían, estilizándolos, nuestros animales, nuestras plantas, en evocación de un mundo que ni las prédicas ni la persecución no habían podido abolir del todo. En aquellos interiores se detenía, sin duda, el

tiempo, se impregnaba del aroma de las flores y del olor de la cera, y la súplica del indio se envolvía con una atmósfera de vago ensueño y temor antiguo. Cerca de la iglesia, el edificio del Cabildo constituía el segundo centro de la vida local. Desde sus balcones, corridos y sombreados, podía verse discurrir uniforme y rural, la existencia pueblerina.

En cuanto al paisaje, a juzgar por las escasas referencias de que disponemos, no experimentó a lo largo de ese siglo otra alteración que la de la ampliación cada vez mayor de los cultivos de trigo, alcacer y cebada, correlativa posiblemente, a una cierta disminución de las áreas consagradas al maíz y la papa. El arbolado también había aumentado, enriquecido por especies nuevas traídas de Europa —el guindo, el níspero. La retama por otra parte, de origen también europeo, comenzaría a difundirse y a prestar a nuestra naturaleza el amarillo bello y ardiente de su floración.

La visión que nos transmiten de Jauja las referencias escritas en el siglo XVIII, no difiere, mayormente, de la imagen que se desprende de las del siglo anterior. Se distingue, sobre todo, por una cierta voluntad documental. Se insiste en algunas notas tradicionales, de las que hemos llamado legendarias —la belleza de la tierra, su fertilidad, la bondad del clima. Aparece, por otra parte, de acuerdo a una preocupación típica de aquel siglo, la insistencia en la idea de progreso, y, en el caso presente, en la del progreso de toda la provincia. Se mencionan, en tal sentido, sus industrias, sus cultivos más importantes, y se habla del aumento de la población. Es probable, sin embargo, que la comparativa prosperidad material de la región no fuese tan marcada ni tan general como parecen haber pensado los viajeros.

Debe señalarse, de otro lado, que la actitud ante la naturaleza y el paisaje del valle, en los escritos de quienes visitaron el Perú en aquel siglo, muestra una clara tendencia investigadora, basada en una cultura científica más o menos extensa y sistemática. Ejemplo de ello, en el caso de Jauja, nos ofrece la relación de Hipólito Ruiz —la única que, entre las que contienen referencias a Jauja en el siglo XVIII, se funda, con seguridad, en un efectivo conocimiento de la región.

Jorge Juan y Antonio de Ulloa aluden a la fertilidad del suelo. Al igual que Cosme Bueno o el anónimo autor de *Descripción dialogada de los pueblos y costumbres del Perú*, hablan de la gran producción triguera del valle. Ruiz se refiere a su “bello temperamento”, anotando algunos pormenores sobre las variaciones climáticas. Dice de nuestra campiña que en primavera es “deliciosísima” —adjetivo que sin duda sintetiza lo mejor de sus impresiones. La riqueza agropecuaria del valle es también ponderada por el naturalista español. Varias de nuestras plantas autóctonas son objeto de una descripción textual y gráfica, y hacen su ingreso, con nombres a veces algo extraños, en la nomenclatura y clasificación botánicas.

La Jauja del siglo XVIII, tal como es descrita por Ruiz —descripción que es propiamente la primera de nuestra ciudad mestiza—, presenta una disposición que, en lo esencial, es ya la que ahora conocemos. Era un pueblo de plaza espaciosa, de calles con aceras empedradas, con casas bajas, encaladas, cubiertas por tejados. Dominaban la Plaza Mayor los mismos edificios religiosos que ahora: la Iglesia Matriz y la Capilla del Carmen. El manantial de la Samaritana —de nombre grato, de agua clara pero enturbiada, en aquel tiempo, por el ganado— es recordado por el sabio visitante. Y Ocopa merece, en sus páginas, elogios cálidos, no disminuidos por el lenguaje algo convencional.

Millán de Aguirre representa muy bien al hombre que, dueño de una cierta ilustración, ponía por entonces una fe deslumbrada en la idea de progreso. Su *Descripción de la Intendencia de Tarma* presenta un cuadro, ingenua y falsamente embellecido y optimista, de toda esa circunscripción —y por lo tanto del valle de Jauja. Sin duda lo impulsó el deseo ferviente —que por el momento le hizo confundir, quizás, sus sueños con la realidad— de contribuir a esa imagen de un Perú ilustrado y progresista que deseaban mostrar muchos colaboradores del *Mercurio Peruano*. El lenguaje dudosamente elocuente y florido de sus referencias, sustentadas más en la buena voluntad, o en pretensiones literarias, que en la verdad, encontrará un eco y prolongación en los párrafos de Lorenzo García, en el siglo XIX, y en las elocuciones convencionales, de muy mal gusto, que suelen pronunciarse ahora en las fies-

tas cívicas de la provincia, o en las contiendas electorales. La *Descripción* de Millán de Aguirre concluye con una visión dorada, idealizada, inspiradamente entusiasta, pero también no poco ridícula: “la civilidad y la finura progresivamente se aumentan [en la provincia de Jauja] y llegan al ápice de la perfección”. Por un momento, pues, la Jauja estancada y melancólica que vieron y han descrito tantos viajeros, asume la apariencia de una ciudad plena de dinamismo progresista, aunque sólo sea en la pluma de un articulista fantaseador.

Las impresiones que produce Jauja en quienes pasan por ella o la visitan en la época de la Independencia, reflejan, indirectamente, el clima de incertidumbre y zozobra en que vivían sus pobladores, en razón de las contingencias de la guerra y de la violencia represiva desatada por los españoles. La mayor parte de los habitantes del valle había abrazado, abierta o escondidamente, la causa de la Emancipación — Proctor, como vimos, elogiaba el patriotismo de los jaujinos. La calma secular de la ciudad se había visto, pues, turbada, por el paso de fuerzas militares, por aprestos bélicos, amenazas, proclamas, rumores. . . Probablemente los campos presentaban una apariencia descuidada, acaso inculta, debido al temor a las confiscaciones, a las compras masivas de bastimentos, al reclutamiento.

En esa época la visión de la naturaleza se ciñe a puntos de vista y a una sensibilidad románticos. Se hacen manifiestos el concierto a la vez que la oposición, planteados ya en el siglo precedente, entre Naturaleza y Progreso. Se buscan en el paisaje de Jauja las notas cromáticas, pintorescas, una presencia popular. Comienza a señalarse el contraste entre Jauja y Huancayo —lo cual se acentuará a medida que avance el siglo XIX—, identificándose a nuestra ciudad, no obstante su pasado legendario, con el estatismo; Huancayo, en cambio, será presentada como ejemplo de dinamismo y progreso.

Es en las páginas de Thomas donde encontramos la imagen más viva y sugerente en esta época de nuestro paisaje. Su visión es de un romanticismo que no deja de hacernos pensar en el lirismo de Constable. En el contexto de su libro el paisaje ocupa una extensión y

tiene una importancia notablemente mayores que en los autores que hemos estudiado anteriormente. Más aún, el hombre le interesa, con gran frecuencia, menos que la naturaleza. Manifiesta predilección, en sus descripciones de la Sierra y en sus recuerdos de nuestro valle, por las escenas pastoriles, el ocaso, los colores, y se complace tanto en la contemplación panorámica como en la observación de los detalles. Es sensible, desde luego, a los cuadros de las tempestades en los Andes. Los álamos, las granjas blanqueadas, las calles de los caseríos, le recuerdan su país natal, y despiertan en su alma la nostalgia. El cóndor, alado e infaltable personaje en las descripciones de la Sierra en el siglo pasado, es incluido entre sus recuerdos del valle de Yanamarca —siendo ésta la primera vez, a nuestro conocimiento, que esa ave es mencionada en un texto sobre Jauja. Hubiéramos deseado que en la evocación de nuestro paisaje hubiese puesto la misma finura y morosidad de observación que en la de otros paisajes serranos, de los que recogió, con sensibilidad casi proustiana, toda una gradación de matices cromáticos, la poesía bucólica, el hálito de una humanidad sencilla y acogedora.

Los testimonios que nos ha dejado el siglo XIX sobre Jauja —hasta el año que hemos fijado como límite a nuestro estudio—, aluden, aunque sólo sea de manera indirecta, a su sosiego provinciano, alterado sólo esporádicamente por las celebraciones religiosas y cívicas—fiestas en las que reaparecían, apenas modificadas, las danzas antiguas, las viejas creencias. Ajena a su pasado renombre, nuestra ciudad yacía en el estancamiento, en oposición a Huancayo, cuyo progreso se acentuaba. Poco a poco, de otro lado, la vida recogida y rural de nuestros antepasados se vería ensombrecida, en cierto modo, o en todo caso alterada, por la afluencia, cada vez mayor, de tuberculosos, que venían en busca de una curación que en otros lugares se juzgaba imposible. A la fama de una Jauja dueña de fantástica riqueza —fama que subsistía prácticamente sólo en España—, le sucederá ahora, poco a poco, en el ámbito nacional, la de una ciudad de tísicos, de la muerte. La mención de su nombre suscitará en muchos limeños y peruanos de otras regiones, una reacción temerosa, aprensiva, más bien que un sentimiento, mucho más justo, de esperanza, de seguridad. En la evocación de nuestro paisaje primará, en cambio —salvo en el caso de Zapater—,

una visión siempre admirativa, afectuosa. Se elogiará la belleza bucólica y serena de nuestros campos, o se verá en nuestra naturaleza toda la bondad y la hermosura de una región paradisíaca. El prestigio de la tierra no menguará, pues, en nada.

Los dibujos de Léonce Angrand constituyen un documento gráfico irremplazable, no sólo por su calidad, sino también por ser los más antiguos que se conocen sobre el valle. En ellos prima, como hemos dicho, el propósito documental, interesado sobre todo —en el caso de nuestra región— en los aspectos topográficos y arquitectónicos de los pueblos, así como en el paisaje. Datan de 1838, pero pueden servir de fuente para reconstruir la fisonomía que presentaban Jauja y sus aldeas en épocas bastante anteriores, en razón del ritmo muy lento con que se hacían, por entonces, las edificaciones, y del espíritu conservador al que se ajustaban. Nos muestran, aquellos dibujos, vistas de la Plaza de Jauja, de Mito, Ocopa, Concepción, de algunas ruinas pre-hispánicas, y paisajes de Pachacayo, Izcuchaca. Predomina en ellas una visión atenta, benévola, con frecuencia afectuosa. Pocas veces la objetividad se torna en pobreza y sequedad informativa, o cede ante una manera de ver sentimental y romántica. La línea sigue con fidelidad al ojo, pero también a la sensibilidad: en ciertos momentos es toda finura y levedad, en otros es firme y nítida, y, en ciertas ocasiones, se hace vaga, evanescente. Muchas de esas vistas irradian una rara poesía, originada y acentuada por el modo cómo se han recreado los valores plásticos de nuestras aldeas, su tiempo, su atmósfera —soledosa, callada. Angrand ha percibido y asimilado muy bien su espíritu, a la vez indígena y mestizo. Las placillas, las iglesias, las arquerías, nos sugieren, con rara vivacidad, el paisaje circundante, de campos quizás todavía yermos, o acaso animados ya por un verdor naciente, como corresponde a los meses de noviembre y diciembre. Aquéllas reflejan, también no obstante la soledad que las rodea, la vida reposada, contemplativa, de los moradores, y las impregna una humanidad cálida, noble, cercana a la tierra. Figuran unos pocos árboles, difíciles de identificar, y gigantones, tunas, bajo una transparencia calma, encantada.

La vista de Jauja muestra el lado occidental de la Plaza, con parte

del meridional. Vemos nuestra iglesia, con una sola torre, y el bello arco que daba acceso al atrio. A los costados, pero más adelante, se levantan casas de balcones corridos, como galerías, sombreados y abiertos. En la planta baja, en las paredes recias, se abren, imprevistas, unas puertecillas, que parecen conducir a misteriosos interiores y prestan una mayor densidad y valor plástico a los muros encalados. Sobre éstos discurren, simples y gráciles, barandales de quinhual y aliso. Adivinamos la paja antigua y la caña que duermen bajo las tejas. En la esquina de la izquierda, como haciendo juego con su volumen a la iglesia, y en concierto con la casita de balcón morisco que se encuentra al comienzo del lado Sur, se levanta un edificio alto y solemne, con cinco hermosos arcos. En la explanada de la Plaza, nada. No podemos figurarnos que en ella hubiesen podido tener lugar las sangrientas corridas de toros de que habla Tschudi. Detrás, en lo alto, se vislumbran los perfiles de unas ruinas, como suspendidas en el aire quieto y adormecido. Es una plaza triste, silenciosa, desierta.

Tschudi se detuvo en Jauja varias veces, pero no ha dejado, en sus *Reiseskizzen*, ninguna descripción de la ciudad ni del paisaje. Sin embargo, de la lectura de sus páginas se desprende una imagen que difiere bastante de la imagen tradicional —y de la que nos ha legado Angrand— de un pueblo apacible, dormido. Nuestros indios y cholos vivían, según el viajero suizo, en un estado de notable primitivismo y degradación. Su barbarie se ponía de manifiesto, sobre todo, en las corridas de toros: como espectadores mostraban una inhumana avidez de sangre, y reían, con crueldad, ante escenas atroces; como participantes activos hacían gala de un coraje irreflexivo, producto de la inconsciencia y la embriaguez. La muerte de hombres y animales, en la arena, no les afectaba en absoluto. Exhibían una barbarie semejante en sus riñas colectivas. Tschudi describe, como ejemplo, una feroz batalla que tuvo lugar en la fiesta de Santa Elena, y que acaso se debió a motivos sociales que escaparon a la perspicacia del naturalista helvético, o que chocaron con sus prejuicios.

Complementa, a esa visión un tanto sangrienta, la descripción de algunas danzas nuestras. En la evocación de la *huaylijía* aflora la per-

cepción imprecisa de un frescor antiguo y pagano: conjunto de muchachas, sueltos los cabellos y cantando canciones extrañas, recorrían las calles oscuras. Toda la noche se oían sus acentos, cuyo compás marcaban, fuertemente, exornadas varas, que ahora llamamos “azucenas”. Los *corcovados*, en la descripción de los *Reiseskizzen*, tienen algo de los antiguos adoradores de Dionisos: su grotesco atavío, la música, su carácter satírico. En sus alusiones mordaces, de una chismo-grafía aldeana, había lugar, sin duda, para la obscenidad, y en ellas tal vez se manifestaban las tensiones sociales, las aspiraciones de los desposeídos.

Sería erróneo ver, sin embargo, en las referencias de Tschudi a Jauja, sólo una voluntad de exotismo, que subraya, más o menos calculadamente, los rasgos “bárbaros” de los jaujinos. Debe verse también en ellas una constatación objetiva, la percepción de facetas cuyos antecedentes más antiguos se remontan a las celebraciones y cultos primigenios de los huancas. En nosotros, indios y cholos del valle de Jauja, hay fibras de violencia y crueldad no desmentidas por un modo de vida secularmente pacífico y contemplador, y que, en virtud de circunstancias favorables, no se exteriorizan ahora de manera destructora. En nuestras fiestas y costumbres, por otra parte, afloran todavía, a pesar de la occidentalización, y con rara vitalidad, los signos de un paganismo atávico y primordial.

Las anotaciones de Lardner Gibbon registran aspectos novedosos de Jauja y de su valle. Son más detalladas que las de Thomas, y, no obstante su estilo más prosaico, alcanzan a delinear una pintura bastante expresiva. Jauja no aparece, en los apuntes del visitante norteamericano, silente y desierta, como en los dibujos de Angrand, sino más bien con la implícita animación que debían prestarle la actividad de sus mercaderes y los visitantes de la feria dominical. Los indios que acudían a ella traían consigo el color y la variedad de sus atavíos. Subsistía aún el prestigio de uno de los atributos —no conocidos por Gibbon— de la Jauja legendaria: la longevidad. Con clara admiración señala el relato que los habitantes alcanzaban hasta ciento treinta años de edad. La vida lugareña discurría, por otro lado, en el marco de unas calles lim-

pías y rectas, y de una plaza dominada por la blancura “lavada” de la Iglesia, “bonita”, “pequeña”.

En el paisaje del valle, tal como lo describe Gibbon, las notas que más atrajeron su atención fueron lo llano del suelo, y los árboles y flores que, en los caseríos, daban frescura y colorido. A lo largo del camino de Huancayo, las aldeas parecían sumidas en un silencio de muerte, en una monotonía quebrada sólo por los jardincillos de las casas de algunos criollos. El campo de Julio, aunque no es descrito, deja sin embargo indirectamente, en las páginas sencillas del marino norteamericano, el color de sus rastros dorados, el rumor de la trilla, la animación de las eras.

Raimondi expresa, una y otra vez, su admiración por el paisaje del valle de Jauja. Como en Cieza, el adjetivo que acude prontamente a su pluma, para evocarlo, es el de “hermoso”. Sin embargo, la palabra no sintetiza en este caso las mismas impresiones que en el autor de la *Crónica del Perú*, sino que más bien alude a la variedad coloreada y pintoresca del panorama, a la alegría de las sementeras, al aspecto de los pueblos. No olvidemos que si en Cieza de León hay una afinidad y predilección por la Sierra, las preferencias de Raimondi son por la Selva, por la densidad suntuosa y espléndida de su vegetación. En la visión de aquél, nuestro país, sus regiones, aparecen entretejidas con la evocación del pasado, impregnados por la memoria de una grandeza antigua. El paisaje que busca Raimondi, en cambio, es el paisaje natural, cuyo más bello ejemplo encuentra en la floresta, y que adquiere una dimensión exacta y nueva a través de la observación y la terminología científicas. Nuestras rocas, nuestros estratos geológicos, son rescatados del anonimato e integrados en el cuadro de una naturaleza bella y grandiosa. Nos parece como si los nombres con que Raimondi se refiere a ellas —feldespatos, gneis, traquitas, esquistos— se desprendiese una sonoridad más vivamente sugerente de su ruda y áspera belleza, que de todas las descripciones literarias o de las anotaciones puramente subjetivas, forzosamente más vagas. Nuestra orografía se precisa, se articula en toda una vasta estructura geológica, y en el tiempo lento y dilatado de la vida cósmica. La fuente, la quebrada, el rincón, el paraje, atraen

la atención del sabio, y, en el contexto de sus *Notas e Itinerarios*, se imponen al lector con extraña y velada fuerza poética, con un frescor poético puro, original. Quizás nuestras plantas autóctonas pierden la tibieza telúrica y nativas de sus nombres vernáculos, pero se precisan, en compensación, sus características, su ecología.

Nuestros campos, los de Jauja, son amplios y desnudos; Raimondi prefiere los llanos de Huamalí, de San Jerónimo, de Huancayo, animados por el verdor del maíz en flor, por la henchida y dorada madurez de los trigales. En el Sur del valle el arbolado es mayor, más variado, y el temple más abrigado y acogedor. El autor de *El Perú* aludirá más de una vez a tal característica. Aún hoy la pampa de Jauja sigue siendo más grave y austera que las de aquellos pueblos.

La “mentada Jauja”, no obstante las virtudes de su clima, se halla, ante los ojos de Raimondi, en un lamentable estancamiento. No posee el afán progresista de Huancayo, ciudad por la que el naturalista tiene mayor estimación y afecto. Esa impresión tiene, también, como hemos visto, un antecedente lejano en Cieza, quien constató en su tiempo una declinación aún más marcada, por estar cerca todavía, en aquel entonces, el esplendor pasado de la Hatun-Xauxa de los Incas. Ese estancamiento ha acompañado a Jauja a lo largo de toda su historia mestiza, hasta confundirse casi con ella. Nuestro orgullo local sólo puede hallar fundamento, quizás, en la originalidad y belleza de nuestro paisaje, acaso en la resonancia legendaria del nombre de Jauja, pero no en una efectiva voluntad de expansión y creación, hasta hoy dormida, de sus habitantes.

La descripción de Jauja contenida en la *Geografía* de Mateo Paz Soldán insiste en las notas distintivas del valle, que tienen ya el valor de lugares comunes, y, acaso en una reminiscencia de Cieza y Garcilaso, emplea, al referirse a aquél, el calificativo de “hermosísimo”.

Es en los *Estudios sobre la provincia de Jauja*, de Manuel Pardo, donde revive, amplificada y acentuada, la leyenda de Jauja. No se sitúan sin embargo, en la línea de los cronistas, sino que son, más bien,

en cierto modo, como una proyección del mito cantado en los viejos romances. Lo que celebra entusiastamente Pardo, en apoyo de su alegato en favor del Ferrocarril Central, no es la ciudad, decaída y triste, sino la tierra. El clima “es digno del paraíso”. Por una serie de condiciones excepcionales, Jauja es “un país único en la superficie del globo”, dueño de “una perpetua primavera”, con “una atmósfera siempre despejada y un cielo siempre puro”. En un medio semejante, la vitalidad de todos los seres se desarrolla con toda plenitud. El valle compone un jardín inmenso, que contrasta vivamente con las punas o con la salvaje belleza de los cerros de San Mateo, o también —oposición sin precedentes— con las estepas de Rusia. La bondad de la tierra permite que sus habitantes trabajen sólo cuatro meses al año. Realmente tenemos, en este cuadro, la imagen de la Jauja quinientista, con las notas legendarias: la hermosura del paisaje, la extraordinaria fertilidad del suelo, la primavera inalterable, la holganza. . . Sólo faltaría la mención del oro inagotable que las relaciones de la conquista atribuían a Jauja. El carácter de los *Estudios* de Pardo, y el objetivo que se proponían, no atenúan la impresión de sinceridad que nos producen sus descripciones. Ellas nos ofrecen renovado ejemplo del estancamiento que ha ejercido siempre el paisaje sereno de nuestra tierra.

En *Jauja a vuelo de pájaro*, de Lorenzo García, se subrayan aún más, si cabe, las cualidades que hacían del valle, ante los ojos de Pardo, una región paradisíaca. No obstante, la provinciana complacencia en una oratoria de mal gusto, que es visible en las páginas de García, así como sus hipérboles y adornos, restan sinceridad, carácter, y, en suma, interés, a sus descripciones. Dice García que nuestro paisaje suscita contrarias impresiones: por un lado la que causa su “gracia primitiva”, y por otro la que produce la constatación de que la provincia no muestra todavía “el signo sagrado del trabajo” y del progreso. Nos habla, en una pintura entre ingenua y pretenciosa, además de inexacta, de los “risueños bosquecillos”, del caudal “violento y atronador” del río Mantaro, de “lejanas alturas y picos elevadísimos”. . . Las ruinas gentiles son asociadas, literaria y falsamente, con el musgo y con la hiedra, y son elevadas al rango de testimonio de una raza que cumplió con “su misión de trabajo y de progreso”. Toda esta visión dudosamente flori-

da, indigna de la tierra que pretende retratar, no tiene sino un solo acierto, esto es cuando se refiere a la cierta calidad trascendente que posee nuestro cielo.

En el testimonio del viajero español Almagro reaparece nuevamente, por un instante, la fama y la leyenda asociados al nombre de Jauja, pero sólo para tornar más vivo el contraste que separaba, a esa imagen fantástica y dorada, de la realidad.

La transparencia obscura y mágica del cielo del valle de Jauja ha dejado en el espíritu de otro español, Sebastián Lorente, una impresión duradera y profunda. Más todavía, la claridad y serenidad del aire, del firmamento, han favorecido en él una experiencia y visión inmediatas de la grandeza y plenitud de la vida cósmica.

En el último tercio del siglo XIX aumentó notoriamente el renombre de Jauja como ciudad sanitaria. El progreso en el diagnóstico de la tuberculosis pulmonar, y la circunstancia de que no había otra terapéutica efectiva que la del clima y el reposo, determinaron una afluencia cada vez mayor de enfermos, sobre todo desde Lima. Zapater es el primero en estudiar, con intención científica, las virtudes curativas de nuestro clima. Entre sus causas figuran, a su entender, la sequedad, la altura, la poca vegetación, la riqueza en ozono en el aire. El viejo prestigio del temperamento del valle, se fundará, pues, ahora, en motivos más precisos. Zapater elogia de una manera más o menos convencional nuestro paisaje. Alude a su “bellísimo panorama”, al “halagüeño y pintoresco matiz de colores” de su vegetación, típica de las regiones medianamente templadas del Perú.

La ciudad, en cambio, es objeto de una pintura en extremo desfavorable y tétrica, contraria en todo a la leyenda. No es la sede de la abundancia y el ocio, y, por tanto, de la alegría, que evocaban los antiguos romances. Es, antes bien, “de aspecto seco y sombrío”, “el más triste y desconsolador que imaginarse puede”, susceptible de producir la más negativa impresión en el ánimo del tuberculoso que arriba a ella. El paisaje circundante es de una aridez depresiva, hosca, que causa una

impresión profunda y negativa en los costeños que vienen, en busca de salud, desde regiones más cálidas, más verdes y amenas. Con estas referencias nace, en el terreno literario o periodístico, esa visión lóbrega y temerosa de la ciudad de Jauja —ciudad de la tisis y de la muerte— cuya sola mención provocaría un estremecimiento atemorizado. Se amplificará y prolongará por muchos años, culminando en la novela de Parra del Riego, *Sanatorio*, o en las páginas de Lavinia Riva. Sólo se atenuará, semejante fama, quizás para extinguirse, en la década pasada, cuando hacen su aparición medicinas y formas de tratamiento de la tisis que hacen innecesario el peregrinaje a regiones de clima especial, como Jauja.

Jauja es presentada de muy distinta manera en el libro de Wiener. Los ojos de este viajero francés no recogieron el aspecto sombrío que, desde un ángulo personal —el del médico que considera la situación de sus enfermos—, percibía Zapater. Vieron más bien, en Jauja, una pequeña ciudad pintoresca, amable, coloreada. La feria le prestaba el cromatismo brillante de los atavíos campesinos, la animación de sus innumerables visitantes. Por primera vez es retratada, en las páginas de Wiener la mestiza jaujina, la cholita: se viste con buen gusto natural, lleva con donaire sus prendas tradicionales, luce la finura de un tobillo bronceado y de unos pies pequeños y elegantes. . . El retrato descriptivo es acompañado por un apunte gráfico que representa a una cholita de ojos grandes y bellos, de rasgos finos, que sostiene airosa un pliegue de su faldellín. El dibujo de la Plaza muestra a unas vendedoras, y, al lado de las casas delineadas con más delicadeza y poesía por Angrand, se alza la Iglesia, con sus dos torres, sin el arco que cerraba hermosamente el atrio en 1838. Wiener menciona, desde luego, las curas maravillosas operadas por nuestro clima, pero en lugar del pueblo tétrico, lleno de tísicos, que describe Zapater, nos habla de la pequeña sociedad cultivada que constituían los enfermos de cierta condición que venían de Lima.

El viaje de Weiner a lo largo del valle, con dirección a Huancayo, se traduce en impresiones diversas. Nuestra naturaleza es “maravillosamente bella”. El valle se divide en dos inmensos jardines —contrarios

a la depresiva aridez de que hablaba Zapater—, que corresponden a los márgenes del río de Jauja, con bosquecillos de follaje casi negro, de los cuales emergen, con lo rojo de los tejados y lo blanco de los muros, pequeños pueblecillos. Quizás esos arbolados eran decepcionantes cuando se les veía de cerca —se trataba sólo de cercos y plantas aisladas—, pero ello no quebraba la visión plena de gracia pintoresca que ofrecía en su conjunto el valle. La visita a Ocopa es como una coronación de aquel recorrido. Procuró a Wiener la experiencia de la extraña magia que irradiaba el monasterio, en el silencio y serenidad de una noche lunada, en medio del paisaje quieto, recogido. . .

La historia del paisaje del valle de Jauja, a través de los textos que hemos examinado, deja en nosotros una imagen toda de serenidad, efectividad contenida, transparencia. La antigua belleza de nuestra tierra, acogedora y singular, ha venido adquiriendo con el tiempo una fisonomía más variada, un carácter más pintoresco, una mayor riqueza cromática. El sosiego secular de sus campos se ha tornado en espejo, cada vez más próximo, del hombre y de su estilo de vida. Los cambios sociales, económicos y políticos, han dejado, sin duda, una huella más o menos visible y duradera. Pero las viejas notas, a lo largo de aquel espacio de tiempo, no se han alterado. Ni se ha alterado, tampoco, esa suerte de vocación por la contemplación meditativa —de una mesurada proyección sentimental hacia la Naturaleza, el hombre, las cosas— que nuestro paisaje ha impreso siempre en el alma de sus moradores. Paisaje calmo, fuertemente impregnado por el hálito de la tierra, definido nítidamente —en las formas, en los colores, en los horizontes— por la claridad de un cielo favorable a una concepción panteísta de la vida cósmica. Veremos, en otra parte,² como esos rasgos y virtudes, en un contexto sin duda diferente, y no obstante las transformaciones debidas al progreso técnico y a los cambios sociales, se mantendrán hasta nuestros días, como notas propias y típicas.

2 En la continuación, que esperamos publicar, de este trabajo, y en un ensayo inédito, *El Paisaje de Jauja*.

De la Jauja preincaica —ciudadela, centro religioso— no queda sino una vaga y confusa imagen, que se pierde en un pasado de una rudeza bárbara, mítica. Sucede a aquélla una ciudad que en esplendor era sobrepasada solamente por el Cuzco: la Hatun-Xauxa de los Incas, ennoblecida con el señorío de sus palacios, la suntuosidad de su templo del Sol, el convento de las escogidas. . . Fue ésta la única y verdadera época de oro —por más que fuese relativa— que tuvo Jauja. Vinieron luego la Conquista, la caída del Imperio, la fundación de la nueva ciudad española, capital de Nueva Castilla. Su nombre, por causas más o menos fortuitas, se rodeó de un prestigio legendario, casi fabuloso, tanto mayor cuanto más contrario a la realidad.

En la segunda mitad del siglo XVI, al aparecer después de una nueva fundación, se afirma y se extiende, morosamente, el centro urbano de la Jauja colonial. La definían y caracterizaban las calles rectas, los muros blancos, encalados —levantados con la nobleza cálida y pura de la tierra, del adobe—, los tejados. En los interiores de las casas se abría un patio soledoso, limpio, cuya quietud era como reflejo del sosiego espiritual de los habitantes, y de una solemnidad discreta, recogida, distinta de la amplitud y apariencia señoriales de los patios cuzqueños o ayacuchanos. Esa fisonomía urbana, apenas modificada, durará hasta el siglo XIX, y será fijada —como las de Ocopa, Huancayo, Mito— en los dibujos de L. Angrand. Comportaba toda una particular unidad, plena de intimidad provinciana, dueña de originales valores plásticos y poéticos. De ella, por obra de una idea torpe y ridícula del progreso, no nos queda ahora nada.

La historia escrita de Jauja, desde el traslado de la capital española a los llanos, ha sido la historia de una continua declinación. Nuestra ciudad se convirtió, poco a poco, en un oscuro pueblo de las serranías. Se desvaneció, en cierto modo, la conciencia —que alguna vez, sin duda, tuvo— de su personalidad histórica, telúrica, de su vocación. Se perdió, casi hasta extinguirse, el prestigio quinientista de su nombre. El nombre de Jauja se refugió en una pasividad carente de nobleza. No estuvo, ni está todavía, a la altura de nuestro paisaje. Sin embargo, no pensemos que la persistencia de esa tendencia al estancamiento, en el

período que hemos estudiado, así como en nuestro siglo, sea la evidencia de un destino. El alma de nuestros campesinos, indios y mestizos, todavía conserva antiguas y puras energías, a las que no ha cesado de vivificar una permanente identificación vital con la Tierra. Sus aptitudes creadoras han de manifestarse seguramente algún día, en diversos órdenes, con dignidad, con autenticidad. Nuestro espíritu mantendrá, sin duda, un nexo esencial con el pasado, pero se abrirá también, hacia un porvenir que ha de participar, cada vez más, de lo universal. Mientras tanto, nuestra única fuente de orgullo estará en el temple, en la calma del aire, en la sobriedad pensativa que antaño dieron celebridad a la tierra de Jauja.

UNA NOTA AUTOBIOGRÁFICA

Edgardo Rivera Martínez

He nacido en Jauja, pequeña ciudad en los Andes Centrales del Perú. Mis antepasados cercanos pertenecieron todos a esa clase media provinciana cuya gravitación en la historia nacional deberá ser estudiada algún día con atención. Mi abuelo materno fue un abogado de nota, y tanto él como uno de sus hermanos personas cultivadas, gracias a su formación universitaria en San Marcos y a sus inquietudes personales, y que gustaban de la literatura. Sus éxitos profesionales les procuraron, en la madurez, una cierta posición económica, que favoreció el cultivo de sus aficiones. Fue así como nos dejaron un buen piano, libros, cuadros, colecciones de revistas, partituras. Mi madre tocaba en ese instrumento piezas de Mozart, Debussy o Granados, o de músicos peruanos como Valle Riestra o Valderrama, además por cierto de yaravíes y aires populares andinos.

Por otro lado teníamos unas pocas parcelas, que cultivábamos en sociedad con campesinos residentes en los pueblos cercanos, compartiendo sus preocupaciones, sus fiestas, su música y sus leyendas, que eran también nuestras. No ha de sorprender, entonces, que durante mi infancia me fueran familiares figuras míticas como la sierpe primordial o amaru, o, en otro plano, las de los condenados, las cabezas voladoras, el personaje de Juan Oso, y los zorros sabios o aventureros, los gatos malévolos, y los cóndores y cernícalos de tantas fábulas. Figuras unas de nítida raíz vernácula, y otras de lejano origen medieval

europeo, pero todas entretrejidias en un mundo de poética y vigorosa trascendencia.

En mi casa se leía, en especial cuentos y novelas y relatos de viaje, para lo cual se contaba no sólo con los libros que la familia había heredado, o que pudo adquirir, en modesta medida, a lo largo de los años, sino también con los de la Biblioteca Municipal. Tuve la suerte, asimismo, de que mi hermano Miguel, cuya cultura, inteligencia y sensibilidad siempre reconoceré, alentase generosamente mis inquietudes literarias. Fue así cómo a edad relativamente temprana frecuenté, además de obras destinadas a un público juvenil, clásicos como la *Ilíada* o la *Odisea*, y el *Quijote*, o tragedias de Esquilo o de Shakespeare. Y también las producciones de autores tan dispares como Balzac, Ciro Alegría, Poe, Conan Doyle, Thomas Mann o Camus. Y en poesía, y de modo muy especial, Vallejo y Eguren. A veces tuvimos la suerte, también, de conversar con gentes cultivadas que visitaban nuestra tierra. Todo ello, no obstante, sin mengua de mi amor e interés por los relatos orales o las canciones andinas, que estaban en boca de todos.

Mi tránsito por la educación secundaria me ha dejado el predominante recuerdo de clases tediosas e interminables, salvo en el caso de la asignatura de literatura, en que nuestro profesor, gran y fino conocedor de la española e hispanoamericana, libraba un duro combate contra las tendencias memorísticas predominantes. Gracias a él conocí algunas de las más importantes obras de los clásicos del Siglo de Oro.

Hubo en todo aquello, no puedo dejar de reconocer, una situación singular, por no decir privilegiada, pero que no se debió a una posición de clase, ya que nunca formamos parte de lo que con esfuerzo se podría haber llamado la elite local, sino a una feliz coincidencia de circunstancias. Privilegiada y atípica, y que, en mi caso, tuvo decisivas consecuencias para mi producción literaria.

[Symposium de la International Association of Andean Culture, Dartmouth College, EE.UU., mayo de 1984. Ha sido objeto de modificaciones].

LO SOBRENATURAL EN MIS PRIMEROS RELATOS

Edgardo Rivera Martínez

Mi primer libro de cuentos, todos de temática andina, se publicó en 1963, en modesta edición de autor, bajo el título del primero, *El Unicornio*, escrito en 1957. Creo haber brindado en ellos, de alguna manera, un universo andino interiorizado, y acaso también, en la medida de mis fuerzas, esencial. Un mundo en el que pueden coexistir y coexisten, entretreídos, lo sobrenatural y lo cotidiano, un trasfondo mítico autóctono y otro occidental.

Preví que por sus temas, por su tratamiento, y por mi carencia de vinculaciones, el volumen pasaría desapercibido. Así fue. Me consta que Arguedas, a quien vi un par de veces, tuvo el volumen en sus manos pero nunca comentó nada al respecto. Tampoco el crítico y escritor Sebastián Salazar Bondy. Probablemente les sorprendió e incluso chocó, la idea de la aparición de un unicornio en una aldea andina, que tiene lugar en el primero de esos relatos. Y, sin embargo, ¿acaso no figuraran sirenas en los imafrentes de las iglesias mestizas de los siglos XVI y XVII del Altiplano, junto con las representaciones de animales y frutas del trópico peruano? ¿Acaso no aparecen demonios en figura de dragones en las obras de los pintores indios de las escuelas del Cuzco y de Quito? ¿Por qué no jugar entonces, en el terreno de la ficción, con la presencia en la sierra de aquel ser fantástico?

En el relato siguiente, *Las candelas*, en ese pequeño volumen, se halla presente, de otra manera, lo maravilloso. En cambio, en *Adrián y Vilcas* irrumpe lo sobrenatural bajo la forma de lo inquietante y extraño. Cuentos por los que siento un especial afecto, que me ha movido a corregir su lenguaje una y otra vez.

Un mito vernáculo que escuché más de una vez en mi infancia fue el del amaru, ser fabuloso en forma de serpiente, que según los relatos orales tiene que ver con el origen de los lagos y lagunas de la cordillera, y además, según otros, con la creación del hombre. En algunas versiones se le atribuyen alas, en parcial coincidencia con el Quetzaltcoatl de Mesoamérica. Recordemos que en el Cuzco de los Incas había un palacio que se llamaba Amarucancha. Su vaga silueta se apareció alguna vez en mis sueños.

El amaru se convirtió en protagonista de un texto mío, más cercano quizás por su forma a un poema en prosa que a un relato propiamente dicho, y que escribí con ese título en 1975. Allí habla la serpiente mítica, mas no en el fondo de un lago ni obligado al hierático laconismo de las narraciones orales; sino en un palacio abandonado del Cuzco. Explora ese espacio y por momentos se expresa en primera persona, y por otros en segunda. Rememora sus orígenes, y se refiere a su asombro inicial. Y dotada como está de lenguaje y de un saber pre-existentes, se interroga una y otra vez sobre su identidad y su destino. Sabe que, de algún modo, está vinculada con una lejana figuración en las tierras del Pamir y el Eufrates, así como también con las deidades de los templos de Chavín y de Pucara. En algún momento inicia y cifra un canto, que luego resulta ser parte de un contrapunto con la lejana voz de las montañas, del rayo y de las aguas. Al final ese mítico personaje retornará al polvo y a la nada, sin que jamás se revele explícitamente el sentido de su irrupción en ese palacio en ruinas, en el centro de un Cuzco intemporal, y acaso más que intemporal, eterno.

Siempre me ha interesado la figura del ángel, a partir de las representaciones de la pintura colonial peruana que vi en mi infancia, ya sea en mi ciudad natal, ya sea en el convento de Ocopa, o en Lima. Esa

figura hierática y alada, armada con una espada o un arcabuz, y en suntuoso traje. Más tarde me impresionaron sobremanera los ángeles del Greco, y por fuerza, el de Rilke en las *Elegías de Duino*. Pero no el ángel como guardián personal, ni como mensajero de Dios, y menos como escolta decorativa de la Virgen o de los santos, sino como individualidad de intensa y concentrada existencia.

Es así como en mi primera novela corta, *El visitante*, publicada originalmente en 1974, y que pertenece a lo que puedo llamar mi vertiente más culta y occidentalizada, hay tres personajes que hablan alternadamente, siendo el principal uno que llega a un balneario de Lima, en un invierno frío y neblinoso, y que por su sola presencia – angélica en verdad – turba y disloca la relación de una pareja que hasta entonces había vivido en perfecta consonancia. Los referentes, y en particular los que se plasman en las citas de Milton y de Dante, apuntan a un marco de universalidad trascendente. Ellos, y la temática, la índole del acontecer, así como el diseño del texto y la atmósfera, atrajeron alguna atención.

Otro ángel aparece, obviamente, en *Ángel de Ocongate*, (1982), que obtuvo el premio de un publicitado concurso, en lo cual no deja de haber una paradoja, ya que la soledad – errante soledad – es su destino. Vestido en forma que recuerda a algunos los atavíos de los danzantes del Collao, parece ser la errante encarnación de uno de los cuatro ángeles que hubo una vez en un imafrente de la capilla de Ocongate, semejantes en muchos a los que se ven en los imafrentes de las iglesias del Altiplano. Un ángel mestizo que se interroga una y otra vez, él también, sobre su exilio.

Un ángel del Cuzco aparece también en otro cuento mío, ambientado esta vez en la costa, *Leda en el desierto*, en que la protagonista va por el yermo escenario de una playa de nuestro litoral, y se topa al final de su periplo con un enigmático ángel en llamas. Sí, en llamas. Y aparece desde luego en el cuento “Ángel de Ocongate,” en el cual un personaje, presumible y errante encarnación de uno de los cuatro que había en el relieve de un imafrente de la capilla de Ocongate, y

en atavío que a la gente le parece de danzante, se interroga sobre su identidad y su exilio.

En mi última obra publicada, la novela "*País de Jauja*" reaparece aquel ser fabuloso, pero esta vez se trató de la sierpe original, la de los relatos orales, en la pura y concentrada versión que da de los mitos una muchacha andina. El amaru como misteriosa y alada potencia creadora. Mas no ya como presencia solitaria, sino en implícita interacción con mitos de procedencia clásica, llevados a Jauja por las lecturas del protagonista y los diálogos con un intelectual rumano que se encuentra en ella por razones de salud, interacción que es homóloga, por así decir, a la que se establece entre la música andina, por un lado, y la culta y europea por otro. Doble diálogo que en buena cuenta simboliza el encuentro cultural enriquecedor y armónico, que es perfectamente posible en el Perú.

[Symposium de la International Association of Andean Culture, Dartmouth College, EE.UU., mayo de 1984. Ha sido objeto de modificaciones].

ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL CUENTO

Edgardo Rivera Martínez

I

El cuento nos acompaña desde nuestros primeros años con los relatos de la madre o de la abuela narrados antes de dormir, y con los que se nos gratifica en la escuela, como parte del aprendizaje y de la lectura. Unos surgidos de nuestras tradiciones orales, particularmente del mundo andino, en el caso del Perú, y los más del acervo cultural europeo, o incluso oriental, como los relatos de las *Mil y una noches*. Todo ello en tiempos de muy difícil competencia con la televisión -la misma que, sin embargo, en muchas de sus producciones para niños, no hace sino adaptar narraciones que se remontan a muchos años antes de su aparición-, pero siempre con una fuerza modeladora y sugestiva extraordinaria, como que forma parte del proceso de estructuración que es la infancia. Pero tal disposición no es sólo de esa época de la vida, sino que es permanente en el hombre, aunque en diferente medida. Esa aptitud a dejarnos llevar por la seducción de la palabra narra e internarnos así en otros mundos, evadiéndonos por un momento del cotidiano. Una disposición para el asombro, que, en un bello ensayo, Paul Valéry llamaba “nuestra facultad de ser alucinados”, que en todas las culturas nos abre las puertas a formas más elaboradas como la del cuento escrito, que tantos cultores sigue teniendo en nuestro tiempo.

El cuento, como género literario y con las características que conocemos, adquiere su perfil y autonomía en el siglo XIX, diferencián-

dose definitivamente de sus antecedentes en la novela corta, en la fábula, en la narración en verso. No nos sorprendamos, pues, de que en nuestro siglo y en el anterior, y a pesar de la competencia que en términos de público significa la novela, el cuento conserve su vigencia. Podrá ser ésta mayor en el mundo anglosajón que en el hispanoamericano, y suceder de igual o parecida manera con otras literaturas, pero se trata de un hecho incontrovertible. Nuestro país no constituye una excepción, y por ello explica, entre otras razones, la enorme cantidad de candidatos que presentan sus obras a los concursos de cuentos.

Definir el cuento literario puede resultar empresa tan azarosa como definir la novela. Bien podría decirse incluso, parodiando a Camilo José Cela cuando se refiere a ésta, que cuento es toda narración escrita breve que lo haga constar así después de su título. Sin embargo, podría intentarse algo tan sencillo como decir que se trata de una narración corta, de carácter por lo general ficticio, escrita en prosa. Germán Bleiberg subraya que es una de las manifestaciones en que más difícil resulta la perfección, precisamente por esa brevedad. Pero en cuanto a lo de ficticio hay que ser más prudentes, pues muy bien se puede relatar, con técnicas del género, un suceso realmente acaecido. En este caso, no obstante, y en razón del procesamiento literario de que es objeto, la realidad del acontecer pasa a muy segundo plano, y lo que interesa es el resultado estético.

A propósito de la desfavorable comparación que suele hacerse con la novela, conviene recordar la opinión de Edgar Allan Poe, a mediados del siglo XIX, no exenta de sarcasmo, según la cual esa sobrevaloración de la segunda es resultado de un “prejuicio nefasto”. “Dudo que un crítico”, dice, “por muy mediocre que sea, mantenga la idea de que hay en la extensión o la masa de una obra algo que provoque necesariamente nuestra admiración...”. Por otra parte, el cuento, *short story*, es lo que más se aproxima, según el poeta norteamericano, al tipo ideal que es el poema, género literario superior a todos los demás como obra de arte. Y por ser semejante al poema, se debe atender en él antes que nada a su efecto final. No debe haber nada -anécdota, personajes, situaciones- que no se halle a su servicio. Razón por la

cual estima que su extensión no debe ser ni muy breve ni tampoco extensa, y propone que su duración sea la de una lectura seguida. Con todo lo cual concuerda otro autor del siglo XIX, también de habla inglesa, Stevenson, cuando señala que la conclusión del relato debe estar sobrentendida a lo largo del mismo, y que en ello reside lo distintivo del género. Es decir, “el contenido y el final de una short story son la carne y la sangre de su comienzo”. En cambio, según sostiene, el final de una novela “no es nada; sólo es una conclusión (coda), un elemento no esencial de su ritmo...”. Un modo de narrar que, como subraya el crítico Boris Eichenbaum, encuentra en los principios de unidad, construcción, énfasis en el desarrollo central, y vigoroso efecto final, propios del cuento, el secreto de su excelencia.

Coincide en buena parte ese modo de entender la visión que ofrece Julio Cortázar, en su famoso artículo de 1963, “Algunos aspectos del cuento”, en el cual expresa su convicción de que hay en éste “ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos”. Constantes, no leyes, a las cuales debería su calidad de obra de arte. Y ello a pesar de tratarse de una forma literaria tan esquiva, tan polifacética. Y es que con el cuento nos hallamos ante un género “secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario”. Más aún, “vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia”.

Conocida es asimismo la analogía que establece el autor de *Rayuela* entre el cuento y la fotografía, por un lado, y entre la novela y el cine, por otro. La fotografía supone una estricta limitación previa. Fotógrafo y cuentista se ven obligados a seleccionar uno la imagen, y el otro un acontecimiento, que sean significativos, que permitan empujar la sensibilidad y la inteligencia hacia algo que va mucho más allá. Y no menos conocida es su afirmación de que tanto una como otro deben ganar siempre, como en el box, por knockout. Y por ello mismo el cuentista, a diferencia del novelista, debe trabajar en profundidad, verticalmente, en permanente tensión, en intensidad. Un cuento es significativo”, anota, “cuando quiebra sus propios límites con una explosión de

energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”. Exigencias que Mario Benedetti hace suyas, pues lo esencial reside, a su juicio, en la peripecia, que puede consistir en un hecho, pero también en un estado espiritual, o incluso en algo aparentemente tan estático como un rostro.

Es célebre la posición de Jorge Luis Borges, para quien en la novela hay siempre algo de ripio, lo cual no sucede con el cuento, en el cual “casi todo sirve para su construcción”. Sin embargo, o quizás por eso mismo, desconfiaba del efecto de sorpresa, que puede ser muy efectivo en la primera lectura, pero atenuado, cuando no desvaído, en las siguientes. Lo importante es que la obra narrativa, cuento y novela, pero aún más el primero, sea un permanente y preciso “juego... de vigilancias, ecos y afinidades”.

Nuestro compatriota, el crítico José Miguel Oviedo, en un ilustrativo artículo titulado justamente “El cuento, hermano del poema” (1995), retoma ideas de Greimas y Poe, y señala que cuento y novela si bien emplean el mismo lenguaje, apuntan a fines substancialmente diferentes. Subraya que el criterio de la extensión para definir el género es impreciso, cuando no riesgoso, e incluso recuerda que el cuento “brevísimo”, que los norteamericanos llaman “shorts shorts” o “sudden fiction”, bien podrían constituir un género aparte. Lo que importa, en todo caso, es la intensidad, la cual a su vez determina la extensión, y no al contrario. Esa intensidad supone una construcción elíptica, que no cuenta los procesos de la realidad sino que los muestra. Y si la novela avanza con un reloj, el cuento lo hace con un cronómetro. Por ello el cuento se parece -y en ello Oviedo se sitúa otra vez en la línea de Poe- al poema, y más aún al soneto. “Es un sistema narrativo”, dice, “que si no es compacto y preciso desde su origen, no cumplirá satisfactoriamente su destino estético”.

II

Por mi parte, señalaré que ese modelo de cuento, como obra breve y estricta, en que todo debe apuntar al desenlace, tiene y conserva su

vigencia, y que si bien pueden haber y hay otras opciones, constituirá siempre una suerte de arquetipo al cual retornar una y otra vez, porque la realidad y la imaginación sugerirán siempre nuevas y nuevas formas de desenlaces iluminadores, que vayan mucho más allá de la simple sorpresa. Opciones que, sin apartarse de esas exigencias fundamentales, resultan ser más abiertas y diferenciadas, y no por ello menos eficaces para captar la imaginación del lector. La principal es, desde luego, la que plantean los cuentos de desarrollo, en los que el atractivo central es ese andar que hace justamente el camino por donde, siguiendo el texto, transita el lector. Una de sus formas, y que acaso no han tenido en cuenta los autores a que nos hemos referido, es la del cuento maravilloso, especialmente el dirigido a los niños, en el cual lo que interesa es el reiterado asombro que produce la corriente del acontecer. En una línea hasta cierto punto paralela pueden situarse los cuentos fantásticos, en los que, a menudo, importan más que el final los meandros, plenos a menudo de envíos y reminiscencias, por los que discurre la acción.

Otra es por cierto la del cuento lírico, por definición aún más cercano al poema, en que la tensión no es de orden argumental, en que la intensidad no necesariamente se deriva de un enigma ni se traduce en suspenso, o en que la significación se da más bien en el plano de un simbolismo polivalente. Y puede darse el caso, incluso, de que el cuento se resuelva en una apertura segunda, en un enigma aún mayor que el planteado al comienzo. Tal es lo que sucede, a mi modo de ver, y de alguna manera, en uno de mis cuentos, "Ángel de Ocongate", y quizás también en otro titulado "Amaru".

Pero siempre, y debo subrayar el adverbio, se habrá de requerir una gran funcionalidad del todo y de las partes. Funcionalidad que desde luego también es necesaria para toda novela bien construida y que aspire a ser obra de arte, pero de otra manera, porque en ésta podrá darse en grados, por así decir -unas partes más estricta y formalmente necesarias que otras, como en círculos concéntricos, con los de la periferia como difuminados-, pues lo permite la gran escala en que trabaja el novelista. No sucede lo mismo con el cuento como han subrayado

los autores citados, porque su brevedad exige una extrema economía y una máxima eficacia en el manejo de los recursos.

Por todo ello 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.

MI VÍNCULO CON LA CULTURA CLÁSICA¹

Edgardo Rivera Martínez

Algunos de los lectores de mi novela *País de Jauja* se han sorprendido al encontrarse con un protagonista adolescente que, en la ciudad andina donde vive, esto es Jauja, lee *La iliada* y se entusiasma con el poema. ¿*La iliada* en los Andes? ¿Y por qué no?

Todo autor disfruta del derecho a la libertad imaginativa, y en ese sentido yo o cualquier autor de narraciones de temática andina podemos inventar un personaje que lea y disfrute los libros más dispares, ya se trate del *Ramayana*, *La divina comedia* o *En busca del tiempo perdido*. Pero la presencia del poema homérico, como tema, referente y compañero del protagonista en mi novela, no obedece solamente al ejercicio de esa libertad, sino también a otros factores, autobiográficos y culturales.

En tal sentido cabe recordar que Jauja era aún en la época de los sucesos narrados, una suerte de isla, en la que de algún modo se daban la mano y entretejían dos grandes vertientes, una autóctona y otra occidental y moderna. Tal situación tiene su origen en dos hechos. El pri-

1 Texto leído, a modo de testimonio, en el certamen internacional organizado por la Universidad de Lima *Narradores de nuestra América* en noviembre de 1997. Ha sido objeto de algunas leves correcciones.

mero fue la ausencia de feudalismo en el valle del Mantaro, como consecuencia del papel que jugaron sus antiguos pobladores en la época de la conquista, que dio lugar a una estructura social mucho menos lastrada por tensiones y conflictos que en otras regiones de la sierra peruana, y por ello más propicia al entrecruzamiento cultural. El segundo es el papel que desde mediados del siglo XIX, hasta mediados del presente, desempeñó Jauja, por las condiciones de su clima, en el tratamiento de la tuberculosis pulmonar, por lo cual durante muchas décadas acudieron a Jauja enfermos de Lima, de España y de otros países de Europa, para una permanencia que se prolongaba por meses y años. No es de extrañar, entonces, que hacia 1876 el viajero francés Wiener hallara en mi ciudad natal “una pequeña sociedad de gentes cultivadas”. Y no es de sorprender, por eso, que hacia 1947 -año en que transcurre el acontecer de mi novela-, hubiese allí un pequeño sector de clase media, como la de mi familia, que podía darse el lujo, si se puede hablar así, de leer a los clásicos y de deleitarse con la música culta, sin perjuicio, por cierto, de valorar y cultivar lo propio.

Asombrarse ante esa dualidad, tanto en mi novela como en mis cuentos, resulta así, probablemente, consecuencia del desconocimiento. Pero lo es también, y conviene señalarlo, de un prejuicio. Sí, del prejuicio que se obstina en ver el mundo andino con los ojos de un exotismo a destiempo. Es decir como el mundo que presentaron, a partir de otras épocas y otras realidades, los autores del indigenismo, o del neoindigenismo, olvidando que nuestra sierra constituye un conjunto multifacético, pluricultural, incluso heterogéneo.

En lo personal mencionaré que mi primer contacto con la literatura clásica se remonta a la época en que cursaba el último año de educación primaria, cuando contaba con unos doce años. Hasta entonces mis principales lecturas habían sido novelas como las de Verne y de Salgari, pero una mañana mi hermano Miguel me trajo un ejemplar de *La iliada* y acompañó el obsequio con una somera información introductoria. Recuerdo que comencé a leer no por la primera página, sino más adelante, *in medias res* por así decir. Fue un amor a primera vista. ¡Era tan claro y viviente!

Y tanto que llevé el libro conmigo, días después, cuando fui con toda la familia a Ataura, pueblo situado a poca distancia de Jauja, en donde teníamos una finca a la orilla del río Mantaro. Ibamos todos los años, a realizar la trilla de trigo, que cultivábamos en aparcería con una familia del lugar. Se trataba de temporadas que se hallan entre las más felices de mi infancia, en las que se alternaban las faenas agrícolas con los huaynos que entonaban las mozas al atardecer, con bailes, y, sobre todo, con juegos en la era. No fue mucho, en esa ocasión, lo que avancé en la lectura, pero aun así esos días se vieron marcados por un incesante ir y venir entre el universo andino y el de los héroes homéricos. Y a la tarde, cuando contemplaba las vueltas que daban los caballos en la trilla, estimulados por los guapidos del gañán, me creía por un momento estar frente a los corceles del poema, en la llanura del Escamandro.

Pasaron los años, y mi interés y amor por el mundo clásico sufrió un nuevo y decisivo impulso cuando ingresé a la Facultad de Letras de San Marcos, y me matriculé en el curso de Literatura Griega.

Esta asignatura se hallaba a cargo de uno de los hombres de más rica y vasta cultura que he conocido: Fernando Tola Mendoza. Educado en gran parte en Bélgica, era dueño de una pasmosa facilidad para los idiomas. Por entonces leía y traducía a los autores griegos, y escribía ensayos sobre Píndaro, Safo y Esquilo. Más tarde se inició en las lenguas orientales, y hoy es un *scholar* de reputación internacional, que reside en Buenos Aires.

Pues bien, aquel año el curso versaba sobre lírica, y tratamos de Píndaro, Alceo y Safo, en versiones al español que el profesor nos preparaba. Y seguí con tanta dedicación las clases, que atraje su atención, y poco a poco se fue estableciendo una relación más personal. Al cabo de un tiempo Fernando Tola me invitó a seguir de manera informal las clases de lengua griega del Instituto de Filología y se ofreció a darme algunas clases particulares. Acepté, y fue así como trabajé bajo su dirección, algunos textos memorables, y, entre ellos, parte del Canto I de *La iliada*. Por todo ello quiero dejar testimonio de mi deuda con ese

maestro, y rendir homenaje a su enorme versación, a su seriedad y a su probidad intelectual.

Es natural que me sintiese tentado, más de una vez, a dedicarme a la filología clásica. Conversé largamente al respecto con mi profesor. Al cabo de un tiempo, sin embargo, vi que ese no era el camino que coincidía con mi vocación. No, pues, yo quería escribir. Ese universo sería para mí, pues, motivo de disfrute, de delectación, de aprendizaje, y no campo de ejercicio profesional.

Cuando viajé a Francia, en uso de una beca, después de acabar mis estudios en San Marcos, no sólo dediqué mi tiempo y mis esfuerzos a los trabajos de investigación que tenía proyectados, sino también, en el segundo año de mi estancia, a seguir cursos de arte griego clásico en la Sorbona.

Escuché así las clases sobre arte griego del siglo VI, y otras sobre arte micénico, además de otras sobre la escultura del siglo IV. Se reafirmó así mi amor por ese mundo, y mi convicción de que, más allá de las distancias, era también mío.

Pasaron los años, y un nuevo viaje de trabajo a Francia, me permitió realizar un sueño largamente acariciado: viajé a Grecia y permanecí allí alrededor de tres semanas. Las visitas a la Acrópolis fueron ocasión de felicidad. Lo fueron de otra manera las excursiones a Delfos, a Olimpia, y las que me llevaron a Micenas y a Creta. Llevé conmigo, por cierto, a lo largo de todo aquel periplo, un ejemplar de *La iliada*. Mas no para leer de nuevo el texto, sino unos versos aquí, otros allá, pues lo importante era el clima espiritual que instauraban por sí solos.

Transcurrieron otra vez los años, y en 1990 el recuerdo de ese vínculo afloró en un cuento mío, "Atenea en los Barrios Altos", en el que se da una honda amistad entre un niño andino, casi ya adolescente, y una niña lectora también de *La iliada* a cuyas instancias el grupo de que ambos forman parte juegan por las noches a los combates de *La*

iliada en los que aquél y hace de corcel que hala un carro de guerra en que va, triunfal, esa jovencita convertida por obra de la imaginación y del entusiasmo en toda una Atenea.

Y cuando en 1990 comencé a escribir *País de Jauja*, sobre la base de un esbozo preliminar, lo que inicialmente fue pensado como una nota importante pero transitoria -las referencias a *La iliada*, 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 mis días de adolescente. Y volví a sentir, mientras avanzaba, la alegría de aquella primera lectura.

Lo importante, en todo caso, es recordar a partir de la experiencia que he relatado lo que varias y autorizadas voces, con diferentes matices, han proclamado hace ya tiempo: nuestro derecho, como países de cultura mestiza, a enriquecernos mediante el contacto vivo con todas las fuentes culturales, sin perjuicio de mantener una fundamental lealtad a nuestras raíces. Y entre esas fuentes, y en primer plano, la de la cultura clásica. En lo que a mí concierne mi deuda es muy grande, y le debo, en especial, la convicción de que el arte y la literatura deben ser antes que nada vida. Y si se trata de la novela, vida que se renueva, que se expande, que fructifica.

PAÍS DE JAUJA¹

Edgardo Rivera Martínez

Una obra literaria es una realidad abierta a múltiples lecturas. Ninguna de ellas puede pretender ser única ni definitiva. Es como un prisma, que puede devolver la luz de diferentes maneras, según sea el ángulo desde donde ésta le llega. Nadie tiene, pues, una última palabra. Pues una vez lanzada la obra, y salvo caso de correcciones posteriores por su autor, es una realidad autónoma que debe defenderse por sí sola. Es por eso que he de hablar muy brevemente.

No necesito decir que espero con especial interés la intervención en esta Mesa Redonda de un antropólogo de la calidad de Rodrigo Montoya, así como la del poeta y estudioso de la literatura que es Marco Martos, pues estoy seguro de que ambos aportarán observaciones novedosas y para mí muy enriquecedoras.

La idea central de *País de Jauja*, me rondó hace bastante tiempo, pero no trabajé en ella sino desde hace un poco más de dos años, y a partir del momento en que pude tener y manejar una computadora. Antes trabajaba sólo con una máquina de escribir, pero no tengo la constancia ni la capacidad de trabajo de otros autores, y por eso me “limita-

1 Intervención del autor en la Mesa Redonda “País de Jauja: ¿un Perú posible?”, que se realizó en SUR el 28 de setiembre de 1993. Participaron también Rodrigo Montoya y Marco Martos.

ba” a los cuentos, y dejaba para más adelante los esbozos o capítulos iniciales de textos narrativos muchos más largos. Situación que experimentó un cambio radical, como digo, gracias al cual pude llevar a cabo esa vasta empresa que se traduce en el libro que nuestros amigos van a comentar.

Tuve la idea de esta novela, y escribirla con el auxilio de ese instrumento extraordinariamente versátil y veloz fue ya sólo por eso un placer. Pero además, y por razones de más peso, avanzar en ella fue toda una fiesta. El texto va precedido de un epígrafe tomado de un ensayo de Arguedas, que dice que el valle de Jauja es un ejemplo de “integración excepcional de razas, de culturas y de sistemas económicos”. En otras palabras un ejemplo de mestizaje feliz (por lo demás en el cuerpo mismo de la novela hay una alusión tangencial al Arguedas real, que ya por entonces sostenía en Lima las ideas centrales que aparecen en su obra literaria y ensayística).

Desde un comienzo tenía pensado que mi novela no sería de carácter etiológico, esto es que no se propondría explicar por qué nuestro país es así, o por qué se encuentra como lo vemos ahora. No se formularía una pregunta similar a la que se formula un personaje en *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa: cuándo fue que se truncó (jodió) el Perú. No habría de ser, y no es, pues, una novela de constatación, o por mejor decir, un acta de quiebra o de fracaso.

Quise más bien que fuera una obra que, teniendo como referencia el antiguo mito de Jauja como tierra de felicidad -convergencia de una leyenda medieval europea y del renombre de riqueza de la Xauxa de los incas-, planteara un posible modelo de convivencia armónica y logradas gentes y vertientes culturales muy diferentes. Pero convivencia en lo que ésta tiene de tolerancia, de respeto, de entretejimiento enriquecedor, y sobre todo de alegría.

Por ello decía, hace un momento, que escribir *País de Jauja* fue para mí una fiesta. Ojalá el libro pueda transmitir esa experiencia al lector.

Creo que una de las funciones del arte, y por lo tanto de la literatura, es compensarnos de alguna manera por la realidad que nos toca vivir. Una función muy importante, entre otras igualmente legítimas y valederas. Pero en un momento como el actual, en estos años que vive el Perú, tan difíciles, tan sombríos, creo que lo mejor que yo podía hacer, para gratificarme a mí mismo, y también a mis familiares, a mis amigos, y a quienes se tomen el trabajo de leerme, era ofrecerles esa visión de un mundo posible, claro y vivificante como debió ser el de la vieja y poética utopía a que me he referido.

El Perú puede ser alguna vez así. Mucho más si tomamos en cuenta que nuestra peculiaridad, nuestra singularidad, está en que somos un país múltiple, una tierra de varias y contrapuestas vertientes; o, para usar la metáfora de Arguedas, una tierra de muchas sangres.

Allí está nuestro futuro, como país, como realización cultural, como aporte a la humanidad. Debería incluso decir “nuestro destino”. Y es en esa línea de trabajo y esperanza que se sitúa *País de Jauja*.

[*Márgenes*, Lima, Año V, No 10/11, octubre de 1993]

LIBRO DEL AMOR Y DE LAS PROFECÍAS (Dos Fragmentos)

Edgardo Rivera Martínez

Jueves.

Amanece, en mis sueños. Celeste se acerca al río y contempla la corriente. Voy hacia ella y le digo: “¿Por qué está usted aquí, tan temprano?” Se vuelve a mirarme y de primera intención no responde y se torna otra vez hacia el agua. “Es tan clara,” dice. “Por qué a esta hora, con el frío?” “No, no siento frío.” “Y ¿por qué mira el agua?” “Porque me veo allí, muerta.” “¿Muerta?” “Sí, pero siempre en vida”. “¿Cómo dice?” “Ya lo dije: muerta, pero siempre en vida, y por eso toda es más hermoso.” No sé qué responder, y más aún porque me embarga la sensación de que alguna vez he escuchado en sus labios esas palabras. “No debiera decir eso...”, señaló. Ella continúa, dirigiéndose en realidad a sí misma: “Estoy aquí, y contemplo el agua y la pampa y la arboleda, y más allá los cerros y las alturas de hualá y de Pacllacancha. Pero, ¿es real todo eso? ¿Y si no fuera nada más que un recuerdo? ¿Acaso yo misma no soy más que un recuerdo? Se la ve tan abstraída y, no obstante, tan atenta al río, a los alisos en la otra ribera, a la luz irreal de esta hora. La brisa agita suavemente los pliegues de su ropa. Guarda un largo silencio, pero de pronto me pregunta, otra vez: “Dígame ¿estoy aquí?” “Sí, claro que sí. ¿Cómo puede dudar?” Se lleva una mano a la frente, cierra los ojos. Y cuando los abre, dice: “Se po-

dría representar, en una *lliclla* las ondas del agua, y una flor al borde, y una mariposa, ¿no? Otra vez desconcertado, no sé qué contestar. “O si no una mariposa, una libélula, y mejor aún un halcón ¿no cree usted?” Y me observa, por unos instantes, y se despide: “Adiós, señor.” Y se da vuelta y se aleja por el campo amanecido.



¿Cómo pude haberlo olvidado? fue en una clase del profesor Córdoba, en quinto año de media, que escuché los versos que vuelven de cuando en cuando en mi memoria: *neblis de fuego suben/y sacres de fuego bajan...* Una clase de literatura castellana en que yo era uno de los pocos en seguir con atención, pues la voz de ese señor era apagada y monocorde, y no traducía la viva emoción que le inspiraban las obras de los clásicos, que tan bien conocía. Se trataba de Calderón de la Barca, de quien habíamos leído *La vida es sueño*. El viejo docente se había enterado de que una de las obras de ese autor, *La aurora en Copacabana*, tenía como tema la llegada de Pizarro y la implantación del culto a María de los Andes. Había conseguido, pues, un ejemplar, y entusiasmado, aunque se trataba de una producción menor, nos leyó y explicó fragmentos, en uno de los cuales se describía el sitio y gran incendio que los naturales pusieron a los españoles en el Cuzco, incendio del cual se decía, en vívida imagen subrayada por el profesor, que sus lenguas de fuego eran como halcones que ascendían y descendían del cielo. Me impresionó mucho el pasaje, con esa imagen, y por eso tenía yo, no hace mucho, la impresión de haber escuchado antes la designación de neblías, como en efecto sucedió con esos versos que ahora me rondan de modo insistente.

¿Y no son también como halcones fuego los aviones de guerra que surcan, con su carga de napalm y de bombas, los cielos de Vietnam?

P.S. Movidio por una inspiración fui a la salida de la oficina a la Biblioteca Municipal. No había, por cierto, esa obra de tatro, pero tuve suerte con los cronistas, pues entre los pocos que allí existen se en-

cuentra la *Historia del Nuevo Mundo* del padre Bernabé Cobo, que contiene un capítulo que trata “De las aves que se hallaron en este Nuevo Mundo de los géneros que las de España.” Y en él se dice que entre las de caza de volatería que hay en la sierra están los “nebles, pilhuihuamán; éstos los hay con extremo buenos.” Y se cuenta que en cierta ocasión se llevó al rey como presente sesenta y de esos y otros halcones, en el año de 1650, y que su majestad ordenó que se le remitiera un mayor número de ellos. “Grande argumento, sin duda,” señala el cronista, en un pasaje del cual he tomado nota, “es de la bondad y fineza destes halcones del Perú, llevarlos a España tan de lejos y con tanta costa...” Sorprendido, me acordé que un trabajador de la mina de Janchiscocha me dijo, a propósito del que vi un día como detenido en el aire de esa puna, que debía ser un *paluyhuamán*. Se me ocurrió entonces solicitar el *Diccionario de la lengua quechua* de Holguín, que el bibliotecario me alcanzó con cierta perplejidad. Y encontré, en efecto, la voz *paluyhuamán*, muy cercana a la de pilhuihuamán, pero con el significado de gavilán, en lo cual sin duda se equivocó el gran jesuita.

Me ratifico pues en la convicción de que el halcón que me visita pertenece a esa noble variedad autóctona, reclamada por el rey de España, y no a la de las aves cruzando los mares, desde nórdicas regiones, venían al Nuevo Mundo, como pensé en algún momento. Ave por tanto del sol y de los apus.

II

**APRECIACIONES VARIAS SOBRE
EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**

DE ARGUEDAS A RIVERA MARTÍNEZ: EVOLUCIÓN Y RENOVACIÓN DEL CANON DE LA LITERATURA INDIGENISTA PERUANA¹

Ismael P. Márquez
The University of Oklahoma

Desde la aparición de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, novela considerada como iniciadora del neoindigenismo, la narrativa neoindigenista peruana ha transcurrido por cauces que naturalmente se entrecruzan e interconectan conformando un sistema autogenerador expansivo y dinámico. Dentro de este proceso se ha venido elaborando un nuevo canon en el que participan y alternan —cada una dentro de sus particularidades estéticas e idiosincrasias conceptuales— las obras de autores ya consagrados tales como Manuel Scorza, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri Montero y Edgardo Rivera Martínez; y conformando una generación más reciente, Oscar Colchado Lucio, Víctor Zavala Cataño, Félix Huamán Cabrera e Hildebrando Pérez Huaranca². Este listado no pretende ser total ni excluyente; su propósito es objetivar la poderosa vigencia que el género goza a pesar de esfuerzos en ciertos círculos críti-

1 Versión revisada de la ponencia con el mismo título presentada en el XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 12-16 de junio de 1994.

2 Tomás G. Escajadillo. "‘Los ilegítimos’ en la literatura neo-indigenista". *Márgenes*. Año III, 5/6, Dic. 1989:85-92.

cos por disminuir su importancia, y, en algunos casos, proclamar su desaparición.

Examinar y hacer justicia a la obra de todos los autores mencionados sería una tarea que está fuera de los límites de este trabajo. Lo que se propone aquí es dar una visión del desarrollo reciente de la narrativa indigenista peruana en su vertiente neoindigenista, enfocando para ello en la obra de Edgardo Rivera Martínez (1934). Depositario del legado literario de José María Arguedas, Rivera Martínez se ha erigido en figura distintiva del género con la exitosa publicación de su novela titulada *País de Jauja* (1993)³ que constituye hasta ahora la cima de su quehacer narrativo, y que se sitúa ya como una de las obras principales de las letras peruanas de todos los tiempos. La selección de la obra de Rivera Martínez como paradigmática de la narrativa neoindigenista peruana contemporánea, no ha sido arbitraria. Su corpus literario exhibe elementos de representatividad, exhaustividad y homogeneidad⁴ que no sólo lo inscriben sólidamente dentro del género, sino que también definen su naturaleza y envergadura.

Conviene aquí hacer una diferenciación semántica entre términos que habitualmente se emplean sin mayor precisión, pero que merecen esclarecerse por las importantes implicaciones que conllevan: *indigenismo* y *neoindigenismo*, y sus formas adjetivales indigenista y neoindigenista. Blas Puentes-Baldoceña⁵ indica que el indigenismo se refiere al movimiento ideológico-político y científico de los criollos y mestizos que se proponen revelar la realidad indígena, reivindicar sus intereses sociales y económicos y revalorizar su cultura con el propósito de integrarla a la comunidad nacional. Indigenista alude especí-

3 Edgardo Rivera Martínez. *País de Jauja*. Lima: La Voz/Ediciones, 1993.

4 El tema de representatividad de un corpus literario ha sido tratado en A.J. Greimas. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986: 142-45.

5 Blas Puentes-Baldoceña. "Narrativa, lenguaje literario e ideología en la literatura neoindigenista y de la negritud en el Perú: Manuel Scorza y Gregorio Martínez", Tesis doctoral. U of Texas at Austin, 1989.

ficamente a la creación literaria que se inscribe dentro del movimiento del indigenismo. (12)

El neoindigenismo, por otro lado, y como lo observa el mismo el crítico peruano, propone una visión interna de los valores culturales autóctonos con el propósito de dignificarlos y legitimarlos intelectualmente, pero también de preservar sus características intrínsecas, a la vez que los presenta como alternativas autosuficientes a la cultura europea. El neoindigenismo, pues, no sólo profundiza su visión sobre la identidad y los valores culturales del mundo indígena sino que concibe la cultura mestiza como derivación de la precedente, y además, incorpora creativamente los aportes de la civilización occidental. En el ámbito literario, la narrativa neoindigenista se nutre de esta ideología y detenta rasgos, como los ha señalado Antonio Cornejo Polar⁶, que van desde el empleo de la perspectiva del realismo mágico, la incorporación del mito, y la intensificación del lirismo, hasta la complejización de la técnica narrativa y la expansión del espacio de la representación. En su estudio titulado *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo* 2⁷ (1997), Mirko Lauer señala que si bien Cornejo Polar reconoce “una fractura de la unidad entre mundo representado y modo de representación . . . esa fractura no afecta la veracidad, puesto que ese desfase se resuelve con el concepto de heterogeneidad⁸ (54). Añade Lauer:

La preocupación de Cornejo Polar no es una descripción de lo indigenista como discurso general —ideológico—, sino la presentación del corpus de narraciones que él ubica bajo ese nombre, en el cual detecta tres rasgos distintivos: (a) un sistema más aditivo que secuencial en la composición del relato; (b) la fuerte presencia de un

6 Antonio Cornejo Polar. “Sobre en ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”. *Revista Iberoamericana* 127 (1984): 549-57.

7 Mirko Lauer. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo* 2. Lima: CBC, 1997.

8 Para la definición y discusión del concepto de heterogeneidad, véase: Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

componente lírico; y (c) una necesidad de “historizar el mito”. Los tres elementos buscan perfilar el factor no occidental, léase andino, en la particularidad narrativa local, como indicios que apuntan hacia la raíz mágica mencionada antes. (54-55)

Sin embargo la naturaleza de la literatura neoindigenista no se agota en la exaltación de valores culturales ni en la adopción de recursos técnicos novedosos en el discurso literario, entre ellos, el uso de un registro lingüístico que refleje la tradición oral andina como lo hiciera tan magistralmente Arguedas. Más aún, la premisa que el neoindigenismo sea la genuina representación literaria del indio en cuanto intenta capturar la intimidad de su ser y la visión de su universo mítico-religioso ha sido cuestionada por críticos como Peter Elmore⁹, quien destaca que:

El problema . . . consiste en asumir la existencia de un supuesto “indio auténtico”, . . . : entre el discurso de la ficción y el referente social habría, así, una transparencia absoluta. Por otro lado, uno puede interrogarse sobre las credenciales de quienes perciben que, en efecto, el novelista reprodujo objetivamente las condiciones materiales de existencia de los campesinos . . . , y, además la cosmovisión de éstos. (104).

Lo que constituye el elemento fundamental y diferenciador de la ficción neoindigenista, independientemente de las múltiples connotaciones ideológicas y estéticas que se la atribuyan, es el hecho de que, a la vez que revaloriza la esencia sociocultural indígena, se refuerza y enriquece en un proceso simbiótico con el legado multicultural del mestizaje¹⁰. La síntesis de estos factores es un nuevo discurso andino

9 Peter Elmore. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.

10 Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982: 183.

que intenta reflejar una identidad nacional¹¹. El proceso de evolución orgánica¹² que informa el neoindigenismo adopta —además de las mencionadas innovaciones formales— un cariz inusitado al recoger y registrar un fenómeno socioeconómico de profundas consecuencias en el destino del país: el gran movimiento migratorio desde el Ande hacia las zonas urbanas que se da con creciente intensidad a partir de la década del 40. La literatura no sólo constata el efecto de la migración sobre los desplazados y sobre las urbes receptoras, como es el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), sino también las graves consecuencias del abandono y desolación de comunidades andinas, dramáticamente representadas en los cuentos de Hildebrando Pérez Huaranca, reunidos en la colección titulada *Los ilegítimos* (1980). Lo que curiosamente queda virtualmente sin representación literaria es el estadio que Mirko Lauer ha caracterizado como “el proceso interno de la migración”, o sea, “los aspectos físicos, psíquicos, de la experiencia, del movimiento . . . por contraste con situaciones que anteceden o siguen al movimiento”¹³. Lauer aduce que

a pesar de la migración, el Perú sigue definiéndose como dos mundos sin un nexo problemático. Si el indigenismo poético tiende a cargar las tintas a una visión estereotipada de la subjetividad popular, la narrativa urbana sociologiza al sujeto popular, de alguna forma colaborando así a la amputación de su pasado. (81)

Dentro de este contexto, la obra narrativa 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.

11 Para un análisis de la problemática de la identidad nacional peruana véase: José Guillermo Nugent. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

12 En su estudio *La narrativa indigenista peruana* (Lima: Editorial Mantaro, 1994), Tomás G. Escajadillo postula que el neoindigenismo no cancela el indigenismo sino que implica más bien una “transformación orgánica”.

13 Mirko Lauer. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989: 72.

El caso de Rivera Martínez es inédito en las letras peruanas. Distanciado voluntariamente de los afanes de la fácil notoriedad, y con un corpus narrativo limitado pero de impecable factura, Rivera Martínez es respetuosamente reconocido en el medio literario como un excelso artífice, dueño de una prosa pulida de fina intensidad poética, que refleja una voluntad infatigable de encontrar la expresión más exacta para representar las tensiones de una intimidad profunda y particular. Heredero de la rica tradición que va de Garcilaso Inca a José María Arguedas¹⁴, 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 ciudadano costeño. En ambos casos, la lírica prosa que informa su obra teje una sugestiva tela en la que la realidad, los sueños y la fantasía se confunden en elusivas imágenes donde los símbolos y los mitos adquieren significados de difusas tonalidades.

La dualidad referencial que marca la narrativa de Rivera Martínez se manifiesta desde sus primeros cuentos recogidos en *Azurita* (1978), en *Enunciación* (1979), en *Historia de Cifar y de Camilo* (1981), y con especial brillantez en *Angel de Ocongate y otros cuentos* (1986), obra con la cual se consagra como cuentista de primera magnitud. Es en esta última colección donde Rivera Martínez despliega con característica sutileza su vasto arsenal estilístico y alegórico, y logra plasmar una poética que transita entre la barroca mitología de cuentos como

14 En su ensayo "Novela y utopía" (*Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Karl Kohut, José Morales Saravia, Sonia V. de Rose, eds., Frankfurt am Main: Vevuert Verig, 1998), Alonso Cueto señala que: "Tanto para Arguedas como para Garcilaso, la literatura es una compensación. Las palabras aparecen para recordarle al mundo las verdades y bondades de la cultura andina de donde el autor viene. En ambos casos, escribir es un acto que busca materializar en palabras un espacio y un tiempo perdidos . . . Ambos escriben en castellano sobre un mundo de quechua-hablantes, que perciben como un modelo utópico". (35)

“Angel de Ocongate” y “Amaru” hasta el patético realismo de “Rosa de fuego” y “El herrero”. “Rosa de fuego”, mejor que ningún otro cuento ha calado tan profundamente en la problemática del desarraigo social y proletarización cultural derivados de la migración. La temática en sí no es novedosa; ya Julio Ramón Ribeyro en *Los gallinazos sin plumas* (1956) y Enrique Congrains Martín en *No una, sino muchas muertes* (1957) habían retratado de cuerpo entero la degradante marginación de vastos segmentos populares en una Lima en caótica carrera hacia el espejismo de la modernidad. Pero el sesgo lírico y la sensibilidad netamente andina que Rivera Martínez le imprime a su obra, cualidades que nos remiten directamente a la fuente primigenia que es Arguedas, difiere en gran medida del punto de vista esencialmente realista-urbano de sus colegas. Las observaciones de Mirko Lauer que citamos arriba son válidas en cuanto testifican de la ausencia de una literatura de la migración, pero este hecho no le resta vigencia social a la obra de Rivera Martínez; el autor, con la tersa prosa que lo distingue, emplaza al lector cara a cara con la brutal alienación y profunda nostalgia que sufren aquéllos que se han visto forzados a abandonar el hogar andino en busca de un elusivo El Dorado.

La función de la memoria de un pasado idílico como sustento del espíritu nos trae los lejanos ecos de otra nostalgia, la del niño Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*. Y es que la obra de Rivera Martínez se imbrica con la de Arguedas en un “diálogo intertextual”¹⁵, que se genera y actúa mucho más intensamente que si fuera un simple caso de influencia.¹⁶ No es más evidente esta consonancia que en *País de Jauja*, novela que igualmente se fundamenta en la memoria de un adolescente como vehículo de recuperación del pasado, pero también como exaltación de un presente jubiloso, imbuído de optimismo, emoción insólita en el Perú de hoy.

15 El concepto de intertextualidad es tratado ampliamente en: Umberto Eco. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana UP, 1990: 88.

16 El tema de influencia literaria en sus diferentes modalidades se analiza en: Harold Bloom. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford UP, 1973.

Si la relación intertextual de Rivera Martínez con Arguedas es manifiesta, lo es igualmente con su propia obra, tanto en lo temático como en una variedad de recursos expresivos. En *País de Jauja*, Rivera Martínez ha acudido a su bagaje autobiográfico —ya exhibido en su libro *Casa de Jauja* (1985)— para recapturar experiencias hogareñas vividas en su ciudad natal y rescatar situaciones y personajes —verdaderos y ficticios— que pueblan sus anteriores obras. De aparente simplicidad por el plácido fluir de su lectura, esta novela en efecto es un complejo tramado estructural, simbólico y semántico en el que se conjugan las mitologías andinas y clásicas y donde se mezclan e interactúan las literaturas, músicas y lenguas nativas y europeas, clásicas y modernas. La fábula de la novela se ambienta en los años cuarenta en la remota y apacible ciudad andina de Jauja y abarca un período de vacaciones escolares del joven Claudio, cortas semanas que propician el inevitable rito de pasaje a un grado más alto de maduración intelectual y afectiva, y también el descubrimiento de una incipiente sexualidad. La educación sentimental de Claudio se da en el seno de una familia de clase media venida a menos económicamente, donde su madre nutre su vocación y talento musical, y su hermano cultiva sus inclinaciones literarias. Ambas inquietudes artísticas le presentan a Claudio perspectivas culturales que no se excluyen mutuamente sino que más bien se enriquecen y complementan. Al lado de su madre recoge del folklore local huaynos y yaravíes que trasciben con particular celo al piano, a la vez que toma lecciones de piano clásico siguiendo los métodos europeos de Lemoine y Czerny. Guiado por su hermano, bibliotecario municipal, Claudio explora el mundo de los libros donde se ve envuelto por los épicos personajes y visciditudes de *La Ilíada*, pero con igual fascinación apela a la tradición oral que le transmite una empleada doméstica para indagar sobre los mitológicos Amarus que habitan los insondables lagos sagrados andinos. A través de la narrativa que se da principalmente en la segunda persona, técnica que crea una atmósfera de intimidad y reminiscencia, Claudio esparce entradas en un diario personal que comienza siempre con la frase “Marcelina dijo: . . . “De esta manera transcribe el texto oral de Marcelina, leyendas en que la criada da cuenta de los orígenes del hombre, el significado de las cosas, y de las luchas entre las fuerzas cósmicas que rigen el uni-

verso. Así, el muchacho que comienza el verano en infantiles juegos con sus amigos, alcanza al final de éste una plena conciencia de su vocación artística y, más importante aún, de su polivalente herencia histórica y cultural.

Pero aun en medio de la plétora de experiencias y emociones recogidas, es la ciudad de Jauja la que asume el centro protagónico de la novela al servir como elemento catalizador de culturas que se sintetizan en un proceso de genuino mestizaje. Jauja, país utópico enclavado en los Andes, es el espacio mediador entre la realidad de una modernidad que avanza desde Lima y la remota puna donde los apus —dioses tutelares andinos— y los mitológicos amarus que habitan los lagos sagrados todavía ejercen su poderosa influencia. Este lugar paradisíaco no sólo devuelve la salud a quienes acuden a él en busca de su clima restaurador, sino que simboliza y objetiva la feliz unión de valores que secularmente se habían considerado incompatibles. Quizás éste sea el principal mérito —entre muchos otros— de esta extraordinaria novela.

La ancha veta de la literatura indigenista peruana se ha enriquecido, y continúa ampliándose, con los aportes de nuevas generaciones de autores que siguen bregando contra lo que Cornejo Polar ha llamado su “heterogeneidad conflictiva” (*Escribir* 55). Edgardo Rivera Martínez se aúna a ellos, y asume hoy una posición principal en la elaboración de un nuevo canon que por su forma y espíritu seguirá sustentando el género que ya definiera con clara visión José Carlos Mariátegui, y que alcanzara resonancia mundial con José María Arguedas.

[*Tradicción y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pamela Bacarisse, ed., Pittsburgh: U Pittsburgh P., 1995: 95-100 (Revisado)]

NOTAS ACERCA DE LA NARRATIVA 'NEO-INDIGENISTA' POSTERIOR A 1971

Tomás G. Escajadillo

El caso de Edgardo Rivera Martínez (Jauja, 1933), y su posible vinculación con el neoindigenismo, merece un aparte. Aunque su primer libro, *El unicornio* (Lima, s.p.i. -impreso en la imprenta de UNMSM- 1964), es anterior al reconocimiento de su narrativa, es un fenómeno de la década de los '70. Como lo he manifestado en otra oportunidad, "bien podría decirse de *El unicornio* que fue la gran omisión de la crítica en 1964; los críticos no vieron un volumen de veras importante. Eso hace de la narrativa de Rivera Martínez un fenómeno básicamente de los años '70, cuando en justicia debió figurar en los comentarios críticos y antologías de los años '60¹. En la misma oportunidad, al notar que su reciente libro *Angel de Ocongate y otros cuentos* (Lima, PEISA, 1986) se presentan "en la primera parte (...) cuentos cuyo espacio y temática son los de la Sierra; y en la segunda parte cuentos cuyo acontecer transcurre en Lima", añadía. "Rivera Martínez trabaja paisajes borrosos, juega con niveles de irrealidad, hace uso abundante de la fantasía y de anécdotas como entrevistas en un sueño. Para limitarme a sus relatos 'andinos', quisiera enfatizar que Rivera Martínez desconcierta a la crítica, plantea un reto hasta ahora no abordado por la crítica nacional. En efecto, su narrativa 'andina', ¿es 'indigenista'?"². Y agregué:

1 (TGE): *Angel de Ocongate*. En: *El Observador*, Lima, 4 de enero de 1987, p. 13.

2 Ibid.

Pues Edgardo Rivera Martínez rompe todos los esquemas del indigenismo. ¿A quién se le hubiera ocurrido hacer aparecer un unicornio en nuestros lares andinos? ¿A quién se le ocurriría hablar de un niño andino “civilizado”, que recibe en su casa de la sierra lecciones de música clásica al piano o que aprende idiomas extranjeros?³ ¿Son nuevas facetas de la realidad andina? ¿Rivera Martínez está ampliando el ámbito espiritual del “indigenismo”? ¿Estamos ante una nueva versión de una suerte muy original del “neoindigenismo”? El excelente cuento “Enigma del árbol”, cuyo protagonista es un comerciante “turco” de bastante cultura, y cuya anécdota amorosa se mezcla con la historia de un exótico árbol, al mismo tiempo que es muestra de la maestría narrativa del autor, plantea un obvio reto para el crítico literario⁴.

Como queda dicho, la narrativa de Rivera Martínez sólo en parte es “andina”. Sería interesante subrayar que Rivera Martínez no sólo es nativo de la Sierra y su infancia y juventud transcurren en ella, sino que también es un estudioso del Ande peruano⁵. Después de los cuatro relatos que conforman *El unicornio* (1964), Rivera Martínez publicaría, sucesivamente, *El visitante* (Lima, Ediciones de la Clepsidra, 1973), y luego volúmenes “finales”: *Azurita* (Lima, Editora Lasontay, 1978), que

3 En justicia, este niño andino “civilizado” pertenece a la autobiografía del autor y no a una obra de ficción. Estas y otras experiencias de ERM, que me han sido relatadas por él mismo, ilustran lo peculiar de su background y -como en el caso de Zavaleta y Yauri- Rivera Martínez dará cuenta inevitablemente, de “su” Sierra, del mundo andino tal como lo conoció y lo conoce.

4 (TGE): *Angel de Ocongate*, art. cit. (en la nota 1), p.13.

5 Cf. (ERM): *El Perú en la literatura de viaje europea de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Lima. UNMSM, 1963; *Imagen de Jauja*. Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú, s.f. (1968); *Hombres, paisajes y ciudades*. Lima, Lasontay, 1981. ERM es el director de la revista *Literaturas Andinas*, que publica en Jauja el Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes (IDECSA No 1 Jauja, segundo semestre de 1988, 140 pp.; Nos. 5-6, primer y segundo semestre de 1991, 76 pp.) Su último trabajo académico en este campo (ampliada) es la traducción y el penetrante estudio introductorio a la monumental *Perú y Bolivia*, de Charles Wiener (UNMSM/Instituto Francés de Estudios Andinos, 1993, 860 pp.)

a los cuatro textos de *El unicornio* adiciona otros tantos inéditos; *Enunciación* (Lima, Editora Lasontay, 1979), que reúne, a diferencia de *Azurita*, los relatos no-andinos; son tres, uno de ellos "El visitante". Posteriormente Rivera Martínez ha publicado, en fascículo independiente, *Historia de Cifar y de Camilo* (Lima, Editora Lasontay, 1981), excelente relato de ubicación citadina. Con el título del cuento premiado en la primera versión del concurso de *Caretas*, Edgardo Rivera Martínez ha dado a la luz un *Angel de Ocongate y otros cuentos* (Lima, PEISA, 1986); en una "Nota preliminar" a este libro, se informa: "Se ha reunido en este libro, por acuerdo entre el autor y la editora, relatos ambientados en dos áreas de nuestra patria. En la Primera Parte se incluyen cuentos cuyo espacio y temática son los de la Sierra; y en la Segunda Parte cuentos cuyo acontecer transcurre en Lima" (p. 7). Todo hace pensar que similar estructura tendrán los siguientes libros de cuentos de Rivera Martínez.

Quizás el primer comentario crítico valioso de la narrativa de Rivera Martínez es el "Prólogo" que Antonio Cornejo Polar escribiera para la edición de *Azurita*. En él habla de que "Rivera Martínez ha querido reunir, bajo el título de *Azurita*, sus cuentos de ambiente andino, denominación hartamente imperfecta, sin duda, pero que sirve al menos para determinar un cierto ámbito de convergencia y para deslindar estos relatos de otros" (p. 7); los de ubicación cosmopolita y universal; agregando: "Como se ha dicho, todos estos textos confluyen en el espacio andino y comparten en términos generales, una misma concepción del hecho narrativo". (p. 8). Cornejo Polar se interesa en insertar la narrativa de Rivera Martínez en el contexto de la tradición indigenista:

De hecho los cuentos de *Azurita* afinan su nivel de representación en la vasta región de los Andes, cuyo paisaje es descrito con fruición pictórica, con prosa sensitiva pero refrenada, y rastrean acciones de personajes también definidos por su condición serrana; sin embargo, por encima de este plano referencial, aunque sin inhibirlo, el narrador modula una dimensión semántica más amplia, legítimamente ontológica, que se resuelve, casi siempre, por la vía de lo

maravilloso, en una densa y sutil predicación de orden existencial. En este sentido los cuentos de Rivera Martínez, escapan a la norma indigenista: si en ella el énfasis del discurso se sitúa en la realidad social, en *Azurita* queda privilegiada una perspectiva más bien filosófica, hondamente contemplativa, que universaliza, sin diluirla, la problemática de lo concreto. (p. 8; mi subrayado)⁶.

El punto está, sin embargo, en debate. No olvidemos “los dos indigenismos” de que hablaba Ciro Alegría: “uno de ellos es el de la protesta y la lucha en favor de los indios, y otro es el de la valorización o revalorización intelectual del hombre indígena”⁷. Sólo queda por establecer si el “hombre indígena” es restrictivamente el indio analfabeto, el comunero acosado de *El mundo es ancho y ajeno* o *Todas las sangres*, o puede ser otro tipo de “personaje”. Estamos viendo que Zavaleta y -más explícitamente- Yauri, amplían la gama de creaturas que pueblan el Ande peruano; a José María Arguedas le tomó treinta años -de *Agua* (1935) a *Todas las sangres* (1964)- establecer toda una gama de status de los “mistis”, que ya no son la entidad monolítica y todopoderosa de su libro, sino que se subdivide en categorías como “vecino más principal”, “señores empobrecidos”, etc. Lo que nunca presentó Arguedas es un ser andino que leyera libros (del “mundo occidental”), como varios de los personajes de Rivera Martínez. Raúl Bueno ha observado, sagaz y quizás risueñamente, que el “profesor” que relata la historia de *El unicornio* es una suerte de alter ego del autor: “Se trata de un profesor sedentario, contemplativo, moderado, de mucha sensibilidad y cultura (especie de reflejo del autor, salvo en lo sedentario), cuya parsimonia en el narrar parece ser la pauta que siguen

6 Raúl Bueno Chavez concuerda con esta observación: “Sorprende (...) el modo de aportar cada cuento su cuota de figuras ambientales para reproducir con riqueza el universo andino, en que tienen lugar las diversas historias del libro; la manera de trascender la problemática indigenista para situar en un ámbito universal los conflictos del poblador andino”. Cf. *Reseña Azurita*. En: RCLL. Lima, IV, Nos. 7-8, 1er y 2do. semestres de 1978, p. 224. Ver sin embargo, la nota 9.

7 (CA): *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Arequipa 1965. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 248; hay una segunda edición de este libro: Lima. Latinoamericana Editores, 1986.

los demás relatos⁸. Precisamente este tipo de personajes ajenos a la clásica (y a veces simplista) tradición indigenista es el que intenta abrirse paso en las ficciones de Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri y Edgardo Rivera Martínez. El “profesor” de Rivera Martínez es el equivalente a “El niño que escribía cartas ajenas” de Zavaleta (también eso hace el narrador de *El unicornio*.)

Tal como lo manifestara Yauri Montero en la entrevista citada, el autor de *María Colón* se caracterizaba -y hacía esta caracterización extensiva a Zavaleta y Rivera Martínez- a sí mismo como descendiente de una casta de “señores empobrecidos”, que busca la supervivencia a través de la cultura y/o la profesionalización universitaria. Rivera Martínez parece no aspirar a dramatizar poéticamente cosas tan complejas; se limita a presentar una galería de personajes andinos cultos, “leídos”: el maestro de *El unicornio* (cuya cultura parece desproporcionada en relación a las sapiencias elementales que enseña a sus jóvenes alumnos) confiesa: “Soy gran amigo de la lectura, y casi toda mi morada está llena de libros, muchos de ellos raros, insospechados, en antiguas y curiosas ediciones, que mis antepasados -modestísimos hidalgos- reunieron para entretenimiento de sus ocios. Mis preferencias se dirigen a los libros de poesía, las relaciones de viaje, las historias caballerescas” (p. 51). Otros personajes duplicarán su condición de “leídos”, desde el modesto buscador de piedras preciosas de “Azurita” - que no pudo terminar la secundaria a pesar de sus propios deseos y los de su padre-: “Fue una lástima (que no terminara media), pues era buen alumno y le gustaba el estudio... Leía, no obstante, de noche, en casa de aquel tío, orador aficionado. Lecturas varias, que le dejaron una cierta facilidad de palabra, motivo de sorpresa para los conocidos” (pp. 17-18). El comerciante de origen armenio de “Enigma del árbol”, uno de los mejores textos de *Angel de Ocongate y otros cuentos*, liquida su negocio y para distraer el ocio le compra 182 libros a un amigo: “...los ciento ochentidós volúmenes, comprados para tener que leer, mucho que leer, como siempre había deseado” (p. 51).

8 Cf., la reseña de Raúl Bueno a *Azurita* citada en la nota 6, p. 225.

Varias otras cosas caracterizan la singularidad de Rivera Martínez; una pauta estilística que se acomoda al relato pausado; la introspección de muchos personajes andinos, su caracterización psicológica, insólita en la tradición indigenista, que -al decir de Cornejo Polar- sin embargo, no evita aludir a la tensión social del Ande⁹. “La descripción psicológica parece interesar de manera especial a Rivera Martínez”, afirma el crítico citado (p. 9):

Tal vez por 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 constante y cálida comunicación del paisaje. (p. 9)

De otro lado, la “prosa sensitiva y refrenada” o la existencia de una “prosa poética” (palabras de Cornejo Polar), como “Amaru”, que, al decir de Ricardo González Vigil es “una partitura musical, un ejercicio poético en prosa”¹⁰, es un rasgo caracterizador del conjunto -y no sólo de textos como “Amaru”- de la “narrativa andina” de Rivera Martínez¹¹. No debe dejar de subrayarse, de otro lado, la frecuencia del

9 Dice Cornejo Polar: “Aunque sin explicitéz vindicativa, pero sí con rigor consistente, este nivel somete a juicio el sistema económico-social de los Andes, mostrando la miseria de los pastores o la explotación de los mineros, y algunos aspectos de la superestructura, según se aprecia en “Ave Fénix” con respecto a la religión, o en “Marayrasa” en referencia a los organismos represivos del Estado”. Cf. “Prólogo” a *Azurita* citado, p. 8. Cf. nota 6.

10 Dice González Vigil: “‘Amaru’ es un texto hermético, laberíntico, oscuro. Exige una interpretación atenta a sus varios niveles de sentido (...) y reitera, en forma espléndida, el mensaje de los relatos precedentes. “Amaru” es una partitura musical, un ejercicio poético en prosa. Es un canto ritual que suscita -entrevé- momentáneamente la pureza del mito, la existencia primordial. En nuestra literatura, únicamente Eguren (en sus *Motivos*) ha otorgado semejante magia a la palabra, a la frase, a la imaginación”. Cf. *Solapa de Azurita*.

11 Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, opina lo siguiente: “Aunque ‘Amaru’ no es un texto representativo de este volumen, en la medida en que es mucho más un poema

diseño -seguro, firme- de memorables personajes infantil-juveniles; la apertura a complejos temas como los que podría llamarse la “identidad cultural” del habitante andino. De otro lado, debe repararse en que el paisaje andino en Rivera Martínez ya no es “colorista” sino, más bien “esencial”, “subjetivo”. Otra pauta que se acomoda a los narradores introvertidos de Rivera Martínez es la ausencia de diálogos, o más bien, la reducción al mínimo de ellos. Finalmente, debe prestarse atención a la existencia de lo maravilloso-universal al lado de lo mágico-mítico de la visión andina del mundo; la presencia de un unicornio en lares andinos y su connotación de “lo universal”, “lo europeo”, para decirlo con las palabras de Raúl Bueno, implica “el hallazgo de un nuevo “maravilloso” integrado a la vez por las míticas indígenas y clásica”¹².

En el momento de cerrar este libro acaba de aparecer (amigo, vaya un amigo) *País de Jauja*, una novela mayor de nuestra narrativa del siglo, que obliga a una adición. Volvemos a preguntarnos: ¿este es “neoindigenismo”? *País de Jauja* (Lima, Ediciones La Voz, 1993, 515p.) es una recreación de la Jauja de los años 40, vista a los ojos de un sensible adolescente. Pero en lo que nos interesa, si en ficciones de ambientación similar anteriores se podía hablar de “neoindigenismo” porque si bien no se trataba de luchas por la tierra y temas similares, el ambiente andino era muy fuerte, ahora nos invade la duda. Como en el caso de Zavaleta, la ciudad andina -en este caso pequeña pero muy cosmopolita- puede servir al propósito de otro discurso.

El propio autor se distancia -en declaraciones- del “neoindigenismo”. Pero ello, ¿cierra el debate o más bien abre la necesidad de ampliarlo? Yo quisiera que *País de Jauja* fuera una muestra -una de las mejores muestras- de “neoindigenismo”, pero ello tiene primero que ser debatido. Tenemos que anotar que la crítica -la abundante crítica- que ha suscitado la publicación de esta novela mayor, no se ha preocupado del tema. Nosotros sí tenemos que abordarlo.

que un relato, cierra y corona el hermoso discurso narrativo que enhebra las distintas instancias de Azurita y pone énfasis en la perspectiva poética desde la que deben leerse estos cuentos”. Cf. “Prólogo” a *Azurita* citado, pp. 9-10.

12 Cf. La reseña de Raúl Bueno a *Azurita* citada en la nota 6, p. 224

Los jaujinos, por razones históricas que muchos saben, no conocieron ni la dominación Inca, ni el latifundio de las encomiendas coloniales, ni la ferocidad de las haciendas de horca y cuchillo de nuestra augusta tradición republicana. *País de Jauja* puede así ofrecernos una particular visión de un mundo andino integrado, en que coexisten armoniosamente y con felicidad las más diversas corrientes culturales, un fenómeno ciertamente favorecido por la especial situación de Jauja, donde, reiteramos, no ha habido latifundio, donde todos eran, más o menos, pequeños propietarios, y donde acudían, en pos de salud gentes de todas las partes del Perú, incluso Europa, con cierta tendencia a pertenecer a estratos económicamente favorecidos.

La fábula novelística tiene como protagonista a Claudio y a sus vacaciones jaujinas de 1940. La novela es varias cosas a la vez. Es nuestro equivalente al joyceano *Retrato de un artista adolescente* (1914) o a *El retrato del artista cachorro* (1940) de Dylan Thomas. El cachorro de artista duda entre la música y la literatura. Marco Martos llega a decir: “País de Jauja es una de las más hermosas novelas de los últimos años y el primer relato en el Perú que alude a la formación del artista”.

“Claudio y el amor en Jauja a los 15 años” también podría rotularse la novela pues, como dice Luis Millones, “el universo de Claudio está poblado de amores” o, en las palabras de Marco Martos, Claudio “empieza a sentir la dulce garra del amor” (El Peruano). Como se ve, en todo caso, las posibilidades de abordar a País de Jauja como “novela de aprendizaje” son muy amplias.

La novela de Rivera Martínez ha sido saludada con inusitado y unánime elogio por la crítica: “Obra lírica de largo aliento y corte intimista que se sitúa en lugar de honor de la literatura nacional” (Guillermo Niño de Guzmán); “Obra mayor de la narrativa peruana” (Antonio Cornejo Polar); “La gran novela de Rivera Martínez” (Ricardo González Vigil); “Constituye para la narrativa peruana un valioso y duradero aporte” (Ismael Pinto); “Nunca 515 páginas han corrido tan rápido ante mis ojos” (Luis Millones); “Una novela excepcional” (Marco

Martos); “Edgardo Rivera ha escrito la novela más hermosa de estos últimos tiempos” (Gestión).

Nos gustaría comentar otros aspectos de la novela, como por ejemplo de que al ser la novela de “la formación del joven artista”, es una suerte de novela dentro de otra novela (los “cuadernos” o “libretas” del narrador adolescente); sin embargo, debemos fijar nuestro foco en otros asuntos. Dice Cornejo Polar: “ERM ha escrito una novela de largo aliento, que nos presenta a través del recuerdo de su ciudad la imagen de un país posible, mestizo e integrado. La visión de Rivera de esa Jauja, tierra mítica de riqueza y felicidad, constituye una propuesta única y singular en la actual novelística peruana” (Mi subrayado), a lo que agrega: “En el fondo, en efecto, *País de Jauja* puede leerse como una admirable alegoría de la transculturación feliz, enriquecedora”. Este punto ha interesado en particular a la crítica. Así escribe Ismael Pinto: “Una especie de mestizaje asimilador, lejano y no imposible reflejo - ¿una utopía literaria?- de un ‘Perú posible e integrado’”. Marco Martos, por su parte afirma categóricamente: “El relato muestra a Jauja como una imagen de un Perú posible e integrado” (Gestión). ¿Esto impediría que se siga hablando de “neoindigenismo”?

González Vigil reflexiona en especial sobre este punto:

La profundidad con que aborda el mestizaje como proyecto nacional. Un mestizaje en que las raíces deben ser autóctonas, a las que debe añadirse un aprendizaje crítico y creativo de la cultura “occidental” y la de otras latitudes. Una postura similar, pues, a las del Inca Garcilaso, Ciro Alegría, José María Arguedas y Gamaliel Churata. La nota diferencial de *País de Jauja* procede de su tono jubiloso, el de su mestizaje ya cristalizado en gran medida (debido a las características peculiares de Jauja en la historia nacional), y no sólo como una esperanza azotada por la angustia en un futuro distante, esgrimida desde las frustraciones y masacres con que acaban los *Comentarios reales*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Todas las sangres*, etc. Precisamente,

la imagen legendaria del “País de Jauja” como el de una tierra paradisíaca connota que la meta deseable para el Perú, la ejemplifica el mestizaje jaujino.

Quizás *País de Jauja* sea el fin de toda una saga en que el primer plano lo ocupa las masacres cíclicas al campesino (*El mundo es ancho y ajeno*, *Todas las sangres*, *La guerra silenciosa*, etc.): hay que discutirlo. Cornejo Polar subraya el tono gozoso con que termina el libro: “brilla el sol y el aire es límpido, clarísimo”, Y comenta: “su insólito optimismo es también, por decir lo menos, saludable”; nuevo tema de discusión, pues no puede dejar de reconocerse que el pesimismo y la ausencia de alegría es un rasgo que unifica, hablando en trazos gruesos, al indigenismo y su secuela, el neindigenismo”.

Así, pues, en esta Jauja a la vez real de 1940 e irreal (y como difuminada como ha señalado más de un comentarista), vista por la mirada asombrada (y enamorada) de un adolescente local “arty type”, desfilan nobles y ricos europeos que han venido a curarse en el sanatorio de la maligna tuberculosis y forman un río que confluye no solamente con los pacientes peruanos (de casi todo nivel económico), sino que todos ellos se mezclan con la población de la ciudad. Pero, en especial, confluyen la literatura, los mitos y la música de las más remotas regiones del mundo (pero sobre todo, europeas), con sus correlatos locales; como dice Millones: “Mozart, Schubert y Beethoven se combinan con los huaynos y pasacalles para redondear la pintura de un ambiente donde la armonía resulta de elementos dispares”. Así varios críticos evalúan el sentido de la escena final en que el protagonista, luego del repertorio fúnebre occidental de rigor, interpreta en el órgano mayor un antiguo himno andino. ¿Unidos los contrarios contra la muerte?

Jauja a diferencia de las ciudades serranas de Zavaleta, cuenta con un aura mítica (“¡Valle de Jauja!” se lee en muchos libros europeos y norteamericanos a lo largo de varios siglos) que Rivera Martínez ha sabido aprovechar, de suerte que por momentos vemos las cosas como a través de una ligera neblina. Por ello es que *País de Jauja*, novela mayor sin la menor duda, debe desde ya reflexionarse en relación con

las ficciones que han tenido como escenario el Ande peruano. Puede ser una historia “urbana”, de una urbe serrana y cosmopolita a la vez. Quizás, más bien, esté en las fronteras más “abiertas” del “neo-indigenismo” o, dicho de otra manera, haya ampliado las fronteras del “neoindigenismo” (lo que no le impide ser una novela “moderna”, sumamente original y que sobrepasa o no se interesa por los tópicos temáticos, tonos ambientales y “paisajes” de la tradición indigenista. Quizás *País de Jauja*, más que novela epigonal de una tradición, sin dejar de serlo, es sobre todo, una novela fundadora (del optimismo, por ejemplo)¹³.

[Notas acerca de la narrativa neo-indigenista posterior a 1971] en *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores, 1994]

13 (Cf. Guillermo Niño de Guzmán: “En busca del paraíso perdido”. *Caretas*, Lima 10. de julio de 1993, pp. 68-69; Antonio Cornejo Polar, “Nombre de país: el nombre”. *Sí*, Lima, 5 de julio de 1993, pp. 42-43; Ricardo González Vigil, “La gran novela de Rivera Martínez”. Lima, “ Suplemento Dominical” de *El Comercio*, 10 de agosto de 1993; Alat (Alfonso La Torre): “País de Jauja, celebración de lo andino” (entrevista). *La República*. Lima, 31 de julio de 1993; Ismael Pinto: “Crisol de sangres y cultura.” *Expreso*. Lima, 11 de agosto de 1993; Luis Millones: “La educación sentimental”. *Debate*. Lima, setiembre-octubre 1993; p. 63; Marco Martos: El país de Jauja. *El Peruano*, Lima, 13 de octubre de 1993; M.M.: “Rivera Martínez, un orfebre de la palabra”. *Gestión*, Lima, 14 de octubre de 1993).

CARTA DE XIMENA A CLAUDIO ALAYA MANRIQUE

Laura Riesco

Querido Claudio,

¿Cómo se escriben los personajes que se leen? He entrado en tu texto, he caminado por tus líneas en el terreno habitado por un muchacho serrano, serrano yo a mi vez, que te leo y te escribo desde otro tiempo y otra zona. ¿Qué busco, qué encuentro, Claudio, en ese tu recinto de lenguajes? Me acerco a ti tratando de alejarme de Edgardo Rivera Martínez, cómplice en tu producción, para aislarte en lo posible en tu papel de personaje. Me guía, de ese modo, un adolescente que se tutea recordándose en el pasado y que en sus “cuadernos secretos” anota los sucesos que le interesan, sus dudas y cavilaciones. Como todos los que sufren del afán de escribir, te recuerdas y te escribes cazando, atrapando lo que palpita en una realidad que fue, o que es, para fijarla en blanco y negro, inmóvil para siempre ya en tus páginas. A través de esa alquimia vas transformando la vida, su palabra viva, en el signo de lo escrito. A lo mejor, quién sabe, al leerte y escribirte a mi modo, he querido desentrañar tu deseo de llenar la página en blanco para saber qué es lo que yo deseo en mi viaje por tu Jauja. (Nunca fui a tu tierra. Laura Riesco estuvo a punto de llevarme a Yauli, pero Casilda, una prima y ahijada de mi madre desbarató tanto el orden aparente de mi casa, que ya no pudimos hacerlo. De haber ido y haberte conocido en ese entonces, hubiera buscado a Leonor para decirle que te conteste

aunque sea una carta. Perdona que a veces me vaya sin método por estas tangentes).

Tu mundo, Claudio, es un mundo *literario*, con todo lo que en la página ese término arrastra. No me refiero a tu gusto por los libros ni a tu manera de hablar que a los chicos de tu edad les parece rara, o al hecho de que tu familia, indudablemente, sobresalga por su intelecto, su afición al arte y a la buena música. No es eso, pero vives en el seno de una “familia feliz” -son tus palabras- rodeada por la paz de un pueblo que es el buque-sanatorio del señor Radulesco, la nave pintada y literaria de los locos y la “isla feliz” de tu hermana. Tanta felicidad se encuentra difícilmente en la literatura cuya intención es representar una realidad vivida. Paradójicamente, es porque presentas una familia tan bien avenida, tan utópica, que rebalsas los límites de lo convencional en el realismo y, sin embargo, haces, de todas maneras, *literatura*. En tu círculo hogareño, ciertamente no existen los problemas de la “novela familiar” freudiana. Tu padre, y de veras siento mucho que tuviera una muerte tan injusta, está, en este caso, convenientemente ausente. Tu abuelo Baltazar ronda el ambiente como una benéfica sombra tutelar y musical. A la edad en que generalmente, y más en alguien como tú que piensa mucho, uno esperaría la crisis natural del distanciamiento y la propia afirmación individual, proceso en que se mira y juzga con ojo crítico a los padres intachables de la niñez, para ti es inexistente. Nada de eso, como tampoco hay rivalidad ni fricciones ni discrepancias fraternales. Hasta tu lenguaje, Claudio, me pareció en un principio arcaico, como el de las novelas de antes cuando, sin sonrojo o auto-conciencia, el texto se quería escribir “bonito”, distinto al de la comunicación diaria. Mientras te recuerdas en los detallados diálogos familiares, por lo general, los adjetivos preceden a los nombres y Abelardo, con frecuencia, te llama “joven hermano”. Y, no, sospecho que no se trata solamente de un uso provincial y de esa época. Aunque así fuera, para el momento en que más tarde te recuperas en el texto, resulta un tanto insólito. Escoges, o tal vez, la necesidad del texto escoge para ti esa suerte de estilo.

¡Qué personajes -es así como casi siempre los designas tú- los

que pueblan tu Jauja! Se colorean sus páginas con un cura fanático, caricatura de inquisidor, que amenaza a gritos con la muerte, y su inocente adversario, un carpintero dulce que talla ataúdes y que por las noches predica líricamente la vida renovada en el curso eterno de la naturaleza. Como salido de un cuento de hadas o de las historias antiguas, presentas a un bastardo atractivo y sombrío, aquejado de un mal, especie de hechizo, que lo hace llegar al extraño palacio donde se recluyen los sufrientes. Solo completamente, sin la marca del apellido paterno, nunca desentrañó el misterio de sus orígenes. Misterio, por igual, -lo comenta tu hermano- es el que sepa y conozca tanto y a tantos en el pueblo; Mitridates, el de rostro griego, “ángel pastor de muertos” y por su propia espada, némesis de los abusivos. ¿Y qué decir de tu barbero quijotesco? Hosco, de mal genio, de lenguaje sorprendentemente rebuscado, nostálgico y orgulloso de lo que su tierra fuera para él en otra época, idealiza su propia Jauja con prejuicios equívocos. No obstante, dime, ¿no erraba y se violentaba en su desvarío también nuestro Quijote? Cristóforo Palomino, solterón, niño viejo de mamá, ambicioso de cultura, no desiste en sus latines pese al ambiente provinciano, y artista nato, tampoco en sus bellísimas enjalmas; admirador de la República y de González Prada, Palomeque manifiesta, para tu asombro, su idealismo en una feroz defensa de las libertades ciudadanas. ¡Y qué decir de tus tías! Afortunado, tú, Claudio, por tener esas tías viejecitas que son agua para la fuente de tu imaginación, que esclarecen para ti, a retazos, los rincones del pasado y atan los cabos de lo que te intriga. (¡Si supieras los problemas que a mí me causaron las tías! Llegué a conocer a dos ancianas deliciosas en mis vacaciones a la costa, pero insegura de sus intenciones, no quise recibir de ellas sino un manojo de hierbas fragantes).

En su lengua balbuceante, que insinúa pero que no delata en ninguna transparencia su significado, Ismena y Euristela de los Heros te ofrecen la semilla de una historia trágica, antigua como los mitos, usada, rehusada y trivializada en los dramas y dramones de nuestra época. Tú, poco a poco, y por medio de otras bocas, la vas reconstruyendo y reconstituyendo con todo el peso transgresivo que el incesto en nuestra cultura conlleva, y que en tus páginas renueva un antiguo motivo litera-

rio. El tapiz que diseñas de Euristela, se entreteje con Antígona, y así tu tía viaja y vuelve de una tragedia griega, vuelve y viaja también a los entierros fúnebres de los antiguos gentiles en Raupi. Cómo tú mismo dices, citando a otro griego, “hay un abismo entre la realidad y la literatura”, un abismo de veras impasable, pues la realidad no vive ni se refleja en la página. A la postre, lo que terminamos por hacer es ir de las palabras a las palabras, de la historia, de un texto, oral o escrito, a otro texto. Por otra parte, ¿cómo no va a interesar a nivel de la imaginación, el territorio vedado del tabú? Una vez, porque a los personajes -sea cual sea nuestra edad- se nos permite todo, salté de mis dos caminos y me metí en uno de los libros de un tal señor Bataille. Me contó con pena cuánto sentía que el cristianismo hubiera rechazado en sus ritos los días religiosos de celebración pagana; en ese entonces, me leyó, se quebrantaban las prohibiciones que regían las leyes y el trabajo en la vida ordinaria, para que en las festividades, esos tabúes no fueran sólo permitidos sino sacralizados. Nos queda un remedo muy pobre de lo que nuestra población nativa celebraba -o celebra quizá todavía en algún sitio- durante los Carnavales. ¡Y Claudio, a ti se te ocurre enfermarte de sarampión justo para este tiempo!

Ya que, mientras te escribo, toco el asunto de transgresiones, te contaré que me encantó que te acusaran de mentiroso como a mí. (Mis mentiras, sin embargo, y tal vez porque no las comprendía del todo como tales, hicieron mucho daño a otros personajes). Tú puedes consolarte porque seguramente ya habrás incursionado por tu cuenta en las páginas de San Agustín, y en su lista de mentiras, las tuyas se perdonan fácilmente. ¡Qué fábula la del heliotropo a costa del “maligno rapaz” y del suspicaz peluquero! Siempre andabas exagerando, novelizando, alterando la realidad de los acontecimientos, haciendo personajes, confundiendo -¡es tan fácil eso cuando se anda de libro en libro!- aquello que leías con lo que te rodeaba. ¿Mas no te parece que si la verdad existe, existe precaria y solamente en el mundo, según un valor *a priori* adjudicado en las circunstancias fuera del lenguaje y, sobre todo, no en la página? En una de las conversaciones que tienes con Laurita sobre tus tías, tu hermana señala, “Cualquiera diría, Claudio, que inventas y vuelves a inventar a tu gusto ese mundo...” Muy certeramente le res-

pondes, “Pero dime, al conversar tú y yo sobre ellas, y al conversar todos en la familia como lo hacemos, ¿no inventamos también, poco a poco, a nuestras tías?” Ella, a su turno, añade, “Y quizá a nosotros mismos”. Otra vez, en la misma vena, Laurita indica, “Y aún podríamos preguntarnos si no somos ya tus personajes.”

-“Así resultaría yo también una invención de mí mismo,” le contestas.

Cierta noche te preguntas qué será verdad, lo que Leonor o Zoraida piensan de ti. Tú mismo no lo sabes, pues ¿cómo se verifica una imagen hecha de otras imágenes, recuerdos y palabras? Tal vez, si tuviéramos un punto estable y garantizado, como dicen que sólo Dios tiene, la verdad no sería tan elusiva. Más aún, si Edgardo (¿se ofenderá que lo llame así, a secas?) quiso inventar ese verano recordándote, ¿no seleccionó, ordenó, dio nombres a las experiencias mediante ciertos vocablos y no otros en una “especie de conquista del azar”, -palabras de un francés querido que murió atropellado-, que siendo azar es juego y que siendo juego no es ni verdad ni mentira, sino artificio, arte?

En esta aventura errante de la letra, puedes también transgredir la continuidad y el estilo de los diálogos, para rememorar poéticamente a tu abuelo Baltazar de acuerdo a tu deseo. Con esa libertad, introduces igualmente, un fragmento bellísimo, que sigue a la entrada en tu diario el 25 de marzo por la noche. Pasaje aislado y en *itálica*, sin fecha y con un matiz lírico y particular, te aproximas a Mitrídates. Puedes ser, por otra parte, hacia el final, la “presencia sin nombre al otro lado del tiempo” a la que la voz de Antenor/Agenor relata, con la misma minucia que tú en los diálogos, la terrible y final conversación que tuvo con su padre, el señor de los Heros. Y es absolutamente posible -en el curso de la página ¿por qué no?- que sin habérselo tú confesado, Abelardo conozca la extraordinaria escena entre Palomeque y Calixto Miramontes. ¿De quién es la voz que relata este episodio? No está en *itálica*, como tus cuentos, tus diarios y las historias de Marcelina; no apareces directamente tú, como en los diálogos. Según el pobre peluquero, es “un sueño o un sueño en vigilia inducido” por ti. Un sueño,

que *dentro* de la producción del texto no es más veraz o falso que otros sucesos en la novela. Sí, Claudio, como dices, es tan grande el “poder de la fábula”, que en su imperio, tu cuento sobre la tía Grimanesa y Oliverio Pajares pudo, quién sabe, hasta cambiar el pasado.

Tu tía Rosita, la del gorrito gracioso y el loro grosero, te pregunta un día sorprendida, “¿Por qué te fijas tanto en los nombres?”, y tú mismo en tus cuadernos admites la atracción y curiosidad que te causan: “Hay extraños enredos de nombres en Jauja”, escribes. A veces pegan a la maravilla con el personaje que los lleva y otras no. Así, y según lo que señalas, tu hermana Laura Felicia, “tan tranquila, tan alegre”, merece el suyo, mientras que Abadesa de la Barra, por las cueras que les da a sus sobrinos, podría bien haberse llamado Abadesa Correa y, por el contrario, al malvado can Tocho, el suyo le cae de perillas. Coincidencias por las que en la familia de Rosalinda, la novia de Felipe, hay tantas rosas, y locuras que hacen exclamar a tu tía Marisa, “¡Ave María, así que los gatos son aquí judíos, griegos los asnos y árabes los perros!” Coincidencias y locuras en las que Elena Oyanguren es tan semejante a la imagen que tienes de la Elena homérica; hay un papagayo pintado en el carro de Celedonio Pajares “que muy bien podías aprovechar con literarios fines”, y la peluquería El Minotauro, cuyo dueño, a punta de cuentos podrías convertir en mito, trae a su vez el eco de las corridas y las enjalmas. El padre de Euristela, que según tú debería haber sido Auristela, la llama a veces Eurídice y al hacerlo, de cierta forma, pronostica el descenso infernal de su aislamiento y oscuridad mental sin que ella deje nunca de añorar el mundo que perdió arriba, en las punas de Yanasmayo. Fox Caro, quien pudo haber sido Xavier o Severiano, fuera de carpintero y predicador de esperanza, es un violinista quizá desde siempre enamorado de Eurídice/Euristela. En en el ataúd que les fabrica con esmero, tus tías descienden por segunda vez a las tinieblas y aquél se convierte para ti en “viejo Orfeo”. Depositario tú de sus recuerdos, las señoritas de los Heros vuelven a florecer en tu leyenda cada vez que las leemos.

Federico Yépez, ese grandioso personaje, el ajedrecista “a tiempo completo” y con una mano de cuero enguantada que causa en ti temor,

te asombra porque está, igual que tú, en ese juego de nombres. ¿Por qué, pregunta él, no se llamó Federico el Grande, y mejor aún, Federico Pachacútec? ¿Y por qué, en vez de Claudio, no te llamas tú Tiberio o Calígula? ¡Qué bien que sabía su historia romana! ¿Crees que la leía entre jugador y jugador en su cuartito de penumbras? A ti, los otros nombres hipotéticos que te sugiere te parecen ridículos. Debe ser por la mala fama de esos emperadores, no por su sonido. En nuestra sierra se solían dar nombres que con el tiempo van entrando en desuso. Mira que Sofonías, Adeodato, Ruperta, Leopoldina, Eleuterio, Eufrosina, Segismundo, Epifanio, Nicolasa, Tarsila y Domitila, Cristóforo y Leovigilda, entre otros, podrían a su vez parecer igual de absurdos. En tu casa hay más bien nombres agradables o, si quieres, más al tono moderno: Laura, (¡qué bonito! ¿no?), Marisa, Abelardo -¿se te ocurrió que Florencia, su enamorada, contiene en sus signos el sonido de Eloísa?, claro que en su caso, en nada le vendría a tu buen hermano-, y estás tú, Claudio Ayala Manrique, que, en serio, es tan hermoso que parece reclamar una copla en su memoria. Por otro lado, las amigas de tu hermana se llaman Mercedes, Cristina, Berta, María del Carmen y los tuyos, Julio Leandro, Felipe y Tito. Será cuestión solamente de cambios generacionales, nada muy importante, pero tengo que escribirte sobre esto porque, como a ti, a mí me rondan como fantasmas luminosos los nombres de los personajes. (Me he preguntado a veces, por qué, llamándose mi madre Isabel y mi padre, Enrique, nombres tan comunes, modernos sin dejar de ser antiguos, a mí me plantaron el Ximena que, es tan desusado como Tarsila, y que en mí nada tiene que ver con la esposa del Cid y menos todavía con Sofía Loren). Dejando bromas aparte, Claudio, no sé, creo que los sonidos, las palabras, fuera de su significado, sus probables resonancias míticas o históricas, tienen en sí una materialidad que no es ni tiene que ser transparente. Se olvida lo que pueden representar en la comunicación ordinaria, para entrar en una otredad que le es propia en su signo y en su voz. Tú lo dices tan bien al encontrar “amethyste, corindón” en el diccionario y añadir, “... ¿cómo no ha de haber una magia en los nombres?”

¡Ay, Claudio, se me está haciendo demasiado larga esta carta y hay tanto más sobre lo que quisiera escribirte! ¡Tan rico en episodios

tu verano poco antes de los dieciséis! En esa evocación novelizada, ¿cómo iba a faltar algo sobre tu educación sentimental? Elena, intocable, es para ti sólo una imagen, “un perfume exótico”; Zoraida Yasmina, te inicia en la experiencia erótica con toda su belleza mora y su discreción de dama; y Leonor, a quien pretendes con ternura, es la *sullawayta*, la flor de escarcha, la que también conoce a los *amarus*. Me hubiera gustado elaborar sobre los mundos en que viajas, de los huaynos, yaravés y hualijias, a Telemann y Mozart; de Homero a los relatos de Marcelina, a los poemas de Vallejo y la novela de Alegría, oscilante, tú, al mismo tiempo, entre la tentación de la música y la literatura. Durante los mismos días en que practicas con más tesón que nunca el órgano y el piano para tocar la composición de tu abuelo Baltazar en la misa fúnebre de tus tías, es cuando optas abiertamente por la escritura. Quizá si Edgardo te hubiera situado unos años más tarde, hubieras emulado a Arguedas y hubieras decidido, como lo sugiere en una ocasión tu hermano, por trabajar en la recopilación de nuestra música y por la letra.

¿Es una ilusión hecha de espejos el desarrollo a la madurez, al conocimiento de ti mismo, que vislumbra y vislumbro yo en tu futuro? ¿Por qué, a pesar de que somos personajes, de que somos ficciones, nos atrae la idea de buscarnos y encontrarnos en una sola imagen totalizante? ¿Te imaginas a Marcelina o a don Fox Caro, que parten y surgen de discursos diferentes, ambos integrados, no obstante, al mundo natural que los comprende, te los imaginas añorando, intentando conocerse? A lo mejor porque esa búsqueda es inalcanzable Rembrandt se pintó setenta veces y, muchísimo antes, Narciso se hundió en su propio reflejo. Desplazados en la estructura de la narración, tú, yo, mediante lenguajes que confrontan una realidad posible y con las tensiones que acarrearán las contradicciones del mundo, incluyéndolas, descartándolas, queremos reconciliar una sola identidad que se nos escapa y que aun fija en la página, rehusa afirmarse. Al buscarte, al mirarme, ¿no hay *otro*, que en su objetivización ya está fuera de nosotros mismos? ¿Ese *otro* no se hunde en el agua para fluir y seguir fluyendo? ¡Qué complicado todo esto! Por lo menos, a Edgardo y a Laura, no tenemos que buscarlos, como buscó Augusto Pérez a Unamuno y sus seis perso-

najes a Pirandello. No es necesario que nos rindan cuentas de su autoridad, porque solitos, se han ido destronando en ficciones que se escriben a medida de su propio desarrollo al implicarse ellos mismos como personajes en su propia producción.

Me despido de ti, Claudio, con un placer enorme de haber podido caminar por las páginas de tu *Pais de Jauja*. Te dejo, feliz yo, por haberte conocido, feliz tú, en la página 548 de la edición de PEISA, un domingo jaujino después de la misa, acompañado de Leonor, de tu familia, en un día en brillante de sol, y cuando “el aire es límpido, clarísimo”.

Tu paisana de las alturas,
Ximena de dos caminos

III

CUENTO

EDGARDO RIVERA: EL VISITANTE

ALONSO CUETO

Ha habido siempre un interés inteligente, crítico, variado de parte de Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban ("Ediciones La Clepsidra"), por incrementar la aparición en nuestro medio de obras literarias de autores locales jóvenes y de escritores consagrados. El gusto de ambos y de Javier Sologuren se ha manifestado en la sobriedad y la justeza de sus traducciones, así como en la continuidad de la única revista de poesía de calidad que haya aparecido en Lima en los últimos años. Sin embargo, tanto "Creación y Crítica" como las ediciones realizadas por ellos de Breton, Pound y sus propios libros de poesía, han ocupado siempre un lugar oficialmente secundario, alejados de la presentación ruidosa, de la asociación política panfletaria, del manifiesto erótico que acostumbra a veces nuestra poesía joven.

En los últimos meses un autor desconocido, Edgardo Rivera, ha publicado su primer libro en prosa con el auspicio de estas ediciones. Este libro "El Visitante", tiene hoy los méritos suficientes para convertirse en testimonio de la promesa de un magnífico narrador. Al lado de la expectativa que puedan haber creado Belevan y recientemente Martínez, Rivera parece confirmar el aparente surgimiento de un grupo de narradores nuevos, luego de años de sucesivos nuevos grupos de poetas.

"El Visitante", es un relato articulado por sucesivos monólogos

personales. Un hombre conoce a Lena en sus paseos cerca de la playa. Experimenta por esta mujer una extraña y confusa fascinación. Consigue entrar en relación con ella y conoce su hogar y al hombre con el que Lena vive. Se produce una transformación especial en la vida de los tres. La monotonía tierna del matrimonio se ve violada, interrumpida, extrañamente cortada por la aparición de este personaje ajeno. Lena y su marido, cada uno a su turno, en sus respectivos monólogos confesionales relatan su extrañeza y su confusión angustiosa. A su vez, este personaje anónimo va narrando la impresión que le produce sucesivamente conocer el hogar, el marido y los cada vez más familiares pero más nerviosos y ambiguos gestos de Lena. Hay siempre una gran tragedia en las descripciones: los relatos que cada personaje hace, son una suerte de develación del mundo interior de cada uno. Sin embargo, éste nunca coincide con el que le muestra a los otros personajes a través de su conducta. A lo largo de las conversaciones intelectuales que tienen el marido y visitante sus identidades quedan enmascaradas. En unas relaciones vaporosas, vagas e inconclusas, los tres se temen y se respetan mutuamente sin sospechar lo que ocurre en la interioridad de la conciencia del otro. Las veladas en que se reúnen tienen su contexto natural en la neblina que desde el comienzo servirá de escenario al encuentro del visitante con Lena en el Malecón. El afecto es el de un temor confuso, el de una fascinación nerviosa pero irresoluta; y finalmente decaída. Los sentimientos no se resuelven; más aún, han sido ambiguos desde el inicio y terminarán por desvanecerse. El visitante se retirará definitivamente de la casa de Lena y nada habrá concluido, en definitiva: nada había comenzado; el gesto nervioso de Lena ante la despedida del visitante, es signo de que sin embargo pudo haber sido así. La despedida es natural, aunque dramática. La indiferencia y la tragedia se dan la mano ante el cuadro de personalidades interiores que no se exteriorizan, sino que se sofocan a sí mismas. Esta dislocación de la persona le otorgará su tono ambiguo, vago, absurdo al mundo de relaciones que teje el relato.

Es precisamente el tono cotidiano de las conductas lo que monotoniza y desrealiza a las figuras de estos personajes nebulosos. La tradición literaria del tedio encuentra aquí un testimonio evidente.

No obstante, detrás de las conductas, en los precisos instantes en que asoma una suerte de intensidad interior en los rostros es que ingresa esa fascinación efímera que los ata de modo extraño. Lena, atraída por el forastero, llega a murmurar: “Y así como el océano de nuestras costas parece ocultar, más allá de su horizonte, que un claro de nieblas permite entrever una región de claridad misteriosa, así también el desconocido, en los momentos en que, por algún motivo, se atenúa su vigilante atención, nos deja presentir allá en lo profundo de su alma, inciertas vertientes de pálida fosforescencia. Y, en fin, no hay en su introversión, en su soledad, en el curso concéntrico de su vida interior, no hay en todo ello como la secuela de un antiguo y terrible naufragio”.

La incomunicación ha logrado crear un ambiente helado y a la vez sensible que terminará bordeando el cinismo. El tono sentencioso de la prosa se identificará en su laconismo con la atmósfera y los personajes que describe. La prosa, al igual que la niebla, finalmente se esfuma. El visitante se despide de Lena y se retirará para siempre de aquella casa. El relato no clausura la acción; deja que se evapore por sí misma, puesto que no es la acción sino la creación de atmósferas nebulosas lo que ha contado: detrás se avizoran las pálidas siluetas afectivas de los personajes. En esto consiste la secuela profundamente poética de Rivera: en dejar que la acción contribuya a crear una atmósfera que finalmente la trasciende. La soledad, la individualidad, son el principio y el fin del relato. El visitante saldrá caminando de aquella casa tal como había entrado y no habrá razón para su despedida como no la hubo para su llegada.

El absurdo, la sinrazón, se apoderan finalmente de las conductas. La neblina y el mar, los escenarios naturales de su aspecto, no permiten avizorar, como en el género tradicional de la narración, lo que será de él una vez acabado el relato.

¡“Eterno día”! exclama al partir. Nada ha concluido. Al igual que los románticos, estará siempre en la búsqueda del fin, del límite, aquella “Noche” de Novalis.

[*La Prensa*, 30 de Mayo de 1976]

PRÓLOGO A AZURITA

Antonio Cornejo Polar

J. Edgardo Rivera Martínez ha querido reunir en el presente volumen, bajo el título de *Azurita*, sus cuentos de ambiente andino, denominación harto imperfecta, sin duda, pero que sirve al menos para determinar un cierto ámbito de convergencia y para deslindar estos relatos de otros que, configurados dentro de un orden literario diverso, serán recogidos por su autor en un nuevo libro. Es de esperarse que así, a través de estos volúmenes, la narrativa de Rivera Martínez alcance la audiencia que ciertamente merece, mucho más vasta de la que pudo lograrse con los reducidísimos tirajes de sus obras anteriores: *El unicornio* (1964) y *El visitante* (1974).

Azurita reúne los cuatro cuentos que figuraban en *El unicornio* ("El unicornio", "Las candelas", "Adrián", "Vilcas") y tres cuentos más ("Marayrasu", "Azurita", "Ave Fénix") que antes no habían aparecido en libro, a los que añade -casi a manera de epílogo- una prosa narrativo-poética bajo el título de "Amaru", que se divulgó en el No. 19 (junio de 1976) de la revista *Creación & Crítica*. Como se ha dicho, todos estos textos confluyen en el espacio andino y comparten, en términos generales, una misma concepción y realización del hecho narrativo. Ofrecen, pues, una sólida imagen de unidad.

Rivera Martínez conoce bien el mundo de la sierra, tanto por vivencias entrañables (nació en Jauja y vivió largos años allí), cuanto por

haber reflexionado profundamente sobre la historia y el paisaje de su región (*Imagen de Jauja*, Huancayo, Universidad Nacional del Centro, 1968). Aquellas vivencias y estas reflexiones tienen algún modo de relación con los relatos aquí reunidos, pero se trata de una relación implícita, más bien lejana y lateral, que confiere seguridad y certeza al trazo narrativo, pero no carácter testimonial al despliegue imaginario que cada cuento propone al lector. De hecho los cuentos de *Azurita* afincan su nivel de representación en la vasta región de los Andes, cuyo paisaje es descrito con fruición pictórica, con prosa sensitiva pero refrenada, y rastrean acciones de personajes también definidos por su condición serrana; sin embargo, por encima de este plano referencial, aunque sin inhibirlo, el narrador modula una dimensión semántica más amplia, legítimamente ontológica, que se resuelve, casi siempre, por la vía de lo maravilloso, en una densa y sutil predicación de orden existencial. En este sentido los cuentos de Rivera Martínez escapan a la norma indigenista: si en ella el énfasis del discurso se sitúa en la realidad social, en *Azurita* queda privilegiada una perspectiva más bien filosófica, hondamente contemplativa, que universaliza, sin diluirla, la problemática de lo concreto.

Es de primera importancia esclarecer el doble engranaje de la cuentística de Rivera Martínez. El más visitable, como se ha dicho, alude al hombre y al paisaje de la sierra. Aunque sin explicitar vindicativa, pero sí con rigor consistente, este nivel somete a juicio el sistema económico-social de los Andes, mostrando la miseria de los pastores o la explotación de los mineros, y algunos aspectos de su superestructura, según se aprecia en "Ave Fénix" con respecto a la religión, o en "Marayrasu" en referencia a los organismos represivos del Estado. No se agota aquí el nivel referencial, sin embargo, porque al mismo tiempo se produce un fino trabajo de caracterización psicológica de los personajes, en relación con su entorno social y físico, y una apertura hacia la vivencia de lo maravilloso como instancia constitutiva, medular si se quiere, de la existencia de los Andes.

La descripción psicológica parece interesar de manera especial a Rivera Martínez. No se empeña tanto en rastrear la dinámica de

comportamientos fluidos y cambiantes, cuanto en aprehender los rasgos de una personalidad y desplegarlos, con fidelidad a su matriz originaria, frente al discurrir de las acciones interindividuales o de los estímulos que provienen del contorno de realidad. En este sentido sus personajes -algunos memorables- son trabajados con técnica retratista y subsisten en el recuerdo del lector como encarnaciones de modos de ser consistentes y definidos. Tal vez por 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 constante y cálida comunicación con el paisaje. El gesto final del protagonista del cuento que da título a este volumen, cuando reintegra el hermoso fragmento de azurita a la naturaleza, hundiéndolo en el lago, puede ser signo de aislamiento humano, y, en algún sentido, de hastío frente a sus semejantes, pero sobre todo, representa una actitud de respeto religioso frente a la vida cósmica.

En este ambiente de alguna manera mágico, en el que el hombre y la naturaleza se comunican e interpenetran, 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 en “Vilcas”, o de figuras de la mitología andina o universal, como en “Marrayrasu” 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 significativa, especialmente porque así pulsa una vasta problemática que el mito ha expandido a través del tiempo y las culturas. En ambas vertientes lo maravilloso, aunque manteniendo su *status*, se liga de una manera curiosamente natural, no sorprendente, con el acontecer fáctico, objetivo. 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. Es probable que esta facultad de comprender la naturalidad de lo insólito esté lejanamente referida a los estudios de Rivera Martínez sobre la literatura de viaje (*El Perú en la literatura de viaje europea de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Lima, Universidad de San Marcos, 1963), literatura en la que es frecuente este encabalgamiento espontáneo de lo real y lo maravilloso.

El recurso a 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. “Amaru”, el deslumbrante y misterioso texto que cierra este libro, teje su compleja urdimbre en este enriquecedor vaivén que lleva del símbolo indígena de la serpiente al conjunto de resonancias míticas que ese mismo ser recibe en el orden de la cultura de occidente. Sin perder su peso histórico, y más bien dibujándolo con mayor esmero, el *amaru* dialoga interculturalmente con otras figuras similares y adquiere, por el mismo acto dialogante, un estatuto de legítima universalidad.

Aunque “Amaru” no es un texto representativo de este volumen, en la medida en que es mucho más un poema que un relato, cierra y corona el hermoso discurso narrativo que enhebra las distintas instancias de *Azurita* y pone énfasis en la perspectiva poética desde la que deben leerse estos cuentos. La renuencia de su autor a emplear intensivamente las técnicas narrativas más recientes, y su correlativa opción por un modo clásico de enunciación, bien pudieran interpretarse como dos facetas de una misma convocatoria: la que recibe el lector para discurrir pausadamente, sin sobresaltos, por la tersura poética de un discurso que deslumbra, más que por la afanosa búsqueda de novedad, por la limpieza y hondura de su espléndida sencillez.

[Prólogo a *Azurita*, Lima: Editora Lasontay, 1978]

EDGARDO RIVERA: LA CONSAGRACIÓN DEL MITO

Ricardo González Vigil
Pontificia Universidad Católica del Perú

Es cierto que Edgardo Rivera (Jauja, 1935) ya había presentado, en 1963, *El Unicornio* (un volumen de cuatro cuentos escritos entre 1954 y 1959), pero sin resonancia alguna. *El Visitante* (Lima, Ediciones de la Clepsidra, 1974), y *Amaru*¹. Están destinados a concitar una respuesta diferente del lector, entre otras cosas porque transparentan una profunda maduración de los medios expresivos de Edgardo Rivera. Fascinados por la perfección formal de *Amaru*, nos centraremos en su comentario, aunque aludiendo a la restante producción de artista tan singular.

Amaru es un texto hermético, laberíntico, oscuro. Exige una interpretación atenta a sus varios niveles de sentido, que aproveche la mayor claridad con que las obras anteriores de Rivera entonan temas similares. Nuestro autor es bastante coherente: *Amaru* reitera, en forma espléndida, el mensaje de los relatos precedentes.

1 Creación y Crítica, No. 19. Lima, junio 1976. Entre el material incluido destaquemos las traducciones de poesía italiana hechas por Silva Santisteban y Sologuren y las "Cartas de amor" de César Moro.

Recordemos que el Amaru es una figura de la mitología andina, una serpiente que anuncia grandes trastornos y cambios (José María Arguedas ha expresado excelentemente esta condición legendaria del amaru en sus poemas y en *Todas las sangres*). En espera del momento indicado, esta sierpe mítica existe en estado latente, preparada para renacer nuevamente. Edgardo Rivera la relaciona con sus ascendentes asiáticos y registra su persistencia en la imaginación de los antiguos peruanos (Chavín, Pucará). La sitúa en un palacio clausurado frente a la Catedral del Cuzco, suscitando la confrontación entre el legado indígena y la arquitectura impuesta por los conquistadores (los templos españoles fueron erigidos sobre edificaciones incaicas). En la base más perdurable aunque sea por ahora pura latencia -pura inminencia-, se encuentra lo precolombino, factor dominante de nuestra nacionalidad particularmente encarecido por el cuento "Las candelas" de *El Unicornio*. La buscada tensión entre el amaru y la Catedral explica la profusión de términos vinculados, por un lado, a la serpiente legendaria (comparada con figuraciones europeas situada cerca a altares, a construcciones rituales: gárgola, querube) y, por otro, a la arquitectura colonial.

Sin embargo, esta simbología cultural no es lo más importante en el texto. Rivera le da mayor relevancia a otras oposiciones: las que distancian la experiencia mítica de la llamada civilización occidental. En *El Unicornio* y *El Visitante* hay una continua antítesis entre la inteligencia y el misterio, entre la razón y las fuerzas oscuras (instinto, sueño, mito), entre el presente histórico y el tiempo primigenio, entre la luz y las tinieblas (la noche, la niebla), entre la identidad (la individualidad) y la nada. El arte de Rivera consiste en descubrir o narrar la triunfal aparición -visita- del misterio, la derrota del confiado realismo y racionalismo de los hombres actuales. En *Amaru* no existen ni esta derrota ni ese triunfo porque tampoco transitan seres humanos; el personaje mítico -el misterio- actúa solo, en toda su desnudez. No hay pugna, sólo consagración del mito.

Explicemos ahora el papel trascendente que cumple la música en *Amaru*. Recordemos un pasaje de *El Visitante*: "abrigó la esperanza de sustraerme; aunque sólo por un instante, a la vigilia, a la lucidez im-

placable. Solamente la música puede procurarme esa engañosa esperanza. Sólo ella en virtud de su doble naturaleza. Pues es rigor; geometría, pero también, al mismo tiempo, encantamiento. Únicamente la primera de esas dos vertientes me es accesible, y, sin embargo, desde ella, desde la disposición que en mí suscita, puedo entrever, apenas entrever, en raras oportunidades, esta otra de magia y felicidad” (23). En *Amaru* contamos con dos experiencias relacionadas con la música; a través de esa experiencia mixta que es el canto (lenguaje y música): la primera experiencia es la de una partitura musical, que de algún modo escribe el *Amaru*, ya la segunda es la del campo de la naturaleza que el *Amaru* escucha. Es necesario reparar que, antes de que el *Amaru* asista a la canción de la tierra, la composición del atril era calificada sintomáticamente como “No música en verdad, sino matemática”. Teoría que se elevaba como un árbol de la simiente original. Variaciones que a su vez se convertían en temas secundarios. Claves, nervaduras. Ecuaciones. Así crecía, abstracta y pura, esa corriente”. En cambio, al recibir el mensaje de la naturaleza, accede a la plenitud mágica de la frase musical: “Y entonces, del valle de la puna, de los collados, se elevó un acento innominable (...) voz telúrica. Acallóse en fin y todo quedó en silencio. Era la tierra que había cantado *Amaru*. Habrás reconocido esa plenitud, ese extravío (...) probada estaba la vigencia del rito. Su continuidad exaltante (...). Una necesidad que demostraba, precisamente, el significado cósmico de lo que, de otro modo, no habría sido sino alternancia lúdica, descriptiva, entre un juego estupendo y las voces de la naturaleza”.

El mito y la magia musical comulgan con los misterios de la naturaleza y con el origen de las cosas. El canto (la poesía es canto) posee, en alguna medida, ese don. Por eso, no es mero virtuosismo el trabajo rítmico que Edgardo Rivera ha hecho con la prosa. *Amaru* es una partitura musical, un ejercicio poético en prosa. Es ese canto ritual que suscita -entrevé- momentáneamente la pureza del mito, de la existencia primordial. En nuestra literatura, únicamente Eguren (en sus *Motivos*) ha otorgado semejante magia a la palabra, a la frase, a la imaginación.

[“Suceso” de *Correo*, Lima, 25 de julio de 1976: 15-16]

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ Y LO REAL MARAVILLOSO EN EL ANDE

Ricardo González Vigil

Pontificia Universidad Católica del Perú

La publicación de *Azurita* (Lima, Lasontay, 1978; 149 pp.) está destinada a consagrar definitivamente el nombre de Edgardo Rivera Martínez entre los cuentistas peruanos en actividad. El reducido tiraje de sus obras anteriores (*El unicornio*, 1963, y *El visitante*, 1974) ha conspirado hasta ahora escatimándole el reconocimiento que reclama. Y que obtiene precisamente en un momento de despliegue de la narrativa nacional.

Rivera Martínez (Jauja, 1935) ha congregado en *Azurita* textos que transcurren en la Sierra, declinando para un próximo volumen la difusión de páginas ubicables en otros ámbitos. Figuran los cuatro cuentos de El unicornio (“El unicornio”, “Vilcas”, “Adrián” y “Las candelas”) y la espléndida prosa “Amaru” (apareció en el número 19 de la revista *Creación & Crítica*, en 1976), junto con tres narraciones inéditas: “Azurita”, “Marayrasu” y “Ave Fénix”. De tal forma que podemos aquilatar la cohesión y riqueza del universo andino que retrata Rivera Martínez, las líneas de fuerza y las coordenadas operantes a lo largo de veinte años de escritura (el cuento más antiguo pertenece a 1954) y a través de diversos temas y perspectivas, convocando permanentemente a las variaciones introducidas, otorgándole un sello y una cifra -una clave- inconfundibles.

El acercamiento de Rivera Martínez al mundo andino es bastante peculiar e intransferible. Germinó en los años que dominaban la narrativa nacional de los autores de la "Generación del 50" (J.R. Ribeyro, C.E. Zavaleta, E. Congrains, etc.), con su tratamiento neorrealista de los problemas urbanos y sus divergencias respecto a las promociones indigenistas de las décadas precedentes. Menos acentuada, pero estéticamente, fecundo en grado similar, se desarrollaba entonces protagonizada por Eleodoro Vargas Vicuña, una tendencia que podríamos calificar de "neoindigenista". La lección de Arguedas triunfaba: el indigenismo pasaba a ser "interno" más que "externo", asumiendo la mentalidad mítica y mágica sin motejarla de supersticiosa o alienada; por otro lado, la denuncia del orden social injusto se tornaba más velada e indirecta, cediendo terreno a la indagación psicológica, o, en todo caso, etnológica.

El registro de Rivera Martínez es hasta cierto punto clasificable dentro de esta renovación del indigenismo, a la que confiere una atmósfera fuertemente contemplativa (filosófica, ontológica, panteísta). Debe aclararse, eso sí, que el interés por estas meditaciones no es privativo de su integración al horizonte andino o a la mirada mítica, sino que impregna toda su producción como puede constatarse en la novela corta *El visitante*.

El entorno social y familiar, de rasgos geográficamente reconocibles, no es descuidado normalmente por Rivera Martínez, quien procura establecer primero con nitidez la trama (personajes y acontecimientos) para luego abordar, expresándolo o sugiriéndolo, la simbología que tejen sus reflexiones. Por eso, las cuestiones filosóficas que se ventilan calzan perfectamente con el cuestionamiento de la realidad concreta que sus criaturas padecen, especialmente en el caso de "Marayasu", "Ave Fénix" y "Amaru".

En *Azurita* rige una continua antítesis entre la inteligencia y el misterio, la razón y las fuerzas oscuras (insinto, sueño, imaginación mítica), el presente histórico y el tiempo primigenio, la luz y las tinieblas, la identidad (individualidad existente) y la nada. El polo soterra-

do y ciego de dichas oposiciones, normalmente constreñido o en estado latente, aguarda el momento propicio para manifestarse y visitarnos (“el visitante”) como una aparición inasible del misterio, como el secreto ritual del universo continuamente devuelto al ser, de la naturaleza perpetuamente resurrecta a la vida (el ciclo telúrico de verano-vida-invierno-muerte, primavera-resurrección).

Es sintomático que la mayoría de los cuentos nos instale en espacios clausurados y sin luz, con mucho de fosa (muerte) o útero (nacimiento, resurrección). dos de ellos son recurrentes: las galerías de una mina y las naves de un templo cristiano (este último presente en los dos textos más alegóricos “Ave Fénix” y “Amaru”), descritas como un horizonte asfixiante al cual se intenta vencer o dinamitar. Y así como sus personajes han optado por el silencio de la naturaleza, aceptarán enfrentarse a su “destino” de vivir entre las sombras, en una comunión estoica y austera con los “decretos” de la vida.

La explotación económica y la persecución política, así como la represión cultural, afloran en las páginas de “Azurita” otorgando una dimensión “realista” y “comprometida” a la dialéctica entre la luz (el fuego) y las tinieblas (las cenizas). Esta dialéctica y su síntesis en el perpetuo renacimiento acude al simbolismo europeo del “Ave Fénix”, que renace de sus propias cenizas, y andino del “Amaru” (serpiente que regresa a la superficie terrestre anunciando grandes trastornos y cambios, tal como ha logrado expresarlo excelentemente Arguedas en sus poemas y en *Todas las sangres*).

Además, en el caso de “Amaru”, se torna patente nuestra configuración nacional, escindida entre raíces prehispánicas y troncos europeos (las construcciones de los conquistadores edificadas entre muros indígenas). Latente, el legado antino pugna por manifestarse triunfal, como en el mito de Inkari y el capítulo inicial de 1.

No quisiéramos concluir este comentario sin señalar que la calidad de los cuentos recogidos en *Azurita* es notable en forma tan pareja que se torna difícil elegir entre ellos. Pero el último de los textos, también

el más reciente, posee una perfección y un virtuosismo de orden todavía superior. Nos referimos a “Amaru”. No se trata propiamente de un cuento, sino de una partitura poética en prosa, de un discurso lírico-narrativo de fascinante factura verbal. Reparemos que constituye la pieza que más rompe con la textura “tradicional” de la prosa. Y la excelencia del experimento pareciera confesarnos que el territorio más entrañable de Edgardo Rivera Martínez se sitúa en la prosa rítmicamente elaborada, en la magia musical de la frase: predios de la poesía magníficamente adecuados para la expresión del misterio y de los mitos primordiales, como lo demostrara ya el gran Eguren en *Motivos*.

[“Suplemento Dominical” de *El Comercio*, Lima, 2 de abril de 1978.]

RIVERA MARTÍNEZ: CIUDAD Y FUEGO

Ricardo González Vigil

Pontificia Universidad Católica del Perú

Las páginas de *Enunciación* (Lima, Lasontay, 1979; 71 pp.) nos brindan una nueva oportunidad para apreciar -admirar- la excelencia artística de la obra de Edgardo Rivera Martínez (Jauja, 1935). Proporcionan, además, el complemento necesario, del volumen precedente: *Azurita* (1978); ya que mientras éste reúne sus “prosas andinas” (identificadas con la geografía y la cultura de nuestras serranías), los textos de *Enunciación* ilustran una vertiente diversa, caracterizada no tanto por las referentes concretos (a pesar de la atmósfera limeña de “Ciudad de fuego” y “El visitante”), como por obsesiones abstractas y apátridas en donde el trasfondo simbólico -subyacente en las prosas andinas- emergen hasta constituirse en el verdadero protagonista de la escritura.

“Amaru”, la pieza final de *Azurita*, ocupa un lugar singular, gracias a que enlaza la temática andina con los rasgos principales de la vertiente contraria. La presentación de los editores de *Enunciación* y el prefacio del conocido narrador Alfredo Bryce consignan, sin afán de inventario, dichos rasgos: meditación fundamentalmente poética (la prosa de Rivera Martínez es rica en vibraciones líricas); problemática “de orden metafísico más bien que moral” (a las cuestiones del tiempo, la soledad y el existir, agregaríamos el espacio, la imaginación mítica y el nombrar-enunciar-escribir); hermetismo sabiamente aliado a la multiplicidad de puntos de vista y lecturas practicables; y caracterización abs-

tracta - “irreal”, “ideal”, “ritual” - de las situaciones descritas y las experiencias narradas. Las continuas alusiones a números y ritmos (unificables, a la manera pitagórica, en las ciencias matemáticas y las proporciones musicales), así como la consagración de conductas recurrentes (liturgia fantasmal y lúcida, onírica y cultista), se plasman en un estilo riguroso, sutil, pausado, armónico, encantatorio.

Tres textos de ejecución magistral conforman *Enunciación*. Uno de ellos, la novela corta “El visitante”, constituye una reedición (apareció primero en 1974), en forma similar a cómo en *Azurita* se recogieron los cuentos del primer volumen de narrativo de Rivera Martínez (*El unicornio*, 1963). Los otros dos textos, en cambio, son inéditos: “Enunciación”, compuesto en 1977, y “Ciudad de fuego”, de 1976.

Hipotéticos, conjeturales, clausurados como serpientes devorándose circularmente. “El visitante” y “Enunciación” asedian, respectivamente, la identidad de un extranjero enigmático (especie de visitación angélica proveniente de no sé qué cielo platónico de entes abstractos) o la del propio escritor en cuanto voz del lenguaje, en cuanto logos que se funda al anunciarse: “Quién soy? Enunciación, simplemente. Un enunciar absorto y puro. Verbo en sucesión y en acto... Me digo, pues, nuevamente: ¿quién soy? Y de nuevo me respondo que habla sólo mi decir. No hay hablante ni punto de vista propiamente individual. Es el logos en autonomía... No dispongo sino de una certeza: nombro, razono, inquiero. Así es. Hablo, y al hablar intuyo”. (pp. 3-4).

Acaso más memorable que estas exploraciones infinitas sea el cuento “Ciudad de fuego”. Narración antológica, digna de pertenecer a una tradición de literatura fantástica y/o de indagación metafísica más rica que la nuestra (pienso, por ejemplo en la narrativa argentina). El protagonista, sólidamente retratado, nos ofrece un “relato solitario, del que soy, al mismo tiempo, oyente y protagonista “. (p. 20) acerca de un proyecto “imposible” llevado a buen término: la creación de la “ciudad de fuego” entrevista desde la infancia. Asimilando utopías (particularmente, la ciudad del Sol de Campanella) y hallazgos arquitectónicos de distintos períodos y culturas, logra plasmar el espacio propio y auténtico.

co, que fuese como un espejo para mi espíritu (p. 19). Empresa solitaria esgrimida contra la gris y horrible Lima, espacio de la frustración: “recorrí con ojos muy críticos esta ciudad de niebla... Urbe caótica, juzqué y desprovista de la singularidad que elogiaron ilustradores y viajeros de otros siglos” (p. 24). La Ciudad de Fuego purifica así la soledad que nos habla en “Enunciación” a la vez que la ciudad neblina que nos asfixia en “El visitante”.

[“Suplemento Dominical” de *El Comercio*, Lima, 11 de marzo de 1979, p. 17]

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ O LA ATENCIÓN RIGUROSA

Alfredo Bryce Echenique

Con ardorosa paciencia, con extraña meticulosidad, Edgardo Rivera Martínez va construyendo su obra literaria. Los relatos de este volumen confirman y ahondan, además, un estilo personal, una manera particular y muy propia de enfrentar a aquel gran amigo y enemigo del escritor que es la realidad. Las características de relatos anteriores retornan en “El visitante” y en “Ciudad de fuego”, pero en este caso nos hallamos ante un desafío más sutil a esa realidad, como si el autor la hubiese abordado esta vez con mayor audacia, y sobre todo con una enorme malicia. Esta malicia puede llevar a estupendos resultados cuando se trata de crear una obra cuyo interés mayor es el de iluminar emotivamente regiones muy recónditas del hombre, regiones en que se es también todo aquello que no llegamos a ser en nuestras vidas: nuestros sueños, aquello que precede a la frustración, o la simple confrontación reveladora que suele surgir del fugaz encuentro con otros seres.

“Enunciación” es el primero de los tres textos que incluye este volumen. Rivera Martínez vuelve, aunque con variantes temáticas, a relatos publicados anteriormente, como “Amaru”. Nuevamente estamos ante una intimidad que se estudia desde diversos ángulos, desde diversas entradas y puntos de vista. Los referentes concretos, fácilmente reconocibles, brillan por su ausencia en el texto, en el que el autor se interna en los matices del dictum, y que a menudo se nos presenta

como una variante más de la soledad. Dos voces se alternan en el discurso, para establecer una dialéctica más que nada tonal, en la que el lector podrá fácilmente intuir otras finalidades e implicaciones. Caminos sutiles, voces apenas audibles, interrogaciones que no se cierran, puertas entreabiertas, lenguaje que fluctúa entre la abstracción y lo sensitivo: todo le será útil al autor en la recreación de una atmósfera que apunta al exorcismo, al “conjuro del no-decir”.

“Ciudad de fuego” revela la misma manera definitiva de trabajar con un estilo muy personal, sin concesiones, sin vacilaciones. La fidelidad con que Rivera Martínez se enfrenta a su temperamento creador salta nuevamente a la vista, en el recorrido intenso y febril del camino de una utopía que, al final, desembocará en la “imposible ciudad de fuego”. Media hora le toma al “protagonista-oyente” reconstituir la historia que empieza más de veinte años atrás, en el dominio jamás abandonado de la infancia, al cual se irán superponiendo las etapas de una vida que transcurre entre la frustración y su superación posterior, entre el descubrimiento y su exacta valoración, entre el desencanto y la utopía remediadora. Un hombre acechado por una ciudad que le es inhóspita (Lima, muy nítidamente descrita, por momentos), y un pasado andino que es, casi paradójicamente, fuente de mayor cantidad de pasado pero ya no definidora de futuro; un hombre acechado por los encantos que la cultura despierta en su imaginación dolorosa y febril; un autodidacta que no se resigna a las satisfacciones de la cultura fría, ni a la soledad con que da sus pasos en la ciudad real.

Rivera Martínez ha construido cuidadosamente su relato. Nuevamente la suma de detalles, la prolijidad en la cronología del recuento, hacen progresar la acción mucho más que los acontecimientos en sí. Lo importante es el recorrido de un alma consciente de su soledad definitiva y empeñada en el proyecto utópico que irrigará las venas de ese aislamiento. Con excepción de la madre, desaparecida cuando el proyecto estaba aún en sus comienzos, cuando era visión, más que gestación, el trato con la gente se resuelve dentro de un ritual irónico, que roza apenas el trato verdadero. Los gestos exteriores no son importantes (no lo son tampoco en “El visitante”, cuando se trata de gestos de cor-

tesía), porque es de importancia mucho mayor lo que va viviendo por dentro. Personaje sin nombre, y sin embargo tan descrito por los demás. Personaje que se nutre de experiencias pasadas, muy unidas a un destino material, a problemas concretos que dejan huellas y frustran esperanzas, pero nuevamente (y más que en “El visitante”), personaje cuya evolución interior es la que predomina a lo largo de un relato que opta, desde el comienzo, por el monólogo. De él se sirve Rivera Martínez para narrar, y dentro de él se ordenan también para el personaje los etapas, ya transcurridas, de la evolución que lo llevará hasta su propio desenlace y definición, por el camino que lo enfrenta a la imposible ciudad de fuego.

La acción en “El visitante”, es casi exclusivamente interior. Un movimiento de almas que recorren caminos, pero no de la oscuridad a la luz, o viceversa, sino más bien de un claro-oscuro a otro. No hay ni gran fracaso ni gran triunfo. Nada cambia en la vida exterior de tres personajes que una pregunta y el invierno de un malecón ponen en relación por unos días. El visitante, el forastero, penetra la intimidad de una pareja, de dos soledades que se acompañan, llevadas más por un entendimiento y una consideración amistosa, que por la pasión amorosa. Allí surge el relato de Rivera Martínez, allí empieza a crearse la atmósfera propicia a la sutileza con que el autor trata sus materiales, y allí entra magistralmente en juego su gran capacidad para sugerir diversos caminos entreabiertos en la realidad, mediante una serie de puntos de vista cuya agudeza y refinamiento recuerdan a Henry James. Tratar de encontrar una salida única a este relato sería privarlo de su mayor riqueza, sería pasar por alto el tan logrado afán del autor de irlo bifurcando todo a lo largo de ese “enfrentamiento de dos conciencias empeñadas ambas en contrapuestas de desciframiento”, cuando del visitante y de Fernando se trata. Y que Lena, la esposa de Fernando, acierte alguna vez al imaginar que la soledad del visitante “es efecto de una elección irrevocable” (lo dice el visitante de sí mismo: “la elección de una propia y permanente soledad”), no es tampoco la clave de un relato en el que la tentativa de desciframiento del otro, el intento de penetrar la alteridad, resultan al mismo tiempo la forma más aguda de revelación de cambios personales, de un movimiento continuo provocado por

la presencia del extranjero en el frío malecón, que parece llevar la acción siempre un poco más allá de donde creíamos haberla dejado. La clave del relato parece ser, al final, su propia riqueza sugestiva, las muchas lecturas paralelas que nos acompañan y acechan desde la primera lectura. Y no me atrevería a decir cuál, entre todas las tramas que he intuído en "El visitante", captó más mi interés. La intuición de las demás riquezas en él contenidas se apagaría en la elección.

Sé hasta qué punto tratar de explicar los relatos de Edgardo Rivera Martínez sería atentar contra su riqueza, sería casi resumir hechos que no son más que puntos de partida para un conocimiento que depende de la emoción y no de la simple enunciación. He tratado, en cambio, de llamar en algo la atención sobre lo que de novedoso y personal hay en ellos: sobre la sutileza y el rigor con que se construyen. Cocteau dijo en alguna oportunidad que vivimos en una época de inatención. Si a ello agregamos que vivimos también en una época de modas y pasajeras fiebres, comprenderemos el valor de una obra que se detiene obstinadamente en la observación del ser humano, que no abdica ante nada en su afán de penetrar lo que de permanente, atractivo y misterioso habrá siempre en él, y que lo hace de la única manera honesta en que se puede escribir; respetando al escritor que se es.

[Prefacio a *Enunciación*, Lima: Editora Lasontay, 1979]

RAÍCES Y RIZOMAS EN LOS RELATOS DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Carlos Schwalb
University of Richmond

A child in the dark, gripped with fear, comforts himself by singing under his breath. He walks and halts to his song. Lost, he takes shelter, or orients himself with his little song as best he can. The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, center in the hearth of chaos.... Now we are at home. But home does not preexist: it is necessary to draw a circle around that uncertain and fragile center, to organize a limited space. Many, very diverse, components have a part in this, landmarks and marks of all kind.

Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus* (311)

Muchos de los personajes en los cuentos de Edgardo Rivera Martínez se asemejan al niño que camina perdido en la oscuridad y construye un hogar provisorio con su canto: son huérfanos; viajeros que llegan de tierras lejanas; exiliados; apátridas. No tienen un hábitat y se encuentran, literal y metafóricamente, en medio de un camino, amenazados por una noche que no sólo es exterior. En la terminología del filósofo francés Gilles Deleuze, se han desterritorializado: carecen de un territorio físico, intelectual o espiritual. A veces, incluso, parecen incapaces de erigir un refugio temporal como el precario canto del niño: carecen de voz o han perdido la memoria, y con ello la posibilidad de habitar la patria de un lenguaje común o de afirmarse en la tierra firme de una tradición, de una genealogía. Su ser mismo revela en ocasiones una ambigua o “nebulosa” consistencia, como si fueran a caballo entre dos

especies o dos estados: en ellos lo humano se confunde con lo animal, lo histórico con lo mítico, lo material con lo etéreo. Esta falta de raíces telúricas u ontológicas evoca los *rizomas* de los que habla el mismo Deleuze. En la línea anti-esencialista o ex-céntrica del pensamiento postestructuralista, el pensador francés asigna a los rizomas un valor gnoseológico y los contrapone a las raíces y a los árboles: a diferencia de éstos, aquéllos no poseen un centro o un eje, ni un punto de origen o fin: “There are no points or positions in a rhizome, such as those found in a structure, tree, or root. There are only lines” (“Introduction: Rhizome.” *A Thousand Plateaus* 8). Y agrega: “A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*. The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb ‘to be,’ but the fabric of the rhizome is the conjunction, ‘and... and... and...’ This conjunction carries enough force to shake and uproot the verb ‘to be’” (25). Exiliados de un hogar o de una tierra, los personajes de Rivera Martínez no *están* en ninguna parte; exiliados de sí mismos, ignorantes de su origen y su destino, no *son* alguien. Este desarraigo de los personajes no impide, sin embargo, que pueda rastrearse en ellos un impulso o movimiento complementario de arraigo o reterritorialización. Como el canto del niño en la oscuridad, aquí también se puede hablar de hogares “portátiles” que ofrecen un refugio temporal contra la amenaza del caos y la oscuridad. Sólo que estos refugios asumen, paradójicamente, la forma de lo ausente: son espacios (o estados) que están más allá, en una inalcanzable utopía o en el mito.¹

La desterritorialización

La temática del desarraigo destaca desde los primeros cuentos del escritor peruano, en las décadas del cincuenta y sesenta. El desarraigo posee en esta época un registro realista y apela a símbolos tradiciona-

1 Sobre estos territorios porátiles escribe Deleuze: “How very important it is, when chaos threatens, to drain an inflates, portable territory. If need be, I’ll put my territory on my own body, I’ll territorialize my body: the house of the tortoise, the hermitage of the crab, but also tatoos that make a body a territory” (“1837: Of the Refrain”, 320).

les: los personajes carecen de un hogar o una tierra y llevan una vida errabunda; son niños huérfanos que han olvidado su nombre y su edad; no hablan el idioma de los pobladores o no se comunican con nadie. En “Vilcas” (1956), por ejemplo, el protagonista es un muchacho huérfano que ha llevado una existencia errabunda y miserable, y que, al empezar el cuento, trabaja en una tierra que no es suya. Un día, alentado por las palabras de un forastero, decide salir a buscar una tierra fértil tras las cumbres de la cordillera. El viaje resulta más largo y difícil de lo previsto, y, luego de premonitorios encuentros con seres del trasmundo, el niño muere en el camino. Es posible ver no sólo el valor circunstancial de este viaje sino también su valor metafórico: la vida es un camino entre dos imposibles territorios: uno hostil del que se huye; otro ideal al que no se llega.²

La idea de la vida como un camino o un viaje la encontramos en otro cuento escrito varios años después, “Azurita” (1972). Tadeo, el protagonista, ha abandonado su hogar y su chacra en su afán de conocer tierras lejanas y buscar piedras raras. Un día, en uno de sus viajes, encuentra una valiosa azurita e imagina lo que hará con el producto de su venta. Piensa que tal vez ha llegado el momento de regresar a su hogar, donde lo esperan su esposa y sus hijos, y de dedicarse a cultivar su chacra. No obstante, su acto final de arrojar la azurita a un lago significa una tácita renuncia a estos sueños de arraigo y, por el contrario, la continuación de una vida errabunda, que Tadeo acepta como su destino irrenunciable: “El continuaría su viaje. Por las punas. Su viaje sin término. Lo demás era un sueño sin sentido” (*Azurita* 23).

El tema del desarraigo adquiere en cuentos posteriores, de las décadas del setenta y ochenta, una representación no siempre realista, y

2 Sobre la tierra que el niño abandona se lee lo siguiente: “No se volvió ni un momento a mirar hacia la hacienda. No dejaba en ella ni parientes ni amigos, ni nada que hubiera podido retenerlo” (*Azurita* 82). Por el contrario, la tierra al otro lado de la cordillera se describe como un lugar de excepción: “[un forastero] Le contó que la sequía había afectado no solamente a esa región, sino además a otras muy distantes, pero que él había estado en un pueblo donde la sementera y los pastos no se habían secado, pues allí había muchos puquios alimentados por las nieves de la cordillera” (83).

alude a un desarraigo de orden psicológico u ontológico. Después de todo, en los primeros cuentos la falta de un hogar o una tierra no afectaba el sentido de identidad de los protagonistas: éstos no poseían un lugar pero poseían una personalidad definida o reconocían su ser auténtico. Su movilidad o falta de territorio era sólo exterior, no interior. En cuentos o relatos posteriores, sin embargo, el desarraigo transpone la frontera de la psiquis y amenaza la integridad misma del sujeto, su identidad. El protagonista no sólo se pregunta de dónde es sino también quién es. En “Ciudad de Fuego” (1976), el narrador se interroga:

... ¿qué soy yo, realmente? No encontré respuesta, y, llevado por un sentimiento de desarraigo, concluí que no siendo hombre de los valles ni del mar, y no por cierto hombre de la Sierra, sólo podía concebirme como una floración singular, ajena a toda patria. Emanación más bien de libros y de nieblas, de atávicas angustias y obsesiones. Soledad, simplemente. Soledad que se habla a sí misma. (*Enunciación* 27)

El vocabulario es de notar: emanaciones, nieblas, atavismos; es decir estados inciertos, ámbitos interiores desconocidos. La falta de raíces telúricas es ahora una falta de consistencia del ser. Esta desterritorialización del sujeto se observa en otro relato de la misma época: “El visitante” (1974). En éste, el personaje que da título al relato no sólo no tiene patria ni familia sino que encarna, como dice Lena, la mujer protagonista, la noción misma del exilio: “Al recordar la permanente lejanía que se lee en su mirada, no puedo menos que ver en él la imagen, la evidencia misma, del exilio” (*Enunciación* 52). Sus mismos atributos físicos revelan una condición indefinida, entre dos estados o dos elementos: su edad es imprecisable; su apariencia indefinible (45). Al respecto advierte Lena:

Su color gris acerado [de sus ojos], la manera cómo la silueta del extranjero se desvanece en la niebla del malecón, el mismo silencio que irradia, todo me induce a establecer una conexión entre su persona y el mar. Encuentro en ella

una controlada elasticidad, una gracia vagamente turbia y espléndida, no encubierta por su aire melancólico, que me mueven a evocar la imagen de una creatura oceánica. Pero sobre todo encuentro en su figura, en su modo de conducirse, un extraño reflejo del mar invernal: inalterablemente gris, uniformemente inmerso en la bruma y en su propia y helada vastedad. El reflejo de un océano inaccesible, azoico. (51)

Incluso su sexualidad es ambigua, pues hay en él “una cierta calidad andrógina, que turba y sorprende” (45). Es verdad que éstas son impresiones de los otros personajes del cuento; pero el lector tampoco puede calar en la psicología o el origen del desconocido visitante, pues aun cuando éste asume en ocasiones la voz del relato, se limita a comentar sobre los otros. Lo único que revela de sí mismo posee un aire nietzscheano que evoca el lenguaje parabólico de Zaratrustra o la encarnación de una idea filosófica, en la línea de pensamiento del filósofo alemán: “No soy el que vigila, en inmóvil servidumbre. Soy el que marcha sin descanso. El que sigue, paso a paso, inexorable camino en torno a un tiempo para siempre detenido. Lobo que ronda las ciudades de los hombres en inútil búsqueda del cuántum que pudiera llevarlo al sueño, a la extinción, a la noche” (70). Pero la pregunta misma sobre la naturaleza o el origen del visitante pierde razón de ser si, como dice Lena, éste es la imagen del exilio. Volviendo a la útil categorización de Deleuze, el visitante es un rizoma; es decir, una figura que no arraiga en un lugar, que carece de centro, origen o destino:

Where are you going? Where are you coming from? What are you heading for? These are totally useless questions. Making a clean slate, starting or beginning again from ground zero, seeking a beginning or a foundation—all imply a false conception of voyage and movement (a conception that is methodical, pedagogical, initiatory, symbolic...). But Kleist, Lenz, and Büchner [podemos incluir a Rivera Martínez aquí] have another way of traveling and moving: proceeding from the middle, through the

middle, coming and going rather than starting and finishing.
("Introduction: Rhizome." *A Thousand Plateaus* 25).

El visitante no sólo personifica el exilio sino que su presencia tiene un efecto desterritorializador en la vida de Fernando y Lena. Dice ésta: "Exteriormente, mi vida y la de Fernando no han variado. El se ocupa de sus trabajos habituales y yo no descuido mis quehaceres cotidianos. ¡Pero cuántos cambios han sucedido en el fondo! Ha surgido en torno a nosotros un círculo insalvable" (66). Para Lena, la presencia del visitante no sólo produce fisuras emocionales -que le causan "una inexplicable ansiedad" (49)- sino que resquebraja la unidad familiar. Para Fernando, el visitante significa un tácito cuestionamiento de su racionalismo, de su sueño de una "scientia universalis" (49), en tanto éste se muestra refractario a su análisis:

Siempre he considerado que la lógica de la naturaleza es una sola, y que aun lo más complejo y singular puede reducirse a ecuaciones generales, sin prejuicio de lo cualitativo ni de lo esencial.... Pero ahora, increíblemente, toda esa creciente plenitud se ha visto alterada por la presencia del extranjero. No sabemos nada sobre su vida ni sobre sus intenciones, y menos acertamos a explicarnos su enigmática personalidad. (58-60)

Si, como ha dicho Deleuze, la filosofía se reterritorializa en el concepto ("Geophilosophy." *What is Philosophy?* 101), el visitante desterritorializa la entelequia intelectual de Fernando e introduce, en las fisuras de su sistema conceptual, la semilla de la duda y lo inexplicable.

El desarraigo de los personajes se manifiesta de una manera acaso más radical en cuentos como "Amaru" (1976), "Enunciación"(1977) y "Angel de Ocongate"(1982). Más radical porque se trata de una desterritorialización del lenguaje y la memoria. La memoria fundamenta la identidad del ser en tanto conecta el presente con el pasado; es un anclaje en la corriente del tiempo. Perder la memoria significa ir a la

deriva, no saber de dónde se viene ni adónde se va, estar “en el medio,” como los rizomas de Deleuze. De allí que éste diga: “The rhizome is an antigenealogy. It is a short-term memory, or anti-memory” (“Introduction: Rhizome.” *A Thousand Plateaus* 21).

El ángel de Ocongate, en el cuento del mismo nombre, ha perdido la memoria y no sabe quién es:

... era vano asimismo encontrar una justificación para estas manos tan blancas y este hablar que no es de *misti* ni de campesino. Y más inútil aún tratar de contestar a la interrogación fundamental: ¿quién soy, entonces? Era como si en un punto indeterminable del pasado hubiese surgido de la nada, vestido ya como estoy, y hablándome, angustiándome. Errante ya, e ignorando juventud, amor, infancia. Encerrado en mí mismo y sin acordarme de un comienzo ni avizorar un fin. (*Ángel de Ocongate* 14)

Sólo después de años de una existencia errabunda un hombre viejo le aconseja que vaya a una capilla en la pampa de Ocongate para averiguar sobre su origen. Allí, en un santuario abandonado, encuentra un friso con cuatro ángeles danzantes en relieve; uno de ellos, sin embargo, ha sido alcanzado por el rayo y de él sólo quedan la silueta de su cuerpo y las líneas de las alas y el plumaje: “... me detengo en la silueta vacía del ausente. Cierro después los ojos. Sí, sombra soy, apagada sombra. Y ave, ave negra que no sabrá nunca la razón de su caída. En silencio, siempre, y sin término la soledad, el crepúsculo, el exilio...” (15). La apagada sombra y la silueta vacía del ángel evocan, en la filosofía postestructuralista de Jacques Derrida (que tiene múltiples puntos de contacto con las ideas de Deleuze), la noción de “trazo.” Este es un signo que no indica una presencia, aunque tampoco la niega: “The presence-absence of the trace, which one should not even call its ambiguity but rather its play (for the word ‘ambiguity’ requires the logic of presence, even when it begins to disobey that logic), carries in itself the problems of the letter and the spirit, of body and soul...” (*Of Grammatology* 71). El ángel manifiesta en su propio ser esta

ambigüedad o juego que niega las dicotomías: es una apagada sombra; un vacío que esboza una forma. Su desarraigo alude no sólo a una movilidad espacial (a su vida errabunda) sino también ontológica: la imposible materialización de la sombra; la imposible “presencia” de alguien que fue (si es que fue) y estuvo (si es que estuvo) en el friso de la capilla de Ocongate, y que ahora siente, como diría Derrida, “the alterity of a past that never was and can never be lived in the ordinary or modified form of presence” (*Of Grammatology* 70).

No sólo la falta de memoria del ángel de Ocongate indica su condición de exiliado; también su silencio es significativo, esa “tenaz resistencia interna que me impide toda forma de comunicación y todo intento de diálogo” (14). Martin Heidegger, suscribiendo las ideas de pensadores anteriores a él, ha escrito que el lenguaje es constitutivo de lo humano:

Man is said to have language by nature. It is held that man, in distinction from plant and animal, is the living being capable of speech. This statement does not mean only that, along with other faculties, man also possesses the faculty of speech. It means to say that only speech enables man to be the living being he is as man. It is as one who speaks that man is—man. These are Wilhelm von Humboldt’s words. Yet it remains to consider what it is to be called—man. In any case, language belongs to the closest neighborhood of man’s being. (*Poetry, Language, Thought* 189)

En este sentido, la resistencia interna que le impide al narrador-protagonista comunicarse con los demás puede interpretarse como un problema de identidad más que como un problema de habla o de carácter: no sólo se trata de un sujeto que calla, sino también de un callar que afantasma al sujeto, que lo exilia del mundo humano y lo vuelve etéreo como un ángel o una sombra.

Un desajuste similar entre el ser y el lenguaje caracteriza al cuento “Enunciación” (1977). En este caso, la voz narrativa no corresponde

a un emisor concreto (no es una persona la que habla) sino a un puro decir: “Describiendo el lenguaje me describo. Cada frase mía es un asedio a un enigma que represento” (4). Como en el cuento anterior, el narrador también ha olvidado quién fue, si es que alguna vez tuvo una identidad humana y un nombre: “Me digo, pues, nuevamente: ¿quién soy? Y de nuevo me respondo que habla sólo mi decir. No hay hablante ni punto de vista propiamente individual. Es el logos en autonomía” (3). Su ser -aunque en rigor no se puede hablar de un ser o de un estar, verbos que indican un estado de reposo- es también un rizoma: fluir sin principio ni fin; movimiento azaroso en un universo sin centro ni gravedad: “Soy tan fugaz como un meteoro. Ciega dirección en un mundo sin direcciones. ¡Puro azar!” (7). No obstante, este fluir verbal es interrumpido a ratos por otro discurso -que aparece en letras itálicas- y que refiere, con un lenguaje de resonancias míticas o simbólicas, la lucha entre dos hermanos por el amor de una mujer. Esta interrupción, apenas percibida por el narrador, es el débil trazo de una presencia-ausencia de la memoria: “Sí, he percibido nuevamente una interrupción, de las que escanden mi poesis. Señales, decía, de un mundo extinto. Un evocar sin sujeto que por azar llega a mis antenas. ¿Poseo una memoria?” (9). Pero el lector sí puede interpretar el sentido de estas interrupciones, pues el discurso en itálicas al final del relato se enlaza con el discurso del narrador al comienzo del mismo, sugiriendo con ello un vínculo (un anclaje), aunque muy tenue, entre el puro fluir verbal y un ser primigenio: “*Y era como si oculta nave nos llevara hacia*” (9), se lee al final del relato; y al comienzo: “la noche” (3).³

La reterritorialización

Se puede decir que con “Ángel de Ocongate” y “Enunciación” (y también con “Amaru”; ver la cita anterior) la expresión literaria de la falta de raíces o territorios llega a un punto culminante en el autor. Hay

3 Un desarraigo similar se encuentra en “Amaru” (1976), un cuento contemporáneo a los dos estudiados en este acápite: “Sombra soy, en la tiniebla. Sombra, mas arde en mí un cierto fuego. Llama cuyo fin es inminente.... Librarme a la palabra. A su floración, a su ritmo, a su certeza.” (*Azurita* 143).

que notar, sin embargo, que el soliloquio de los personajes en estos relatos indica un exilio comunicativo, mas no un exilio del lenguaje mismo, en tanto éstos poseen un decir articulado.⁴ Se puede afirmar en este sentido que la lengua misma se convierte, acaso inadvertidamente, en un último refugio o territorio de los protagonistas. Esta reflexión nos lleva al análisis de otro aspecto importante, complementario del primero, en la narrativa del escritor peruano; y es que, paralelamente a la desterritorialización, se puede rastrear en sus cuentos o relatos un proceso opuesto de reterritorialización. “One never deterritorializes alone;” ha escrito Deleuze, “there are always at least two terms.... And each of the terms reterritorializes on the other. Reterritorialization must not be confused with return to a primitive or older territoriality: it necessarily implies a set of artifices by which one element, itself deterritorialized, serves as a new territoriality for another, which has lost its territoriality as well” (“Year Zero: Faciality.” *A Thousand Plateaus* 174). En Rivera Martínez, como veremos a continuación, el exilio de la tierra, el hogar o el ser, se reterritorializa en distintas instancias: la Tierra, el mito, la utopía.

Adrián, el protagonista del cuento del mismo nombre (1954), es otro miembro de la larga estirpe de personajes sin territorio que caracteriza la narrativa de Rivera Martínez. Se trata de un muchacho huérfano

4 En su ensayo “He Stuttered,” Deleuze hace una interesante distinción entre las fracturas o impedimentos del habla y aquéllos de la lengua. Dice el pensador francés que si se concibe la lengua como un sistema en equilibrio o estable, entonces el tartamudeo (balbuceo, murmullo o silencio) es sólo una cuestión del habla; pero si se entiende que la lengua es un sistema inestable o en constante desequilibrio, entonces el tartamudeo refleja la condición misma de la lengua: “It is when the language system overstrains itself that it begins to stutter, to murmur, or to mumble; then the entire language reaches the limit that sketches the outside and confronts silence. When the language system is so much strained, language suffers a pressure that delivers it to silence” (“He Stuttered.” *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* 27). En este sentido, en la medida que existe un soliloquio articulado en los personajes de Rivera Martínez, su silencio o incomunicación no indica una desterritorialización lingüística. Por otro lado, si, como ha indicado Hans-Georg Gadamer, todo lenguaje presupone el tejido de la historia cultural del hombre, el soliloquio de estos personajes contradice la idea de su absoluto exilio o soledad (Cf. *Verdad y método*).

no y viajero -él mismo confiesa que no busca “casas ni chacras” (*Azurita* 113)- que un día llega de un modo misterioso a la casa del narrador: “Esa era, pues, la casa de mi infancia. A ella ingresó, en fecha que no puedo precisar, Adrián. 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” (103). Como sucede con el extranjero en “El visitante,” es muy poco lo que se sabe de este personaje y su presencia altera también el orden tradicional de la casa, que en este caso corresponde al de una clase y cultura dominantes (literalmente desterritorializa a sus habitantes, en tanto causa la disolución y el éxodo familiar). Una diferencia significativa con el personaje del relato anterior, sin embargo, es que el misterio de Adrián no evoca la “niebla metafísica” del visitante (*Enunciación* 58), sino una tierra y un personaje míticos:

[Adrián] Hablaba de lo que parecía ser una época muy remota. Contaba cómo en esa edad los días eran más luminosos, como si la luz fuera más viva, y el paisaje todo poseyera una mayor pureza. Las noches ofrecían, también, una plenitud más oscura, en la que brillaban más nítidamente los astros. 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 buena paz y amistad. (113-4)

Su relato revela, como intuye el narrador, más que un simple interés por esa época remota, su propio origen legendario: “Habló de ese tiempo, de ese lago, como si los hubiera conocido. Sentado en el suelo, apoyado en el baúl, y con la vista en el lamparín que alumbraba el cuarto, semejava un personaje de leyenda, acaso de la misma que había narrado” (115). Por cierto, la descripción que el narrador hace de este extraño personaje evoca el universo del mito, en la tradición mágicomítica andina: “el aire enigmático y lejano de su rostro” (121); “las luces felinas de sus ojos” (117); “¡Cuán largo e irreal pareció su cuerpo en esa desmayada claridad!” (118); por último, su extraña desaparición

al final del relato refuerza la sospecha de que se trata de un ser del trasmundo. El desarraigo de Adrián -su carencia de tierra, de hogar, de comunidad- se reterritorializa de este modo en una mítica tierra de origen. Como ha dicho Deleuze, el territorio puede tener su centro de gravedad en otro lado: “the territory has an intense center at its profoundest depths; this intense center can be located outside the territory, at the point of convergence of very different and very distant territories. The Natal is outside” (“1837: Of the Refrain.” *A Thousand Plateaus* 325-6).⁵

En otros cuentos, la carencia de una tierra o un hogar 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:

Sobre un peñasco, no muy lejos, aguardaba el cóndor. Se habría dicho que lo envolvía una claridad pálida y tensa. Celio lo observó un rato, y sonrió nuevamente, con resignación, pero también con un sentimiento de liberación. Lentamente se fundió la sequedad de su boca, así como el vacío que había prevalecido en su ánimo, y ya no hubo en él sino una serenidad que acogía con dulzura la visión de la tierra y del ichu, el rumor del aire, el frígido ardor del sol de la puna. Sus sentidos se absorbieron en esas entidades últimas e irreductibles, y poco a poco, muy suavemente, se extinguió en él la conciencia, en un naufragio alumbrado por inacabadas palabras -las más afectuosas de la lengua quechua, balbuceadas apenas en el umbral de la sombra. (*Azurita* 97)

5 En otro cuento de la misma época, “Las candelas” (1959), se repite el tema del origen mítico de los personajes principales, de su pureza y fuerza renovadoras.

La identificación con la naturaleza -específicamente con la Tierra- se manifiesta de un modo explícito en un cuento escrito al año siguiente, “El unicornio” (1957). Aunque en este caso el protagonista no es un viajero, vale la pena la cita siguiente pues revela un similar impulso reterritorializador:

Caminamos un trecho por la altura, e iniciamos luego el descenso. Y percibimos, entonces, de modo cada vez más distinto, cómo se expande en los trigales, en el ramaje, en nosotros mismos, un rumor que no es del viento ni del agua, sino otro, que nace en una región muy remota del tiempo, a la vez que en los estratos más hondos de los cerros, y que avanza y se pierde en la distancia como un río poderoso e invisible. Y nuestro descenso se revela, entonces, como un retorno a lo terrestre. Nos detenemos al llegar a la llanura. Pongo mis manos sobre el suelo que nos sustenta. “Divinidad”, digo, “no de lo etéreo, sino de lo viviente. Principio, morada, término. ¡Tierra amada y perdurable...!” (*Azurita* 71).

Esta identificación con la Tierra (a pesar del exilio) caracteriza, en opinión de Deleuze, al artista romántico: “[the romantic artist experiences the territory] as necessarily lost, and experiences him- or herself as an exile, a voyager, as deterritorialized.... Yet this movement is still under earth’s command, the repulsion from the territory is produced by the attraction of the earth. The signpost now only indicates the road of no return” (“1837: Of the Refrain.” *A Thousand Plateaus* 339-40).

En “Marayrasu,” un cuento publicado una década más tarde (1966), la atracción por la Tierra se aúna a un deseo de solidaridad social con los mineros que trabajan dentro de ella. El simbolismo es sugestivo: lo telúrico aquí no es la chacra familiar ni la naturaleza idealizada de “Vilcas,” sino un ámbito humanizado y sufriente:

No era ésta, pues, una tierra comparable a la tierra nativa.
Su entraña no era el fondo nutricio donde la sementera

toma su verdor y se transforman en savia las aguas de la lluvia y los puquios subterráneos. Era una tierra cruelmente lacerada por galerías, socavones, chimeneas. Una tierra sufriente. Y juntos sufrían, ella y los mineros. No en vano el mineral extraído tenía muchas veces una amarillez ósea o un rojo de sangre. Mas era también, a su manera, una tierra propicia. ¿Cómo no abrigar, entonces, un mismo sentimiento de solidaridad para con ella y con los hombres que trabajaban en su seno? (*Azurita* 38-9)

El deseo del muchacho protagonista de entrar a trabajar en los socavones mineros se hace a despecho del ofrecimiento que le hace una pastora del trasmundo para residir en un lugar ideal, “un reino dichoso de apartamiento y blancura” (32), simbolizado por la montaña Marayrasu: Cuánto más deseable resultaba, en comparación [con la vida en la mina], la existencia que le había propuesto la pastora. Un existir sereno, indefinido, todo en blancura y transparencia. Sería, también, esa alternativa, un modo de alcanzar una dignidad más alta, y una comunión perdurable con la tierra y con el cielo. Así lo había deseado siempre, de esa manera informada e intuitiva que distinguía a sus pensamientos. Y, sin embargo, no lograba decidirse. (38)

Al final del cuento, sin embargo, el muchacho decide trabajar en la mina, acto que refleja a la vez su deseo de comunión con la tierra y con la humanidad sufrientes. Este gesto de solidaridad con los mineros no tiene aquí, sin embargo, un signo preeminentemente político, a pesar de que se da en el contexto de una huelga sindical minera. La participación del muchacho en los preparativos de la huelga es circunstancial, y su pasajero encarcelamiento es más el producto de una pasiva colaboración con los huelguistas que un verdadero compromiso político. Como él mismo confiesa, su identificación con la vida en la mina y con la tierra es el resultado de una “obscura e indefinible vocación” (31), y, en este sentido, se puede decir que su gesto final se halla bajo el mismo signo romántico que los cuentos anteriores.⁶

6 El lugar marginal del pueblo o de lo histórico es otra señal de la vena romántica del cuento. a propósito observa Deleuze, en un pasaje que evoca el ámbito de lo

En "Azurita" (1972) encontramos también un deseo de comunión con la Tierra o la Naturaleza, reflejado en el gesto del protagonista de arrojar la valiosa piedra al lago. Su acto significa la renuncia a su sueño de volver al hogar -al antiguo territorio- y, al mismo tiempo, indica un deseo de identificación con la naturaleza, en tanto éste ve en la azurita una imagen de sí mismo:

Observó los cristales del fragmento. Deslizó sus manos por las facetas. Belleza adusta, como la de aquel paisaje. No, no se lo llevaría consigo. No podía arrancarlo a su reposo. A su reposo absorto, milenario. Lo dejaría, más bien. Y lo dejaría de modo que sus rayos no quedasen aprisionados, sino que alumbrasen, indescifrables, en traslúcido desierto. Azurita, imagen de sí mismo. (*Azurita* 22-3)

En los cuentos de mediados de la década siguiente, el desarraigo se vuelve, como ya indiqué, más radical, en tanto no sólo es exterior sino también constitutivo. El exilio no sólo alude a la falta de una patria, tierra u hogar, sino también a una carencia ontológica. En consecuencia, la reterritorialización tendrá en estos cuentos un signo distinto. En "El visitante" (1974), por ejemplo, encontramos todavía una identificación del protagonista con la naturaleza, pero ésta ahora no es sinónimo de la Tierra -es decir, de lo grávido, lo inmutable o lo profundo de los cuentos anteriores- sino de la niebla, el mar o el fuego, símbolos de lo cambiante o lo inconsistente: "No puedes imaginar, Lena, quién soy, ni cuáles son las causas de mi viaje inacabable, que, en uno de sus altos, me ha conducido a tí, a Fernando. Confusamente adivinas que no tengo otra patria que la niebla y el invierno, y que el único calor que conozco es el del fuego que llevo dentro de mí mismo" (*Enunciación* 44-5). Esta "patria de la niebla" constituye una reterritorialización para-

subterráneo de las minas: "What romanticism lacks most is a people. The territory is haunted by a solitary voice; the voice of the earth resonates with it and provides it percussion rather than answering it. Even when there is a people, it is mediatized by the earth, it rises up from the bowels of the earth and is apt to return there: more a subterranean than a terrestrial people" ("1837: Of the Refrain", 340).

dójica en tanto designa a la vez una sólida fundación -una patria- y una etérea consistencia—la niebla.

En “Ciudad de fuego” (1976) el narrador-protagonista es un exiliado no sólo de una tierra sino también, en un sentido lato, de la realidad. La ciudad “real,” lo que el narrador llama el “espacio ordinario,” es un medio “anárquico y heterogéneo” (*Enunciación* 19), y, por lo tanto, inhabitable; de allí que éste sienta la necesidad de elaborar un espacio alternativo -una ciudad de fuego- que, a pesar de ser ideal, es percibido como más “real”: “Espacio hiperbólico, sin duda, pero más real y categórico, en muchos sentidos, que el espacio ordinario” (33). Este espacio busca recrear una antigua visión de infancia del protagonista, un tiempo en el que se había creído dichoso: “La ciudad que me espera, obra de mi imaginación y de mis manos, coincide con esa visión distante. Puedo asegurar, incluso, que son una sola” (16). Es de notar que el narrador dice que la ciudad es obra de su imaginación y de sus manos, revelando así la difusa frontera entre la realidad y la fantasía. En cierto modo, se puede decir que los términos se han invertido con relación a los primeros cuentos: no se está en la realidad y se sueña, sino que se habita un sueño y se anhela la realidad. La ciudad de fuego significa, valga el oxímoron, una reterritorialización utópica; sólo que la utopía se identifica aquí con la realidad.

A propósito de “Enunciación” y “Angel de Ocongate” he señalado que, a pesar del soliloquio de los protagonistas, la sólo posesión de un lenguaje contradice la idea de un exilio radical y constituye una implícita reterritorialización. Para terminar, quiero decir algo sobre el estilo del autor en la misma línea de pensamiento que ha caracterizado este ensayo. Se ha hecho notar ya la meticulosidad de la escritura de Rivera Martínez; su “atención rigurosa” y su “ardorosa paciencia,” como afirma Alfredo Bryce (“Edgardo Rivera Martínez o la atención rigurosa.” Prefacio v), y “la fidelidad [a la] matriz originaria” en la descripción psicológica de los personajes, según palabras de Antonio Cornejo Polar (Prólogo 9). Acaso esta meticulosidad de la escritura se impone como una manera de construir -al igual que en “Ciudad de fuego”- una realidad alternativa que conjure, desde la perspectiva del autor, la anarquía y

heterogeneidad del mundo. Espacio virtual, exacto y arbitrario al mismo tiempo; territorio que no preexiste al acto mismo de la escritura. Meticulosidad del estilo que evoca el esforzado empeño del protagonista de un cuento de Borges, "Las ruinas circulares", que quiere soñar un hombre y quiere "soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (*Ficciones* 62). Aquí también se trata de imponer un sueño a la realidad; pero es un sueño que no busca crear un hombre sino hacer habitable un mundo. Construcción efímera y vulnerable, pero no menos preciosa que el cantar solitario del niño en la oscuridad o que una ciudad de fuego.

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares." *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 61-69.

Bryce Echenique, Alfredo. Prefacio. "Edgardo Rivera Martínez o la atención rigurosa." *Enunciación*. Lima: Editora Lasontay, 1979. v-viii.

Cornejo Polar, Antonio. Prólogo. *Azurita*. Lima: Editora Lasontay, 1978. 7-11.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *What Is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994.

—. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.

—. "He Stuttered." *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski, Editors. New York: Routledge, 1994. 23-29.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Editorial Sígueme, 1988.

Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971.

Rivera Martínez, J. Edgardo. *Azurita*. Lima: Editora Lasontay, 1978.

—. *Enunciación*. Lima: Editora Lasontay, 1979.

—. *Angel de Ocongate y otros cuentos*. Lima: Peisa, 1986.

EL RELATO BREVE DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Consuelo Alamo-Consigny

Toda producción literaria es el reflejo directo o indirecto de las vivencias y de las circunstancias, así como del entorno de un autor. Este puede identificarse con ellas, rechazarlas o simplemente ignorarlas, en una actitud significativa de la cual participará toda su obra. El caso de Edgardo Rivera Martínez, es un ejemplo de compenetración y de asimilación en la Literatura del entorno familiar y geográfico. A través de sus escritos se percibe la ósmosis que existe entre su medio, su experiencia, su visión del mundo y sus obras.

Inicialmente constituida por cuentos y novelas cortas y una forma muy breve de ficción llamada "estampa", la obra de Rivera Martínez se completó en 1993 con la publicación de su novela *País de Jauja* que significó la incursión en un género que no había utilizado precedentemente.

La tradición y la difusión del relato breve en Hispanoamérica, como en el Perú, están íntimamente ligadas al periodismo.¹ Los diarios

1. Respecto de la difusión forma breve en periódicos y revistas, Gabriela Mora dice: "El hecho de que en Hispanoamérica el periódico y la revista hayan sido, y sigan siendo vehículos casi exclusivos de la difusión del género denota la importancia del asunto". Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas S.A., 1985, p. 43.

y las revistas han sido siempre un soporte disponible, ofreciendo al escritor un espacio reducido, pero muypreciado. Las limitaciones de la prensa permitieron practicar este género, sobre todo el del cuento. Rivera Martínez no escapa a esta situación,² y ésta sería una de las razones que explican su preferencia por esta estructura literaria. Otros argumentos irían a citar el deseo minucioso de perfección que caracteriza a este autor, preocupándose por lograr una totalidad armoniosa. Escribir un relato corto exige tanto o más esfuerzo que una novela, y por su brevedad se consigue un mensaje más conciso y emblemático.

Las obras de Rivera Martínez están impregnadas de esencias muy particulares y diversas, entre las que destaca la influencia predominante de su región natal del Valle del Mantaro y sobre todo la ciudad de Jauja. Esta última ejerce en él una verdadera fascinación, por su ubicación geográfica y su historia tan singulares. Desde su antiguo pasado con el indómito pueblo huanca y su relación hostil con los Incas, pasando por su glorioso período como primera capital del Perú español, hasta su evolución de ciudad tranquila, ordenada y serena. E incluso por su fama como zona climática para la curación de la terrible tuberculosis.

El entorno familiar tiene también una marcada incidencia en su producción, así como en su posición intelectual. 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. La influencia de la madre cobró más importancia después de la muerte del padre. Su trabajo de recopilación y transcripción de muchas piezas del folklore

2. Cuando se le pide a Rivera Martínez de explicar la relación entre el relato breve y la prensa, lo hace en lo términos siguientes: "...esto se explica de una manera muy sencilla, pues muchos han sido publicados como artículos periodísticos;...tenían limitaciones de espacio. Imposible salirse, sino que hay que ceñirse a ello...esto me ha dado la oportunidad de practicar esta técnica particular en la que hay que concretar las cosas." Consuelo Alamo Consigny, "Una conversación con Edgardo Rivera Martínez", (Anexo en la Memoria de Maestría), in La sociedad andina en la obra de Edgardo Rivera Martínez, Universidad François Rabelais, Tours, 1990, p 222.

jaujino, dejó una marca definitiva sobre el joven Edgardo. También es importante subrayar el hecho que esta familia siempre valoró en condiciones iguales la cultura vernacular y la cultura clásica, dando al futuro escritor una variada y rica experiencia.³

Paralelamente a sus estudios primarios y secundarios, Edgardo aprendió a tocar el piano y el órgano; también estudió Latín y leía libros en francés provenientes de una biblioteca familiar extensa y ecléctica.⁴ Su formación universitaria, así como su experiencia docente en San Marcos, le permitieron adquirir una vasta y reconocida erudición, que se refleja en cada uno de sus escritos, ya sea que se trate de sus ficciones, como de sus ensayos o de sus intervenciones periodísticas.

Rivera Martínez es un autor perfeccionista y en ese afán de lograr formas cada vez más acabadas y pulidas, comenzó a publicar tardíamente, con respecto a sus coetáneos, existiendo en muchos casos una gran diferencia entre la fecha de producción y la de publicación. Esto contribuyó a hablar de un desfase frente a los escritores de su generación. Por otra parte, y por este mismo afán de obtener la excelencia en sus relatos, ha publicado y revisitado las mismas ficciones en ediciones diferentes.⁵

El mismo se considera un autor más bien ilustrativo y singular que representativo. Ilustrativo de cierta marginalidad, ofreciendo ade-

3. En la entrevista con Jorge Eslava, Rivera Martínez, precisa: "He nacido en Jauja, estudié allí primaria y secundaria... lo fundamental de mis experiencias de infancia son de una familia serrana, de clase media provinciana en un medio familiar en que se tenía mucho cariño por las manifestaciones populares andinas...". Jorge Eslava, "Visitante en lo real y en lo mágico", en *Moneda*, N° 27, Lima, septiembre de 1990, p.64.

4. Edgardo Rivera Martínez opina sobre el nivel cultural de su familia: "Se trataba de un medio cultural relativamente cultivado." Jorge Eslava, "Visitante en lo real y en lo mágico", en *Moneda*, op. cit., p. 64

5. Todo este proceso lo resume Rivera diciendo: "Esa búsqueda algo ingenua de cuentos cada vez más logrados, retardó mucho mi producción, como lo hizo además las circunstancias de que yo no formara parte de grupos o capillas literarias." Jorge Eslava, "Visitante en lo real y en lo mágico", en *Moneda*, op. cit., p.65.

más resistencia y hasta rechazo frente a las opciones de la literatura de moda, según sus propios términos,⁶ por su posición voluntariamente alejada de lo convencional, de los grupos literarios reconocidos, como de los caminos ya recorridos. Todas estas características lo clasifican como un escritor diferente, aparte, totalmente atípico.

La crítica ha sido siempre unánime en reconocer las cualidades de la prosa de Rivera Martínez, apreciando el empleo de un lenguaje rico, variado y escogido. Se le reconoce el esfuerzo por encontrar el término correcto y por adecuarlo al texto, reforzándolo con un tinte poético,⁷ sin por eso caer en la grandilocuencia. Cabe remarcar su gusto por palabras antiguas, a veces en desuso, que remite a un alto nivel de utilización del lenguaje.

Resalta también la sensibilidad social que se percibe en su obra. No se trata de situaciones desgarradoras, ni de episodios lastimeros, sino que sugiere con gran pudor las grandes líneas de sus planteamientos. Presenta situaciones en las que se evoca la necesidad de cambio, constatando el deterioro y la inoperancia de las reglas vigentes en la sociedad.⁸

6. Prosiguiendo con esta idea, Rivera Martínez añade: "...de cierta marginalidad, en la medida en que ...no pertenecemos al gran cauce de la Literatura, como hecho del gran público, como hecho de masas, como hecho comercial". Edgardo Rivera Martínez, "Conferencia" en El ciclo El Cuento Peruano, (transcripción de la grabación), Lima, Banco Continental, Septiembre de 1990, in Consuelo Alamo Consigny, Anexo del Informe de Tesis, presentado a la Señora Eve-Marie Fell, Directora de investigaciones, Universidad François Rabelais, Tours 1991, p.68.

7. En la reseña crítica sobre *Azurita*, Augusto Tamayo Vargas se expresa en los términos siguientes: "...la prosa de Rivera Martínez está plena de poesía, de la búsqueda de un lenguaje cargado de símbolos y de sustancia interior que nos lleva por intuiciones al descubrimiento del mundo andino." Augusto Tamayo Vargas, "Dos ejemplos de narrativa peruana: *Azurita* y *La vida a plazos de Jacobo Lerner*, en *El Comercio*, Lima, 7. 06.78, p.12.

8. Rivera confirma este sentimiento: "Me duele el Perú y mucho más ahora. Yo creo que el escritor debe dar cuenta de la manera más personal y auténtica posible de la miseria, de la marginación, de la violencia, aun cuando sea a través de formas y recursos indirectos" Jorge Eslava, "Visitante en lo real y en lo mágico", en *Moneda*, op. cit., p. 66

Para definir su producción, Rivera Martínez utiliza la metáfora en la que menciona dos vertientes, dos flancos de una misma montaña, que son como su literatura, diferentes pero a la vez complementarios, opuestos pero al mismo tiempo unidos por la misma esencia, cuyo interés único se concentra en el ser humano y en sus problemas.⁹

La primera concierne su producción orientada hacia la problemática que él llama de la cultura "occidental". Ella desarrolla los temas específicos de la vida y de la visión del mundo del hombre moderno, el mundo arrogante y solitario de la gran ciudad, el mundo atrayente pero sin soluciones frente a la pobreza moral y material, frente a la incomunicación y a la desesperanza.

La segunda vertiente es la andina, la que se sustenta con la experiencia vital del autor. Aporta la visión y el conocimiento de un mundo de extraordinaria riqueza en mitos y en creencias ancestrales, con sus problemas y conflictos, con sus yerros y sus logros. Un mundo tradicional, cuyo rasgo más significativo es el de estar conformado por sociedades eminentemente agrarias, de tradición oral. Pero también se insiste en el proceso de descomposición que vive esta sociedad, debido al problema de la migración hacia las grandes ciudades. Allí, el aparato cultural del andino resulta inoperante al confrontarse ante realidades para las que no está preparado.

El estudio de la producción de Rivera Martínez requiere precisión en su análisis y prioritariamente una buena definición de las formas literarias que él utiliza. La crítica ha empleado arbitrariamente los términos de cuento y de novela corta, sin verificar la correspondencia de las estructuras de las respectivas ficciones, provocando alguna confusión. A esto se añade el hecho que, por una parte, la lengua castellana no dis-

9. Edgardo Rivera lo expresa así: "...en mi producción narrativa ... se dan dos vertientes. Una vertiente... andina que es la central... que tiene que ver con las raíces... a esa vertiente se le agrega otra que es la vertiente de la experiencia del Perú, especialmente Lima..." Edgardo Rivera Martínez, "Conferencia" en *Ciclo de El Cuento Peruano*, op. cit. p. 83.

pone de una palabra específica como el término francés de “nouvelle”, o la apelación inglesa de “short story”, ninguna de las cuales se confunde con “roman” o “novel”. Por otra parte, las estrictas reglas del cuento se encuentran en plena evolución, evidenciando una forma literaria en mutación y confundiendo a algunos críticos.¹⁰

La publicación de las obras revela también la particularidad de Rivera Martínez, así como su perfeccionismo. El hecho de dar a conocer su producción de manera relativamente tardía, deja entrever la voluntad de madurar lentamente los proyectos. Como autor requiere tiempo para compartirlas con el mundo, y como si fuera poco, culmina en algunos casos con reformas importantes, ya sea en las ficciones como en los conjuntos.

Así sucedió con sus primeras obras publicadas en 1963. El primer libro llamado *El unicornio*,¹¹ se vió reformado y aumentado por otras cuatro ficciones inéditas,¹² que salieron a la luz en 1978 con el nuevo nombre de *Azurita*. Muchos elementos entrarían en juego para tratar de explicar esta actitud y acaso no se logre. ¿Cuáles fueron las razones para cambiar el nombre y pasar de *El unicornio* que implicaba una connotación más universalista de la cultura andina, al de *Azurita*, que acantona el conjunto en el tema de la mina? Una situación similar se dio con *Enunciación*, editado en 1979 y donde se encuentra una novela corta y un cuento, ya publicados anteriormente en ediciones indepen-

10 A veces esta confusión de formas, (aunque no es el caso de Rivera), es más grave de lo que se puede imaginar, tal como lo señala Jean Dupont: “La confusion que pratiquent la plupart des auteurs entre “cuento” et “novela corta” et les notions que ces termes recouvrent est prouvée...et paraît trop évidente pour qu’il soit besoin d’insister”, Jean Dupont, “Notes sur l’ambiguïté des termes de “cuento” et de “novela corta”, in *Mélanges à la mémoire d’André Joucla-Ruau*, Aix en Provence, Université de Provence, 1978, t. II, p. 658. (“La confusión que practica la mayoría de autores entre cuento y novela corta, y las nociones que cubren estos términos está comprobada...y resulta muy evidente para que sea necesario insistir.”).

11 Comprende los relatos siguientes: “Adrián” de 1954, “El unicornio” de 1957, Vilcas de 1956, y “Las Candelas” de 1959.

12. Las cuatro ficciones inéditas son: “Marayrasu” de 1966, “Azurita” de 1972, “Ave Fénix” de 1973, y “Amaru” de 1976.

dientes, junto con una novela corta inédita.¹³ La novela corta *Historia de Cifar y de Camilo* rompe esta serie, habiendo aparecido en 1981, en forma independiente y no modificada. Finalmente, en *Angel de Ocongate*, su última producción de relatos breves hasta el momento, se repite la misma dinámica. Es el caso del cuento “Amaru”, con una publicación individual en 1976, que regresa en 1978 formando parte del conjunto *Azurita*. En 1986 reaparece modificado y más accesible. Así mismo sucedió con *Angel de Ocongate*, visto por primera vez en la revista *Caretas* en el marco del concurso “El cuento de las mil palabras” en 1982, y que vuelve a salir a la luz en el conjunto al cual da su nombre.

Estas modificaciones enriquecen la ficción pero dificultan el manejo de los textos, de manera que en el presente estudio se hará alusión a los conjuntos finales y no a las precedentes publicaciones individuales. Sin embargo, se comprueba que, pese a estos procedimientos, la obra conserva su coherencia y su visión global. Se puede constatar también que las diferencias en el tiempo de las publicaciones, en los distintos criterios de agrupamiento de las ficciones, o aún en los cambios hechos en las mismas, mantienen el estilo y la consistencia del mensaje que transmiten.

Cada libro de Rivera Martínez ofrece una particularidad que revela riqueza, versatilidad, poesía y sensibilidad, y al mismo tiempo aporta lo esencial de las preocupaciones y de las inquietudes del autor. Igualmente se percibe las mutaciones y los deterioros que se producen en la sociedad que ocupa su interés, y las reflexiones que le inspiran estos cambios. Agrupadas en conjuntos coherentes que representan las dos vertientes de su obra, las ficciones materializan el camino recorrido por el autor en lo que va de su vida.¹⁴

13 *El visitante*, novela corta de 1974, y “Enunciación”, cuento de 1977, que más tarde aparecen junto con la novela corta inédita “Ciudad de fuego”, formando parte del conjunto final de 1979, *Enunciación*.

14 *A la hora de la tarde y de los juegos*, o *Casa de Jauja* son obras que pertenecen a la forma de crónica, o a la evocación de un recuerdo, pero no al campo de la creación li-

La primera publicación global es el conjunto de relatos recogidos bajo el título de *Azurita*, nombre evocador de la mina, de la abundancia que la tierra guarda en sus entrañas. Se observa la primacía del mundo andino, en donde la Cordillera tiene un papel predominante, omnipresente, percibiéndose con la misma fuerza que en la realidad.¹⁵ Definida por su variedad y riqueza, esta región va a servir de marco referencial a los diferentes relatos. El entorno afirma su calidad serrana, ya sea que se trate de un contexto rural o ciudadano, de la mina o del mundo de los pastores de puna.

Las situaciones narrativas son variadas, y van desde el equilibrio y dulzura de la vida en el cálido valle andino en donde vive el maestro de "El unicornio", hasta la pobreza extrema representada en: "Vilcas" y encarnada en Celio, su joven protagonista. Se revela un mundo cambiante, cuyas transformaciones aportan un alejamiento de las tradiciones y de las costumbres, con sus secuelas inevitables de desubicación, miseria moral, y tristeza.

No se percibe aún los estragos producidos por la migración masiva, ni aquéllos causados por la ruptura de los patrones culturales, pero sí están esbozados en muchas de las situaciones de crisis que apelan a un cambio radical. El mundo de la mina es evocado por "Azurita" y por "Marayrasu", haciendo referencia a la actividad tradicional y natural dentro de la realidad andina. En la mina, que es un universo a la vez implacable, amargamente productivo, indispensable, cruel, deseado y temido, el hombre escarba las entrañas de la tierra, sacando de ella la riqueza y, paradójicamente, al mismo tiempo, la miseria, el agotamiento y la enfermedad.

teraria propiamente dicha. Conviene entonces tratarlos aparte, así como *Hombres, paisajes y ciudades*, que recoge los artículos periodísticos de Rivera Martínez y que por ello sale del campo de la ficción.

15 Rivera Martínez admite la importancia de lo andino: "...el aspecto andino es el que tiene que ver con las raíces, que es la que proporciona la sangre de que se nutre no solamente mi persona, mi vida espiritual, sino también mi visión del mundo y lógicamente mi narrativa..." en Edgardo Rivera Martínez, (Conferencia) en Ciclo del Cuento Peruano, Op. cit., p. 71.

Las ficciones del conjunto *Azurita* se desarrollan en ambientes en los que el referente que se evoca es el de la pequeña ciudad andina,¹⁶ o el de los pueblitos de la Cordillera, cuya proximidad con el campo hace difícil el deslinde entre una y otra realidad. Son situaciones en las que la demarcación de los dos mundos no está aún bien delimitada en la realidad y la literatura da cuenta de ello. A través de los relatos se siente la fuerza de la naturaleza, la exigencia de la tierra y el telurismo que de ella se desprende. Algunos casos ponen de manifiesto la sensibilidad social del narrador. “Marayrasu”, “Las candelas” y “Vilcas” revelan una posición de franca denuncia de una situación que apela al cambio y a la instauración de una sociedad más equilibrada.¹⁷

La degradación se percibe a través de la extrema pobreza de la región, que sufre por los males endémicos, como por las catástrofes naturales. El análisis de los personajes de *Azurita* permite llegar a conclusiones muy interesantes. El conjunto está formado por siete relatos en los que los protagonistas son mayoritariamente niños. Sólo en dos de ellos se trata de adultos. Es el caso de “Ave Fénix”, que estudia la actitud de un demente y el de “Azurita” que aporta las reflexiones de un minero que queda atrapado en una cueva. En “El unicornio”, si bien el maestro es el héroe que hace avanzar la acción, también son co-protagonistas dos niños, Miguel y su hermana Luscinda.

En las cuatro ficciones restantes, los actores son niños, varones casi todos (menos Felicia, en “Las candelas”), que apenas ingresan a la adolescencia, ya que sus edades oscilan entre los doce y catorce años. Estos jóvenes tienen puntos comunes. Todos están obligados a trabajar, a pesar de su corta edad. Continuando con una costumbre del mundo andino, el niño desde muy pequeño ayuda a su familia en las numero-

16 Rivera Martínez nos ayuda a focalizar el referente evocado por algunas de sus ficciones: “...esa vertiente andina centrada en esta pequeña ciudad del centro del Perú de características tan especiales...” *ibid.*

17 Esta posición queda sintetizada en la frase final pronunciada por Felicia, la protagonista de *Las Candelas*: “Todo tiene que cambiar padre”. Edgardo Rivera Martínez, “Las candelas”, en *Azurita*, Editora Lasontay, 1978, p. 140.

sas tareas domésticas, como en la agricultura o el pastoreo. La mayoría de ellos ha tenido una experiencia difícil de la vida, por las carencias económicas, habituales en su medio. Ellos comparten, también, la dura condición de huérfanos, huacchos, que implica mayores desventajas, sorteando pruebas, como si se tratase de un recorrido iniciático para obtener la madurez, para poder sobrevivir en un medio que les es definitivamente hostil. ¿Cuál es la razón por la que Rivera Martínez escoge a estos niños como protagonistas de sus relatos? Diferentes teorías se han esbozado ante esta actitud literaria que el autor comparte con otros autores peruanos de su generación. Françoise Aubès considera que, ante la crisis de los años sesenta, el niño puede ser visto como el paradigma de la situación del país.¹⁸

El escritor muestra, a partir de este ejemplo, cómo viven los futuros ciudadanos, cuáles son sus dificultades, así como sus expectativas, y qué alternativas les ofrece el país para superarlas. En *Azurita* se trata del problema de los jóvenes de la sierra, cuyas carencias materiales se suman a los problemas raciales y a los de identidad cultural.

Se escudriña el universo andino, poniendo de relieve su riqueza en tradiciones, creencias y mitos. En la novela corta *Marayrasu* el lector entra en contacto con el wamani, el dios de la montaña y con la imilla, su hija. En "Adrián" se trata el mundo de los entierros y los tapados que se descubren gracias a la astucia de su joven protagonista. También se revela la vocación comunitaria de la sociedad andina en donde prevalece el interés del grupo y no el del individuo. Considerando el caso de los niños huérfanos o huacchos, protagonistas de las ficciones, se ve que logran aceptación en el clan familiar, a cambio de una actividad útil en provecho de todos. De esta manera, ganándose el pan

18 Françoise Aubès precisa: "El niño o el adolescente descubre un mundo, lucha para ubicarse. El escritor muestra así cómo la sociedad peruana fabrica a sus ciudadanos y qué alternativas, qué modelos propone." Françoise Aubès. "La narrativa peruana a partir de 1950", en *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires, Ediciones Soler, 1984, p. 259.

con su trabajo, consiguen no ser una carga para la familia, ni para la colectividad.

Este libro aporta la visión de una sociedad tradicional que se encuentra en plena mutación por el contacto con una cultura diferente. Muchos términos se pueden utilizar para calificar este estado, ya sea que se hable de alienación, de pérdida de identidad cultural, o de aculturación. Todos estos conceptos indican una misma realidad que no revela otra cosa que el comienzo de un proceso de desintegración. En estos relatos se vislumbra el peligro, se le señala como una amenaza, y la producción posterior confirmará esta tendencia, agravándose así como ha venido sucediendo en la realidad.

El caso de *Enunciación*, presenta una situación narrativa profundamente distinta a la de *Azurita*, porque pertenece a la vertiente “occidental” de la producción de Rivera Martínez. Desde ya, el referente evocado por las tres ficciones es diferente,¹⁹ como también lo es la problemática que en ellas se presenta. Está muy lejos de la sociedad tradicional, agraria y oral, ya que se trata principalmente de los problemas del hombre moderno, ciudadano

El marco geográfico de las ficciones no siempre aparece de manera explícita. En el cuento “Enunciación”, la acción se desarrolla en la intimidad de la conciencia del narrador. El demiurgo 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.

En “Ciudad de fuego” y “El visitante”, no se sugiere ningún espacio de manera explícita, pero ciertos indicios permiten situarlo en dos

19 La idea global sobre este conjunto la resume el autor: “Lo que predomina en Enunciación es una ciudad de Lima más bien en términos de atmósfera, de neblina fundamental..., lo substancial en Lima es la neblina también en el sentido simbólico” Roland Forgues, “Edgardo Rivera Martínez: crear una atmósfera”, en *Palabra viva*, Lima, Ediciones Studium, T. I, Narradores, p. 136-137.

zonas precisas de Lima: los Barrios Altos y Barranco. Sin embargo, estas dos ficciones podrían haberse dado en cualquier otra parte. La especificidad de la ficción proviene de un referente urbano y no exclusivamente limeño.

Por las alusiones del narrador, el lector deduce la presencia de una gran ciudad que está cerca del mar. No es una urbe asfixiante, con seres marginales como los que existen en las obras de Enrique Congrains. Ni es la zona cuyo crecimiento conlleva un profundo malestar social y la descomposición moral de la clase media, como en las historias de Julio Ramón Ribeyro, y aún menos el medio de las ficciones de Mario Vargas Llosa. Tampoco es la Lima serrana de las barriadas pobladas por los migrantes, que Rivera Martínez tratará posteriormente.

Cuando se le pregunta a Rivera Martínez, ¿cuál es el punto con el que comienza su escritura?, o ¿cómo es el proceso de inspiración de sus obras?, él se remite a vivencias en términos de atmósfera y de tiempo,²⁰ que dejan translucir su sensibilidad y su sentido musical. El mundo de *Enunciación*, está definido por el ambiente, por las sensaciones, por las percepciones cargadas de gran sensualismo. La atmósfera inspiradora permite construir el relato como un todo formado esencialmente de neblina, de corrosión, de desgaste y del tedio de sus personajes. Se trata de una ciudad cuya función pareciera ser la de proveer elementos con una connotación negativa. Por la saturación y por el aburrimiento, los protagonistas evolucionan por vías paralelas. En “Ciudad de fuego” es donde mejor se aprecia el tempo, o la armonía del relato a la que Rivera Martínez se refiere. Son las variaciones en la cadencia de la narración a medida que avanza la acción, con aceleraciones del ritmo

20 Rivera Martínez explica el punto en el que inicia sus ficciones: “En general yo suelo partir en mi escritura de una vivencia que se da en términos de atmósfera y de cadencia. Recuerdo este pensamiento de Valéry que dice que los dioses dan el primer verso y después uno pone el resto. En mi caso yo no diría que los dioses me dan el primer verso, pero sí me dan una atmósfera y una cadencia verbal que luego ya poco a poco se desarrolla y se incrementa.” Ibid. p. 134.

de la frase para revelar y traducir la angustia del personaje, cuando se acerca el plazo para que éste entre en su utopía, en su ciudad de fuego.

Cada ficción es portadora explícita o implícita de un sistema de valores, de un código moral, de una visión del mundo. En el cuento "Enunciación", el tema que se debate es el afrontamiento del hombre frente a la máquina, que cada vez toma más terreno en las actividades humanas. De una manera muy hábil, por medio de la intertextualidad, el demiurgo hace aparecer extractos de la Biblia. Los párrafos se destacan del resto del texto únicamente por el tipo de escritura, sin ninguna explicación que los introduzca ni una frase que los glose. El lector se siente interpelado, en la obligación de vencer el hermetismo del relato.²¹ ¿Se trata acaso de recordar que la posición del hombre prevalecerá a la de las máquinas, gracias a su espíritu religioso y a Dios, que lo pone por encima de toda la creación?

En "Ciudad de fuego" el protagonista es un ser sensible y torturado, que logra paliar la opresión mortal de la ciudad gracias a la lectura pero sobre todo a la música. Estos dos elementos lo ayudarán a elaborar y a construir su utopía, su ciudad ideal. La música es uno de los grandes ejes que estructuran esta novela corta.

Comunicación e incomunicación entre los seres humanos son los temas de la novela corta *El visitante*. El ser humano, como criatura eminentemente social, tiende a la compañía; en este caso, los individuos se buscan, y hasta se atraen, pero quedan fatalmente atrapados en la soledad de sus propios problemas. La frustración proviene de la ambigüedad de la gran ciudad en la que el individuo está rodeado de gente y sin embargo se siente cada vez más solo.

21 Un hermetismo "...sabiamente alido a la multiplicidad de puntos de vista y lecturas practicables y caracterización abstracta, "irreal", "ideal", "ritual" de las situaciones descritas y de las experiencias narradas." Ricardo González Vigil, "Ciudad y fuego", en *El Comercio*, Lima 11.03 79, s. p.

En los tres relatos, el narrador y el protagonista están fusionados en una fuerza única que asume la narración. En *Enunciación*, no se encuentra los personajes típicos de la literatura peruana. Su vida no se desarrolla en la barriada, no son marginales, ni migrantes; tampoco vienen de la clase alta. Son gente que no se define por su origen regional, ni menos aún a partir de la clase social a la que pertenece, pues su relación con la sociedad no es lo más importante. Lo único que cuenta es la actitud de estas personas y la de su entorno inmediato. Lo más importante es la frustración que llevan dentro, la forma cómo la expresan y los intentos que hacen para sobreponerse. No son criaturas comunes, ni habituales, y hasta se podría decir que son únicas. En “*Enunciación*”, más que un personaje, es una conciencia que reflexiona ante el mundo, que se abre completamente, que presenta sus traumas y sus preocupaciones. En “*Ciudad de fuego*”, el narrador protagonista es un utopista que vive la opresión y la asfixia de la ciudad como una tragedia a la que quiere dar fin. En “*El visitante*”, cada uno de los participantes que asume el relato a la primera persona, tienen algo en común. Los tres hablan mucho pero en el fondo no dicen nada, puesto que la finalidad de esta situación no es la de comunicar sino de medir la soledad de cada uno con respecto al otro. Son seres solitarios, herméticos, cuya definición proviene de la personalidad de cada uno y no de sus características sociales ni geográficas. 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.

A pesar del hermetismo que se percibe en el conjunto, Rivera Martínez ha querido llamarlo *Enunciación*. 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. En *Enunciación*, no está presente la Cordillera, está el demiurgo influenciado por la vivencias del autor, están sus aficiones de lectura y música, su religiosidad, y su profundo rechazo a todo lo negativo que él siente en Lima.

Historia de Cifar y de Camilo es una novela corta editada en forma independiente, en la que se pone en escena los dos polos de la sociedad. A la precariedad económica de unos se enfrenta la riqueza y la soledad de los otros. El fondo de esta novela corta es la frustración del sueño de un niño pobre que no logra hacerse realidad. 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. Es un medio urbano, sin que por ello se hable de migración, de barriada, de pauperización y menos aún de violencia. No se ve afrontamiento entre las dos clases que están presentes en la ficción, sin embargo, el mensaje principal que se transmite en ella es el de la urgencia de un cambio de estructuras sociales y económicas más humanas y más justas.²²

Los personajes son dos jóvenes de diez y doce años, Camilo y su hermana Cata. No son los niños andinos de "Azurita", que caminan en la puna, que trabajan en la mina, o que se dedican a las labores agrícolas. Son seres ciudadanos, que viven en un barrio de Lima, provenientes de una clase social baja, cuyas familias tienen dificultades económicas, pero que no están pauperizadas. Estas conservan una visión digna de su papel de clase trabajadora, por lo que toda labor aparece como algo bueno y ennoblecedor del ser humano. Las proposiciones de trabajo que se les presentan son tomadas como riqueza y no como oprobio. De esta manera, Camilo aceptará cuidar al gato de la familia rica, a cambio de un salario.

Si se tuviese que encontrar la palabra clave que resuma esta novela corta, se podría decir que ésta es la ausencia. El factor ausencia es el que moviliza todas las fuerzas del relato. La ausencia de dinero en la

22 Christian Vallejo considera que "Por entre el juego poético... queda invicta la contradicción entre la ternura y la justicia social." Christian Vallejo, "De gatos y felinos", *La República*, Lima, 12 de diciembre de 1982, p. 8.

casa de los dos niños, Camilo y Cata, hace que éstos se desempeñen como vendedores ambulantes, que Cata teja botines en lana para venderlos, o que Camilo acepte cuidar a Cifar, el gato de la familia rica. Más tarde, la ausencia del gato dejará a Camilo sin compañero, sin empleo y, en consecuencia, sin dinero.

Los problemas raciales no aparecen de manera explícita, aunque el narrador hace algunas alusiones al describir el pelo hirsuto y el tipo mestizo del niño, en oposición con la señora de la casa, que es blanca y de ojos azules. Se trasluce, sin embargo, el ambiente social en el cual están inmersos los protagonistas en el que se percibe las relaciones a veces ambiguas de la sociedad limeña. Los nombres utilizados, su significación más allá del simple vocabulario, se vuelven signos convencionales que tipifican claramente a las personas y su condición social.

Dos mundos extremos se enfrentan, el de los ricos y el de los pobres. Estos últimos, no poseen ningún medio de protección, ni de prevención social. Es un texto de tono realista en el que la visión del mundo no es, ni optimista ni pesimista. Es una alegoría de la vida misma, que sirve de telón de fondo a la historia un poco insólita pero plausible, entre un niño pobre y un gato de gente rica.

Esta novela corta marca una posición diferente dentro del recorrido literario de Rivera Martínez. Diferente porque no tiene el carácter puramente andino de *Azurita*, ni aquel de las atmósferas asfixiantes y abrumadoras de *Enunciación*. Es como si se tratase de un intento lúdico, como si el autor hubiese querido cambiar de registro, como una tentativa literaria.

Angel de Ocongate es por el momento la última publicación del autor, en lo que al relato breve se refiere. Entre cuentos, novelas cortas y "estampas", llega a diecinueve relatos, producidos entre 1982 y 1986. Salvo las dos excepciones mencionadas anteriormente, todas las otras ficciones son inéditas. Se reúnen las dos vertientes literarias de Rivera

Martínez.²³ En la primera parte, se evoca el espacio andino, con insistencia en la pequeña ciudad, en el pueblito. En la segunda, el marco referencial es la ciudad de Lima y sus barrios populares, la ciudad que aún no se ha degradado al extremo de llegar a la sobrepoblación que desborda el límite urbano. Sólo “El herrero” y “Rosa de fuego” son casos que se desarrollan en las barriadas. En la gran mayoría de relatos, los marcos referenciales son perfectamente identificables. En la costa como en la sierra se observa la prioridad del ambiente urbano, frente al rural. Con ello se constata una correspondencia entre la tendencia de la sociedad hacia la urbanización. La producción de Rivera Martínez que toma este mismo rumbo, dando cuenta de la problemática social de su época.

El estudio de los personajes es algo más complejo en el presente caso, por el hecho de estar frente a un gran número de relatos, y por la diversidad de los mismos. En primer lugar, existe una categoría cuya característica esencial es que son hombres o mujeres definidos principalmente por existir dentro del mundo real. Puede que ésta sea ordinaria, apasionada o atormentada, pero lo esencial es que queda dentro de la norma. Se puede decir que es el caso de la mayoría de las ficciones.

La segunda categoría, por oposición a la anterior, es aquella compuesta por hombres o mujeres que ya no pertenecen a este mundo, pero que están definidos justamente a partir de su relación con la muerte. Es una situación algo compleja, pues se trata de conciencias que son descritas con las mismas características que tenían en vida, en sus actividades anteriores a la muerte.

Es el caso de “En la luz de esa tarde”, donde el joven recién fallecido narra su partida de este mundo; de Flavio Josefo, el monje que

23 En la nota preliminar que precede el conjunto, Rivera Martínez aclara que se trata de : “...relatos ambientados en dos áreas de nuestra patria. En la primera parte se incluyen cuentos cuyo espacio y temática son los de la sierra, y en la segunda parte cuentos cuyo acontecer transcurre en Lima”. Edgardo Rivera Martínez, “Nota Preliminar”, en *Angel de Ocongate* y otros cuentos, Lima, Peisa, 1986, p. 7.

lleva consigo el libro de los muertos, y que parece salido de la iconografía de la pintura colonial; y de Leda en el desierto, en el que Leda es una fuerza cósmica, o una sacerdotisa que reflexiona ante un cementerio en un desierto cerca de Lima.

En tercer lugar, está la serpiente del cuento “Amaru”, que es un tipo especial de personaje, muy emblemático y cargado de particular simbología para la cultura peruana. Su cuerpo de ofidio está habitado por un espíritu humano que ama y conoce de música, que se expresa y razona de manera clara, lógica y hasta sensible y brillante.²⁴

Finalmente, la última categoría está conformada por seres que no son humanos, pero poseen la apariencia y se comportan como tales. Es el caso del ángel del cuento “Angel de Ocongate”, ser errante que busca su identidad por el Altiplano, y del diablo de “El cuentero”, animado personaje que va de pueblo en pueblo, burlándose y estafando a la gente, sin que se sepa realmente si es un pícaro o un verdadero demonio. La gran mayoría de estos individuos están definidos a partir de su procedencia geográfica, como andinos o como limeños, de sus características socioculturales y de las actividades que realizan, ya sea que se trate de maestros, de comerciantes, de ambulantes o de empleados. También la raza es un punto que los identifica, y en muchos de los casos la situación de conflicto que desarrolla el personaje, tiene vinculación con el problema del mestizaje y de la identidad.

Angel de Ocongate se aleja de los postulados de *Azurita*, donde la problemática fundamental del individuo consiste en combatir la miseria, en sobreponerse a la extrema pobreza, al misti cruel o a la furia de los elementos. En este conjunto, las grandes cuestiones que aquejan al ser

24 Ricardo González Vigil explica el valor simbólico de este extraño personaje: “...el Amaru es una figura de la mitología andina, una serpiente que anuncia grandes trastornos y cambios (José María Arguedas ha expresado excelentemente esta condición legendaria del Amaru en unos poemas y en *Todas las sangres*). En espera del momento indicado esta serpiente mítica existe en estado latente para renacer nuevamente.” Ricardo González Vigil, “Edgardo Rivera: La consagración de un mito” en *Correo* (Suplemento Dominical), Lima, 25 de julio de 1976, p.p.15-16

humano son más bien de tipo espiritual, íntimo, psicológico y hasta metafísico. Sus posiciones en la vida se definen a partir de conflictos morales como en el caso del protagonista de "El herrero", quien es tentado por la fama y la notoriedad, pero no se deja vencer y prosigue su obra, fiel a su ideal artístico. También se da el caso de seres traumatizados, cuyas experiencias negativas se actualizan por medio del recuerdo, como en "Puente de la Mejorada", en "Cantar de Misael", en "Rosa de fuego", en "El organillero", en "Encuentro frente al mar", en "Una flor en la Buena Muerte", y en "San Juan, una tarde". Los dos relatos más significativos tratan del mestizaje y de la identidad cultural. "Amaru" contempla el punto de vista cultural y "Angel de Ocongate" lo ve a partir del problema racial y de la identidad.

En *Angel de Ocongate*, se universaliza el mensaje de los personajes. Los sufrimientos, las alegrías, o las tomas de posición de estos seres, son valederos no porque sean indios, blancos o mestizos, sino porque ante todo se trata de sentimientos o de situaciones de seres humanos y únicamente por eso es que son interesantes y dignos de tomarse en consideración

Rivera Martínez guarda la huella indeleble de su nacimiento en el seno de una familia diferente y en una región con un pasado especial, repercutiendo todo esto en su persona y, por ende, en su literatura. De esta adición, resulta una posición cultural que recuerda lo que José María Arguedas llamaba, el mestizaje logrado. Equilibrio, serenidad, reflexión serían los rasgos más sobresalientes de su producción. Lo cual testimonia una gran sensibilidad, sin duda desarrollada en el ambiente familiar, pero también y quizás como consecuencia de esto, una terrible soledad que se percibe en diferentes niveles de su obra. Esta es una soledad histórica que se remonta muy lejos en el tiempo y que alude al hecho sin precedentes de la conquista española, que ha dejado a dos pueblos aislados, con un problema que no se logra aún resolver. Si bien Rivera Martínez ha superado el problema a título individual y familiar, éste queda tan anclado en la cultura peruana, que su literatura, que da cuenta de la realidad, lo incluye. No se puede decir que sea un mensaje explícito, pero sí se percibe de manera

subyacente en muchos de sus textos, siendo “Amaru” uno de los mejores ejemplos.

También se acusa la presencia de una soledad política, causada por una situación que emana de la anterior, en la que hasta no hace mucho tiempo el país era gobernado por la minoría étnica que actuaba oficial y oficiosamente, apelando a una autoridad muchas veces basada en una situación de facto. Los dos casos están presentes en sus relatos breves, principalmente en “Marayrasu” y en “Vilcas”.

También es posible hablar de una soledad social, que se percibe tal vez con más fuerza que los casos precedentes, y que proviene de la desorganización y de la corrupción. Pobreza, injusticia, desorden, incomunicación, son todas palabras que han servido para calificar muchas de las ficciones y que remiten a la soledad que aqueja al individuo que vive en sociedades inoperantes, y que el escritor, en su deseo de justicia, quisiera cambiar a través de la denuncia de sus relatos, como en el caso de “Las candelas” o de “Princesa hacia la noche”.

Finalmente, se observa una soledad humana que se siente en la vertiente andina a través de la intimidad de una prosa poética y de un gusto por la nostálgica música vernacular, como en el caso de “Vilcas”, y de “Rosa de fuego”. En otras situaciones, la soledad humana se encuentra vinculada con el tema del exilio tradicional de la cultura andina en relación con el trabajo obligatorio, o el exilio del migrante que se desplaza buscando una mejor situación, como en “Marayrasu”. O el exilio interior del individuo que se repliega en sí mismo por la frustración y el aislamiento, como en “Ave Fénix”. En la vertiente occidental, esta soledad individual se centra en los sentimientos de incomunicación, de tedio y de incompreensión, y se desarrolla ampliamente en todo el conjunto Enunciación.

A través de los cuentos y de las novelas cortas de Rivera Martínez se constata la ampliación del alcance de la ficción hacia una dimensión universal. El lector se siente solidario con los personajes porque son hombres, mujeres y niños que viven situaciones con las que

se identifica. Personajes cuyas conductas obedecen a patrones de comportamiento que también son los del lector y que están definidos por su calidad esencialmente humana. Podría hablarse de conductas arquetípicas, e incluso de inconsciente colectivo, puesto que se apela a motivos originales e innatos propios de todos los hombres y que son válidos, independientemente de la época y de la sociedad a la que pertenecen. La presencia del mito,²⁵ como motivo o como tema de la ficción, revela en su prosa un matiz popular y tradicional.

Rivera Martínez se ha expresado durante mucho tiempo a través de la forma breve. Si bien es cierto que la facilidad brindada por los periódicos y revistas ha estimulado la producción de estos relatos en Hispanoamérica, esto no lo explica todo. Esta técnica supone el perfecto conocimiento de las leyes propias de cada tipo de ficción. Como profesor universitario, puede que haya poseído las reglas, las pautas para poder realizar cada una de las estructuras que frecuenta. Pero eso tampoco lo explica todo, porque el ingrediente principal es su talento. En los cuentos, se circunscribe de manera rigurosa al hecho-tema relacionado con el personaje. Trabaja la estructura del cuento con la precisión de una partitura, logrando un dominio perfecto de la forma, concentrando toda su energía en la acción. Este tipo de escritura no admite errores técnicos, y supone una rigurosa disciplina.

En la novela corta, da prioridad al carácter de los personajes, desarrollando únicamente los rasgos más significativos, puesto que la brevedad es también una condición en su escritura, aunque esta forma tenga más flexibilidad que la del cuento.

Sus ficciones dan cuenta de un mundo que está en mutación, que se transforma ante nosotros. De un mundo que se busca a tientas porque como toda sociedad en formación quiere superar sus problemas de

25 Respecto del mito, Rivera Martínez hace un deslinde: "Yo no elegí, el mito se me impuso...hay en mí una suerte de compulsión por tratar lo mítico porque en él existe algo permanente arquetípico." L.F., "Narrador Rivera Martínez anuncia publicación de libro *Enunciación*, en *La Prensa*, Lima 26 de setiembre de 1978, p.25.

identidad racial y cultural. Si bien Rivera Martínez es el fruto de un mestizaje equilibrado desde todo punto de vista, no puede abstraerse de la triste realidad que lo rodea, de un país que no comparte con él las cualidades de esta aleación tan lograda. La cultura peruana aún no comienza su proceso de gestación que permita la adhesión y el reconocimiento de sus miembros.

Su prosa refleja igualmente el combate al que está sometido el habitante del Perú contemporáneo. En primer lugar, la lucha constante del hombre por controlar la furia de los elementos de la naturaleza, para poder sobrevivir a sus inclemencias. Luego está la batalla contra la pobreza, que es la brega cotidiana para lograr subvenir a sus necesidades y que genera la tensión social que acompaña la precariedad. En tercer lugar, está el conflicto cultural, menos visible, más soterrado, pero no por eso menos importante. Esta lucha cultural se percibe a nivel del habitante de la Cordillera, que se enfrenta al mundo moderno. Su bagaje cultural resulta ineficaz, sus conocimientos no sirven para conducirse en este medio. El otro aspecto lo conforma el problema de la identidad.

La cultura peruana permanece aún con su carácter dual, y aunque se perciba algunos indicios que permiten pensar que esta polaridad se atenúa, todavía no ofrece al individuo un modelo en el que se pueda reconocer.

Haciendo un recorrido por los relatos breves de Rivera Martínez, se puede observar su evolución desde 1954 hasta 1986. En este lapso de más de treinta años se constata con mejor perspectiva los cambios que se producen en los diferentes conjuntos. *Azurita* podría considerarse la obra en la que el autor recoge el variado mundo andino, sus graves problemas de subsistencia y su gran riqueza en mitos y tradiciones. *Enunciación* representa la etapa del contacto con la capital, de la experiencia limeña en la que se siente que el narrador atraviesa por una fase de crisis y en consecuencia se repliega en sí mismo. *Historia de Cifar y de Camilo* es una novela corta que revela los tanteos del autor que sale de esta crisis, que se busca, que opta por el cambio que le preparará el terreno para la creación siguiente. *Angel de Ocongate* es sin duda el

conjunto más armonioso, en el que se percibe la madurez del estilo del escritor.

Además de la evolución en el tiempo, se puede apreciar el proceso que va del hermetismo hacia la apertura y a la comunicación. Sus primeros relatos presentan un mundo ficcional cerrado, secreto, materializado a través de una prosa, que en muchos casos, presenta un desafío para encontrar el nivel de lectura que permita captar el mensaje, como en "Amaru" de 1976, y como todo el conjunto *Enunciación*. Más adelante llega *Angel de Ocongate*; en él se siente la ampliación del registro de las ficciones, que va desde la intimidad cerrada de "Amaru" y "Angel de Ocongate" hasta la situación satírica y cómica de "El cuentero". Este movimiento de apertura permite pensar que la madurez del autor lo lleva a la comunicación con el mundo, como si quisiera mostrar a todos que ha superado la crisis y que está en armonía consigo mismo. En este sentido, se puede decir que el último conjunto de relatos posee todos los elementos potenciales que más tarde serán desarrollados en *País de Jauja*, obra que no sólo innova en lo que a género se refiere, sino que logra la culminación y la conclusión de un ciclo preparado por toda la producción anterior.

LA CONCIENCIA ECOLÓGICA EN LA NARRATIVA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Roberto Forns-Broggi
Metropolitan State College of Denver

1. Rivera Martínez como escritor de la naturaleza

Si uno se detiene a reflexionar sobre la siguiente observación de Jorge Edwards, lo natural sería que comenzáramos a hablar con más detalle de la importancia de la conciencia ecológica:

[...] en la civilización avanzada de Occidente, en las grandes ciudades de hoy, la nostalgia y el sentimiento de la necesidad de la naturaleza son cada vez mayores. Ya no hay lujo comparable al aire puro, a los grandes espacios. ("La naturaleza y las ciudades", 106)

Edwards lo hace enfáticamente a lo largo de sus sugerentes crónicas literarias. Una en particular me hace pensar en una tradición por descubrir en América Latina, "toda una corriente de escritores de la naturaleza" que no es nueva ni se origina en estas décadas de grandes desastres ecológicos, pero que no ha sido percibida debido a las lecturas plagadas de interpretaciones reductivas. Edwards señala la existencia de esa corriente de escritores de la naturaleza desde la Histórica Relación del Reino de Chile del jesuita Alonso de Ovalle, hasta la obra de Ricardo Güiraldes, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, José María Arguedas,

Guimaraes Rosa y Machado de Assis ("Historia y naturaleza", 171-72). Me da la impresión que la lista es aún más extensa y que Julio Cortázar ayudó a olvidarla con su entretenido y culto ataque al "retorno desmelado y turístico a la Naturaleza" donde más le vale citar a Baudelaire, Teócrito y Keats que contemplar un escenario natural; o preferir los pollos cocidos a los crudos ("Lucas, sus meditaciones ecológicas", 43-45). A estas alturas las circunstancias parecieran darle la razón a Cortázar: no tiene sentido el "deliquio bucólico" si tenemos a nuestra disposición habitación y libros, si experimentamos la naturaleza sólo como un agregado de materia prima, vaciado de valor y significado, allí para que lo usemos a nuestro exclusivo beneficio (Kohák, 160). Ya en la más lograda historia ambiental latinoamericana, Guillermo Castro Herrera indicaba que la hostilidad al medio natural --con salvedades como la de la obra de Arguedas-- hallaba expresión en la narrativa más difundida de los escritores latinoamericanos (248, n. 5). Pero me pregunto si deberíamos dejar de lado otras maneras de entender la naturaleza, como ocurre con la tradición oral andina y con otros escritores menos conocidos que la hacen su tema central. Ya desde la sociología Fernando Mires instaba a sus lectores a acceder al conocimiento ecológico de los pueblos indígenas. En la misma línea de pensamiento se encuentra también el estudio de Ronald Nigh y Nemesio J. Rodríguez sobre las culturas indígenas en relación con su medio ambiente, sobre todo el segundo capítulo que habla de la concepción de la naturaleza de la civilización amerindia (53-81). En la literatura peruana, escritores como Eleodoro Vargas Vicuña y Edgardo Rivera Martínez evidencian una profunda sensibilidad estética y ecológica que no ha recibido la atención debida de la crítica. Me refiero a un fenómeno semejante al que describe Edwards en su revaloración de Gran Sertón, verdades, donde se dejó de lado en la lectura el tema de la naturaleza. Esto ocurrió también con la lectura de Vargas Vicuña y de Rivera Martínez. Siguiendo la argumentación de Kóhak, la naturaleza se experimenta de manera gozosa, sin reflexiones previas, como una presencia sagrada; o desde la perspectiva de quienes viven en el campo, como una comunidad de seres vivos. Una literatura como la "neoindigenista" (Márquez) intenta revivir o al menos recuperar una memoria empática con la naturaleza como presencia sagrada tal como la vivían cazadores y

recolectores siglos atrás, o al menos, como una comunidad de seres vivos que aún sostienen ganaderos y agricultores (Kóhak, 159). En parte, es por eso que me interesa indagar cómo en la obra de estos escritores se entreteje la relación entre la gente y la naturaleza.¹ En el presente trabajo me centraré en la conciencia ecológica que permea y motiva a los principales personajes de Rivera Martínez, incluyendo la primera persona de sus relatos autobiográficos. En todo caso, me parece insuficiente el prólogo de Antonio Cornejo Polar a Azurita, donde acierta en señalar el fino trabajo de caracterización psicológica de los personajes, en relación con su entorno social y físico, y una apertura hacia la vivencia de lo maravilloso como instancia constitutiva, medular si se quiere, de la existencia en los Andes. (9)

Digo insuficiente, pues la lectura de Cornejo Polar se quedaba en una descripción de una "perspectiva poética" que daba cuenta de personajes caracterizados 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 constante y cálida comunicación con el paisaje. (9)

La ausencia de implicancias con explícita referencia al asunto de la conciencia ecológica creo que se explica porque las lecturas críticas de esos años seguían siendo ideológicas, y en particular dejaban de lado el tema de la naturaleza por considerarlo irrelevante, no para la cultura andina, sino para el lector urbano que simplemente se informaba de una referencia textual que debía corresponder al paisaje campesino, que a lo más tenía una importancia económica. No estoy diciendo que Cornejo Polar como otros comentaristas de Rivera Martínez estén errados en su juicio crítico. De hecho, coincidí con sus caracterizaciones, pero sólo en la medida que se relacionan al asunto de la concien-

1 Sobre Vargas Vicuña, he mencionado que su prosa poética representa el ritual terrestre de la vida y la muerte como un espectáculo. ("¿Cuáles son los dones que la naturaleza regala a la poesía latinoamericana?", artículo que se va a publicar en un número especial sobre ecología y literatura latinoamericana de la revista *Hispanic Journal*).

cia ecológica. Sólo quiero señalar al lector de lo difícil que es en América Latina poner la atención humana en los cinco sentidos que nos conectan con lo natural y la tierra, ya que usualmente ponemos atención con una mente aislada y abstracta que nos separa esforzadamente de nuestra realidad orgánica que ahora parece perturbadoramente huraña y arbitraria (Abram, 267). El mismo discurso crítico es un ejemplo de esto y me parece un desafío atractivo tratar de recuperar una conexión más viva con la naturaleza desde el lenguaje mismo. Justamente lo que me cautivó en mis lecturas fue esta contradicción sutil en el corazón mismo de los personajes, entre su cultura racional y moderna, y su experiencia ecológica. Esta última me llamó la atención por su intensidad y belleza que transforma definitivamente a los personajes en seres más vivos y conectados a diversas formas de vida, incluso en la muerte.

2. *Hacia una conciencia ecológica*

Para empezar con palabras del propio autor, al presentar doce narraciones orales andinas, Rivera Martínez dice advertir lo oral, el recopilador y también, en varias medidas, un acervo popular andino, alimentado por fuentes vernáculas muy antiguas, y por otras que se remontan a la narrativa medieval española, y a través de ésta, a un trasfondo clásico y oriental. A lo cual se superpone, como es lógico, el aporte personal, digno de reconocimiento y elogio, *no ajeno a las preocupaciones de la hora actual, como, por ejemplo, la de la defensa y conservación ecológicas*. ("Prólogo", 7-8, el énfasis es mío)

No es que el discurso crítico del autor forme necesariamente un pensamiento coherente con su discurso poético-narrativo; tan sólo expresa su fuerte ligazón con el factor andino en el Perú que primordialmente ve como un universo de valores ancestrales, "creador y practicante de una diferente racionalidad, hecha de reciprocidad y solidaridad", que se estructura en base "a una convivencia amorosa con la tierra, una concepción del trabajo como medio de autorrealización comunitaria y cultural, y que tiene como estilo de relación la celebración y la fiesta" ("Literatura Peruana", 113). Rivera Martínez siempre destaca cuentos dentro de sus relatos que dan cuenta de la mítica historia am-

biental andina. Es el caso de la historia que cuenta Adrián a la abuela del narrador ("Adrián", *Azurita*, 113-14), donde se destaca no sólo la belleza del relato, sino el sistema de pensamiento ecológico que hay detrás de él. Es la historia del tiempo en que el ichu y el maíz crecían en abundancia que produjo en el narrador "una imagen de una edad primigenia, el sabor de una pureza original, la nostalgia de una edad dichosa y abolida" (115). Lo cierto es que en ese cuento dentro del relato se narra una visión mítica de cómo la codicia humana desencadenó los portadores de las heladas, granizadas y tormentas, por abrir un cántaro que los animales rogaron al hombre no abrir. Pero el hombre no les prestó atención y en vez de obtener el tesoro buscado, liberó a unos geniecillos malignos que causó el miedo y el pánico en los animales que se refugiaron en cavernas y parajes remotos. Las hermosas historias que cuenta la criada Marcelina en País de Jauja, para mí los mejores pasajes de dicha novela, dan cuenta también de una visión del mundo y de la naturaleza andina no exenta de sabiduría y belleza, como aquella historia de Sullwayta, la flor maravillosa de la que dependen la lluvia, el ganado y las cosechas (106), y los diferentes fragmentos que dan cuenta de la leyenda de los amarus, figura mítica tan presente en toda la obra de Rivera Martínez (153; 213; 423-24). También es hermosa la historia de amor de un zorro que se enamoró perdidamente de una pastora (279-80). Lo importante es que Rivera Martínez ve en lo andino "un factor de impregnación cultural" que está cada vez más presente en el contexto urbano regional y capitalino. Cuando dice "un factor", Rivera Martínez hace referencia a lo que es obvio en la primera cita: la necesidad de acceder a las diversas tradiciones culturales del planeta. En este sentido, hablar de conciencia ecológica implica hablar de las condiciones y ambientes que propicien la plena realización de los potenciales humanos. Uno de los precursores de la ecopsicología, Herbert L. Leff, explicaba este concepto de "conciencia ecológica" como una orientación ideal de motivos, valores y saberes hacia el mundo. Lo que me interesa de aquella descripción es que no se refiere a un patrón psicológico que hay que investigar, sino más bien a una meta por conseguir (Citado por Warwick, 19). Para Leff, la conciencia ecológica consta de cuatro mayores componentes: sistemas de pensamiento ecológico, una habilidad extrema para gozar y apreciar cosas en sí mismas, un sis-

tema de valores ecocéntricos y una orientación sinérgica en interacción con el ambiente social y físico de uno (Warwick, 19).² Cada componente puede verse en el discurso literario de Rivera Martínez, claro, de manera discontinua y fragmentada, probablemente porque el inconsciente ecológico, ese "salvaje" que llevamos dentro, que según Theodore Roszak es el refugio de la inteligencia ecológica de nuestra especie (304), apenas se deja ver entre líneas. Para vencer esta dificultad de percepción e identidad ecológicas, Mitchell Thomashow sugiere explorar experiencias ecológicas a través de las memorias de la infancia de lugares especiales, de percepciones de sitios perturbados y de la contemplación de lugares silvestres (7-18). Curiosamente experiencias semejantes son narradas por los personajes de Rivera Martínez, inclusive de una manera que complementa el discurso ecologista en tanto se ilustra ese proceso de expandir ese yo aislado y separado al mundo de plantas, animales, montañas, ríos, hombres y mujeres.

3. *Experiencias ecológicas*

Básicamente, a lo largo de la obra de Rivera Martínez la memoria de los personajes regresa una y otra vez a lugares especiales que se relacionan principalmente con la naturaleza, ya sean árboles o animales, montañas o lagos, y hasta ciertos rincones en plazas y playas. Lo más importante de estas incursiones vivificantes de la memoria es el impacto que estas tienen en el psiquismo de los personajes, que en general hallan consuelo y energías, asombro y armonía. Como diría un buen ecologista, la personalidad humana descubre su estructura a través de la interacción con el orden no humano (Rodman, 54). En uno de los últimos libros de Rivera Martínez, un conjunto de textos ya publicados más de una década atrás en *Casa de Jauja* y reescritos a manera de memorias fragmentadas en *A la hora de la tarde* y *de los juegos*, el autor recuerda a "La Araucaria" (39-41, *Casa*; 56-58, *A la hora*), no con ánimos de hablar de su acción purificadora del aire o de su influencia en

2 La traducción ecológica del término "sinérgico" según Roszak sería "las necesidades del planeta son las necesidades de la persona, los derechos de la persona son los del planeta" (321).

el clima, ni siquiera de su rica y milenaria historia, sino de su "pensativa extrañeza que tanto asombro me producía" (41, *Casa; A la hora*). Pero así como esos recuerdos tan gratos traían asociaciones vivas y refrescantes, también llevaban a pensar en el lado que más duele del amor, su inevitable conciencia de que todo pasa y perece. En el caso del Aliso de "Imagen de un árbol" (51-53, *Casa; 79-81, A la hora*) las asociaciones se tornaban cultas: sus diferentes nombres (Ramram en el quechua del Cusco, Lambras en Ayacucho, Lamblas en Junín, Lamramas en aymara, Alnus Jorullensis según la botánica) y sus vínculos con Goethe y Schubert bastaban para el placer. En "El Unicornio" (9-48, *El Unicornio; 49-72, Azurita*) el protagonista del relato evoca un lugar especial bajo ciertos árboles, que en su versión más reciente pierde parte de sus connotaciones míticas, aunque conserva su quietud espiritual. Donde mejor se expone esa contradicción entre el apego a la vida y la conciencia de la muerte es en el hermoso cuento "Enigma de un árbol" (49-58, *Angel*). Anastas Isakian, comerciante de telas, narra la historia de un árbol misterioso, sin nombre, que suscitaba deseos y pensamientos de amor y muerte. Para Anastas y su amante Estrella, el árbol no sólo era fuente de tardes de contemplación, sino de belleza y de inspiración amorosa y febril. Para Noemí, la esposa del comerciante, el árbol era una terrible fuente de males, que llamaba con el nombre de una araña siniestra "Apanjoray" al que terminó quemando. De "presencia tan plena de vida e impregnada de misterio y poesía" el árbol pasó a ser una "sombra calcinada" (49). Quiero detenerme un poco en el significado de este cuento en lo que atañe a la experiencia ecológica. Los humanos estamos perdiendo el conocimiento instintivo de morir debido a todas las ilusiones falsas que provienen de las ideas de progreso y tecnología. Esas falsas promesas de vida eterna quieren olvidar nuestra condición precaria que compartimos con las demás especies del planeta. Hemos aprendido a matar, pero no a morir. Esto lo dice un nostálgico del lenguaje de los árboles: "cuando no le hablamos nuestra muerte al mundo, le hablamos muerte al mundo. Y cuando le hablamos muerte al mundo, la leyenda del bosque queda en silencio" (Harrison, 249). La historia de amor de "Enigma de un árbol" habla de ese diálogo de ida y vuelta entre la gente y la naturaleza, donde siempre a mayor amor, siempre habrá mayor conciencia de la precariedad de toda vida.

Según Kohák, hay un nivel de la experiencia ecológica que se deja de lado aun en el ecologismo de moda, y que es el que motiva la acción y el uso de la razón crítica para superar la crisis ecológica: el nivel del intenso amor por el planeta y por todo lo que palpita en ella, aunado a una conciencia de la inevitabilidad del pasar y del perecer (171). Estos dos aspectos claves de la experiencia ecológica se hallan presentes de manera recurrente en la obra de Rivera Martínez con el símbolo de la flor. Lo interesante es que no necesariamente estamos hablando fuera del contexto urbano, como ocurre con el relato "Rosa de fuego" (*Angel*, 43-47). Allí, Tolomeo Linares traduce el recuerdo de su paisaje andino que sostiene su espíritu en su arte pirotécnico en una de las zonas más pobres de Lima. Su historia termina cuando muere [a] brasado por esa flor en que, de alguna manera, había alumbrado, aunque sólo fuera por unos instantes, la luz de la tierra amada. Mas quedó allí, en el aire, un fuego invisible, metálico. Ahí en el borde del desierto, en memoria de una rosa incomparable. (47)

Otro texto emparentado con lo fantástico de "El Unicornio" es la historia de la muerte de un empleado de una funeraria, José María de Adesio. En "Una flor en la Buena Muerte" (*Angel*, 93-98) la placita de la Iglesia de la Buena Muerte es el escenario fantástico de una serie de transformaciones de unos peces disecados en una vitrina cuyos fulgores atraparón la atención de José María. Este averigua en el Museo de Historia Natural que los peces son de los ríos y lagos amazónicos. La atmósfera viva de la plaza se convierte en una paulatina acentuación de la experiencia sensual de José María, donde olores de flores descompuestas, luces, densidades propias del agua, el aire tibio, el movimiento de los peces "alentaba una muerte en afiebrada celebración de vida" (97). El contacto con el "hálito de muerte" que se desprendía de los peces del escaparate "suscitaba un poderoso efluvio de vida. Vida nutrida de muerte, mas no por ello menos vida. Sí, así debía ser" (98). Cuando encontraron su cadáver, sus manos sostenían "una flor opulenta y roja, que alguien reconoció después como una flor amazónica. Una flor de lujosa corola, y la más bella de esa tierra lejana..." (98).

Similar ánimo, aunque acompañado de una reflexión explícita-

mente ecológica, se encuentra en "Una flor en llamas" (*A la hora*, 65-67). La misma experiencia de conocer unas "puyas de Raimondi" primero trajo recuerdos hermosos asociados al "natural tímido de la vicuña" y a "la huraña modestia de nuestras imillas" (65). Luego, ver la inmensa flor calcinada más bien le trajo la amarga experiencia del desastre ecológico, avivando la conciencia de la precariedad de la vida. También la transformación de ese inefable símbolo de vida es un símbolo de la amenaza que sufre lo mejor de la cultura andina: "su armónica relación con la naturaleza, su particular sentido del trabajo, su culto a la solidaridad" (67). Junto con estos testimonios tristes de lo que se ama intensamente se pierde, hay unos finos relatos de muerte en armonía con la naturaleza. Me refiero al relato "Vilcas" (*Azurita*, 81-97), por ejemplo, donde su protagonista, el joven pastor Celio, sucumbe en su larga y sufrida marcha hacia una vida mejor. Él tiene un recuerdo casi religioso de su paisaje andino, donde también "acaso lo extrañarían a él -quiso pensar- la pampa de Juilla, y el cerro Huaylas, donde había cuidado un rebaño díscolo y ajeno" (82). Las reapariciones del cóndor a lo largo del camino forman parte de un diálogo sin palabras cuyos últimos instantes para el resignado pastor constituyen un "sentimiento de liberación" (97). Esta clave, poética en el discurso narrativo de Rivera Martínez, es la experiencia de la muerte, sin la cual no podría pensarse una salida a la actual devastación masiva de la tierra por la codicia humana:

Lentamente se fundió la sequedad de su boca, así como el vacío que había prevalecido en su ánimo, y ya no hubo en él sino una serenidad que acogía con dulzura la visión de la tierra y del ichu, el rumor del aire y el frígido ardor del sol de la puna. Sus sentidos se absorbieron en esas entidades últimas e irreductibles, y poco a poco, muy suavemente, se extinguió en él la conciencia, en un naufragio alumbrado por inacabadas palabras-las más afectuosas de la lengua quechua-, balbuceadas apenas en el umbral de la sombra. (97)

Otra extraordinaria visión de la muerte es la contada por el reiterado sueño enigmático que perturba la existencia de un comerciante

andino, Severiano Ramírez, cuando finalmente encarna su obsesión onírica al pie del "Puente de la Mejorada" (*Angel*, 25-29). La forma cómo se verbaliza el último instante, por su ambigüedad, proyecta la experiencia del comerciante a un inconsciente colectivo. En "Princesa hacia la noche" (*Angel*, 81-86) nuevamente la experiencia estética de belleza reclama su lugar en el momento de dar cara a la muerte, cuando el pescador cubre el cadáver de su amada y lo embarca con flores hacia mar adentro.

Esta sensibilidad hacia lo bello en relación con el amor a la naturaleza y su conciencia de la muerte también se encuentra en los relatos donde los personajes se relacionan con animales. James Hillman anota que desde hace milenios los animales despiertan la imaginación de los humanos (2) y nos avivan la conciencia de nosotros mismos (16). La idea de que nos conocemos a nosotros mismos a través de los animales aparece una y otra vez en las teorías de los orígenes de la conciencia (19). A veces Rivera Martínez habla de los animales como si estuviera hablando de la muerte que forma parte del ciclo vital de la naturaleza y de la que la gente forma parte. En sus memorias del gato que regaló a su familia la anciana Cipriana ("Elegía menor", *Casa*, 11-13; *A la hora*, 17-19) se remarca la calidad de "contemplador" del felino que solía mirar por horas los campos del valle, los cerros de Ninacampa "de donde había venido" (*A la hora*, 18). Pareciera que absorto en sus contemplaciones, el gato sufría caídas mortales, cada una peor que otra. No necesariamente la muerte es el trasfondo de las relaciones con los animales. Probablemente destaca en la mayoría de relatos la fauna mítica andina, como el "Zorro de puna" (*Casa*, 19-21; *A la hora*, 59-61), el zorro vigilante que no se deja engañar y que la gente se imagina "como en un nombre-sólo un nombre-que se confunde con el viento y con las nubes, con el ichu y con el rayo" (*Casa*, 21; *A la hora*, 61), presencia mítica, descendiente de "antiguos y arcanos dioses". Hay relatos poéticos que se plasman fragmentadamente como un recurso de estilo para marcar su procedencia mítica y su condición etérea, como el texto "Amaru" (*Azurita*, 143-49; *Angel*, 59-63), "Angel de Ocongate" (*Angel*, 13-15) y "Leda en el desierto" (*Angel*, 113-15). En otros, acertadamente el énfasis se da en la armonía, como con el perro Azor y el fantástico

Unicornio ("El Unicornio", *El Unicornio*, 9-48; *Azurita*, 49-71). Esta armonía entre gente y animal responde a una capacidad de identificarse con la colectividad de todos los seres cuya importancia es clave para nuestra futura sobrevivencia y que probablemente cuesta reconocer por la idea, tan metida en nuestra cultura y conciencia, de que los humanos son el centro de la creación y la fuente de todo valor (Warwick, 11, 229). El maestro que narra la historia del Unicornio conversa con Azor sostenidamente y siente que el perro le presta profunda atención. En la versión publicada por Mejía Baca, el perro y el narrador experimentan una profunda conexión con la naturaleza:

Cuando alcanzamos la cumbre, se muestra la luna-oculta hasta ahora por espesas nubes. Vemos, desde lo alto, cómo alumbrá todo el valle, cómo éste yace en una quietud absoluta, misteriosa, intemporal. Y no obstante, hay en el aire, en el suelo, en nosotros mismos, un rumor escondido, que no es del bosque, ni del agua, como en otras ocasiones, sino otro, que nace en la región más remota del tiempo, en las capas más hondas del terreno, pero también, curiosamente, en lo más hondo de nuestro cuerpo y nuestro espíritu, y que se extiende en la atmósfera como un río callado e invisible. Sin esfuerzo, sin violencia-en un acto de sujeción serena, humilde-, nos confundimos con la tierra, con la noche-unidad jamás separada. Sus pulsaciones, su latido lento e inabarcable, son nuestros. (48)

Sin embargo, la separación analítica que muestra el pasaje final corregido y reducido en *Azurita*, quizás exhiba la tensión que el mismo autor no llega a resolver respecto a la perspectiva ecológica; una confusión entre el amor a la naturaleza y el amor por una mujer: el maestro habla de tú a la luna, "deidad de noche. Eres tú quien convocó a Luscinda. Eres tú quien envió a ese Unicornio inconcebible" (71). También hay un quiebre de consistencia con el plural de la primera persona de la contemplación: "Contemplo el arco del satélite en creciente" y una abstracción mayor respecto a la dimensión corporal y espiritual de los contempladores:

Y percibimos, entonces, de modo cada vez más distinto, cómo se expande en los trigales, en el ramaje, en nosotros mismos, un rumor que no es del viento ni del agua, sino otro, que nace en una región muy remota del tiempo, a la vez que se pierde en la distancia como un río poderoso e invisible. Y nuestro descenso se revela, entonces, como un retorno a lo terrestre. Nos detenemos al llegar a la llanura. Pongo mis manos sobre el suelo que nos sustenta. "Divinidad", digo, "no de lo etéreo, sino de lo viviente. Principio, morada, término, ¡tierra amada y perdurable...!" (71)

De cualquier modo la autopercepción humana no se limita al estrecho margen de la conciencia individual. En ese sentido, las meditaciones de Tadeo Pumasunco alrededor del pedazo de azurita que encuentra en un socavón y que termina devolviendo al "reposo absorto y milenario" del paisaje ("*Azurita*", *Azurita*, 13-23), nos remiten a una perspectiva moral en que no sólo los humanos tienen derechos y que se podría entender como una resistencia ecológica a la concepción utilitaria de la naturaleza, ahora vigente y reforzada por el pensamiento neo-liberal. Esta resistencia se plasma en un acto de afirmación de la integridad de un ser-en-el-mundo naturalmente diverso (Rodman, 54). La tierra también posee su encantamiento, como se ilustra magistralmente en el bello cuento "*Marayrasu*" (*Azurita*, 25-47). Probablemente aún con más fuerza que con los animales y los árboles, las montañas presencian las injusticias sociales que se derivan del trabajo minero. Sin embargo las meditaciones de Alfonso, el aspirante a minero, lo empujan a sobrepasar la falta de luz, de aire y de la sementera por el atractivo mismo del socavón, en conjunción con su solidaridad para con los explotados:

Era una tierra cruelmente lacerada por galerías, socavones, chimeneas. Una tierra sufriente. Y juntos sufrían, ella y los mineros. No en vano el mineral extraído tenía muchas veces una amarillez ósea o un rojo de sangre. Mas era también, a su manera, una tierra propicia. ¿Cómo no abrigar, enton-

ces, un mismo sentimiento de solidaridad para con ella y con los hombres que trabajaban en su seno? (39)

Con la creencia de que el Wamani cuidaba de las plantas, animales y pastores, Alfonso tejía sus pensamientos en una identidad deslumbrante que se extendía a "un nuevo espíritu de la nieve y de la roca, mas también de las aves, los manantiales y las sombras" (39). Reflejos e impregnaciones de estas reflexiones se pueden encontrar en el discurso del loco de "Ave Fénix" (*Azurita*, 73-79), cuya pasión por la unidad y el gozo de la naturaleza nos hace pensar en la importancia de la imaginación en el cultivo de ese amor. Ese culto apasionado del loco por el ave en medio de una procesión de Semana Santa significa una recuperación de lo sagrado desde la experiencia de la naturaleza, venida ésta a menos en el contexto urbano.

4. *Percepción ecológica y ciudades invisibles*

Aunque los árboles son seguramente uno de los más visibles y tangibles elementos de la naturaleza en la ciudad del siglo XX, Rivera Martínez ha continuado perfeccionando su idea sobre el factor de impregnación cultural a través de la habilidad de sus personajes para gozar y apreciar la naturaleza en el ámbito de la ciudad. Más que árboles, él habla del afecto que despiertan en el mundo interior de sus personajes y de sí mismo. Según Sewall, la habilidad para poner atención necesariamente incluye enfatizar las prácticas perceptivas que nos ayudarán a extender nuestra estrecha experiencia del yo, y a experimentar la sensualidad, la intimidad y la identificación con el mundo exterior (204).³

Aunque Bryce no menciona para nada el tema de la naturaleza, admira "la atención rigurosa" que Rivera Martínez usa para profundizar

3 Sewall ha identificado 5 prácticas perceptivas modificables por la experiencia y directamente relevantes para percibir nuestras condiciones ecológicas: 1) aprender a poner atención; 2) aprender a percibir relaciones, contextos, interacciones; 3) desarrollar una flexibilidad perceptiva a través de escalas temporales y espaciales; 4) aprender a recibir la profundidad de las cosas; y 5) el uso intencional de la imaginación (204).

el mundo interior de sus personajes en sus relatos "Enunciación", "Ciudad de fuego" y "El visitante" (Enunciación). Sobre todo es obvio que Rivera Martínez plantea el tema de una sensibilidad ecológica ante la vida urbana en "Ciudad de fuego", donde su protagonista se obsesiona con "una solución integral a los problemas del espacio urbano" (18). Es una historia extraña que da cuenta de la excitación imaginativa que se produce en el diseño descriptivo de una ciudad ideal, una ciudad pensada íntegramente en atención a las exigencias de la inteligencia del protagonista desarraigado que quiere sobreponerse al malestar que le producen las estridencias y fealdades de la ciudad real. En relación a "El Unicornio", a "Una flor en la Buena Muerte" o a "Ángel de Ocongate", el relato comparte esa poética por el acontecimiento extraordinario, que sin duda muestra la impregnación del factor andino en su dimensión perceptiva del entorno físico, ya trasladada al contexto de la ciudad. La experiencia misma de lo maravilloso, ese puente a la alegría se produce cuando la imaginación irrumpe el ya rutinario espacio físico casi insensible a la existencia misma: "Tomé conciencia de las inagotables posibilidades que el hecho auguraba. ¡Y cuán viva excitación la de saber que en mi casa se expandía todo un mundo!" (31).

En el relato "El visitante", desde tres puntos de vista alternados, se muestra la admiración a una "forma de existencia asombrosamente concentrada". Un trotamundos callado y perspicaz transforma sutilmente la vida de una pareja inteligente de la ciudad justamente con su actitud perceptiva hacia las cosas y las personas, encendiendo la curiosidad por conocer su rico mundo interior que difícilmente se deja descifrar a pesar de los acercamientos persistentes de los interesados. En la misma atmósfera de encuentros, un hombre relata su encuentro con una mujer en la playa donde le encanta venir para contemplar el paisaje y dejarse llevar por los pensamientos ("Encuentro frente al mar", Ángel, 71-75). Quizás donde mejor se nota concentrada esta valiosa percepción ecológica sea en el brevísimo cuento "El herrero" (Ángel, 91-92), donde el personaje construye poco a poco una enredadera de metal que se expande con el tiempo, que el artesano solitario contempla en las tardes y que la gente admira una "floración inútil y hermosa..." (92). Para mí, la obra del herrero es el símbolo de esa habilidad para gozar y apreciar

que podemos encontrar también en la mayoría de los personajes de Rivera Martínez, como el afiebrado empleado de funeraria que sentado en un banco de una placita experimenta una deslumbrante transformación vital. Rivera Martínez juega con el lenguaje para insistir en el asunto de la habilidad para gozar y apreciar, esta vez en el cuento "Un hombre sin pies ni cabeza", que con humor y simpleza demuestra la riqueza imaginativa de sus protagonistas que reflexionan acerca de la vida en la ciudad, impregnados de ese amor a la naturaleza que no es tan obvio y no se presta a ninguna reducción interpretativa, aún en este relato urbano con el jamón y las salchichas que Luciano no logra vender a doña Sol y doña Delmira. Las situaciones ponen en evidencia la necesidad de actuar con humildad y de usar un conocimiento cultural para provocar una conciencia de la salud ecológica (Nassauer, 10). Pero nada se logra, si no se ejerce la habilidad de la percepción ecológica. De allí la importancia radical de la contemplación atenta y del poder de observación de la mayoría de los personajes.

Aunque Rivera Martínez no se lo proponga, sus textos reiteran el esfuerzo redoblado por conseguir una conciencia ecológica que recoja la fructífera semilla andina del amor a la naturaleza en medio de la indiferencia secular que ha multiplicado y que ahora multiplica globalmente la codicia humana. En tiempos de esta sordera y ceguera a la naturaleza (Galeano), y de la terca separación de lo natural y lo social, las voces de los personajes de Rivera Martínez despiertan la conciencia ecológica en su paradójica realidad de ser experiencia intensa y bella de unidad a través de los sentidos, así como también conciencia trágica de nuestros límites como seres vivos en peligro de extinción.

BIBLIOGRAFÍA

Abram, David. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Pantheon Books, 1996.

Castro Herrera, Guillermo. *Los trabajos de ajuste y combate. Naturaleza y sociedad en la historia de América Latina*. Bogotá: Casa de las Américas/Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), 1995.

- Cortázar, Julio. *Un tal Lucas*. Madrid: Alfaguara, 1985.
- Edwards, Jorge. *El whisky de los poetas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.
- Galeano, Eduardo. *Úselo y tírelo. El mundo del fin del milenio, visto desde una ecología latinoamericana*. Montevideo: Planeta, 1996.
- Harrison, Robert Poque. *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: U. of Chicago P, 1992.
- Hillman, James. *Dream Animals*. Pinturas Margot McLean. San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- Kohák, Erazim. "Varieties of Ecological Experience". *Environmental Ethics* 19 (1997): 153-71.
- Márquez, Ismael P. "De Arguedas a Rivera Martínez: evolución y renovación del canon de la narrativa indigenista peruana". *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pamela Bacarisse, Ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1995: 95-100.
- Mires, Fernando. *El discurso de la naturaleza. Ecología y política en América Latina*. Santiago: Amerinda Estudios, 1990.
- Nassauer, Joan Iverson, Ed. *Placing Nature. Culture and Landscape Ecology*. Washington, D.C. & Covelo, CA: Island Press, 1997.
- Nigh, Ronald y Nemesio J. Rodríguez. *Territorios violados. Indios, medio ambiente y desarrollo en América Latina*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional Indigenista, 1995.
- Oliver, Mary. "Home". *Aperture* 150 (1998): 22, 25.

- Rivera Martínez, Edgardo. *Angel de Ocongate y otros cuentos*. Lima: Peisa, 1986.
- . *Azurita*. Pról. Antonio Cornejo Polar. Lima: Lasontay, 1978.
- . *Casa de Jauja*. Lima: Lluvia Editores, 1985.
- . *Enunciación*. Prefacio Alfredo Bryce Echenique. Lima: Lasontay, 1979.
- . *Historia de Cifar y de Camilo*. Lima: Lasontay, [1981].
- . *A la hora de la tarde y de los juegos*. Lima: Peisa, 1996.
- . "Literatura Peruana, literaturas andinas. Entre la modernidad y la frontera". *Nuevo texto crítico* 9.18 (1996): 105-17.
- . "Un hombre sin pies ni cabeza". *Debate* [Lima] 97 (1997): 65-69.
- . *País de Jauja: novela*. Lima: La Voz Ediciones, 1993.
- . "Prólogo". *El zorro que subió al cielo. Los cuentos de Mallki*. Ilust. Gredna Landolt. Lima: Proyecto Escuela, Ecología y Comunidad Campesina, 1990. 7-9.
- . *El unicornio. Cuentos*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1963.
- Rodman, John. "Theory and Practice in the Environment Movement: Notes Towards an Ecology of Experience". *The Search for Absolute Values in a Changing World*. New York: The International Cultural Foundation, 1978. Vol. 1. 45-56.
- Roszak, Theodore. *The Voice of the Earth. An Exploration of Ecopsychology*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: A Touchstone Book/Simon & Schuster, 1993.

Sewall, Laura. "The Skill of Ecological Perception" *Ecopsychology: Restoring the Earth, Healing the Mind*. Theodore Roszak, Mary E. Gomes y Allen D. Kanner, Eds. Lester R. Brown y James Hillman, próls. San Francisco: Sierra Club Books, 1995. 201-215.

Thomashov, Mitchell. *Ecological Identity. Becoming a Reflective Environmentalist*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Vargas Vicuña, Eleodoro. *Ñahuin. Narraciones ordinarias (del amor, la pasión, el agua, la tierra, el árbol, el viento, el toro y el hombre)* 1950/1975. Lima: Milla Batres, 1978.

Warwick, Fox. *Toward a Transpersonal Ecology. Developing New Foundations for Environmentalism*. Boston/London Shambhala, 1990.

IV

NOVELA

NOMBRE DE PAÍS: EL NOMBRE

Antonio Cornejo Polar

Me pregunto si Edgardo Rivera Martínez ha escrito *País de Jauja* o si Jauja ha escrito a Rivera Martínez. Con lo primero no digo más que una obviedad, por cierto; con lo segundo, en cambio, trato de responder a una antigua inquietud frente a lo que hasta ahora parecía ser la norma de la tersa, fina y honda narrativa de Rivera Martínez, casi siempre repartida, y a veces minuciosamente, entre textos enraizados en el mundo andino, buena parte recogidos en *Azurita* (1978) y en la primera parte de *Angel de Ocongate y otros cuentos* (1986), y otros anclados en una problemática urbana o sin territorio definido, como los que aparecen en la segunda parte del libro que acabo de citar o en *Enunciación* (1979).

En realidad, aunque el propio autor lo ha empleado varias veces, se trata de un trazo grueso que privilegia uno de los estratos de la representación narrativa e impide ver los vínculos explícitos o soterrados que enhebran, en otras dimensiones, una y otra vertiente. En cualquier caso, por encima o por debajo de esta red unificadora, quedaba en pie el distingo que parecía obedecer a las solicitaciones que -de Garcilaso a Arguedas- urgen, conturban y desazonan, pero también enriquecen, a escritores que la vida encabalgó en dos mundos hartamente distintos y en más de un punto incompatibles. Pero sucede que *País de Jauja* ofrece otra perspectiva sobre tal asunto; perspectiva inédita porque lo que había sido conflicto irremediable o desasosegada nostalgia por una armo-

nía imposible, aquí es imbricación tensa sin duda pero -sobre todo- gozosa. No en vano en la última línea de la novela se lee: “brilla el sol y el aire es límpido, clarísimo”.

Creo que con *País de Jauja* Edgardo Rivera Martínez logra una admirable conjunción de las dos vertientes que he mencionado; de esos dos grandes ríos que parecían discurrir separados cuando en realidad -ahora lo sabemos con evidencia- forman sólo un gran torrente de creatividad. En este sentido, podría decirse que Rivera Martínez cumple la vieja recomendación de los antiguos filólogos: “todo buen análisis termina en una buena síntesis”. Ahora bien: esta síntesis deriva, se nutre y vive de Jauja; o mejor de la experiencia de su autor, como vida profunda e intensa, en una pequeña ciudad andina que con todas las paradojas del caso fue también, durante largas décadas, la aldea más cosmopolita del Perú, más incluso que Lima.

Todos sabemos que en los últimos años del siglo XIX pero sobre todo en los primeros de este siglo, hasta los años cuarenta, por las bondades de su clima Jauja se convirtió en la meta de personas de todas las latitudes que esperaban encontrar allí el remedio a la tuberculosis, uno de los grandes males de entonces. De este modo la antiquísima utopía de Jauja, como lugar de felicidad sin término, adquirió una segunda vida, ahora como espacio de salud y de esperanza, y en ella se formó una curiosa sociedad en la que aristócratas europeos, gente de la alta clase peruana y de otros países hispanoamericanos, pero también personas menos encumbradas, convivían con la gente jaujina en una suerte de Babel, pero Babel feliz, donde se intercomunicaban fluidamente experiencias, usos culturales, idiomas muy diversos. Muchas de estas personas gozaban de una cultura alta y refinada y con frecuencia no sólo la compartían con los hombres y mujeres de Jauja sino que eran capaces de comprender y valorar, a su vez, la espléndida cultura andina.

Pues bien: *País de Jauja* gira en torno al personaje central, Claudio, quien al relatar su vida adolescente está contando al mismo tiempo, la vida de esa ciudad donde se mezcla lo aldeano con lo cosmopolita, lo tradicional con lo moderno, lo nativo con lo extranjero.

Este es el contexto que hace posible que en la novela, para asombro del lector, se asocien con espontaneidad los poemas homéricos, el canto gregoriano, la alta cultura europea con los viejos mitos andinos, con las canciones quechuas y las antiguas costumbres de Jauja, como también el español cultivado hasta el purismo con las variantes del español andino, con una vasta gama de referencia al latín, al quechua y varias lenguas modernas. Insisto en que sin la experiencia de Jauja, que por eso asume una función casi autorial, esta imbricación múltiple hubiera sido imposible, como también lo hubiera sido el sentido de plenitud, goce y autenticidad que emana de la novela.

En el fondo, en efecto, *País de Jauja* puede leerse como una admirable alegoría de la transculturación feliz, enriquecedora, gracias a la cual hasta la ominosa presencia de la muerte puede ser vencida. La fuerza que sostiene esta perspectiva proviene de la solidaria fraternidad que enlaza a personajes decisivamente diversos (algunos de los cuales pasarán a formar parte de la galería de grandes personajes de la narrativa peruana) y del modo cómo esa dimensión humana se trasmuta en un arte que rompe fronteras para dialogar sin pausa con códigos estéticos de varia procedencia. Bastaría al respecto advertir la insistencia con que en la novela la música de occidente convive armoniosamente con la música andina, como los mitos clásicos con los indígenas. La escena final en la que el personaje interpreta en el órgano mayor de la iglesia de Jauja un antiguo himno andino, luego de haber tocado grandes piezas de la liturgia católica, en una ceremonia fúnebre, sintetiza incisivamente este sentido: de alguna manera la muerte es trascendida por la belleza de una armonía que tanto enlaza tradiciones artísticas diversas cuanto integra la experiencia de cada quien en un infinito pulso vital que afirma la unánime dignidad de la existencia.

En un momento en que la ignominia y la violencia degradan la vida del país, es estremecedoramente insólito que se preserve el vigor necesario para cantar a la vida con un himno solidario capaz de mirar el futuro. Obviamente no es éste el único valor de la novela de Edgardo Rivera Martínez, pero sí -y mucho- su esperanzador mensaje. Novela consistentemente lírica, por su temple; trágica por más de una de las

historias que cuenta; divertida por las ironías que matizan su densidad, *País de Jauja* es, sin la menor duda, una obra mayor de la narrativa peruana. Su insólito optimismo es también, por decir lo menos, saludable.

[Sí, Lima, 5 de julio de 1993]

EN BUSCA DEL PARAÍSO PERDIDO

Guillermo Niño de Guzmán

Es probable que el nombre de Edgardo Rivera Martínez no suene muy familiar al gran público, pero para la gente del oficio y aquellos lectores acuciosos no es un desconocido. Escritor que ha preferido mantener una existencia discreta, alejado de los vaivenes del movimiento literario local, Rivera Martínez ha ido edificando pacientemente su universo literario, casi con pudor, a contrapelo de modas y corrientes. Ahora finalmente, después de una veintena de años de ardua labor, nos entrega *País de Jauja* (La Voz Ediciones, Lima, 1993), una espléndida novela que es una suerte de coronación de una larga carrera dedicada al arte de narrar.

Si bien el autor viene escribiendo desde los años '60, su obra empezó a tener mayor circulación en las dos últimas décadas con títulos como *El visitante*, *Azurita*, *Enunciación* y *Angel de Ocongate*, libros de novelas cortas y relatos que descubrieron a un prosista de primera categoría (por cierto, fue el ganador en el primer certamen de "El cuento de las 1,000 palabras" que convoca anualmente *Caretas*). Sus temas se alternan entre aquéllos que podríamos delimitar como urbanos y otros rurales, en una vertiente que algunos críticos han denominado neoindigenista. Asimismo, el tratamiento de sus historias han oscilado desde un marcado realismo hasta incursiones en el ámbito de lo fantástico, con una tendencia a privilegiar una aproximación psicológica a sus personajes.

La prosa de Rivera Martínez es digna de un orfebre. Hay en su actitud una voluntad extrema por buscar la frase adecuada y hallar la palabra exacta. En ese sentido, se lo podría relacionar con narradores peruanos como Luis Loayza o José Durand, quienes siempre se esmeraron por cuidar el tramado verbal de sus ficciones. Sin embargo, creo que en el caso del autor de *País de Jauja*, su obra se encuentra más próxima a la de escritores como el argentino José Bianco, no sólo por la finura y elegancia de la prosa sino por la manera de abordar y transmitir la sensación de lo cotidiano. Al igual que Bianco, la aparente sencillez y pulcritud de la narrativa de Rivera Martínez disfraza la laboriosidad de su empeño y la agudeza de su mirada de escritor.

País de Jauja es una novela de corte intimista, evocativa, que muestra una profunda sensibilidad. La sutileza del narrador me recuerda en cierta forma al toque armonioso y delicado de algunos autores japoneses, que lo mantienen incluso cuando describen sucesos perturbadores y aun truculentos. A mi juicio Rivera Martínez ha logrado una novela lírica, con un aliento poético que, curiosamente, impregna una serie de situaciones de trámite muy realista. Lo que ocurre es que, más allá del registro de los actos cotidianos y banales que rigen la vida de los personajes, hay un énfasis para rastrear en el ser interior, un afán introspectivo que le imprime un aura proustiana, un deseo de recuperación de un período ideal.

De allí el título de la novela, que remite a esa concepción de Jauja como el territorio paradisíaco, el lugar secreto y casi sagrado en donde sólo caben la riqueza y la placidez. Y ello se conjuga admirablemente con esa prosa natural y fresca, como un arroyo que fluye entre las rocas, produciendo un agradable rumor. Rivera Martínez ha conseguido una textura musical, al igual que el protagonista cuyas aptitudes pianísticas lo llevan a un clímax en la interpretación de composiciones clásicas y de himnos andinos.

La trama da cuenta de una etapa de aprendizaje de un adolescente. Sin embargo, la opción del autor no es ahondar en el conflicto que supone el rito de pasaje como suele suceder en novelas con tema simi-

lar. No, su tentativa es la de una vuelta a un mundo en el que todavía el dolor y las desgracias no llegan a carcomer sus cimientos. El escritor prefiere mirar a través de un fino velo de niebla, sin perder por ello penetración y lucidez, con el fin de evitar contaminar ese lugar ideal y preservarlo en todo su esplendor en el ámbito de la memoria y de la ficción.

No está demás señalar también los méritos de la estrategia técnica. Rivera Martínez recurre constantemente a la narración en segunda persona, ese 'tú' que se dirige tanto al personaje como al lector, además de ser un espejo en el que el protagonista permite vislumbrar al autor. Igualmente las anotaciones del diario íntimo y las cartas que se insertan en el curso del relato van enriqueciéndolo, así como esos parlamentos incorporados al discurso principal que le dan un efecto peculiar al tono y al ritmo de la novela.

Con *País de Jauja*, Edgardo Rivera Martínez consigue labrar un admirable diseño en el tapiz, haciendo de un microcosmos familiar en una ciudad única enclavada entre las montañas un universo mayor, de sutiles y profundas resonancias. Imitación de la vida y exaltación de la misma, esta novela ha sido decantada a lo largo de mucho tiempo, con esa dedicación y pasión que animan la vocación de un auténtico escritor que no escatima esfuerzos por alcanzar la cima de la madurez.

[*Caretas*, 1o. de julio de 1993]

LA CIUDAD DE LOS MÚSICOS

Mirko Lauer

En los años 90 han aparecido dos novelas referidas a valles de los Andes centrales a mediados de la década de 1940: *Ximena de dos caminos* (1994), y *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez aparecida en 1993. Ambas presentan ese mundo desde un punto de vista radicalmente distinto del de la novela indigenista¹, pero todavía no pueden ser leídas sino contra el telón de fondo de ésta como una suerte de post-indigenismo narrativo que diluye la construcción ideológica de lo “indígena” en el intento narrativo realista de la “región”, y al hacerlo diluye a su vez la idea de lo “popular avasallado” en algo que podríamos llamar lo “pequeño-burgués resistente” a las fuerzas disolventes que han corrido lo nacional.

Si el indigenismo ha sido descrito por la crítica mediante diversas alusiones a la auto-negación cultural de las capas medias, y a su secuela de disyunción entre forma y tema², novelas como éstas³ vendrían a representar una suerte de auto-reconocimiento y reintegración de las capas medias de algunas zonas específicas de los Andes centrales, con innegables efectos en el sujeto del enunciado. Es evidente en ambos tex-

1 Ver Tomás Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana*, Amaru, Lima, 1994.

2 Antonio Cornejo Polar, *La novela indigenista*, Lasontay, Lima, 1980, p. 90.

3 También podría estar en este patrón post-indigenista el libro de Selenco Vega Jacomé, *Casa de familia*, Lima, 1995.

tos una modernización de la técnica narrativa y del manejo del lenguaje respecto del indigenismo.

Así, *País de Jauja*, el texto que nos interesa más en este comentario, podría ser vista como una novela de reivindicación regional, quizás en su sentido parecido al que antes se usaba para hablar de reivindicación del indio, es decir, como la presentación de un personaje a partir de lo que se considera sus mejores rasgos. Su argumento central vendría a ser el desciframiento de la región oculta (ahora revelada en el plano del mundo de la vida, de las interrelaciones sociales, de la aparición de un paisaje urbano con significado propio y de refundación mítica), realizado a través de un bildungsroman, la llegada de un personaje juvenil a la madurez⁴.

Los mundos cifrados en *País de Jauja* corresponden a la historia familiar (castrada por la historia nacional), la mitología quechua fundacional de lo local (castrada por no tener portadores con capacidad reflexiva), el misterio de un cosmopolitismo fecundante (afectado por la falta de interlocutores locales), y la vida interior y privada de la burguesía local (definida por una sensibilidad estética supra-regional). Este es el rico laberinto que recorre Claudio Alaya, un simpático, juvenil (y algo lento) catecúmeno de lo jaujino, de vuelta a la ciudad para pasar unas vacaciones. Un mundo cifrado adicional es el de la tradición de Jauja como excepción en lo cultural andino, como isla de modernidad, una “pequeña sociedad de gentes cultivadas” que -nos dice la solapa- identificó el viajero francés Charles Wiener ya en el siglo pasado.

Los textos del indigenismo clásico (Enrique López Albújar, Ciro Alegría, antes la propia Clorinda Matto de Turner) han sido planteados desde un “lugar que no es”: el sujeto del enunciado es una persona simpatizante pero exterior al tema de la provincia “indigenizada”; a la vez pretende ser, sin embargo, una presencia en ella, claramente del lado de lo indígena en cuanto ética, pero obviamente del otro en cuanto

4 Es Sergio Ramírez quien ha trabajado sobre el aspecto de novela de formación de *País de Jauja*.

lenguaje y cultura, y diferenciado respecto de su propia identidad andina no popular. Rivera Martínez no es ingenuo sobre este problema que va más allá de uno u otro movimiento o estilo: "...te leíste en unas horas, como si se hubiera tratado de un cuento, *Los perros hambrientos*. Lo supo Abelardo y comentó: '¿Ves ahora cómo se sufre en otras partes de la sierra, y que la melancólica Arcadia en que vivimos es una excepción?' Y tu tía Marisa, que andaba por el cuarto, preguntó: "Pero, con todos esos libros ¿no se te hace un entrevero en la cabeza?" (321).

En verdad, desde el punto de vista estrictamente literario, no hay tal entrevero en la cabeza. Rivera Martínez ha asumido sus opciones y las ha desarrollado bien, como también Riesco. En estas dos novelas el sujeto del enunciado es congruente (integrado) con el enunciado mismo, en una visión más o menos idílica de una clase media andina que simpatiza con lo indio y que participa de lo occidental. Que no pone por delante, ni acepta ser definida por conflictos con ningunos de esos mundos. No es una literatura reivindicativa, en el sentido confrontacional en que lo fue la de otros decenios; aquí está más bien la idea de lo andino como "bloque socio-cultural" sin contradicciones internas aparentes. Miguel Angel Huamán la llama literatura indígena o andina, por oposición a indigenista, apuntando al carácter andino de sus autores y sus temas, y la considera renovadora de la tradición de la narrativa indigenista.

Una diferencia importante con *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro (1960), podría ser que el de Ribeyro es un personaje limeño que viaja a la provincia (como tantos de Mario Vargas Llosa, que ha resultado, junto con José Santos Chocano, el gran explorador literario de geografías sociales) y hace, en efecto, una crónica que no es expresión de culpa social ni un testimonio de parte. Ya en el primer párrafo el narrador anuncia: "Una presencia olfativa me cercaba y me recordaba a cada paso mi condición de forastero, de hijo de tierra extraña" (3). En cambio las de Riesco y Rivera Martínez son, como tantas canciones andinas, miradas nostálgicas del emigrado.

Estas son novelas andinas virtualmente sin indios, en las que el énfasis está puesto en la tácita identificación de los personajes andinos de clase media con el resto de la burguesía peruana. Se deja atrás los intentos de construir la identidad de lo indígena para pasar a intentar revelar la identidad de lo burgués nacional. En la búsqueda de esta identidad burguesa es importante el establecimiento de un espacio privado, de interiores domésticos, donde se desarrolla -en ambas novelas con maestría, afecto y compromiso reales- la forma de ser, las actividades modernas y la intimidad de los personajes⁵. Descubrimos allí lo que esos personajes de los años cuarenta tenían y no tenían de andino, y lo que tenían o no de simple burgués peruano, finalmente un tema del racismo y la exclusión⁶.

El planteamiento indigenista había sido una constante celebración de lo exterior: los panoramas de la naturaleza, el hombre en el campo, la ciudad como zoco. Lo que nunca se había dicho es que esos espectáculos rodeaban, ya desde los años veinte, un espacio de conciencia privada. Sólo que entonces ese espacio era visto exclusivamente como el del gamonal, y en estas novelas es presentado como el del ciudadano. La novela es un gran acto de valor, pues rompe con numerosos mandamientos en la relación de lo peruano criollo con lo andino. Entre otras cosas se atreve a colocar, como hace Riesco, a un personaje no "indígena" en el centro del mundo de la novela.

Veamos: (1) La armonía, no el conflicto, está en el centro de la narración sobre los Andes, aunque esto no deja de ser problemático para el autor. (2) Un grupo social andino aparece ejerciendo sus capacidades sin límites, en este caso el poder de fantasía cultural de las ca-

5 Hablando del siglo pasado, Walter Benjamin dice en "París, capital del siglo XIX", que "por primera vez el dominio vital del hombre privado se opone a los espacios de su trabajo. Se sitúa en su interior (...) Para dar nacimiento a su ambiente privado, aparta sociedad y negocios. Así nacen las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado este interior representa el universo. Allí junta lo lejano y lo pasado. su salón aloja el teatro del mundo." (131)

6 Véase Guillermo Nugent, *El laberinto de la choledad*, Fundación Ebert, Lima, 1992.

pas medias ilustradas. (3) Lo occidental es presentado como complementario de lo quechua -otra vez el tema del no conflicto-, en este caso lo griego antiguo sobre todo, pero también el cosmopolitismo que se filtra a Jauja a través del sanatorio⁷ y las ideas socialistas. (4) Hay una inédita confesionalidad de lo provinciano que corre el riesgo -creo que con éxito- de buscar seducir a un lector construido como una suerte de "forastero nacional".

Una palabra para todas estas cosas sería madurez, en el sentido de reconocimiento y valoración de la propia realidad social y personal del narrador. Pero también en el sentido de una capacidad de asumir el riesgo de personajes que deben tener y mantener su sentido más allá de su papel en el argumento, en el desgastante terreno de la anécdota cotidiana.

Pero el acto más maduro y arriesgado de Rivera Martínez es haber construido una Jauja utópica, que en muchos puntos desafía las leyes de la gravedad histórica y se reclama, sin decirlo jamás con todas sus letras, como territorio cabal de la fantasía. La novela quizás no resistiría una lectura sociológica mecánica, pero es obvio que eso no está en su proyecto. Sin embargo, es una novela de Jauja, mientras que la de Riesco sólo transcurre en su localidad (muy posiblemente Tarma).

Más bien, *País de Jauja* invita a través de sus 500 páginas a soñar con territorios con los que los lectores literarios peruanos acaso nunca han fantaseado frente a una página. Una familia de capas medias provincianas articulada por el afecto y la sensibilidad, viviendo una austeridad digna, una ciudad donde los personajes tienen roles y, en esa medida, ciudadanía, un espacio cultural que no se agota en el folklore y que se enriquece sin desdibujarse en el encuentro con lo occidental.

7 Preceden a Rivera Martínez en el tratamiento del tema de la tuberculosis en Jauja la novela de Abraham Valdelomar, *La ciudad de los tísicos* (en *Variedades*, Lima, 1911, de los Nos. 173 a 185; también en las Obras completas de Edubanco) y la de Carlos Parra del Riego, *Sanatorio* (Santiago de Chile, 1938).

Pero el sueño no carece de complicaciones. Hablando -como si fuera de la novela misma- los personajes dicen: “‘¡Qué lindo paisaje’, prosiguió mi hermana, ‘y qué lindos, en especial, los maizales de San Jerónimo, los arbolados de Concepción, y el violado y añil de los cerros del lado Oeste del valle!’ ‘Sí, pero a mí no me gusta Huancayo’, dijo Abelardo, coincidiendo con mi hermana. ‘Allí hay más pobreza que aquí, y mayores diferencias de clase’, dijo mi tía. ‘Pero son lindas las mantas, y los campos de Chupaca, y la iglesia de San Jerónimo’, dijo mamá con aire soñador. ‘¡Qué entrevero, hermana mía!’ comentó mi tía” (274).

Es imposible no pensar que si todo el país se hubiera formado en la Jauja del adolescente Claudio, hoy el Perú sería un lugar mucho mejor. Y aquí está la ironía desgarrada del título: el *país de Jauja* ha sido una quimera de los occidentales, un bálsamo de los forasteros, y Rivera Martínez nos muestra cómo hubiera podido ser real. Sólo se precisaba más provincia, más corazón, más sencillez, más nacionalismo.

[*Márgenes*, Año IX, No. 15 (diciembre de 1996)]

PAÍS DE JAUJA

Giovanna Pollarolo

El diccionario establece para ARMONIA, entre otras acepciones: “bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él”. “Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes”. “Conveniente proporción y correspondencia de unas cosas con otras”... Y es en esta línea por la que ha transitado mi lectura de *País de Jauja* esta segunda vez. La primera, debo decirlo, fue guiada por un sentimiento más inmediato: ese mundo provinciano y familiar, calmado, ordenado; esa sensación de felicidad arcádica en donde todo está en su lugar, tan en su lugar que ni el descubrimiento del dolor, de la injusticia o la angustia lo perturba, no porque se ignoren o se nieguen sino porque ese mundo es sólido y capaz de resistir y de dar fuerza. Me conmovieron, y me siguen conmoviendo, esa transparencia de los personajes que conocemos sólo por la percepción de Claudio, el adolescente narrador-protagonista, las relaciones fáciles entre los miembros de la familia, la ausencia de agresiones y pulsiones negativas, la delicadeza del humor, la cotidiana vida provinciana, la formalidad de los diálogos incluso entre amigos. Podría alguien pensar por lo que acabo de decir, que la novela corre el riesgo de parecer una representación ingenua de un mundo ajeno a estos tiempos, inverosímil por ello, o blando, o color de rosa; y sin embargo, qué lejos está *País de Jauja* de despertar en lector atento tales sensaciones. Y es que Edgardo Rivera Martínez consigue, gracias a su talento como nove-

lista, presentar un universo que se rige por sus propias reglas y en donde la coherencia y la racionalidad organizan sin fisura alguna y con un control absoluto, todos los elementos que le dan vida al relato.

Años después, y gracias a Peisa, he podido leer *País de Jauja* por segunda vez y soy consciente de que todo lo que pueda decir será insuficiente, pálido y poca cosa ante la riqueza de su propuesta. Pero creo que ARMONIA es una palabra exacta que logra dar cuenta, en todos los niveles, de la idea que guía y organiza *País de Jauja* y que Edgardo Rivera Martínez ha elaborado con pasión y rigor.

“Me gustaría escribir alguna vez un libro sobre esa leyenda de Jauja” dice Claudio. Sus interlocutores, la madre y la tía, entienden que el joven se refiere a la leyenda aquella del país de la holganza y de la felicidad, la tierra prometida. El joven Claudio, sin embargo, en pleno aprendizaje, concibe el paraíso de Jauja como un lugar en el que todo es posible y en el que las contradicciones se resuelven armoniosamente: la música andina y la occidental, los mitos de la india Marcelina y *La Ilíada*, el pasado y el presente; unas tías arteroescleróticas capaces de evocar a Antígona, una tísica extranjera bien puede ser Helena la de los blancos velos, un simple carpintero es un sabio que lee la naturaleza. Así, el paraíso es equivalente a la armonía, es decir, a la belleza, y para encontrarla es preciso estar con los ojos y los oídos bien abiertos. Como Claudio.

Esta es apenas una de las líneas de lectura de *País de Jauja*, novela compleja por sus múltiples registros, por su cuidadosa y perfecta estructuración, por sus inolvidables y bien diseñados personajes; por el universo que recrea, tan bien afincado en la realidad y a la vez con tantas connotaciones simbólicas: desde el oficio del escritor y del creador en general, el aprendizaje adolescente, hasta las interrogantes de siempre y nunca respondidas: quiénes somos, qué queremos, a dónde vamos, como seres individuales, como familia, como país, como seres humanos.

Edgardo Rivera Martínez ha escrito por todo ello una novela fun-

damental para los peruanos; ha hecho de la ficción un medio y a la vez un fin en tanto que propone una reflexión sobre la misma y a la vez consigue involucrar al lector en el mundo recreado y con pleno conocimiento de las referencias diríamos “reales” que ficcionaliza. Historia, verdad, ficción, mentira, otra vez las contradicciones resueltas en la novela lograda, en el reino de la armonía y en nombre de una hermosa metáfora: *País de Jauja*.

[Texto leído en la presentación de la 2a. edición de *País de Jauja*]

LA OTRA CARA DE LA LUNA

Heraclio Bonilla

En estos días circula la segunda edición de *País de Jauja* (Peisa, 1996: 548 pgs.), la aclamada novela de Edgardo Rivera Martínez. Las vivencias y las ilusiones del joven Claudio, en la Jauja de la década de los 40, así como la de sus relaciones sus familiares y otros notables del pueblo, constituyen la trama central de una novela en la cual el paisaje, el lirismo, y el testimonio están permanentemente entrelazados. El contenido, la trama y la prosa son tan notables que no extraña que la novela de Edgardo Rivera haya figurado como finalista en el último concurso “Rómulo Gallegos”.

No es, por cierto, la primera vez en que Jauja y su paisaje natural y social se constituyen en el centro de un relato y de una reflexión. Desde los “Estudios sobre la Provincia de Jauja” publicado por Manuel Pardo en 1880, las *Facetas de Jauja* de Clodoaldo Alberto Espinoza Bravo, en 1936, hasta las estampas costumbristas más recientes de un Espinoza Galarza o de un Pedro Monge, Jauja fue, en efecto, el objeto de la reflexión y de la nostalgia de sus hijos o de quienes, por algunos orgullosos jaujinos aún llaman la “Atenas” del Perú. Pero la altura narrativa que alcanza *País de Jauja* la hace incomparable, a la vez que constituye un importante reto para quienes opten por seguir estos caminos.

Pero también Jauja y su pasado fueron el objeto de una ideología

cuidadosamente construida y reproducida. Que los autores y portavoces de esa ideología sean los herederos de una élite terrateniente que la historia de estas últimas cinco décadas se encargara de disgregar y destrozar, no hace sino redoblar el interés sociológico a la vez por la ideología y por sus cultores en el presente.

Como toda ideología, está ahí para camuflar una realidad, pasada o presente, y para reemplazarla por otra. Los herederos de los antiguos notables de Jauja todavía se reúnen cada 24 de abril para “celebrar” la fundación española de la ciudad y la elección de Jauja como nueva capital del imperio español en el Perú. En sí, es una efemérides como cualquier otra, a condición de que no se olvide que esa “fundación” es susceptible también de otra lectura. Pizarro no eligió a Jauja como centro político del nuevo sistema colonial ni por su buen clima ni por la belleza de su paisaje, sino porque en el incierto clima político de ese momento encontró en los antiguos *xauxa* los aliados necesarios para consolidar un poder naciente, en virtud a un “pacto” al que algunos devotos contemporáneos de la mitología atribuyen todavía la inexistencia de las grandes haciendas en la región. Atahualpa, pese a las promesas en contrario, fue ajusticiado por mucho menos. Pero esa añoranza del pasado, además, sirve como una excelente coartada para no ver un presente que es a la vez menos idílico y más inquietante. Y es que la pobreza, la miseria, y la marginación de los jaujinos de hoy difícilmente pueden ser celebrados.

El otro mito colosal, y que en realidad cruza al conjunto del Perú y de su historia, se refiere a su pretendido *mestizaje*, en el sentido preciso de integración y unidad. Los clivajes espaciales, sociales, y raciales, por consiguiente, o no existen o se subliman para dar paso a un Perú “integrado y creativo”. Jauja, y el hermoso libro de Edgardo Rivera Martínez, son en este contexto emblemáticos. Un escenario en el que convive una linda gente, que cultiva la música y la literatura culta, y que de tiempo en tiempo nutre sus fantasías con las leyendas del Ande u observando danzar a señores y mestizos desde el palco de la plaza de Yaucos cada 20 de enero es, efectivamente, el país de Jauja. Pero en el sentido preciso de la expresión popular española: irreal e

inexistente. Sería exagerado pedir a Edgardo Rivera que dé un testimonio, incluso en su traducción literaria, de una realidad que probablemente no conoce. Que haya escrito un extraordinario libro es suficiente, a condición de que el lector no olvide que esa realidad fue posible por el trabajo y por la pena de otros.

[*La República*. Julio (?), 1996].

EL PAÍS DE JAUJA

Marco Martos

Aunque Edgardo Rivera había publicado un pequeño volumen de cuentos de notable factura, *El unicornio*, en 1963, no fue conocido por la crítica sino hasta 1974, cuando editó *El visitante*, un relato de los llamados de atmósfera que describía en todos sus repliegues la opresiva relación entre una pareja y un ocasional contertulio. La ambigüedad de los sentimientos, la confusión de propósitos junto a la presencia de lo imprevisible están descritos con pluma maestra.

Después Rivera Martínez fue sumando una serie de pequeños libros que ya le valieron la aceptación unánime de lectores y comentaristas como *Azurita* en 1978, *Historia de Cifar y de Camilo* en 1981, *Ángel de Ocongate y otros cuentos* en 1986.

Ahora Edgardo Rivera Martínez nos entrega *País de Jauja* (Lima. La voz ediciones: 1993); una de las más hermosas novelas de los últimos años y el primer relato en el Perú que alude a la formación del artista. Los antecedentes los encontramos más bien en la tradición inglesa.

En 1914 James Joyce había escrito *Retrato del artista adolescente* y en 1940 Dylan Thomas publicó *Retrato del artista cachorro*. Ambos textos de diferente manera abordan la problemática del joven que da sus primeros pasos literarios y fueron escritos en lo que podemos lla-

mar la joven adultez de los dos escritores. En cambio, el libro de Rivera Martínez ha sido meditado durante dos décadas, aunque ha sido escrito en un período relativamente corto, dos años, según confidencia pública del propio autor.

Con prosa morosa y muy bien cuidada, Edgardo Rivera Martínez nos entrega una ficción donde en poco más de quinientas páginas aparece una porción importante de la Jauja de los años cuarenta que era un lugar donde convergían personas de distintas partes del Perú y del extranjero con el propósito de encontrar cura a sus males, principalmente pulmonares.

La novela, sin embargo, está lejos de parecerse a *La montaña mágica* de Thomas Mann, quien desarrolla su monumental relato refiriendo lo que ocurre en un sanatorio situado en la alta montaña. La escritura de Rivera Martínez se centra en las relaciones, los pensamientos, las peripecias de un adolescente con vocación artística que duda entre la música y la literatura, que ama profundamente a las personas de su entorno familiar y que empieza a sentir aquello que se llama la dulce garrá del amor.

Desde el punto de vista del pensamiento la novela de Edgardo Rivera Martínez se relaciona con la rica tradición que en la literatura tiene sus representantes en Garcilaso, Alegría, Arguedas y Vallejo. Según ella los peruanos nos enriquecemos con este encuentro entre culturas disímiles. Este pensamiento que no cabe sino llamar progresista, contrasta vivamente con aquel otro racista que en su momento enarbolaron personajes como Clemente Palma o Ventura García Calderón.

Desde el ángulo que más interesa al lector, la novela de Edgardo Rivera Martínez cautiva por la variedad de situaciones, la penetración en la psicología de los personajes, el lirismo de algunos pasajes, el humor, la gracia para resolver situaciones, y, finalmente, como queda dicho, un manejo diestro y terso del lenguaje.

(*El Peruano*, 13 de octubre de 1993)

NARRATIVA E IDEOLOGÍA EN *PAÍS DE JAUJA*

Blas Puente-Baldoceña
Northern Kentucky University

En la novela *País de Jauja* del escritor Edgardo Rivera Martínez, subyace una poética narrativa elaborada en torno a la vocación literaria de Claudio, el protagonista principal, un adolescente de aguda sensibilidad artística en el aprecio no sólo de la literatura y la pintura sino también de la música clásica y andina: Laura, su madre, le da las primeras lecciones de piano, y Abelardo, su hermano, lo guía en sus lecturas literarias. El fundador de esta familia de artistas e intelectuales—su hermana estudia bellas artes y pinta, Abelardo se inclina hacia la historia, la tía Marisa es pedagoga— es el abuelo materno, Baltazar José Manrique, cuya formación musical en el convento de Ocopa lo capacita para desempeñarse como organista en la Iglesia Matriz y para componer “villancicos y cantos religiosos, y disfrutaba de la música de Mozart tanto como con los yaravíes y mulizas de Jauja, y también de Ayacucho y del Cuzco.”¹ Asimismo, su padre, Eduardo Alaya, educador, lector de Mariátegui, con gran inquietud social y política, participa en las luchas laborales contra una compañía norteamericana, e inculca en sus vástagos la acción social y artística.

1 Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja* (Lima: La Voz/Ediciones, 1993), 36.

Claudio desarrolla su capacidad de invención y creatividad en el seno de esta familia de clase media de Jauja, una ciudad andina donde no hay hacendados ni pobreza campesina y donde la mayoría de mestizos se interesa por la educación, la música y las artes: es más, en esta ciudad se ve gente de todas partes porque vienen a un sanatorio para curarse de la tuberculosis. A despecho de sus estudios de música clásica, las transcripciones y arreglos del folklore andino que lleva a cabo juntamente con su madre, la vocación literaria de Claudio se revela en su afán de añadir un aura misteriosa, enigmática alrededor de ciertos conocidos, amigos y parientes, o buscarles siempre el lado insólito, o percibir en ellos lo esencial, lo singular o lo peculiar para convertirlos en personajes de sus historias. Laura Felicia, su hermana, acota: “Mamá y tía Marisa dicen que tú rodeas a nuestras parientas de una especie de aura, como si fueran personajes de novela. “Quizás tienen razón, y también Abelardo . . .” ¿Por qué?” “El dice que a veces tengo una manera un poco diferente de percibir a la gente . . .”²

La fabulación de Claudio se nutre de la realidad circundante, pero no incurre en un mero documentalismo; al contrario, deja correr la imaginación a partir de esos rasgos peculiares, singulares o esenciales de las personas. Asimismo, escribe relatos totalmente inventados, productos de la pura imaginación. Con respecto a las tías de los Heros, Laura Felicia le dice: “Cualquiera diría, Claudio, que inventas y vuelves a inventar a tu gusto ese mundo.”³

Claudio admite que quiere recoger en palabras todo ese mundo, grabarlo para siempre. Su hermana le asegura que puede “hacerlo en un cuento, quizás en una novela, o quizás simplemente en tus notas, ahí en tus libretas...”⁴ En otra parte del diálogo, Laura le dice: “Se diría que tú vives esos recuerdos con tanta o acaso mayor intensidad que nuestras parientas.” “Quizás.” “Y seguramente tienes tus libretas llenas de anotaciones al respecto.” “Apunto lo que interesa...”⁵

2 *País de Jauja*, 246.

3 *País de Jauja*, 248.

4 *País de Jauja*, 246.

5 *País de Jauja*, 249.

De las citas anteriores se infiere que el autor implícito de *País de Jauja* desarrolla un planteamiento sobre la relación entre la ficción y la realidad que cuestiona el realismo del indigenismo ortodoxo y el del neoindigenismo. Las habilidades cuentísticas de Claudio se concentran en crear historias cuya finalidad es distraer y divertir a la audiencia. Por ejemplo, inventa un idilio entre la tía Grimanesa y un admirador suyo, Oliverio Planas, en el cual Teodorico, el loro de tía Rosita, desempeña un importante papel. Después, en casa de la susodicha, mientras la ayuda a revisar unas cajas de papeles, Claudio se sorprende que el tal Oliverio Planas, nombre que no recuerda dónde haberlo escuchado por primera vez, existió de verdad. Luego trata de persuadir a su tía Rosa sobre la veracidad de su invención aduciendo que fue ella misma la que mencionó anteriormente dicho cortejo. Todo ello parece indicar que el autor implícito, esa imagen mental que los lectores infieren del texto, propone veladamente que la ficción no es una fiel representación de la realidad real, sino que ella crea su propia realidad ficticia, de modo que cotejar ese mundo ficticio con el referente andino resulta cuestionable, especialmente para aquellos lectores que, basados en conocimiento de que el autor real, Edgardo Rivera Martínez, es oriundo de Jauja, asumen que la novela es una autobiografía. Pero cabría preguntarles a dichos lectores: ¿existe, acaso, una identificación entre el autor real y el narrador? ¿Acaso la veracidad de la narración es asumida seriamente por el autor real? Una autobiografía supone una identificación entre el autor real, el narrador y el personaje. Al contrario, en *País de Jauja* la no-identificación entre el autor real Rivera Martínez y el narrador de la novela define obviamente su carácter ficticio.

Sea como fuere, en el laborioso aprendizaje de Claudio para llegar a ser escritor, subyace una poética de la ficción que nos recuerda el planteamiento de Mario Vargas Llosa. Para este escritor la literatura constituye una negación radical del mundo que la inspira porque es una hermosa mentira.

[La literatura] es una escurridiza verdad hecha de mentiras, modificaciones profundas de la realidad, descatos subjetivos del mundo, correcciones de lo real que fingen

ser su representación. Discreta hecatombe, contrabando audaz, una ficción lograda destruye la realidad real y la suplanta por otra ficticia, cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que traicionan esencialmente lo que pretenden recrear.⁶

País de Jauja deja entrever, pues, que la ficción no es una reproducción fiel de la realidad, tal como la concebían erróneamente los escritores del indigenismo ortodoxo y del neindigenismo; al contrario, es una transfiguración de los elementos que se toma de ella mediante la imaginación y el lenguaje. Esa aura misteriosa con que la imaginación de Claudio rodea a las personas y las cosas es el elemento añadido que prevalece y logra erigirse como una ficción autónoma cuya verdad sustituye a la verdad histórica, sociológica o etnológica del referente andino.

Ahora bien, ¿cómo se entreteje esta poética narrativa que subyace a *País de Jauja* en la narración? En primer lugar, en la estructura narrativa es necesario distinguir la presencia del régimen homodiegético y del régimen heterodiegético: en el primero, existe una identificación del narrador y personaje; en el segundo, no existe dicha identificación. Ahora bien, en uno de los epígrafes de la novela se habla de la posibilidad de un diálogo entre el adulto y el adolescente que fue, y en la novela esto se manifiesta a través del diálogo entre el personaje narrador y el personaje actor, es decir, entre el yo-narrador y el yo-narrado. Por ejemplo, en la anotación fechada 20 de enero de 1947 el protagonista describe su espanto ante la presencia de los danzantes tucumanos, una mixtura de bandolero, pishtaco y condenado, con quienes sueña, y lo hacen despertar temblando a medianoche. El narrador de primera persona dice: “Y, sin embargo, ¡cuánto quería danzar como uno de ellos . . . ! ¡Y aún hoy lo deseo!”⁷

6 Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 84-5.

7 *País de Jauja*, 103.

Esta distinción temporal muestra, pues, la presencia de un yo-protagonista adolescente cuyas acciones son narradas por un yo-narrador adulto entre los cuales existe una relación de identificación, por lo tanto, la narración tiene un régimen homodiegético. En el discurso indirecto libre la perspectiva se centra en el personaje-actor (yo-narrado) para reactualizar vívidamente los hechos experimentados en el pasado, de manera que el lector pueda compenetrarse con aquellas vivencias del protagonista. En este tipo actorial de narración, con el condicional se pone énfasis en la experiencia misma del protagonista. En cambio, con tiempo presente, la perspectiva se ubica en personaje-narrador (o sea, yo narrador) y, por lo tanto, el discurso es de tipo autorial.

Por otro lado, en la trama existe otra voz narrativa cuya marca discursiva es la segunda persona gramatical que se dirige al personaje principal, Claudio, y en la cual se narra la mayor parte de la cadena de eventos o acciones que conforman la fábula o mundo narrado. Se asume tentativamente que esta voz narrativa tiene un régimen heterodiegético puesto que el sujeto del acto narrativo (yo-narrador) y objeto del acto narrativo (yo-narrado) no son idénticos; en otros términos, el rol del personaje narrador y el rol personaje actor no son idénticos en la fábula. Es más: esta voz narrativa que emite la segunda persona dirigida a Claudio ocupa una posición superior con respecto a otros niveles narrativos y controla el proceso mismo de la narración y, por esta razón, su nivel narrativo extradiegético. Desde una perspectiva pragmática es un narrador público porque define el mundo ficticio para la audiencia de lectores y establece una relación autorial con el discurso. Esta voz narrativa que exhibe una correlación de nivel extradiegético y de tipo autorial describe desde un punto de vista externo el paisaje y a los otros participantes en un registro culto acorde con las convenciones del canon literario cuyo rasgo estilístico más conspicuo es un predominio de la coordinación y la yuxtaposición sintáctica. Sin embargo, el narrador autorial utiliza también el punto de vista interno. Leamos el siguiente pasaje:

La mañana era muy clara y todo se veía muy diáfano.
Llegaron así al Yacus, el río estacional que, según el pro-

fesor Calle, era antaño caudaloso. Pero ¿quién le podría creer a ese viejo mentiroso? Propusiste un alto, y así se hizo, con gran contento de los borricos. Ustedes se echaron en la hierba, mientras los animales se ponían a pastar. Te dedicaste a contemplar el paisaje. Allá a lo lejos se veían las laderas de Yauli y aún más distantes, los farallones de Pacllacancha. Al otro lado de las cimas está Cayán, y más allá Janchiscocha, el asiento minero de las siete lagunas. Ese mítico lugar, no lejos de Marayrasu. Te volviste a mirar las arboledas de Hualá y de Yauli, que a la distancia parecían verdaderos bosques. Leonor, amor lejano, Otra vez la pregunta: ¿qué estaría haciendo a esa hora? Bueno, era mejor no pensar en ella. El agua del río se veía turbia por los aguaceros de la víspera, y se deslizaba con rapidez y ruido.⁸

En esta cita anterior la representación escénica se filtra en la conciencia de un personaje reflector de manera gradual y difusa, y se produce una transición de una narración autorial hacia una narración actorial mediante formas discursivas tales como el discurso indirecto libre y discurso directo libre, los cuales tipifican el discurso denominado monólogo narrado.

Esta voz narrativa de segunda persona, que constituye el eje estructural de la novela, está complementada por otras voces narrativas tales como la primera persona usada principalmente en la libretas de notas del protagonista y las epístolas a su hermana y a su enamorada, así como también la voz narrativa de tercera persona en los relatos escritos en base a la tradición oral transmitida por la criada Marcelina y en los cuentos que escribe en torno a los amigos, parientes y conocidos. Obviamente, la focalización es interna en la primera persona y externa en la tercera persona, aunque en ambas personas gramaticales cobra prioridad el registro literario oral. Leamos la siguiente cita:

8 *País de Jauja*, 267.

Marcelina dijo: El amaru negro está en lo hondo de la tierra, donde nace un río de aguas como candelas también oscuras. Está allí, pero no duerme, sino que escucha. Siente toda la música que cantan y tocan los hombres y mujeres de Yanamarca, de Jauja, de Chongos. Todo lo oye: el huaynito de una pastora, el silbar de un *chiuche*, el guapido de un bailante y el canto de los pajaritos y del viento. Y a veces, cuando es una música muy hermosa sale a ver al que canta y al que toca. Así es. El otro, en cambio, el que vive en las lagunas de Janchiscocha, no piensa en la música sino en la luz y los colores, y en el arcoiris, porque es el amaru del día. Y por eso, porque son tan diferentes y buscan y aman cosas tan diferentes, no vuelven a chocar ni se repite la batalla del principio. Así son las cosas, pero no para siempre.⁹

Claudio argumenta que las historias que inventa en torno a sus amigos son historias y no cuentos porque todavía no los ha puesto por escrito, pero su hermana Laura Felicia le objeta que los cuentos de Marcelina no están escritos, y Claudio se desconcierta. Laura le pregunta si no ha tratado de darles forma. Claudio le responde: “No, eso sería como faltar el respeto a algo tan hermoso, y que tanto significó para mí.”¹⁰ Luego, reflexiona: “No era exactamente así, claro está, pues habías anotado en tus libretas una versión de varios de sus relatos, pero de la manera más simple, más fiel, para no olvidarnos nunca, y no como cosa tuya”. (283)

En esta recreación de la oralidad de los cuentos, mitos y leyendas andinas se revaloriza obviamente la rica veta de la literatura oral. Los artificios morfológicos, léxicos, sintácticos y retóricos de este texto se obtienen mediante un proceso de estilización a partir del sustrato oral, el cual ha permitido crear un modo de narración que mantiene el sabor y el tipo de presencia de lo oral pero que ofrece a la vez el placer de

9 *País de Jauja*, 213.

10 *País de Jauja*, 283.

leer un relato escrito. No es, pues, una mera reproducción del habla de Marcelina, sino una reelaboración estilística que provoca en el lector una ilusión de gran autenticidad. Un análisis lingüístico de la prosa revela esta fusión de la oralidad y la escritura: un amalgamamiento de voces de un estilo que no pertenece a Marcelina ni a Claudio sino a la textura de *País de Jauja* para el goce del lector.

En resumidas cuentas, las diferentes voces narrativas con sus respectivas focalizaciones se expresan mediante un gamut de combinaciones que van desde el registro culto hasta el registro oral y producen una polifonía vocal. Más aún: esta polifonía vocal se manifiesta a través de múltiples formas discursivas, tales como el discurso narrativizado, el discurso indirecto libre, discurso directo y directo libre. Esta diversidad de voces narrativas en *País de Jauja*, con sus respectivas cosmovisiones, constituye una recreación de la estratificación social, lingüística e ideológica del referente andino. De hecho, dicha heteroglosia impone un estilo polifónico en el cual se explora diestramente las estilizaciones del habla oral y estilizaciones paródicas de la norma culta-literaria en el caso del idiolecto alambicado de Palomeque. En otros términos, el estilo preciosista, ornamental y grandilocuente es ridiculizado; y queda revalorizada, en cambio, la literatura oral de la tradición andina que le relata Marcelina.

Retornemos por un momento a la estructura narrativa: en la narración sobre el encuentro entre el teniente Delmonte y Mitrídates en la Beneficiencia, cuyos roles de torturador y torturado se invierten, al lector le resulta difícil saber quién está narrando: la voz narrativa heterodiegética que emite la segunda, o la voz narrativa de Claudio que sería, en este caso, intradiegética, ya que es la narración de un personaje dentro del primer nivel narrativo. La evidencia textual es la interrupción intermitente de una serie de aclaraciones tales como:

Paso a paso, ahí en la sombra, sigues el incidente (. . .)
Miras, invisible, la cara del teniente . . . (. . .) Y tú vas
con él sin perder un detalle. (. . .) y tú sonrías también,
fantasmal, porque detestas a Delmonte (. . .) Odias su

facha de muñeco engréido y de soplón, mas no debes amargarte, sino seguir paso a paso y dar cuenta de lo que sucede. Eso es lo que importa y no tus sentimientos. (. . .). Tú aprovechas, y acercas tus ojos, cual una cámara de cine, al rostro del milico (. . .) Y tú estás allí, muy cerca, siguiendo y escuchando lo que ambos dicen. Fascinado por el miedo del cachaco y la frialdad rencorosa del expósito. (. . .) Lo observas por un rato, y te vas luego, invisible, diciéndote que así fue, que así tuvo que ser.¹¹

Esto último nos indica, pues, que el narrador intradieгético es una suerte de espejo que duplica la función transmisora del narrador extradieгético. Por todo lo anterior, se podría concluir que *País de Jauja* es una narrativa neoindigenista porque cumple con creces uno de los postulados de dicha tendencia que consiste en la transformación o complejización del arsenal de recursos técnicos. En la estructura narrativa de *País de Jauja* se evidencia una serie de experimentaciones y hallazgos en torno al arte de narrar que responden definitivamente a los lineamientos de una poética narrativa. En el texto mencionado anteriormente la autoreflexividad literaria no se manifiesta mediante comentarios explícitos del narrador, sino que en la enunciación narrativa se refractan los mismos mecanismos discursivos que la produce como en una especie de caja china. El narrador extradieгético que se dirige a Claudio le concede la función no sólo de testigo ocular de los hechos narrados sino de narrar mediante el uso del discurso indirecto libre y discurso directo libre, y este artificio narrativo es un *mise en abyme*.¹² Este proceso autoreflexivo, metaliterario o narcisista de la novela pone en relieve la autoconciencia de las posibilidades de la imaginación creadora, el cuestionamiento de la representación ficticia y la eficacia

11 *País de Jauja*, 214-217.

12 La *mise en abyme* se define como un espejo interno que refleja la totalidad mediante una duplicación simple, repetida y paradójica. Es la definición que formula Lucien Dallenbach, *The mirror in the text*, traducido por Jeremy Whiteley y Emma Hughues (Chicago: U Chicago P, 1989), 36.

de las técnicas narrativas, sólo para mencionar algunos de los aspectos más cruciales del arte novelesco.

En cuanto al aspecto temático-ideológico habría que comentar sobre la isotopía que se entreteje a lo largo de toda la novela: la dualidad de cultura occidental y cultura nativa a través del contraste de la literatura clásica, culta e ilustrada y la literatura andina, oral y popular; específicamente, entre Homero y los relatos de Marcelina, y entre Mozart y compañía y los Robles, Valle Riestra y Valderrama. Laura afirma que son dos “clases diferentes de música, pero igualmente bellas cada una a su manera”¹³ y ambas pueden ser apreciadas y ejecutadas. Aunque madre e hijo viven dos universos musicales diferentes, y se desplazan con sorprendente facilidad uno a otro, dicha praxis puede tener otras facetas todavía no esclarecidas. Por ejemplo, se plantea la duda de si los instrumentos musicales de occidente —piano, violín, acordeón, clarinete— son o no adecuados para la música andina, pero se acude a la autoridad de los maestros del folklore andino para reforzar la idea de una armoniosa asimilación. Este problema del mestizaje adquiere ribetes más dramáticos cuando se toca el aspecto de los sentimientos: Claudio se enamora de la mestiza Leonor Uscovilca, de su faldellín, monillo y lliclla, de su paisaje, y de sus mitos; pero al mismo tiempo se deslumbra y sueña con Elena Oyanguyen, la joven hermosa, alta, de cabellos y ojos castaños, que viste con elegancia, a quien compara con Elena “la de los blancos brazos” de la *Ilíada*, y que representa para Claudio el “mundo bello, lujoso, distante”, tan diferente de “la tez de cierzo y puna”, el “rostro asiático por los ojos almendrados” y los “pómulos salientes y la tez oscura” de Leonor. Esta tácita valoración de lo occidental en desmedro de la nativo es notorio en el siguiente pasaje:

¿Y Elena Oyanguyen? ¿Celebraría el Año Nuevo en el Sanatorio? Sí, seguramente, y con champán francés, y con discos de la mejor músicaailable. Me hubiera gustado mirar esa fiesta. Hoy se baila la huaylijía en Paca y

13 *País de Jauja*, 49.

en Chunán. El *ofreso* es impresionante, por el número y ropa de las danzantes ¿Y en Yauli? ¿Bailará Leonor en esa danza a fin de cuentas pagana?¹⁴

No todos coinciden con la idea de un mestizaje armonioso ya que en dicho contexto social de familias criollas y mestizas la cultura occidental es fuerte y no se ocultan los prejuicios contra la cultura nativa y la raza india como, por ejemplo, cuando Mercedes Chivarri afirma que la música clásica es superior a la andina, o cuando los amigos de Claudio le dicen que es raro porque lo vieron seguir cholitas en los días de feria. Asimismo, el caso de Palomeque que se ufana de ser blanco y saber latín y desprecia a los cholos, indios y los tíscicos. En la confrontación entre el chacarero Timoteo Candela, cuidador del cerco de Gregoria Porras, y Julepe, en compañía de sus amigos Claudio y Felipe, el narrador califica al primero de rústico y Polifemo, lo moteja en los parlamentos, lo compara con el burro Timoteo y con Atahualpa porque los amigos temen que arroje la carta de autorización para el recojo de la leña en los burros.

Todo lo anterior contradice tajantemente la posibilidad de una coexistencia armoniosa de un sector cultural occidental y el sector cultural andino en cuya relación siempre existe una relación de opresor y oprimido, respectivamente. Es obvio, pues, que este mestizaje armonioso propuesto por las normas ideológicas del autor implícito en *País de Jauja* es sabotado dentro de la ficción por los estereotipos, valoraciones, prejuicios, discriminaciones y conflictos de tipo racial, social y étnico, del narrador y los personajes. La Historia (o el referente andino) —ese microcosmos socio-económico y cultural de Jauja— está presente en el texto en forma de una ausencia; es decir, a través de ciertas significaciones que son constituyentes pseudo-reales determinadas por la ideología y que, en última instancia, son, a su vez, determinadas por la Historia misma. *País de Jauja* no trata la Historia como su objeto sino procesa las formas y materias ideológicas por medio de las cuales ella se impregna de manera latente en sus márgenes. Este *distanciamiento*

14 *País de Jauja*, 45.

o ausencia de la Historia, le concede al texto la posibilidad de liberarse de la necesidad de conformar su significado a las exigencias de la realidad actual. Sin embargo, *País de Jauja* configura ciertas representaciones socialmente determinadas, sin una vinculación inmediata con las condiciones concretas y particulares de la Historia, pero que, en última instancia, dichas representaciones se refieren a ellas mediatamente; es en este sentido que se concibe su carácter *autorreferencial*.¹⁵ Eagleton afirma al respecto:

El texto logra referir de manera significativa a través de la ausencia de lo real. En realidad, no refiere a situaciones concretas, sino a una formación ideológica (por consiguiente, de manera oblicua a la historia) que las 'situaciones concretas' han contribuido a producir. El texto ofrece la ideología sin la historia real (ésta queda latente al margen); con autonomía, ofrece un estado de cosas imaginario, pseudo-eventos, cuyo significado, que no se basan en la realidad material, contribuyen a modelar y perpetuar un particular proceso de significación.¹⁶

Si la Historia queda distanciada a un nivel abstracto, el proceso de significación adquiere mayor prioridad a un nivel más concreto. En *País de Jauja* la textualidad es libre y no necesita reproducir ninguna realidad en particular. Sin embargo, esta aparente libertad oculta el hecho de que es determinado fundamentalmente por los constituyentes de su matriz ideológica. Si bien es cierto que al nivel pseudo-real del *País de Jauja* —sus eventos y figuras imaginarias—, 'cualquier cosa puede pasar', esta libre contingencia es, en realidad, ilusoria. Esto no sucede de ninguna manera en lo que respecta a su organización ideológica, puesto que lo pseudo-real en *País de Jauja* es el producto de las demandas de su modo de representación saturada ideológicamente. La

15 Estas elocubraciones en torno a la ideología textual de *País de Jauja* se basan en el planteamiento formulado por Terry Eagleton, en *Criticism & Ideology* (London: Verso, 1986).

16 *Ibid.*, 74.

Historia opera en la novela por medio de la ideología: una estructura dominante que determina el imaginario de la 'pseudo' historia de *País de Jauja*. Y es en ella que el narrador y los personajes contradicen las normas ideológicas de su autor implícito, y esta contradicción en la ideología textual se relaciona mediatamente con la ambigüedad ideológica del mestizaje andino en el Perú.

PAÍS DE JAUJA, ESCRITURA O PARTITURA DE LITERATURA ANDINA

Gonzalo Espino Relucé

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

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

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

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

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

1. *Narrativa de Edgardo Rivera Martínez.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 *Ibíd.*, p. 142.

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

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

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

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

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

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

19 de diciembre de 1946.

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

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

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

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

Raúl de Palma.

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

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

3. *La metáfora indigenista*

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

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

9 *Ibíd.*, p. 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

4. *Memoria y tragedia*

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

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

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

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

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

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

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

5. *Visión andina*

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

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

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

El sacerdote dice en el altar el *Ite, Misa est*, y el padre Monteverde abandona su asiento, y tú te instalas allí, como se ha acordado, y sin vacilar inicias esa música de tan poderoso fervor. Entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa sumac canchakjaska/ kaynimi tukuy waway kikunajahua/ Aa sumac kanchakumuchaska/ Apukanki*. Y después la versión en español: *Ah, luz resplandeciente/ sobre tus hijos aquí reunidos, / extiende tu centelleo, / Ah, luz maravillosa / sobre nosotros reina. Se junta y transfiguran en ella la música de haylijía y del pasacalle del arpista apurimeño, y de los huaynos que cantaba, entre cuento y cuento, Marcelina, y la de los yaravíes que recogías con tu madre. Y renacidos son entonces, bajo su conjuro; los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor, mas no para comparecer ante un Dios de majestad implacable, sino a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. (513)*

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

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

V

ENSAYO HISTÓRICO CULTURAL

**DE LA FORTUNA A LA DESVENTURA EN
IMAGEN DE JAUJA Y HOMBRES, PAISAJES, CIUDADES
DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**

Ana María Alfaro-Alexander
Castleton State College

La experiencia personal de crecer a horcajadas entre Jauja y Lima, entre el mundo andino y el cosmopolita, entre la conciencia colectiva de la literatura oral y las páginas de los clásicos de la literatura occidental, inspiran la particular visión del universo jaujino de Edgardo Rivera Martínez.

La modalidad de observar terrenos conocidos con ojos de viajero se concientiza en el joven escritor durante sus años de estudios universitarios y, especialmente, a raíz de su interés por las letras francesas; interés que propicia becas de la UNESCO, la OEA, el gobierno francés y el Instituto de Cultura Hispánica. "En el Fondo Angrand de la Biblioteca Nacional de París (R.M.) descubrió extraordinarios dibujos del célebre visitador galo sobre el Valle del Mantaro y el Perú, los mismos que fueron publicados por primera vez en su libro *Imagen de Jauja*" (*Antología* 101). Rivera Martínez se vale de los dibujos de Léonce Angrand¹ y las ilustraciones de Charles Wiener² para complementar

1 Viajero francés que durante el siglo XIX visitó el valle e hizo dibujos sobre la ciudad y sus alrededores.

2 Arqueólogo alemán autor de *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études*

Imagen en Jauja, texto en el cual ofrece un panorama histórico cultural del valle y sus alrededores.

En el prólogo a *Imagen de Jauja* Rivera Martínez asevera que su propósito es observar el valle de Jauja con todos sus habitantes y costumbres “a través de las referencias contenidas en las obras de los cronistas, en la literatura de viaje, en las descripciones geográficas, y a través, también, de los pocos documentos gráficos que se han conservado sobre nuestra región” (7) para por medio de ellos poder “aproximarnos, y quizás aprehender, el espíritu distintivo y propio de nuestra tierra” (7). Se trata pues de llegar a conocer el alma jaujina tal como se la conocía y pintaba en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Rivera Martínez se propone buscar las fuentes que originaron la leyenda de Jauja como un espacio utópico en el Nuevo Mundo. Para esto ha elegido fuentes y referencias de quienes han visitado la región, así como de aquellos que han escrito sobre ella sin jamás haber puesto pie allí. Semejante selección de fuentes y referencias podría parecer arbitraria y mal informada, sin embargo, las leyendas nacen y se desarrollan a partir de relatos populares y propósitos que obedecen a intereses de ciertos pueblos y culturas en un momento y espacio determinado de su historia. De aquí que Rivera Martínez catalogue *Imagen de Jauja* no como un libro de historia sino como un texto “histórico cultural”. Es decir una confluencia de visiones subjetivas entrelazadas a textos que de alguna manera pretendieron ser puramente históricos.

Imagen de Jauja (1534-1880) se divide en nueve capítulos y dos apéndices. El texto examina con detenimiento referencias y anotaciones de viajeros y cronistas para luego esbozar la síntesis de los rasgos de la antigua Jauja. Las referencias del siglo XVI se ordenan en torno a cuatro aspectos importantes —el paisaje del valle, los huancas³, la le-

archéologiques et ethnographiques et des notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes. (Paris, 1880).

3 Cultura pre-inca que habitaba la región de Xauxa.

yenda de Jauja y, por último, ésta como ciudad española y mestiza. Las referencias a siglos posteriores se ordenan cronológicamente. Rivera Martínez emplea un tipo de discurso en el que se entretajan las palabras del otro, “el historiador”, con las suyas con el propósito de narrar la crónica de la región no sólo desde una perspectiva histórica sino también cultural en la que mitos, leyendas, e historias de viajeros, entre otros, van a formar parte de su discurso narrativo.

Como señalamos anteriormente, el autor inicia su narración describiendo la belleza del paisaje ya que éste, sumado a la fertilidad de la tierra, atraía a nuevos pobladores porque reunía las condiciones que los españoles requerían para crear nuevos asentamientos humanos, como indica Hernando Pizarro⁴ en una de sus cartas a la Audiencia de Santo Domingo: “Este pueblo de Xauxa es muy bueno e muy vistoso, e de muy buenas salidas llanas; tiene muy buena ribera; en todo lo que anduve no me pareció mejor disposición para asentar pueblos los cristianos. . . “ (13). Rivera Martínez incluye luego parte del Sumario de Miguel de Estete cuyas notas principales son la hermosura del valle, la templanza del clima y la abundancia de provisiones. Obviamente el verdor del valle fue lo que llamó la atención de los españoles pues aquél contrastaba con la aridez de una tierra, la puna, totalmente desconocida, ajena y peligrosa para ellos.

Para mejor dilucidar su objetivo histórico cultural Rivera Martínez trae a colación la traducción francesa de la crónica publicada por Cristóbal de Mena⁵: *La conquista del Perú, llamado la Nueva Castilla* atribuida a Gohory⁶ y basada en la traducción italiana de 1534. Rivera Martínez especula que la versión de Gohory se basa, en parte,

4 Hernando Pizarro, conquistador del Perú y hermano de Francisco Pizarro.

5 Cristóbal de Mena o Cristóbal de Medina; capitán a quien Raúl Porras Barrenechea adjudica la autoría de la primera crónica sevillana sobre la conquista del Perú, conocida como “el anónimo de 1534”.

6 Jacobo Gohory, historiógrafo francés. Nació en París y murió en 1576. Se cree que fue Prior de Marsilly, pero en realidad se sabe muy poco de su vida, pues, partidario de las creencias ocultas, encerraba en el misterio sus actos más insignificantes por lo que se le llamaba “El solitario”.

en la crónica de Mena y en las noticias y comentarios de los viajeros que habían visitado el Perú y partes del Nuevo Mundo. Así que el texto de Gohory estaba lejos de ser fiel a su fuente; sin embargo, lo que interesa al autor no es si el documento es fiel o no, sino que éste enaltece la imagen de Jauja. Rivera Martínez señala que la crónica de Gohory es “una de las primeras descripciones impresas —y objetivas— del paisaje y el aire de nuestra tierra” (17). Señalamos que esta supuesta objetividad que menciona Rivera Martínez no lo es tal, ya que el cronista francés jamás había estado en Jauja. La “objetividad” de Gohory es de corte intuitivo y así la percibe Rivera Martínez quien ve en la descripción del francés el terreno que conoce y al que tanto afecto tiene y no duda en validar sus aseveraciones. Así como las opiniones de aquéllos que habían visitado Jauja impresionaron a Gohory, así también las opiniones del francés impactaron a Rivera Martínez quien aclara que: “ellas no son arbitrarias o puramente inventadas, sino que corresponden a cualidades reales. La leyenda, en el presente caso, coincidirá con la verdad” (17).

La leyenda de Jauja crece y se desarrolla a partir “de las cartas y relaciones de 1534, que dan cuenta de la riqueza fabulosa del Perú” (68). Rivera Martínez explica que al estar fechadas, en su mayor parte en Jauja, las cartas condujeron “a la identificación del ‘nombre de esta ciudad con la riqueza del Perú’” (cit 68, Gonzales 553). Asimismo, los escritos de François de Belleforest⁷ contribuyeron, entre otros, en gran medida a la creación de la leyenda. En su *Cosmographie Universelle du Monde* Belleforest hace de Jauja un lugar exótico y deslumbrante por la riqueza del paisaje y de las tierras. Rivera Martínez señala que Bartolomé de Las Casas en su *Apologética Historia* nos brinda una imagen aún más suntuosa, la de una ciudad —‘mayor que Roma’— de particular ‘grandeza y excelencia’” (66-67). A los comentarios de Las Casas añade Rivera Martínez que “es verdad también que fue aquella [la de la Jauja incaica] la única época de oro, cercana a la imagen que ha tejido la leyenda, que ha tenido Jauja. No ha conocido otra igual.

7 Cronista francés autor de *Cosmographie Universelle du Monde* (1575), obra escrita con erudición fantasiosa y afán de exotismo.

De ella, apenas si nos quedan, ahora, tenues vestigios materiales” (68). Rivera Martínez continúa examinando el paisaje de Jauja y cita entre otros a Pedro Cieza de León⁸ quien en su *Crónica del Perú* demuestra “la admiración y preferencia que sentía . . . por nuestra tierra” (26); al Inca Garcilaso de la Vega, quien en sus *Comentarios Reales* describe Jauja como “hermosísima provincia” (29); el dominico Fray Reginaldo de Lizárraga⁹ quien en su *Descripción y población de las Indias*, señala que el valle de Jauja es “uno de los mejores y más poblados. Es abundantísimo de trigo, maíz y otros mantenimientos de la tierra y de carnes” (cit 36, 74).

Del 20 de julio de 1534 al 29 de noviembre de 1534 la situación arquetéptica y el futuro de Jauja cambiaron dramáticamente. La ciudad que Belleforest había descrito como “grande, bien situada, de aire templado y sereno” (17) es trastocada por el Cabildo de Jauja en noviembre del mismo año:

la calidad desta tierra asy por ser fría e de muchas nieves e falta de leña por la tener lexos e asy mismo por estar quarenta leguas de la mar y el camino muy despoblado e de malos pasos e muy haspero e de muchas nieves donde los cavallos no pueden caminar con carga . . . (cit 20, Cabildos 5).

El contraste entre la imagen de la Jauja deleitable y la de tierras frías, inhóspitas y de muchas nieves se debió en gran medida al temor que los españoles tenían a la población indígena que rodeaba la ciudad. La población huanca excedía en gran número a la española. Cieza de León aseguraba que Jauja había sido un lugar impresionante antes de la llegada de los conquistadores y aseguraba que había por lo menos unos

8 Pedro Cieza de León (1518-1560) cronista que narró sobre las guerras fratricidas entre conquistadores en su *Crónica del Perú*.

9 El dominico Fray Reginaldo de Lizárraga y Obando recorrió el Perú y escribió a partir de un conocimiento directo de ciudades y regiones. Fue Prior del convento del Rosario de Lima.

treinta mil indios en el lugar. Rivera Martínez cita a Hernando Pizarro quien dice haber visto “cient mill ánimas” (62) en Jauja y, a Estete quien sostiene que “se juntaban cada día en la plaza más de cient mill ánimas, y estaban los mercados e otras plazas e calles del mismo pueblo tan lleno de gente, que parecía cosa de maravilla su grandísima multitud” (62). Rivera Martínez descubre así los textos de los que pareciera haber hecho uso el Cabildo de Jauja para crear una imagen nefasta de la región y justificar el traslado de la ciudad capital hacia Lima, lugar costero y de rápido acceso al mar en caso de un ataque y, que las “cient mill ánimas” huancas no podían atacar sorpresivamente. A pesar del cariño y el apego que Rivera Martínez siente hacia el valle de Jauja puede comprender y dilucidar el temor del Cabildo hacia la población indígena.

El capítulo “Los antiguos huancas” pone en perspectiva el temor de los españoles. En él, Rivera Martínez, se sirve de las relaciones de múltiples cronistas para ilustrar el comportamiento y la personalidad de los huancas. Así, Cieza de León en su *Crónica del Perú* “dice que estaban organizados antiguamente en behetrías, que guerreaban de continuo entre sí. . . Eran bárbaros y crueles en sus costumbres militares: “[a] los que tomaban en las guerras desollaban, y henchían los cueros de ceniza, y de otros hacían atambores” (cit 40-41, Cieza 256). Luego el autor señala que Garcilaso “también alude al espíritu belicoso de los antiguos huancas, y amplía el testimonio de Cieza (41) resaltando el miedo que producirían tales tambores en los enemigos de los huancas”.

Rivera Martínez da cuenta de la organización cultural de los huancas resaltando que éstos, antes de los incas, no habían sido súbditos de nadie. Los señores en la sociedad huanca pre-inca, no eran los más valientes. Los ritos paganos de los huancas, para horror de los españoles, rendían culto al perro, animal que sacrificaban y consumían, acto imposible de ser comprendido y aceptado por los europeos. Así Cieza de León “no deja de anotar . . . que fue el demonio quien les hacía entender (a los huancas) estos desvaríos, así como hacía creer a otros que habían nacido de piedras y de lagunas y de cuevas” (45). Entre otros aspectos, Rivera Martínez esclarece la leyenda de Tonapa que

cuenta la llegada de un “personaje misterioso, anciano, más bien blanco, que empieza a predicar la religión de un nuevo dios y una nueva moral, pero que es desoído por las gentes, quienes lo arrojan o le dan muerte, en unas versiones, o a quienes castiga implacablemente, según otras” (46). Y luego cómo Lloque Yupanqui conquistó a los huancas para integrarlos al imperio incaico y “civilizarlos” en palabras de Rivera Martínez. Los incas prohibieron sacrificar perros y mandaron que adorasen el Sol.

La selección de ciertos pasajes que el autor ha escogido citar nos remite de inmediato a su artículo “La literatura geográfica del siglo XVI en Francia como antecedente de lo real maravilloso” en el cual sostiene que la historia de América es una crónica de lo real maravilloso¹⁰. El siguiente pasaje citado de Cieza de León en *Imagen de Jauja* justifica plenamente el argumento hecho en el artículo referido:

En la provincia de Jauja, que es cosa muy principal en estos reinos del Perú, los meten [a los muertos] en un pellejo de una oveja fresco, y con él los cosen, formándoles por de fuera el rostro, narices, boca y lo demás, y desta suerte los tienen en sus propias casas, y a los que son señores y principales, ciertas veces en el año los sacan sus hijos y los llevan a sus heredades y caseríos en andas con grandes ceremonias, y les ofrecen sus sacrificios de ovejas y corderos, y aún de niños y mujeres. Teniendo noticia desto el arzobispo don Jerónimo de Loayza, mandó con gran rigor a los naturales de aquel valle y a los clérigos que en él estaban entendiendo en la doctrina que enterrasen todos aquellos cuerpos, sin que ninguno quedase en la suerte que estaba. (cit 58, Cieza 238)

10 La visión de lo real maravilloso de Rivera Martínez concuerda con la de Alejo Carpentier para quien lo maravilloso, lo fantástico y lo mágico ante los ojos europeos, existe como parte de la vida cotidiana en Latinoamérica. En Latinoamérica el surrealismo se hace superfluo, el autor no tiene que inventar lo fantástico sino que sólo le hace falta encontrar la manera de expresar la realidad maravillosa que existe ante sus ojos.

El ambiente real maravilloso del valle crece también a partir de la exageración. La desmedida fabulación sobre la riqueza de Jauja halla su máxima expresión en el romance “La Isla de Jauja”, el cual encarna los atributos más deseados por el conquistador, y más tarde heredados por la clase adinerada de Lima. Tenemos así: a) oro y plata en abundancia; b) la “decencia del ocio”: “Que allí ninguna persona puede aplicarse al trabajo, Y al que trabaja le dan, Doscientos azotes agrios, Y sin orejas le arrojan, De esta tierra desterrado” (77); c) longevidad: “Vívase allí comúnmente, Lo menos seiscientos años, Sin hacerse jamás viejos” (77); d) felicidad y dicha: “no dejan entrar adentro, pesares, congojas, llantos” (78); e) múltiples mujeres al servicio de los varones; f) alimentos a porfía; g) bebidas de todo tipo en abundancia; h) dulces y frutas a la mano; i) todo tipo de animales a su disposición; j) telas para adornarse; k) más de 400 iglesias; l) un clima perfecto y; m) todo es gratis y está a disposición del que lo quiera: “y todo lo dicho cuesta, Sólo llegar y tomarlo” (81).

Rivera Martínez trae el romance a colación para señalar que Jauja se había tornado mediante la fabulación en el lugar perfecto, sin embargo, justo cuando esto sucedía “sus pobladores españoles solicitaban su traslado a la costa, ‘por ser *nuestra* tierra fría y de muchas nieves y falta de leña” (cit 83, Porras 148). El “nuestra” de Rivera Martínez muestra la congoja que siente el autor al ver despreciada su amada Jauja y sobre todo la tragedia que tal mudanza implica para el peruano moderno.

La intuición de Rivera Martínez no falla cuando éste asevera que “la decisión de Pizarro y el Cabildo de Jauja significó . . . la voluntad de romper totalmente con la historia y la cultura de los antiguos peruanos, y reveló la intención de relegarlas a un pasado abolido” (221). De hecho la errática historia peruana hubiera sido otra si Jauja hubiera permanecido como la ciudad capital. Esa permanencia “habría comportado . . . una participación más activa, fecunda y enérgica del indio en la celebración de lo que iría a ser más tarde nuestra nacionalidad, así como la elección, en cierto modo, de un destino más verdadero para el Perú” (221). El “destino frustrado de Jauja” (220) se traduce así en el

destino frustrado del ciudadano peruano. Rivera Martínez se duele que el legado indígena, el único auténtico, original y fundamental para la dignidad histórica peruana se haya relegado al olvido.

La profunda depresión y el extravío del alma nacional proviene pues de ese pasado fracturado “pues si bien no nos falta arrogancia y vanidad a los peruanos, carecemos, en cambio, por ahora, de una conciencia realmente viva y firme de nuestra vocación, de nuestros valores, de nuestra propia dignidad cultural” (222). No es de sorprender que la depresión y el extravío del alma peruana hallen su máxima expresión en Lima, la ciudad que hizo palidecer el alma indígena hasta borrarla. Más tarde en *Hombres, paisajes, ciudades* (1982), la segunda obra que analizamos, Rivera Martínez ejemplifica la existencia absurda y triste de Lima como ciudad horrible, como ciudad cuyas bases morales y humanas se desmoronan día a día.

A manera de informes etnográficos, las viñetas de *Hombres, paisajes, ciudades* presentan una visión general de la cultura limeña centrándose en aquellos aspectos que Rivera Martínez, el “etnógrafo”, considera necesarios para vislumbrar las características principales de la cultura en cuestión y hacernos comprender la manera de percibir el mundo, de observarlo desde el punto de vista del limeño.

Siguiendo los pasos de José María Arguedas y de los escritores del Grupo Palermo¹¹, Rivera Martínez se propone desmitificar el mundo limeño para mostrar las atrocidades que infectan la “paradisíaca” ciudad jardín que Léonce Angrand había elogiado en “Carta sobre los jardines de Lima” (*Hombres* 10). La originalidad, la espontaneidad, el respeto por las libertades y los caprichos de la naturaleza ya no existen, ahora señala Rivera Martínez “prevalece, en grado que habría espantado a nuestro autor, lo extranjero y lo inauténtico” (11).

11 Véase mi libro *Hacia la modernización de la narrativa peruana: El Grupo Palermo* (University of Texas Studies in Contemporary Spanish-American Fiction, Vol 6. New York: Peter Lang Publishing, 1992).

En Lima, “Ciudad de la alienación”, una de las viñetas, prevalece el caos, el crimen, el bandolerismo y el horror. La urbe degrada, deshumaniza y despoja al provinciano que ha migrado a la ciudad con miras a un futuro más humano y justo. El narrador etnógrafo explica y justifica toda acción; en ningún momento le permite al receptor cavilar sobre lo que lee; todo está dado como para impedir un error hermenéutico. Rivera Martínez sigue los preceptos etnográficos de observación y los ejemplifica combinando hechos concretos con detalles de la vida cotidiana: así en “Niño en la acera” el narrador observa a un niño, “hijo de una mujer serrana” (7) que hace su tarea escolar sobre la acera mientras su madre trata de ganarse la vida vendiendo “caramelos, galletas, chocolates” (7). El futuro del niño es incierto pero Rivera Martínez asevera que “[s]i su progenitora hubiese permanecido en el villorio nativo, las cosas habrían sido diferentes. Por grande que fuese su pobreza, y casi nulas las perspectivas inmediatas de mejora, otros habrían sido los ambientes para su retoño” (8). El conocido tópico renacentista del *Beatus Ille* toma vigencia en esta viñeta de Rivera Martínez donde el conflicto campo-ciudad está patente.

Rivera Martínez lamenta que las únicas alternativas para los niños peruanos sean “el alejamiento del pueblo o la sordidez azarosa de la ciudad” (9). Esta sordidez se cementa en “Los descalzos”, viñeta en la cual el narrador observa que lo que para él hubiera sido una experiencia feliz, es horrorosa para los niños pobres de Lima. Para Rivera Martínez andar descalzo en el campo era sentirse en contacto con la madre tierra. En Lima, los niños que caminan descalzos tienen los pies lastimados por el cemento y “es como si la costra negra que, a su contacto, adquieren dedos y plantas, resumiera toda la sordidez de un existir cada vez más alienado, en los tugurios, en las barriadas. Señal de esta hora de crisis. Evidencia punzante de la injusticia” (21-22). La injusticia y el horror de la pobreza se ejemplifican también en “Anciana en la niebla” y “Niños aves”.

“Guía para visitar el palacio de justicia” nos descubre un universo que trastoca la justicia en injusticia. El mundo ordenado se ha transformado en un mercado caótico: “[v]erá que allá hormigean los vendedo-

res de códigos y papel sellado, butifarras, Inka Kolas, gafas, muchas gafas. Apenas si se puede caminar” (32) y todo esto sucede nada menos que en la sala principal del Palacio de Justicia. De esta sala principal que debería llamarse “de los pasos perdidos” se proyecta una serie de pasadizos que forman un laberinto. Los pasadizos son “estrechos y complicados, y tanto, que uno evoca los sombríos y delgados corredores del viejo Palacio Chavín de Huántar, allí donde la deidad del Lanzón recibía sus ofrendas de suplicio y sangre (34). En este mundo al revés, la justicia se ha trastocado en una baratija cualquiera y el Palacio de Justicia debería llamarse Palacio de Injusticia.

Lima es un universo fallido e irrisorio, en el cual todo es falso y donde el mal gusto embarra la ostentación de los ricos. Así “Los palacios de Lima” son “igualmente falsos en su diseño, en sus materiales, en sus efectos. Igualmente remedo de creaciones ajenas o resonancia vacua de otras que, siendo nuestras, no son ya de nuestro tiempo. Igualmente ostentosos, inútiles” (41).

Rivera Martínez nos ha mostrado mediante sus viñetas de *Hombres, paisajes, ciudades* cuan graves han sido las consecuencias del destino frustrado de Lima. El legado indígena, el único auténtico, el único que podría haber infundido vida y dignidad al alma peruana ha sido sofocado y reducido a la nada. Lima, la ciudad que representa al peruano de hoy es horrible, falsa y debilitante. Si bien Lima gozó de cierta fama en el pasado, “hoy Lima es una ciudad inmensa y caótica. Una ciudad que ha perdido, casi por completo, esa personalidad que definían los balcones, la quincha, las iglesias barrocas, y adquiere otra, hecha de estridencia, mal gusto, miseria” (49).

Afortunadamente la caústica visión de Rivera Martínez da tregua al lector con viñetas tipo “Borricos en la plaza” y “Halloween en Surquillo”, ambas de fino corte satírico. La segunda parte de *Hombres, paisajes, ciudades*, “Artículos de viaje” contiene viñetas como “Autostop fúnebre”, “Benito y los diablos”, “Ataúdes de brujas” y varios más que merecen un estudio aparte puesto que los temas que cubren son completamente ajenos al tema que se ha tratado en este ensayo.

OBRAS CITADAS

- Cabildos de Lima*. Concejo Provincial de Lima. Tomo I. Lima, 1935.
- Cieza de León. *Crónica del Perú*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Córdoba de Villanes, Isabel. *Antología de la narrativa en Junín*. Huancayo: Editorial San Fernando, 1974.
- Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los Incas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963.
- Las Casas, Bartolomé de. *Apologética Historia*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1958.
- Lizárraga, Reginaldo de. *Descripción y población de las Indias*. Lima: Imprenta Americana, 1908.
- Pizarro, Hernando. *Carta a los magníficos señores de la Audiencia Real de S.M. que residen en la ciudad de Santo Domingo*, en: Gonzalo Fernández de Oviedo. *Historia General y Natural de las Indias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1959.
- Rivera Martínez, Edgardo J. *Imagen de Jauja*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1969.
- . *Hombres, paisajes, ciudades*. Lima: Editora Lasontay, s.f.
- . “La literatura geográfica del siglo XVI como antecedente de lo real maravilloso”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, 1er semestre. V:9, 1979, 7-19.

VI

PROSA CORTA

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ Y LA EVOCACIÓN DE LO APACIBLE

Carmen Tisnado
Franklin & Marshall College

*... se podía aprender dejando volar la
imaginación con los seres y las cosas de
nuestra tierra, y deleitarnos con su música y
sus adivinanzas. ¿Por qué no?*

“¿Por qué no?”, señala el narrador de “Lonche en la escuela”, y en esa pregunta retórica se deja escuchar, con un tono sutil, lo que a primera vista parecería ser una inverosímil rebeldía. Y, efectivamente, este relato constituye una reflexión sobre un acto rebelde del narrador, cuando, a los diecisiete años, y siendo maestro suplente en una escuela rural de los Andes, se opone a lo establecido. Este joven, a través de su experiencia directa con los alumnos, se vuelve consciente de la amplia distancia entre lo propuesto por el programa oficial de enseñanza y la realidad cotidiana de estos niños. Es ahí cuando inicia su acto de rebeldía, que consiste básicamente en enseñar usando motivos y ejemplos que puedan en verdad llegar a los niños, con los que se puedan sentir identificados, estimulados, y a partir de los cuales tengan una genuina motivación para aprender. El narrador sabe que esto “sería para ellos, una experiencia placentera y provechosa, y para [él], inolvidable” (50).

Esta decisión del narrador-protagonista nos lleva a pensar en la manera que tiene de estar-en-el-mundo, o más bien, de estar-con-el-mundo. A los diecisiete años, su afán es estar “presente” en cualquier intercambio que tenga con sus alumnos, sea en clase, o a la hora de recreo, y la sola manera de lograr esta clase de “presencia” es otorgarle, dentro de la dinámica de su relación con ellos, un espacio propio al mundo andino, mundo que hasta hace unos años estuvo ignorado por el centralismo de la ciudad, y también vedado por la oficialidad de las instituciones públicas. Edgardo Rivera Martínez, en los relatos de *A la hora de la tarde y de los juegos*¹ le proporciona al lector una vívida presencia de lo andino, que está descrita con un fuerte regocijo y un gran respeto del narrador. Regocijo y respeto no son sentimientos a los que se llega sin tener una suerte de inversión emocional en el asunto, cualquiera que sea, que se esté tratando. Y es precisamente ésto lo que se desprende de los textos de Rivera Martínez. Su ingenio narrativo parece tener como fuente, quizás la más importante, el impacto que tuvieron en él sus diversas experiencias en el mundo de Jauja. Experiencias que no serían significativas si él no hubiera tenido una presencia que comparte, que es tanto más real que la presencia que simplemente observa. Cabe aquí preguntarnos cuán autobiográficos son los relatos presentados. Sin duda, no se trata de una autobiografía, que es “un texto referencial, pues significa una realidad exterior al texto, susceptible, además, de ser verificada”.² Sin embargo, es imposible negar que todos los relatos de *A la hora de la tarde y de los juegos* constituyen modelos de “escritura autobiográfica”, entendida como un “texto predominantemente *autorreferencial*, cuyo referente, inexistente *a priori*, se crea en el propio proceso de la escritura”.³ De ninguna manera intento proponer que las experiencias relatadas no forman parte de la memoria del autor, pero esto no impide que Rivera Martínez, en su reconstrucción, cree un universo único, propio, existente dentro de la

1 Edgardo Rivera Martínez, *A la hora de la tarde y de los juegos* Lima: Peisa, 1996.

2 Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo, y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria* (La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla, 1994) 217.

3 *Ibid*, 217.

ficcionalidad de su texto, a pesar de que su punto de partida sea acontecimientos reales. El autor parece poner en práctica la idea que escribir es “una práctica en constante renovación”,⁴ y esa renovación constante es precisamente la que produce a su vez las constantes construcciones y reconstrucciones de su mundo, de modo tal que el mundo referido sólo preexiste como una reconstrucción textual más. Lo que los textos de esta colección subrayan es la doble importancia de lo que se narra —lo que se recuerda— y el acto mismo de recordar. Tetz Rooke señala que

[s]ometimes autobiography has two stories, as it were. One is the life-story, the other is the story of a man or woman trying to recreate a past experience of vital importance to his or her present ‘self’. In this last story the adult narrator is the protagonist rather than the child he or she speaks about. Read in this way the whole autobio-graphical narrative consists of one huge scene that depicts the act of remembering. Structurally the summarized material of the past is secondary to the principal narrative events, namely the narrator’s act of reminiscing.⁵

A pesar de que no podemos considerar *A la hora de la tarde y de los juegos* una autobiografía en sentido estricto o clásico, es posible afirmar que la idea planteada por Rooke se aplica también a la narración creada por Rivera Martínez. Su acto de reminiscencia, finalmente, cobra mayor importancia sobre lo que efectivamente rememora.

Tenemos, en los breves relatos de *A la hora de la tarde y de los juegos* la combinación de una observación aguda y de una habilidad para compartir experiencias con empatía. Es este equilibrio casi perfecto lo que le da a los cuentos de esta colección un carácter tan especial. Es como si el autor invitara a sus lectores a participar dentro de su na-

4 *Ibid.* 218.

5 Tetz Rooke, ‘In My Childhood’. *A Study of Arabic Autobiography*, (Stockholm: Stockholm University, 1997), 118.

rrativa de lo cotidiano, de la celebración de las cosas simples de las que se teje la urdimbre de la vida diaria. Julio Ramón Ribeyro, al hablar de las características que debe tener un cuento, entre otras, menciona que “[l]a historia del cuento puede ser real o inventada. Si es real debe parecer inventada y si es inventada real”.⁶ Agrega, además, que “[l]a historia contada por el cuento debe entretener, conmover, intrigar o sorprender, si todo ello junto, mejor. Si no logra ninguno de estos efectos no existe como cuento”.⁷ Si nos guiamos por estas pautas, tendríamos que concluir que Rivera Martínez cumple mejor que bien los requisitos cuentísticos de Ribeyro. Elegí referirme a estas dos características que sugiere Ribeyro por razones muy específicas. Por un lado, como ya mencioné, los cuentos de esta colección pertenecen todos al género de la “escritura autobiográfica”, en el que el deslinde entre lo real y lo ficticio es sumamente tenue, donde quizá lo real parezca inventado y lo inventado real. Por otro lado, el realce de la cotidianeidad hace que el lector se entretenga. Pero, más aún, la simplicidad de la vida diaria, contada desde la sorpresiva y admirada mirada del narrador/focalizador hace que el lector se conmueva, justamente porque, junto con el narrador, él también puede percibir la sorpresa y hasta la maravilla que residen en actos que desde otra perspectiva parecerían monótonos y rutinarios. El texto de Rivera Martínez crea un “espacio autobiográfico”⁸ presentado con mucha claridad. La figura del yo-autor permanece latentemente presente a lo largo de toda la lectura, sin que surja la necesidad de contrastar la historia narrada con la historia vivida. Esta colección de relatos pareciera seguir a pie juntillas la descripción que dan Biezma, Bravo y Picazo con respecto a un texto con un espacio autobiográfico:

[E]l texto, en tanto que realidad lingüística y de ficción, es una epifanía del yo-autor, transfigurado en su proyec-

6 Julio Ramón Ribeyro, “*La palabra del mudo* (Introducción)”, *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, eds. Ismael Márquez y César Ferreira, (Lima: Fondo Cultura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996) 37.

7 *Ibid.* 37.

8 Para el concepto de “espacio autobiográfico” ver Phillipe Lejeune, *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

ción y en su proyecto; ello significa que el yo del espacio autobiográfico, inscrito en cualquier texto, no tiene por qué ser ni sólo ni siquiera el yo histórico de ese individuo cuyo nombre figura en la portada del libro. En la escritura donde el yo-autor es causa sustancial de su creación, éste se ofrece, por tanto, como identidad en hueco a la búsqueda de su propio contenido esencial. De ahí que en el trayecto quepa inscribir como rasgos inherentes a la noción de identidad, la indeterminación, la ambigüedad y la diferencia que, ciertamente, aquí, adquieren mayor pertinencia que la expresión del nombre propio. (221)

Rivera Martínez, al crear la voz de su narrador, está en permanente forjamiento de una identidad del yo, que resulta ambigua en tanto que no se le puede asignar una “residencia” fija. ¿Estamos presenciando la formación de la identidad del yo-autor? ¿Se trata acaso de un proceso del yo-narrador? Es justamente esta unión —ambigua, tenue a veces, otras sólida— la que sugiere el espacio autobiográfico del texto.

Este volumen consta de veintitrés relatos y un epílogo, los cuales forman una colección de “vignettes” que narran diversas experiencias pasadas del narrador, cuando era niño o joven, en Jauja. En este sentido, podríamos clasificar el texto como perteneciente al género que, como explica Rooke, Richard Coe denomina “Childhood” [Niñez]. Más aún, si consideramos *País de Jauja*⁹ un texto de escritura autobiográfica que incluye personajes y episodios similares a los de este volumen, diríamos que la colección de Rivera Martínez pertenece a “The Connected Childhood” [la “Niñez” Conectada], concepto que alude especialmente a la intertextualidad: un texto puede contar una historia autobiográfica y puede haber otro texto que constituya una secuela; sin embargo, no existe la necesidad de leer todos los textos para lograr un entendimiento, aunque sea parcial, de la figura del narrador-protagonista. Cada texto cuenta una historia independiente.

9 Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja*. Lima: Peisa, 1993.

Los relatos de *A la hora de la tarde y de los juegos* no son significativos por lo que sucede necesariamente, sino por cómo se narra lo que sucede. Lo sobresaliente de estos textos radica en el modo de percibir estas experiencias, en la manera única y especial de vivenciarlas. De este modo, contemplar a un panadero preparar bizcochuelos, o escuchar los sonidos musicales del órgano de la iglesia, por ejemplo, bajo las palabras de Rivera Martínez, se transforman de parte consabida del diario vivir en un pueblo específico, en acontecimientos extraordinarios dignos de una mención especial. El carácter extraordinario de estas experiencias deriva, más que nada, de la mirada del narrador. El narrador, de quien podríamos decir que es el mismo protagonista de *País de Jauja*, con su mirada, les da vida a objetos, a animales, e incluso a individuos que de otra manera quizás pasarían desapercibidos. Así, por ejemplo, describe al zorro:

Es ubicuo el zorro de puna. Vigila en las inmediaciones de su cueva. Asciende a una colina, y oculto por el ichu avizora. Baja más tarde, en momento conveniente, y explora los confines de su territorio. Trota por leguas si es necesario. Y cuando juzga oportuno, aconsejado por el azar y por su instinto, ataca. Y después, ya con su presa, se desvanece. (59)

Asimismo, Escola, la niña campesina que durante un tiempo vive en casa del narrador, asume en los relatos, una importancia especial. El narrador, cuando es ya estudiante universitario en Lima, conoce a Escola en una de sus visitas a la casa materna. La describe así: “Recuerdo muy bien su corta estatura, casi raquílica, que le rebajaba la edad. Sus ojos negros, negríssimos, con los que sin cesar observaba todo. No perdió en ningún momento, ni aún en los días más nublados y fríos, las *chapas* que había traído de la puna” (52). Podemos también observar esa sensibilidad descriptiva tan propia del autor en el relato “Una flor en llamas”, en el que el narrador habla sobre una flor andina:

Flor rarísima, hecha a su vez de millones de flores minúsculas, y, según se dice, la más grande del mundo. Y,

sin embargo, su desmesura no excluye —al contrario— una especie de esquivia reserva, casi de pudor. ¿Cómo no pensar, entonces, en el natural tímido de la vicuña? ¿Cómo no asociar su modo de ser con la huraña modestia de nuestras *imillas*? Se yerguen sus siluetas no muy lejos unas de otras. Y son la altura, la soledad, el viento, la proximidad de las nubes, los mediodías quemantes y las noches gélidas, las condiciones ideales para que resplandezca su meditativa belleza (65-66).

A la hora de la tarde y de los juegos aparece tres años después de la publicación de *País de Jauja*. Como ya señalé, algunas de las historias narradas en la colección de relatos están intertextualmente vinculadas con las historias de la novela. Los lectores de Rivera Martínez pueden, de a pocos, reconocer a algunos de los personajes, recordarlos, volverlos a “ver”.

En el último relato de la colección, que precisamente es el que da el título al libro, el narrador empieza con el tiempo presente, a diferencia del resto de relatos, en los que, sin excepción, narra en el pasado. El último cuento empieza cuando el narrador, ya adulto y radicado en Lima, va a Jauja, aparentemente con su familia, y visita la casa en la que creció. El narrador llega a Jauja en la oscuridad de la noche y las tinieblas del cielo jaujino no son más que un paralelo con su propio desasosiego al presenciar la casa vacía, su pasado abandonado:

He llegado a Jauja muy de noche. Hace mucho frío, y no me he topado con nadie en las calles. He ingresado a mi casa y he venido a sentarme en la sala. Se ve tan sola, ahora en que se han muerto todos y soy el único que queda. No, no tengo deseos de dormir, sólo cansancio, pesadumbre. Miro los muebles, la vieja lámpara, los lienzos y retratos que cuelgan de las paredes (85).

Y, al contemplar esos objetos tan cerca de él, y al pensar en los que ya no están más, no puede evitar que la memoria se le ponga en

actividad. Empieza, pues, el narrador, a rememorar anécdotas de las diferentes actividades de su niñez y juventud, cuando habitaba la casa en la que ahora está de visita. Piensa muy especialmente en Felicia, tía a quien nunca conoció en persona. Felicia, sin embargo, desde su imagen estampada en una antigua fotografía de familia, ejerció siempre mucha influencia en el niño. En su imaginación infantil, el narrador vislumbraba a su tía Felicia incitándolo al goce de lo lúdico con la frase “Es la hora de la tarde y de los juegos”. Al capturar vívidamente esto, el narrador se hace la promesa de que esa frase se mantendrá viva, y que él se encargará de que así sea, a través de la proyección de las historias que tiene guardadas en su memoria. Dice el narrador:

Y no me vuelvo a mirar en torno, ni me alarmo, porque de pronto me asalta la certeza de que esa frase seguirá resonando para siempre, y de que con ella pueden retornar, una y otra vez, esas horas, aún hoy en que todo parece fenecido. Sí, y la seguridad de que por lo mismo no se han de desvanecer en la nada las visitas al horno, ni la contemplación de la araucaria, ni el abstraimiento de ese gato color de fuego, ni el rostro de ese príncipe que murió de tisis. No, ni la voluptuosa tibieza del regazo de Catalina. Sólo se requiere, para ello, un oído dispuesto, y reconocimiento, quietud de ánimo. Y acaso también la voluntad de escribir, en algún momento, aunque sólo sea para mí, sobre esos días tan lejanos (88-89).

Y es eso, en efecto, lo que hace el narrador. Los primeros veintidós relatos son sus historias “escritas”, para las que sus “lectores” prestamos un oído muy bien dispuesto. El narrador nos invita a que también nosotros nos introduzcamos con él a experimentar lo cotidiano maravilloso de la hora de la tarde y de los juegos. Como explica Alonso Cueto,

[1]a cotidianeidad es la materia maleable a través de la cual nos percibimos, nos comprendemos en el mundo urbano moderno. Un día cualquiera, lo sabemos todos, es

una suma de eventos previstos y de situaciones inesperadas. Está hecho de pequeños episodios, generalmente desconectados entre sí, en los que se mezclan pequeñas sorpresas, antiguas frustraciones y reconocimientos inesperados. A diferencia de la literatura épica, la literatura de lo cotidiano se propone descubrir la identidad de los seres humanos en el terreno de la vida diaria. . . . la cotidianeidad no es un equivalente de 'normalidad'. En la cotidianeidad se infiltran los grandes secretos, las ocultas tragedias, las revelaciones de nuestro verdadero rostro. Nuestra identidad está cifrada en la extraña amalgama de las experiencias cotidianas. Nuestros héroes, quienes nos representan, quienes sufren nuestro drama, son los hombres comunes.¹⁰

Podríamos clasificar las experiencias descritas por el narrador en tres categorías, por cierto, no excluyentes: lo familiar, lo social y lo religioso. Evidentemente, es imposible e inadecuado tratar de compartimentalizar las experiencias como si fueran bloques unidimensionales. En todos los relatos es muy activa la influencia de estos tres aspectos de la vida del narrador, aunque, de todos modos, en cada cuento se aprecia la presencia más marcada de una de las categorías. Ya que "lo social", de diversas maneras, incluye lo familiar y lo religioso, es casi de esperar que la mayoría de relatos correspondan a este rubro. Encuentro un tanto especial que lo estrictamente familiar no se presente en ninguno de los cuentos. Es como si existiera un juego de dirección intertextual, a través del cual el narrador nos está remitiendo a *País de Jauja*, en donde sí podemos no sólo ser testigos de las experiencias familiares del narrador, sino que también, como narratarios ávidos de participar, nos compenetramos en su vida familiar, y creemos llegar a conocer a su hermano Abelardo, a su hermana Laura, a su madre y a su tía Marisa. A pesar de la multiplicidad y diversidad de experiencias narradas *en A la hora de la tarde y de los juegos*, lo familiar está mante-

10 Alonso Cueto, "La narrativa, descubrimiento cotidiano." (Lima: *El Comercio*, marzo de 1998).

nido en una intimidad cuya entrada el mismo narrador parece prohibir. Son sólo cuatro los relatos que clasifico dentro de la categoría de “lo familiar”. La razón para esta categorización se basa sobre todo en que la acción narrada se desarrolla dentro de los confines de la casa. En forma un tanto paradójica, sin embargo, estos cuentos tratan de “personajes” ajenos a la familia: “Elegía menor” tiene como figura protagónica al gato de la familia; en “Catalina” y “Figura y destino de Escola” tenemos a muchachas jóvenes que ayudan en el servicio doméstico de la casa, y “La Araucaria” destaca la importancia que tiene para el narrador la visión de un árbol desde el piso alto de su casa. Hay referencias a la madre, al hermano, a la tía Marina, pero no hay una expresión directa de la dinámica entre ellos, como la hay en *País de Jauja*. Además, es necesario puntualizar que los nombres de los personajes familiares no se repiten en forma intertextual. En la novela el hermano tiene un nombre específico —Abelardo— y en la colección de relatos sólo es referido como “mi hermano”. La hermana no aparece en absoluto en ningún cuento, y la tía tiene dos nombres: en la novela es la tía Marisa, y en los relatos es Marina, nombre que aparentemente coincide con el de la figura familiar que inspiró la creación de este personaje.

Es quizás en un relato en el que está subrayado el aspecto religioso donde se aprecia más la dinámica familiar, aunque presentada de manera indirecta. En “Navidad y danza de las muchachas”, el narrador evoca el baile de las pallas, que tenía lugar públicamente cada año para festejar el día de Navidad. Parte del cuento sugiere la preparación de la familia para aquel día de fiesta: “No había árbol de Navidad, ni compra afiebrada de regalos ni cena ostentosa a imitación de costumbres ajenas. Era mucho más sencilla la fiesta allá en los años de mi infancia” (23). Y luego pasa a narrar la dinámica entre él y su madre:

Mediando ya la tarde, apremiaba yo a mi madre: ‘¿No es hora de armar el Nacimiento?’ Y ella decía que sí, y que fuese en busca del baulito donde guardábamos personajes, animales y accesorios. Era todo un deleite devolver a la luz los minúsculos carneros, los patos de celuloide

— ¿cómo habían llegado a casa? — el estentóreo gallo de plata. (23)

A pesar de que el narrador no se centra en el diálogo con su madre, a través del deleite referido y de la naturalidad ante la tarea compartida, puede verse que dentro de casa toda actividad está realizada en armonía y con alegría. Lo familiar, en realidad, se extiende a todas las actividades realizadas, en especial en las etapas de la niñez y de la adolescencia del protagonista. Podemos decir que el narrador, aunque no trata en forma directa su dinámica familiar, revela la fuerte conexión que existe en su familia. Es quizá debido a esa conexión que logra plasmar ese perfecto y delicado equilibrio entre lo intenso y lo pacífico de sus experiencias, cualidades ambas que lo impulsan hacia la vida.

Son también cuatro los relatos que encuentro correspondientes a la categoría de “lo religioso”. Además de “Navidad y danza de las muchachas”, tenemos “Evocación de Semana Santa”, “Un obispo en la plaza”, y “Soledad y música en el coro”. Al igual que los cuatro cuentos que asocio más con “lo familiar”, ninguno de los relatos que corresponden a “lo religioso” representa un fervor religioso especial ni trata de cuestiones de fe. Más bien, presenciamos el impacto del ritual religioso —católico— en la sensibilidad infantil o adolescente del narrador. Por ejemplo, al describir el Viernes Santo, dice así:

Se hacía noche, en fin, y se veían aún más oscuras y silenciosas las calles. Y aunque en casa se hablaba y conversaba como en otras veladas, no dejaba de percibirse el aire depresivo que la conmemoración imponía, y que guardaba estrecha relación con las imágenes torturadas del vía crucis, los velos que cubrían los retablos, y, por cierto, con las apocalípticas amenazas de aquel sacerdote. Horas después sonaban esos instrumentos de duelo y convocatoria que son las matracas, cuyo solo nombre basta para determinar un efecto cómico muy contrario a los momentos que entonces se vivían. (34-35)

La categoría de “lo social” es, de hecho, más inclusiva, y por lo mismo contiene el mayor número de relatos: catorce. Así como lo religioso no revela aspectos de la vida religiosa interna del protagonista-narrador, lo social no presenta las acciones a través de las cuales el narrador construye su vida social. Estos catorce relatos muestran más bien cómo el universo del narrador se amplía cuando da una mirada penetrante a todo lo que lo rodea, a lo que forma su contexto, el contexto en el que transcurre su vida social. Esta mirada penetrante no tiene límites ni restricciones. Son igual de importantes un anciano trastornado, un maestro humilde de una escuela cercana, las fuentes de agua de la ciudad de Jauja, los ladridos de los perros en el silencio de la noche, o un burro muy conocido por todos en el pueblo. El narrador no sólo se fija en otras personas. Presta atención igualmente inquisitiva a objetos, animales o plantas, y se siente enriquecido con el conocimiento práctico y a la vez profundo al que llega a partir de su observación. Es este conocimiento práctico lo que hace de él una figura auténtica, una figura que mantiene la capacidad de verlo todo desde una inocencia infantil, aunque sea adolescente o incluso adulto. Esta inocencia no deriva de la ingenuidad ni de la ignorancia sino de la apertura o de la capacidad de sentir y recordar, lo que hace que pueda maravillarse aún más con sus distintas evocaciones.

Si hacemos una lectura lineal del texto, vemos que esta habilidad de maravillarse está a punto de perderse en el mundo adulto, lo cual se aprecia en el último relato, que tiene una constitución única. En primer lugar, hay un salto del mundo narrado (la memoria) al mundo de la narración (la rememoración). El narrador se presenta en el aquí y ahora de su casa materna. La pesadumbre lo transporta al pasado, pero el pasado lo vuelve a conducir al presente y a la necesidad de narrar — de escribir.

En esta colección de relatos puede verse una estructura cíclica en donde lo vivido y lo narrado parecieran no tener principio ni fin. Así, el narrador, con su voz adulta, recrea el mundo de su niñez. Como en toda narrativa con matices autobiográficos, es la voz adulta la que organiza el texto. Como explica Lejeune, “childhood appears only through

the memory of the adult. We talk about it, eventually we make it speak a little bit, but it does not speak directly. To reconstruct the spoken word of the child, and eventually delegate the function of narration to him, we must abandon the code of autobiographic verisimilitude (of the "natural") and enter the space of fiction."¹¹ En *A la hora de la tarde y de los juegos*, como ya he señalado, no se puede deslindar claramente lo que es autobiográfico en sentido clásico de lo que es exclusivamente ficción. Sin embargo, el que el lector se conecte con la voz adulta que rememora episodios de su infancia y juventud le da al texto una cierta pertenencia al código de la verosimilitud autobiográfica. Rivera Martínez construye una voz que asume autoridad narrativa.

El epílogo es lo que marca un descanso en el yo-narrador. El episodio contado aquí —la vuelta a la casa materna— es lo que impulsa al narrador a que sus recuerdos queden inscritos. De un cierto modo, los relatos anteriores existen debido a que el narrador decide escribirlos.¹² Si bien la historia empieza con la niñez del narrador, lo que motiva la narración es la experiencia que en el libro se expresa en el epílogo, es decir, que el narrador puede descansar porque se libera de la desesperanza. Enfrentado a la estabilidad forzosa de la vida adulta, ve amenazada la inocencia, la travesura, el encantamiento, todas estas experiencias tan intensamente vividas en su pasado. Ahora las puede revivir sólo en su memoria, pero la esperanza surge con la presencia de un personaje nuevo, que sólo aparece en el epílogo: Maite, aparentemente la hija del narrador, empieza a maravillarse frente a algunos de los mismos objetos que causaban la misma reacción en su padre:

La mañana es despejada. Maite baja los escalones del estudio y avanza hacia el jardín. Se detiene, y con todo el

11 Phillippe Lejeune, *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989: 53.

12 Es evidente que la persona de Edgardo Rivera Martínez es quien escribe los relatos: él es el autor del libro. Sin embargo, Rivera Martínez, en un segundo nivel de ficcionalización, crea un narrador que también escribe, y, dentro del universo creado por la ficción, las historias que leemos le pertenecen.

asombro de sus tres años mira a un picaflor que se mantiene inmóvil en el aire ante una flor de cantuta. Está allí el ave, y apenas si se puede percibir la vibración de sus alas. Después, como una centella, alza vuelo y se pierde en la transparencia azulada del aire. Maite sonríe. Contempla el aliso, el muro recubierto de hiedra, el espacio donde otrora se alzaba una araucaria. Y escucha sin duda, ella también, una voz que le avisa que es hora de la tarde, y por lo tanto de juegos, de luz, de alegría. (91)

Vemos que el narrador se funde con Maite en una sola focalización. Si en un inicio es sólo Maite la que observa y se maravilla, pronto el narrador se une a ella y empieza también a observar maravillándose de lo que lo rodea. La historia se repite, y Maite es la palpable representación de la esperanza. Rooke, al estudiar la “Niñez” árabe, indica que el desenlace que es más característico en este género es el de una escena de partida, la cual representa la separación de lo conocido para entrar en un “mysterious future” (136). Pero la partida representa mucho más. Dice Rooke:

[T]he departure is also a start. It is a promise of development, progression and growth. Departure suggests exploration, adventure and success. The destination may be a new continent, a new country, a big metropolis or some other place, but the polarity between the ‘well-known’ and the ‘unknown’ exploited in the scene of the departure is not just a matter of geographical distance. Rather, the sought contrast is symbolic. The protagonist not only departs from a place, but also, more important, from his hitherto ‘self.’ The life of the child, of the ‘larva,’ is over and the life of the adult, the ‘butterfly,’ is about to begin. The departure signifies a total change of identity in the child-protagonist and his ultimate transformation. (139)

En el texto de Rivera Martínez no se ve una partida como la des-

cribe Rooke. Pero esto no quiere decir que el narrador-protagonista no exhiba un proceso de desarrollo y crecimiento personal. En este caso, el protagonista ya dejó el mundo conocido de la casa materna para aventurarse a la vida en la ciudad de Lima. El desenlace es más bien el retorno a la casa materna, que quizá represente la partida emocional, el despedirse de la nostalgia de una pérdida y darle la bienvenida a la memoria, que constituye más bien la recuperación de algo que estaba considerado perdido.

Además, la presencia de Maite representa la continuidad de la memoria, la prolongación de esa cotidianeidad maravillosa que el narrador hasta cierto punto creía perdida. Rivera Martínez pareciera decirnos que mientras sea posible crear un entorno en el que un niño de veras pueda maravillarse ante lo contemplado existirá la esperanza de que en el futuro haya un adulto constructivo, centrado, armonioso, un adulto que pueda crear un mundo apacible a partir de su propia evocación de lo apacible.

VII

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

I PRODUCCIÓN LITERARIA

FICCIÓN, EVOCACIÓN, POESÍA

En publicaciones independientes

- A la hora de la tarde y de los juegos.* Lima, Peisa, 1996. [Reúne 23 textos autobiográficos, 12 de los cuales aparecieron en *Casa de Jauja* [Lluvia, 1985. Además un Epílogo].
- País de Jauja.* Lima, La Voz/Ediciones, 1993. 515 p, [Novela. Segunda edición en Peisa, 1995, y tercera en Peisa 1998].
- Angel de Ocongate y otros cuentos.* Lima, Peisa, 1986. [Incluye ocho relatos de temática andina, y once de temática urbana.].
- Casa de Jauja.* Lima, Lluvia Editores, 1985. [Contiene doce estampas evocativas, algunas de ellas publicadas en diarios o revistas, y en parte corregidas.]
- Historia de Cifar y de Camilo.* Lima, Lasontay, 1981. [Un cuento].
- Hombres, paisajes, ciudades.* Lima, Lasontay, 1981. [Incluye textos periodísticos, varios de los cuales pueden ser, por su forma y tratamiento, textos de ficción].
- Casa de Jauja...* Lima, Lasontay, 1980. [Poesía. Plaqueta de edición no comercial].
- Enunciación.* Lima, Lasontay, 1979. [Un relato y dos novelas cortas. Incluye un Prólogo de Alfredo Bryce Echenique].

Azurita. Lima, Lasontay, 1978. [Incluye ocho cuentos y un Prólogo de Antonio Cornejo Polar].

El visitante. Lima, Ediciones de la Clepsidra, [1974]. [El autor figura como J. Edgardo R. Martínez]

El Unicornio. Lima, 1963. [Cuatro cuentos de temática andina].

Ficción en revistas y diarios

“Un hombre sin pies ni cabeza”. En: *Debate*, N° 97, Lima, octubre-noviembre de 1997, pp. 65- 69.

“Lectura al atardecer”. En: *Ideele*, N° 98, Lima, junio de 1997, pp. 17-19. [Cuento].

“Federico al pie del tiempo.” En: *Semana 7*, Suplemento Cultural del diario *Expreso*, sábado 14 de septiembre de 1991, p. 2.

“La firma,” en: *La Moneda*, Lima, N° 27, septiembre de 1990, p. 67.

“El paleógrafo y la tesis”, en: *Debate*, Lima, vol. IX, N° 45, julio-agosto de 1987, pp. 52-56.

“El organillero,” en: *Revista de Casa de las Américas*, La Habana, Año XXVII, N° 162, mayo-junio de 1987, p. 108.

“Atenea en los Barrios Altos”, en: *Kuntur*, Lima, N°3, Enero-febrero de 1987.

“Parvo, inalcanzable...”, en: *Tigre 3*, C.E.R.P.A., Grenoble, 1986, p. 35-38.

“Flavio Josefo”, en: *Cielo Abierto*, N° 27, enero de 1984, p. 49-50.

“Puente de La Mejorada”, en: *Garabato*, N° 2, enero-jun de 1984, p 11.

“La azucena,” en: *La República*, 21 de noviembre de 1982.

“Aparición”, en: *Cielo Abierto*, Lima, N° 21, Juli-Sept. de 1982, pp. 29-33.

“El ángel de Acongate,” [sic] en *Caretas*. Lima, N° 723, 15 de nov. de 1982, p. 40-41.

“Arácnida”. En: *Suceso*. Suplemento de Correo. Lima,

“Amaru” en: *Creación & Crítica*. Lima, N° 19, junio de 1976.

Evocaciones en diarios y revistas

“Paca. Elegía de una laguna”. En: *El Comercio*, Lima, 15 de julio de 1998, p. C1.

“Las fuentes de Jauja y otras evocaciones,” en: *Tierra Adentro*, Lima, N° 2, julio de 1984, pp. 59-72. [Incluye versiones primeras de seis textos publicados luego en *Casa de Jauja*.]

TESTIMONIO

“Mi deuda con el mundo clásico.” En: *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Lima, Universidad de Lima / FCE, 1998, pp. 71-74.

“Novela, psicoanálisis e historia. Un testimonio y algunas reflexiones.” En: *Historia, memoria y ficción..* Lima, Biblioteca Peruana de Psiconálisis / Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996, pp. 347-357.

ANTOLOGÍAS

CORNEJO POLAR, Antonio, y VIDAL, Luis Fernando,
Nuevo Cuento Peruano. Antología. Lima, Mosca Azul Editores, 1986, pp. 23-25 [Incluye *Angel de Ocongate*].

DARROCH, Lynn A., Edit.,
Between fire and love. Contemporary peruvian writing. Portland, Mississippi Mud, 1980, pp. 19-26.. [Incluye, con el título de *Phoenix*, la traducción al inglés de *Ave Fénix*],

ESCOBAR, Alberto,
Antología General de la Prosa en el Perú. de 1895 a 1985
Tomo III. Lima, Ediciones Edubanco, 1986, pp. 237-240. [Incluye *Angel de Ocongate*].

FAYAD, Luis, y SCHARF, Kurt, y
Eine Blume auf dem Platz des Schönen Todes. Erzählungen aus dem peruanischen Alltag. Berlín, Haus der Kulturen der Welt/ Edition día, 1994, pp. 73-80. [Incluye la traducción al alemán del cuento “Una flor en la Plaza de la Buena Muerte”, que da título a la Antología].

GONZALEZ VIGIL, Ricardo,
El cuento peruano. 1959-1967. Lima, Ediciones Copé, pp. 459-482. [Incluye *Adrián*].

El cuento peruano. 1975-1979. Lima, Ediciones Copé, 1983. [Incluye *Ciudad de Fuego*].

INSTITUTO GOETHE,

Centistas peruanos de hoy. Lima, Instituto Goethe, 1985, pp. 25-32. [Incluye *Una flor en la plaza de la Buena Muerte*].

KAPPATOS, Rigas y SOLOGUREN, Javier,

Perouviaonóu Diegématos. Anthologien. Atenas, Ekadoseis Kastanioti, 1989, pp. 147-152 [Incluye traducción al griego de *Angel de Ocongate*].

ORTEGA, Julio,

El muro y la intemperie. El nuevo cuento latinoamericano. Selección y Prólogo de Julio Ortega. Hanover, [U.S.A.], Ediciones del Norte, 1989, pp. 467-470. [Incluye *Angel de Ocongate*].

RAMOS, Luis y VIDAL, Luis Fernando,

Fom the Threshold. Contemporary Peruvian Fiction in Translation, Hispanic, Austin/Lima, 1987, pp. 25-43. [Incluye el cuento *Azurita* en versión bilingüe].

II PRODUCCIÓN ACADÉMICA

LITERATURA

Publicaciones en libros y en revistas académicas o culturales

“Léonce Angrand: el estudioso, el artista, el escritor”. En: *Leónce Angrand en Bolivia*, La Paz, Embajada de Francia. [Por aparecer en 1999].

Antología de Trujillo. Lima, Fundación Manuel J. Bustamante, 1999.

“*Teresa la limeña*, una desconocida novela de Soledad Acosta de Samper, 1963”. En: *Scientia Omni*, N° 1, marzo de 1997, pp. 201- [Estudio introductorio, notas y texto de la novela].

“Literatura peruana y literaturas andinas”. En: *Nuevo Texto Crítico*, N° 18, Stanford University, julio-diciembre 1996, pp. 105-118.

Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540 - 1990. Lima, Fundación Manuel J. Bustamante, 1996.

- “Singularidad y carácter de los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 38. Lima, 1993, pp. 301-315.,
- “José M. Samper y una olvidada novela sobre Lima”. En: *Letras*, Organismo de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, Lima, Nos. 92/93, 1993, pp. 120-165.
- “Introducción” [Estudio introductorio, traducción y notas] a Charles Wiener, *Perú y Bolivia*, Lima, Universidad de San Marcos / Instituto Francés de Estudios Andinos, 1991.
- “Problemas y alternativas de las revistas de cultura en un país en crisis”. En: *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 a 1970*. Paris, Université de Paris III / CRICCAL, 1991.
- “Arguedas y el neoindigenismo”. En: *Rencontre de renards*. Grenoble, CERPA / Université de Grenoble, 1989, pp. 85-103.
- “El indigenismo en los *Naufragios* de Alvar Núñez”. En: *Literaturas Andinas*, N° 1, Lima, 1988, pp. 11-59.
- “El Perú visto por los viajeros del siglo XIX”. En: *Pirú: Revista de pensamiento, creación y cultura*. Lima, N° 1, noviembre de 1987, pp. 74-79.
- “La literatura en el Perú. Relaciones de centro y periferia en la literatura peruana”. En: *Kurier*, Lima, mayo de 1987, páginas centrales.
- “Violencia, marginalidad y perspectiva histórica en la narrativa peruana 1975 - 1986”. Conversatorio de E. R. M., Roland Forgues y Cronwell Jara, en: *Tigre*, 3, Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines, CERPA, Grenoble, 1986 pp. 9-34.
- “La narrativa peruana hoy”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, N° 20, 1984, pp. 323-326.
- “Sátira y erotismo en [la poesía popular peruana del] siglo XIX. En: *Caballo Rojo*, 11 de enero de 1981.
- “La literatura geográfica francesa del siglo XVI como antecedente de lo ‘real-maravilloso’”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 9. Lima, 1979, pp. 7 - 20.
- “Poética de los primitivos”. En: *San Marcos*, 1979, p. 157-161.
- “El pensamiento de Westphalen”. En: *Creación & Crítica*. N° 20. Lima, 1977, pp. 60-70.
- “Traductores peruanos de la obra poética de Mallarmé”. Lima, III, Fa-

cultad de Letras de la Universidad de San Marcos. Serie Preliminares. Mimeo. 23 p.

“Malraux: la lucidez y la aventura”. En: *San Marcos*, N° 15, junio de 1976.

“*Diana de Castro, ou le faux Inca*, una olvidada novela francesa del siglo XVII”. En: *San Marcos*, N° 12, 1975, pp. 135-146.

“¿Nuevas poesías de Melgar?”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 1, Lima, 1975, pp. 91-98.

Imagen de Jauja. Huancayo, Universidad Nacional del Centro, 1967, 288 págs.

El Perú en la literatura de viaje europea de los siglos XVI, XVII y XVIII. Lima, Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, 1963.

“Prefacio” a *Sonetos de Louize Labé. Lionesa*. Lima, Instituto de Filología, Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1960, pp. 11-23.

ARTE

“Estampas limeñas del siglo XIX. (Litografías iluminadas)”. En: *Kuntur*. N° 1. Lima, julio agosto de 1986.

“Angrand: imagen del Perú en el siglo XIX”. [Introducción y notas]. Lima, Milla Batres, 1973.

“Acuarelas desconocidas de Pancho Fierro”. En: *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*. N° 19, Lima, 1969, pp. 167 - 192.

“El Perú en el grabado alemán del siglo XVI”. En: *Humboldt*, N° 26. Bonn, 1964, pp. 68 - 70.

III TRADUCCIONES

Jenófanes de Colofón. Edición, texto griego, traducción. Lima, Departamento de Filología de la Univ. Mayor de San Marcos, 1955.

Sonetos de Louize Labé, lionesa. Lima, Instituto de Filología de la Universidad Mayor de San Marcos, 1960. [Estudio Introductorio y traducción].

“Los jardines de Lima”. [Texto inédito de Léonce Angrand, 1838, en: *Léonce Angrand...*, Lima, CMB, 1973].

- César Moro, "Relato. La sombra del ave del paraíso." En: *Lienzo*, Lima, Universidad de Lima, Año III, N° 3-4, pp. 135-140. [Versión no revisada. Publicada sin autorización].
- José Sarney, *El concejal Bertoldo y otros cuentos*. En versión española de E.R.M. y de Hilda Codina. Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1987.
- Charles Wiener. *Perú y Bolivia*. Lima, IFEA/Univ. San Marcos, 1993.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA LITERARIA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

- ADOLPH, José,
"El Unicornio en los Andes". En: *El Comercio* (Suplemento Dominical). Lima, 14 de mayo de 1978, pp. 16-17.
- ÁLAMO-CONSIGNY, Consuelo,
La société andine dans l'oeuvre de Edgardo Rivera Martínez. Memoria de Maestría dirigida por Eve-Marie Fell. Tours, Université François Rabelais, 1990, 290 p.
- ALAT (Alfonso La Torre),
País de Jauja. Celebración de lo andino". En: *La República*, Lima, 31 de julio de 1993, p. 26.
"Edgardo Rivera: lo real maravilloso en el mundo andino". En: *Estampa*. Suplemento de *Expreso*. Lima, 9 de abril de 1978, p. 1.
"Edgardo Rivera: ser o no ser, dilema andino". En: *Expreso*, Lima, 2 de abril de 1978,
- AUBES, Françoise,
"Le néo-indigénisme péruvien à partir des années 80". Memoria. CRICCAL, Université de Cergy-Pontoise, [1998], pp. 12-14. Mimeo.
- BAZÁN, Dora,
"Edgardo Rivera y una nueva visión de la tierra". En: *Expreso*, Lima, 22 de marzo de 1971, p. 8.
- BONILLA, Heraclio,
"La otra cara de la luna". En: *La República*, Lima, junio [?] de 1996.

- BUENO CHÁVEZ, Raúl,
 Reseña a *Azurita*, 1978. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nos. 7-8, Lima, 1978, pp. 224-226.
- COAGUILA, Jorge,
 “Territorio de la adolescencia” [Sobre *País de Jauja*]. En: *El Comercio*, Lima, 27 de diciembre de 1996, p. A3.
- CORNEJO POLAR, Antonio,
 “País de Jauja, nombre de país”. En: *Sí*, Lima, 6 de julio de 1993.
 “Sobre *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez”. Inédito. Pittsburgh, marzo de 1993.
 Prólogo a *Azurita*. En: *Azurita*, Lima, Lasontay, 1978, pp. 7-11.
- CUETO, Alonso,
 “El visitante”. En: *Imagen*, Suplemento Dominical de *La Prensa*. Lima, 30 de mayo de 1976, p. 26.
- ESCAJADILLO, Tomás,
 “Angel de Ocongate”. En: *El Nacional*, Lima, 4 de enero de 1987, p. 12.
 “La prosa periodística de E. Rivera Martínez”. En: *El caballo rojo*. Lima, 20 de diciembre de 1981.
 “Renace el periodismo literario”. En: *El Observador*. Artes y Ciencias. Lima 4 de enero de 1982, p. VII. [Sobre *Hombres, paisajes, ciudades*].
 Tres narradores neindigenistas. Lima, Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos, Cuadernos de Reflexión y Crítica, 1991, pp. 18-22.
 La narrativa indigenista peruana. Lima, Amaru Editores, 1994, pp. 135-145.
- ESCOBAR, Alberto,
 “El visitante a deshora”. En: *Correo*, 21 de Sep. de 1974, p. 15.
- ESLAVA, Jorge,
 “Visitante en lo real y en lo mágico”. En: *La Moneda*, Nº 27, Lima, septiembre de 1990, pp. 64-66.
- FORGUES, Roland,
 “Edgardo Rivera Martínez: Crear una atmósfera”. En: *Palabra viva*, Lima, Ediciones Studium, 1988, Tomo I, Narradores, pp. 129-139.

GAZZOLO, Ana María,

“Cuentos de Rivera Martínez”. En: *El Comercio*, Lima, 25 de enero de 1987, Sección C, p. 15.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo,

“Edgardo Rivera: La consagración del mito”. En: *Correo*, (Suplemento Dominical), Lima, 25 de julio de 1976, pp 15-16.

“Edgardo Rivera Martínez y lo real maravilloso en el Ande”. En: *El Comercio* (Suplemento Dominical), 2 de abril de 1978.

“Rivera Martínez: Ciudad y fuego”. En: *El Comercio*, Lima, 11 de marzo de 1979.

Prólogo. *Antología del Cuento Peruano 1968-1974*, Lima, Ediciones Copé, 1984, pp. 9-23.

“La gran novela de Rivera Martínez”. En: *El Comercio*, (Suplemento Dominical), Lima, 1º de agosto de 1993, p. 15. [Sobre *País de Jauja*].

LÓPEZ SORIA, José Ignacio,

[Su intervención en:] “Perú, problema y posibilidad en *País de Jauja*.”. Instituto Francés de Estudios Andinos, como parte del Encuentro *Países Andinos: Problema y posibilidad en los tiempos de la globalización*. Lima, 23 de julio de 1997. [Por aparecer en el *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 1999].

MÁRQUEZ, Ismael P.,

“De Arguedas a Rivera Martínez: evolución y renovación del canon de la narrativa indigenista peruana”. En: *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Tomo II, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1995, pp. 95-100.

“De Garcilaso Inca a Rivera Martínez: Revaloración del mestizaje en la narrativa indigenista peruana”. University of Oklahoma.

M.M. [MARTOS, Marco],

“La prosa periodística de E. Rivera Martínez”. En: *Caballo Rojo*, Lima, 10 de diciembre de 1981, p. 11.

MARTOS, Marco,

“País de Jauja”. En: *El Peruano*, Lima, 13 de octubre de 1993.

“Rivera Martínez, orfebre de la palabra”. En: *Gestión*, Lima, 14 de octubre de 1993.

- MILLONES, Luis,
 “La educación sentimental: *País de Jauja* En: *Debate*, N° 74 septiembre-octubre de 1993.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo,
 “En busca del paraíso perdido”. En: *Caretas*, Lima, 1° de julio de 1993, pp. 68-69,
- O’HARA, Edgar,
 “Punto de intersección (Pedro Lastra, cartógrafo)”. En: “Literatura & Libros” de *La Epoca*, [Santiago de Chile], Domingo 28 de junio de 1998, p.3.
- PINTO, Ismael,
 “Crisol de sangres y cultura”. En: *Expreso*, Lima, 11 de agosto de 1993 [Sobre *País de Jauja*], p. B 3.
 “El tiempo detenido”. En: *Expreso*, Sección B, 20 de enero de 1997, p. 1. [Sobre *A la hora de la tarde y de los juegos*].
- POLLAROLO, Giovanna,
 [Presentación de *País de Jauja*] [Texto leído en la Presentación de la segunda edición de *País de Jauja*, el 25 de junio de 1996].
- PRIEGO, Manuel Miguel de,
 “Rivera Martínez: *Angel de Ocongate* . En: *Altavoz*, (Suplemento de *La Voz*). Lima, 17 de diciembre de 1980.
- QUIJANO, Aníbal,
 [Su intervención en:] “Perú, problema y posibilidad en *País de Jauja*.”. Instituto Francés de Estudios Andinos, como parte del Encuentro *Países Andinos: Problema y posibilidad en los tiempos de la globalización*. Lima, 23 de julio de 1997. [Por aparecer en el *Bulletin de l’Institut Français d’Etudes Andines*, 1999].
- RUIZ DE ARCE, Juan,
 “Una espléndida sencillez”. En *Expreso*, Lima, 29 de marzo de 1978 [Sobre *Azurita*].
- SOBREVILLA, David,
 [Su intervención en:] “Perú, problema y posibilidad en *País de Jauja*.”. Instituto Francés de Estudios Andinos, como parte del Encuentro *Países Andinos: Problema y posibilidad en los tiempos de la globalización*. Lima, 23 de julio de 1997. [Por aparecer en el *Bulletin de l’Institut Français d’Etudes Andines*, 1999].

TAMAYO VARGAS, Augusto,

Dos planteamientos distintos de prosa de ficción. En: *OJO*, Lima, 17 de junio de 1978. En: *Garcilaso*, 7 de junio de 1978.

“Nuevos libros de narrativa peruana”. En: *Crónica Cultural*, Lima, 2 de diciembre de 1981 [Sobre *Historia de Cifar y de Camilo*].

Literatura Peruana. tomo III, Lima, Peisa, 1992, pp. 931-933.

VALLEJO, Christian,

“De gatos y felinos”. En: *La República*, Lima, 12 de mayo de 1981.

VILLANES CAIRO, Carlos,

“Edgardo Rivera Martínez: Constructor de atmósferas”. En: *La Crónica*. Lima, 25 de octubre de 1981, p. 2.

YAURI MONTERO, Marcos,

“El realismo mágico de Edgardo Rivera Martínez”. En: *Crónica Cultural*, Lima, [?]

ENTREVISTAS

HERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro,

El mundo narrativo de Edgardo Rivera Martínez, En: *Suceso* (Suplemento Dominical de *Correo*), Lima, 30 de junio de 1978.

RABI DO CARMO, Alonso,

“La utopía de Jauja”. En: *Revista*. Suplemento Cultural de *El Peruano*, Lima, 16 de enero de 1995.

DE LO ANDINO A LO UNIVERSAL
LA OBRA DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

se terminó de imprimir en el mes de
marzo de 1999, en los talleres de
Editorial e Imprenta Desa (Reg. Ind.
16521), General Varela 1577,
Lima 5, Perú

DE PROXIMA APARICION

PIERRE DUVIOLS (Editor)
Cultura andina y represión

MANUEL DE LA FLOR MATOS
El fideicomiso, modalidades y tratamiento legislativo en el Perú

PINKAS FLINT BLANCK
Grupos de poder en las industrias harinera y oleaginosa. (Biblioteca de Derecho Político, Vol. V)

GORKI GONZALES MANTILLA
Pluralidad cultural, conflicto armado y Derecho en el Perú. (Biblioteca de Derecho Político, Vol. II)

ELVIRA MENDEZ CHANG
El control parlamentario de las atribuciones del Presidente en la celebración de convenios internacionales (Biblioteca de Derecho Político, Vol. VI)

GUILLERMO LOHMANN VILLENA
Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII

PAUL RIZO-PATRON
Familia, matrimonio y dote en la nobleza de Lima

FONDO EDITORIAL
Av. Universitaria, cuadra 18,
San Miguel.
Apartado 1761. Lima, Perú
Telfs.: 460-0872 y 460-2291
460-2870 Anexos 220 y 356