

## LA REFORMULACIÓN FANTÁSTICA DEL ESPACIO REALISTA EN TRES CUENTOS DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ: “ADRIÁN”, “UNA FLOR EN LA PLAZA DE LA BUENA MUERTE” Y “LECTURA AL ATARDECER”

**Crisanto Pérez Esain**

Facultad de Humanidades, Universidad de Piura

crisanto.perez@udep.pe

**RESUMEN:** La obra narrativa de Rivera Martínez se lee frecuentemente desde postulados realistas y la presencia de elementos fantásticos se interpreta desde la perspectiva indigenista y neo indigenista. Sin embargo, en algunos de sus relatos, como los mencionados en el título de este artículo, es el espacio el que permite la entrada a una dimensión fantástica que, como es habitual en la poética fantástica hispanoamericana, establece un diálogo con la lectura realista de la realidad. Es ese diálogo precisamente el que da coherencia a ese mundo de ficción, en el que lo fantástico sirve de clave para interpretar los acontecimientos relatados. Los tres cuentos de los que trataremos fueron escritos entre 1954 – «Adrián», el primero – y 1997 – «Lectura al atardecer», el último –. Las constantes abiertas en ellos pueden entenderse como claves fijas en la poética de Rivera Martínez, en cuentos transcurridos en el orbe andino, en el espacio limeño o en otros con reminiscencias amazónicas.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura fantástica, espacio realista, neo indigenismo, puesta en abismo

**ABSTRACT:** Rivera Martinez's narrative is frequently read from realistic assumptions and the presence of fantastic elements is interpreted from the indigenous perspective and neo-indigenism. However, in some of his short stories, as mentioned in the title of this article, it is space that allows us to enter a fantastic dimension which, as is usual in the great Latin American poetry, establishes a dialogue with realistic reading of reality. It is precisely this dialogue which gives coherence to the world of fiction, where fantasy serves as a key for interpreting the narrated events. The three short stories were written between 1954 – «Adrian», the first – and 1997 – «Lectura al atardecer» the last –. The constants opened in them can be considered as keys to the poetics of Rivera Martinez, to short stories that take place in the Andean world, in Lima or in other places with Amazonian reminiscences.

**KEYWORDS:** fantastic literature, realist space, neo-indigenism, mise en abyme

Si bien el éxito de *Pais de Jauja* (1993) ha circunscrito la labor creativa de Rivera Martínez (Jauja, 1933) a la novela, su trayectoria como escritor de relatos y de novelas breves es muy anterior y diferente a los postulados que ofrece en esa novela. Si en ella el autor peruano ofrece una visión optimista de la inserción del hombre en el mundo andino, en la que es posible hasta cierto punto la vida en plenitud, mediante el diálogo de los elementos culturales tradicionalmente andinos con los europeos y aún con los propios de la cultura clásica, en sus relatos, desde sus inicios – «Adrián», de 1954, constituye un buen ejemplo de ello –, este autor muestra como tendencia general las dificultades con que sus personajes se encuentran a la hora de encajar en un mundo al que no terminan de pertenecer del todo.

Los mismos ingredientes que en *País de Jauja* abogan por la utopía del sincretismo cultural perfecto, renovando la utopía andina y llenándola de humanidad, se emplean en esos cuentos para destacar las barreras insalvables entre los personajes y su entorno, la imposibilidad de la conexión total entre el hombre y el mundo: los mitos que en *País de Jauja* establecen un diálogo entre el mundo clásico y el orbe andino se ponen en «Adrián» al servicio del desvelamiento e las ambiciones desmedidas del ser humano. Los minerales y su valor simbólico como expresión del apego a la tierra son sustituidos por la flora y la fauna acuática amazónicas para destacar la nostalgia generada por la distancia entre la selva y Lima; los cambios en el discurso del narrador en segunda persona de *País de Jauja* sirven en «Lectura al atardecer» para resaltar que fuera del discurso literario la vida se acaba.

En el caso de Rivera Martínez además, siempre leído desde postulados realistas, la presencia de elementos fantásticos suele entenderse desde la perspectiva indigenista y neoindigenista, la presencia de relatos como los citados en el título de este artículo rompen en cierto modo con esa posibilidad de lectura, al tiempo que, por la ubicación geográfica de sus acciones, determinan a su modo una visión, entre los tres, completa de la geografía humana peruana. «Adrián», centrado en el mundo andino, «Una flor en la plaza de la buena muerte», con referencias claras al mundo amazónico y «Lectura al atardecer», cuya acción transcurre en la costa, certifican el ideario peruano que, ya desde los colegios, propugna que el Perú es un país compuesto de tres regiones, la selva, la sierra y la costa, como rezan desde siempre los libros de texto en las escuelas peruanas.

Las referencias geográficas, además, sirven, en los tres casos mencionados, para ofrecer tres diferentes maneras de acercarse a lo fantástico, desde una perspectiva mítica y sincrética en el caso andino, desde la alucinación selvática y desde un plano más discursivo en el de la costa. Veremos, a continuación, cómo las estrategias, distintas, ofrecen una percepción ante lo fantástico sin embargo coherente. Será el espacio el que permita la entrada a la dimensión fantástica, estableciendo un diálogo con el filtro realista desde el que se observa la realidad. Es ese diálogo precisamente el que da coherencia a ese mundo de ficción, en el que lo fantástico sirve de clave para interpretar los acontecimientos relatados.

Los tres cuentos de los que trataremos fueron escritos entre 1954 – «Adrián», el primero – y 1997 – «Lectura al atardecer», el último –, por lo que las constantes abiertas pueden entenderse como claves parciales en la poética de Rivera Martínez, en cuentos transcurridos en el orbe andino o en el espacio limeño.

### **«Adrián» (1954), o lo fantástico en un plano mítico**

“El poder del abuelo se extendía sobre la casa y el horno, sobre las chacras que poseía en diversos parajes, y sobre nosotros, su incontable familia” (Rivera Martínez 173). Como vemos, este relato se abre con la mención del poder del abuelo, eje principal del relato en su relación con Adrián y en como esta afecta al devenir familiar, encarnado en la figura matriarcal de la abuela. La presentación del horno, espacio que sufrirá una transformación mágica, queda resaltada nada más empezar. Acto seguido el narrador, a través del retrato, va mezclando la información física “era un viejillo menudo, de tez cetrina y ojillos penetrantes de color indeterminable” con la etopeya, “adoptaba por lo general, una actitud de cordialidad y sencillez que no convencía a nade, pues bastaba para desmentirla el brillo calculador de sus pupilas” (Rivera Martínez, 173-174).

Frente a él, su némesis, la abuela: “¿cómo pudo casarse la abuela con semejante hombre, tan diferente en carácter, en principios y en inclinaciones?” (Rivera Martínez, 174).

Entre ambos han sabido, sin embargo, crear un mundo en el que habita el narrador y toda su familia – en el sentido de clan –, en una casa que por su extensión y complejidad resulta a partes iguales palacio, hacienda y laberinto. Allí aparece Adrián, de doce años, huérfano, silencioso por lo general y que se expresa en una mezcla de quechua, aymara y castellano. Pronto sabrá hacerse respetar por los niños y los jóvenes, con los puños, y después por el resto de la familia, cuando por su cumpleaños, le regale a la abuela una moneda antigua, que nadie jamás había visto, y que era su única pertenencia. Así, Adrián desvela un poder que le confiere un aura especial en la familia, el de descubridor de tapados, tesoros ocultos que se encuentran en casas solariegas como aquella. Con su aparición, queda completado el triángulo de fuerzas que configuran los motivos del cuento. La presentación de los tres, por medio del retrato, se inscribe en una estrategia realista, en la que los personajes permiten subsistir “en el recuerdo del lector como encarnaciones de modos de ser consistentes y detenidos” (Cornejo Polar 119).

Descubierta la habilidad de Adrián y luego de haberse ensañado con él encomendándole labores pesadas o poco dignas, el abuelo decide liberarle de cualquier responsabilidad, con tal de que emprenda la búsqueda de un tesoro que él mismo buscó con su padre cuando era niño. En esos días, una noche, el narrador descubre al joven zahorí contándole una historia a la abuela, una versión andina del mito de Pandora. En ella, en tiempos remotos, el mundo vivía mejores épocas; todo era paz y tranquilidad y todos los animales vivían en armonía. En el centro de ese mundo había un lago, y en su fondo, un cántaro cerrado con cadenas de oro, sumergido desde el comienzo de los tiempos. Un hombre llegó, sacó el cántaro y lo abrió, pese a la advertencia de todos los animales. No había en él tesoros, como ese hombre habría esperado, sino que de él salieron unos geniecillos oscuros que se dispersaron, desatando tormentas, heladas, frío y lluvia.

Aquel hombre, sin saberlo, soltó contra sí y contra sus semejantes calamidades hasta entonces desconocidas y potencias inexorables. Y la atmósfera, a partir de aquel día, no fue ya tan clara, ni el agua tan pura, ni las noches tan hermosas. Y acabó, asimismo, la paz que había reinado. Y los animales debieron refugiarse en cavernas y parajes remotos. (Rivera Martínez, 189)

Como podemos apreciar se trata del mito de Pandora en versión andina. Por un lado, todos los males están encerrados en una urna. Lo que en Pandora es curiosidad, acá se torna ambición. La ambición hace que se desaten todos los males climáticos que atacan la vida tranquila y sosegada en el campo andino, que la naturaleza se vuelva contraria a la voluntad del hombre.

Las referencias a un mito andino semejante al clásico de Pandora abren una dimensión fantástica, maravillosa en un relato que hasta entonces se movía por cauces realistas. Ese sedimento mágico, que en el hombre andino se encuentra plenamente vigente, abre el relato a una lectura universalizadora, haciendo inevitable el puente entre el mito andino y el clásico. Tal como sostiene Cornejo Polar, “es como si el narrador quisiera decirnos que lo fantástico y lo maravilloso forman parte 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” (119-120).

Esa misma ambición es la que tendrá el abuelo cuando Adrián les comunique a todos que ya encontró el tesoro tapado de la casa. Se encuentra enterrado en el horno, por lo que el propio Adrián entrará a la vista de todos para desenterrarlo. Conforme vaya sacando las partes del tesoro la ambición del abuelo hará que él rompa varias de las columnas que sujetaban el horno, de modo que este se cae encima de Adrián y del abuelo. El abuelo queda mudo y paralítico para siempre, mientras que Adrián desaparece, sin que nadie entienda cómo ha podido huir. El descubrimiento de Adrián y, sobre todo, la ambición irracional del abuelo, le llevan a vivir postrado para el resto de su vida, y llevan también al final de aquella época que se recuerda idealizada, en la cual los límites del mundo coincidían con los del poder del patriarca. Ahora, sin embargo, toda la familia es expulsada de la casa, quedando toda solo para los abuelos, mientras que sus hijos comenzarán a disputarse las tierras y los negocios, y el mundo de alguna manera arcádico que conocía el narrador desaparecerá para siempre, repitiéndose en la realidad del cuento el mito relatado por Adrián a la abuela.

Treinta y nueve años antes de que se publique *Pais de Jauja*, asoma ya en Edgardo Rivera Martínez una tendencia a explicar la realidad a través del mito, incluso la realidad andina desde el mito clásico. Las conexiones entre el mito andino que Adrián cuenta a la abuela del narrador y que él escucha a escondidas y el mito clásico de Pandora son un ejemplo claro de cómo Rivera consigue romper clasificaciones entre lo propio y lo extraño, disolviendo “los límites entre la realidad y la ficción por medio de una escritura que quisiera conseguir (...) no que la literatura represente a la realidad (...), sino que las fantasías resulten más reales que la propia realidad” (Juana Martínez Gómez, 16). A través de ese mito queda representada la ambición del hombre, encarnada en la figura del abuelo, y como en Pandora, y como también en el mito andino, esa ambición acarrea su propia destrucción, representada en el microcosmos de la casa hacienda en la que todos vivían en una cierta armonía. El descubrimiento del tesoro acarrea la propia destrucción del abuelo y el desgajamiento de toda la familia. Consumido por la debilidad, el abuelo no puede mantener ya la unidad de su clan, y este se va disolviendo hasta que todos, también el narrador, abandonen la casa, constatando que el mundo tal como había sido conocido hasta entonces, se ha roto para siempre. El mito andino, interpretado por nosotros y por el propio narrador como una versión del de Pandora, es lo que explica la clausura de un mundo infantil que se ha venido abajo, el fin de una edad de Oro sustentada a partes iguales por la dureza del carácter del abuelo y el trato maternal de la abuela. Más que la fragilidad del estado de salud del abuelo generada por el derrumbe del horno al descubrir el tesoro, es el mito el que explica la decadencia y el que certifica que no habrá ya vuelta atrás, cumpliendo la función de ordenar y dar sentido a la realidad:

También nosotros tuvimos que marcharnos. Yo y mis hermanos menores fuimos los últimos en despedirnos. Ella nos acarició las mejillas con distraída ternura y se dio vuelta. Y así llegó a su fin el mundo de mi infancia. (Rivera Martínez, 196)

### **La selva amazónica en el cercado de Lima: «Una flor en la plaza de la Buena Muerte» (1984)**

Siguiendo la misma estrategia que en el cuento anterior, también en este las referencias al espacio sirven de apertura al relato; esta vez se trata de la plaza de la Buena Muerte, en el centro de Lima, concretamente en Barrios Altos<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> La plazuela de la Buena Muerte debe su nombre a que en ella se haya construida la Iglesia y el Convento de los Trinitarios, y que su promotor, Fray Antonio Velarde construyó en 1716 una capilla en honor de

Se habría dicho que la neblina era allí más densa, más detenida. Una bruma que rozaba las copas de los árboles – viejos ficus, corroídos, agónicos –. Se instalaba luego del anochecer y no se desvanecía hasta la mañana siguiente. Bajo ese techo se veía aún más vetusta la iglesia de la Buena Muerte y más ruinosas las de las Trinitarias. Y cuánto más sorprendente la ventana en que, cerca de la esquina, un taxidermista exhibía unos peces disecados. Sí, peces a los que se había dado una mustia apariencia de vida. Era así la plazuela, y por eso no la frecuentaban los niños ni los enamorados. (Rivera Martínez, 255)

Un gris empleado de la Funeraria “el Triunfo”, José María de Alesio, de vida triste y solitaria, que vive en una pensión cercana a la facultad de Medicina, descubre en la plazoleta que forma la Iglesia de la Buena Muerte y el convento de las Trinitarias la tienda de un taxidermista. Una noche se queda dormido en una banca de la plaza y al despertar descubre que los peces disecados resplandecen con una extraña luz y que esta se intensifica cuando los peces perciben su presencia. Noches después descubre que además despliegan sus aletas, mueven sus colas, y que terminan realizando en círculo una especie de danza de la muerte, fuera del escaparate, en la propia plaza. Se comienza a obsesionar tanto que un día, después de haber evitado el lugar, al regresar a él de nuevo por la noche descubre que no hace falta que toque la luna del escaparate para que los peces amazónicos disecados se activen, sino que es suficiente con que se acerque al ventanal. Una noche, al poco tiempo, descubre que hay un olor extraño, a flores muertas, y no solo eso, sino que la sensación de humedad sofocante del aire va siendo muy semejante al aire amazónico. Decide desde entonces no ir a trabajar, sino esperar a que llegue la noche para poder acercarse de nuevo a la tienda de los peces disecados. A la mañana siguiente unas beatas llaman a un celador de la iglesia y le piden ayuda para despertarlo. Se dan cuenta de que está muerto:

Se dejó envolver, pues, por esa expansión, a su manera dionisiaca. Sí, en esa noche final. Y fueron unas beatas quienes, al reparar en un hombre tendido sobre ese banco, llamaron a un celador. Acudió este y le tocó un brazo, pero José María de Alesio no contestó. No lo hizo, pero en una mano sostenía una flor roja. Una flor roja y opulenta que alguien reconoció después como una flor amazónica. Una flor espléndida, en la plaza de la Buena Muerte. (Rivera Martínez, 261)

El espacio, plenamente realista, queda configurado por medio de la inclusión de elementos amazónicos en el escenario de una acción fantástica, transmutado en un ambiente selvático. El ventanal de la tienda del taxidermista se convierte en una especie de portal por el cual accede el protagonista al mundo amazónico, tan diferente al gris y alienante espacio limeño. El cuento, con el que se explica la extraña muerte de José María de Alesio, precisa de lo fantástico para que el nombre del escenario «Plaza de la Buena Muerte» sea coherente con el hallazgo del cadáver de un hombre por el que nadie se preocupaba. La palabra, como en «Adrián» con el mito de Pandora, es quien invoca a lo fantástico para que dé orden y sentido a la realidad, compensando de paso, las frustraciones de una vida encasillada en lo cotidiano (véase Paraíso 69).

El uso de lo fantástico, asignando al escaparate la función de portal que conecta la nebulosa Lima con la selva amazónica, y la extraña presencia de flores selváticas en la plaza de la Buena Muerte, explican la muerte del protagonista, dotando a la realidad de una atmósfera extraña en la que todo es posible y haciendo de este relato un ejemplo de

---

Nuestra Señora de la Buena Muerte. Curiosamente, en esa misma plaza, y ya en el siglo XX, un cocinero japonés fundó el restaurante “La Buena Muerte”, famoso por sus platos a base de pescado y mariscos.

realismo mágico en el que más que presentar la magia como algo real se explica la realidad como si fuera mágica (véase Lydia Rodríguez, 39).

Frente a la gris realidad de su vida cotidiana de empleado de una funeraria, José María de Alesio se siente atraído por una serie de acontecimientos mágicos y extraños que, lejos de cuestionar, se decanta por asumir como una realidad posible, alienante – se despreocupa de comer, de cambiarse de ropa, de dormir o de ir a trabajar – pero atractiva al mismo tiempo. Su aceptación por parte del protagonista, en cuya percepción se ha instalado el narrador y desde cuyos ojos el lector por lo tanto lee la realidad de lo que él vive, se convierte casi automáticamente en la aceptación del lector, que considera la transmutación de ese espacio como algo posible y verosímil de acuerdo al estatuto de lo real maravilloso planteado en el relato, por lo que ya no quedan puertas de escape para el lector ante esa nueva realidad impuesta (véase Arturo A. Fox 56). La fantasía que abarca al protagonista no deja de ser más que una proyección de sus propias carencias. Se trata del empleado de una funeraria ubicada en las inmediaciones de una facultad de Medicina, que gusta descansar en la plaza de la Buena Muerte. Sin vida más allá del trabajo ni más vínculos con la realidad que los laborales – pues carece de amigos o familia – el nombre de la plaza donde pasa sus ratos libres contrasta con un trabajo en el que debe hacerse cargo de los restos humanos tal como salen después de haber sido objeto de las prácticas de los estudiantes de medicina. El nombre “de la buena muerte” no es gratuito en este cuento, sino que sirve como aviso de la función primordial que ha de cumplir la extraña propiedad fosforescente de los peces en la tienda del taxidermista. La fantasía explica la realidad porque la compensa, tejida como está por el hilo del deseo (véase Rodríguez Pequeño 6). La muerte a la que el protagonista se entrega enmienda la fatalidad de una existencia inane, como si por fin, después de haber trabajado tantos años entre muertos, descubriera la vida en toda su exuberancia representada por los colores y los olores insospechados con que la Amazonía se instala, solo para él, en los Barrios Altos limeños.

#### «Lectura al atardecer (1997) o el fin de la historia»

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

El cuento es una puesta en abismo total. El narrador, en segunda persona, relata cómo el protagonista está leyendo la historia que el lector lee, y cómo la sintonía entre lo que está leyendo y lo que está pasando mientras lee es tal que el protagonista se convierte en el relato, de modo que conforme este llega a su fin él sabe que al terminarlo se morirá. En una especie de *mutatis mutandis* narratológico, acción, relato y discurso se convierten en la misma cosa, lo leído, la lectura y sus consecuencias tendrán idéntico final.

Al comienzo, el título, no solo habla del tiempo cronológico en que transcurre la acción, el atardecer en el que se pone a leer, sino también del tiempo existencial que el protagonista tiene cuando se pone a leer: se encuentra viejo, ya pasó su época de madurez, es jubilado y viudo, y solo quiere disfrutar de una forma cómoda de sus años, en el atardecer de su vida.

Después, en las primeras líneas, un breve intertexto nos lleva a «Continuidad de los parques», de Cortázar, y la conexión con ese cuento hace que el lector, antes incluso que el personaje, descubra que se trata de una puesta en abismo, en la que el relato leído se convierte en reflejo de la acción de leer:

Te acomodaste en el sillón, limpiaste tus gafas, examinaste con cuidado tus papeles. Por un momento también te volviste a mirar por la ventana el cielo gris, próximo ya al ocaso, y la mortecina luz de Barranco. (Rivera Martínez, 319)

Sin duda, no resulta rebuscado imaginarse al lector y protagonista en un sillón de terciopelo verde, pero basta la mención al mueble para sospechar que nos encontramos, como iremos comprobando conforme avancemos en la lectura, en un cuento en el que la acción y el discurso son una misma cosa. Un cuento sin historia o, si se prefiere, sin más historia que la de llegar al final de la vida del protagonista lector cuando este alcance las últimas líneas de lo que está leyendo. Las dudas sobre quién ha escrito y quien ha dejado en el cajón de su escritorio esos papeles que ahora lee – “No pudo ser la mujer que limpia la casa por las mañanas”; “¿Y Tobías, tu hijo, que te visitó el mes pasado? No, porque apenas estuvo una media hora, y no en estudio sino en la sala” (Rivera Martínez, 320) –, se convierten otras de orden más existencial cuando pensamos en quién ha escrito los designios de la existencia del protagonista.

Su naturaleza anónima, las escasas referencias a su vida – solitaria, recogida, dada a pequeños placeres como la lectura de poesía en los últimos años – le dotan de matices universales, por lo que el lector y protagonista de aquello que lee bien puede convertirse casi en cada uno de nosotros, a través de esta puesta en abismo pragmática en la que no es el autor quien se multiplica en el relato, sino el propio lector. No hay historia, no hay trama, solo un discurso que se acaba. Terminada la labor del lector cuando agota la lectura de las últimas palabras, este fallece, con la certeza de que no podría hacer otra cosa.

Como en los otros cuentos de este autor, las referencias al espacio son importantes. Primero porque nos hacen partícipes de la soledad en que vive el protagonista, en el pequeño departamento situado en Barranco, a orillas del mar limeño, frío y neblinoso. Segundo porque es precisamente ese ambiente invernal el que hace posible ese paralelismo material entre el mar y la niebla invernal que llega a Barranco, cubriendo todo de blanco, y el blanco del papel que encierra, como irá descubriendo, el final de su existencia. El papel como objeto se transmutará en el papel donde suceden los hechos de una vida sin historia. Papel y existencia pasarán de ser objeto de una comparación – gracias al mar, símbolo universal de la muerte – a ser intercambiables gracias a una total identificación.

Algo a destacar es la figura del narrador, en lo que la narratología tradicional ha entendido como segunda persona. Rivera Martínez, desde «Ángel de Ocongate» (1982)<sup>2</sup>, suele emplear este peculiar tipo de narrador en muchos de sus cuentos y en sus novelas – *País de Jauja* (1993), *Libro del amor y de las profecías* (1999), *A la luz del amanecer* (2012) –, con diferentes intenciones. Así, en *País de Jauja*, el narrador en segunda persona representa al protagonista que a la edad adulta dialoga –o monologa– con los

---

<sup>2</sup> Justo es mencionar que con este relato, su autor ganó el Premio de las mil palabras convocado anualmente por la revista *Caretas* y que le dio a conocer a un público más amplio del que anteriormente le conocía, el propio del ambiente académico de las universidades limeñas.

recuerdos de su versión juvenil, al hilo de las cartas, diarios y anotaciones que realiza en el verano en que tenía quince años.

En otras ocasiones, la diferencia temporal entre el narrador en cuanto a relator y en cuanto a perceptor de aquello que relata es mucho menor, por lo que el narrador se dedica a acompañar al protagonista a una distancia que podríamos considerar mucho menor, más íntima, a la que acostumbra el narrador heterodiegético con focalización interna convencional. El paso a la segunda persona le dotaría al narrador de un acceso total a la intimidad del protagonista, haciendo posible que el narrador heterodiegético con focalización interna haga uso de un monólogo autocitado, algo que generalmente se considera exclusivo del narrador autodiegético. Lo interesante en este caso es que esa mínima distancia entre uno y otro permite el acceso a la conciencia del protagonista, a su desorientación al no lograr adivinar cómo han llegado esos papeles a sus manos; permite asimismo el acceso a la certeza resignada de que el final de ese cuento sin historia coincidirá con el final de su vida, y concede que el relato de la muerte del lector llegue a su fin en el mismo momento en que se acaba aquello que está leyendo, sin necesidad de dar mayores explicaciones por parte de un narrador que tan solo accede al mundo a través de la conciencia del personaje que se ve dispuesto a morir.

Si Eco considera que el lector “a menudo no se decide entrar en un mundo ficcional” sino que “nos hallamos dentro, y en un determinado momento nos damos cuenta y decidimos que lo que nos sucede es un sueño” (139), suspendiendo la función perlocutiva, las consecuencias que en la realidad tiene lo leído y cumpliendo así con el pacto ficcional, en este caso el lector y protagonista da otro giro de tuerca convirtiendo su muerte literaria en la real y definitiva.

### **Atando cabos**

Los tres cuentos de Edgardo Rivera Martínez que acabamos de analizar, aunque de asunto dispar, guardan sin embargo en común la especial relación que se establece entre la raíz realista que prevalece en todos ellos y su desarrollo fantástico. En los tres, como sostiene Sierra al hablar del cuento fantástico latinoamericano, habremos de descartar los presupuestos que distinguen entre “las parejas conceptuales del tipo real/irreal, real/imaginario o normal/anormal”, y en su lugar tomo partido por el presupuesto según el cual la esfera de lo real es inabarcable, pues tal como defiende Cornejo Polar, el autor intenta demostrar que lo fantástico y lo maravilloso parten 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 (véase 120), una nueva realidad trascendente, que escapa a la condición humana y crea estructuras superiores (Rodero 124).

Como ya hemos mencionado y se ha subrayado en la exposición de la acción de los tres relatos, debemos resaltar la presencia del espacio en que se sitúan los hechos en su comienzo, pues será el espacio el que hará posible la inclusión del factor fantástico en todos los casos. El horno se convertirá en el escenario en el que el abuelo despliegue todas sus ambiciones, que hagan, como en el caso del mito que Adrián relata a la abuela, que el mundo arcádico se venga abajo. La Plaza de la Buena Muerte hará honor a su ya de por sí misterioso nombre, favoreciendo que José María de Alesio encuentre en el momento de su muerte la belleza y la dignidad que la vida le había negado en Lima y que tuvo que llegar desde el Amazonas. El protagonista lector se introduce en el relato apoyado en las brumas de Barranco.



En los tres espacios la luz o el fuego, también juegan un papel fundamental. En el primer caso, cuando Adrián descubre que el tesoro se encuentra enterrado en el horno de la panadería familiar, unas luces, como de fuegos fatuos asomarán, reforzando la naturaleza mágica del poder que él posee y que justifica la sensación que el narrador tenía de que se trataba de alguien especial. En el segundo caso, la luminiscencia de los peces amazónicos se intensifica con la presencia de Alesio, y es el primer síntoma de que cobran vida. En el tercero, al lector le viene a la mente “una delgada lengua de fuego que va encendiendo las grafías y las consume, una a una. La de una Ariadna que avanza y va dejando el rastro de un hilo incandescente” (Rivera Martínez 321), descubriendo que leer y vivir son una misma cosa y que cada palabra leída es un segundo menos de vida y un paso más a la muerte.

En «Adrián», la desaparición del protagonista, no explicada, se asume como consecuencia de un hecho fantástico, su don para encontrar tesoros escondidos. Culminada su labor de facilitador, Adrián desaparece, al mismo tiempo que, hundido el horno, la unidad familiar se resquebraja. En «Una flor en la plaza de la Buena Muerte» es esta plaza la que justifica el desenlace, haciendo honor a su nombre, transmutándose en selva amazónica gracias a la intermediación de unos peces disecados, y consiguiendo que la oscura existencia del protagonista culmine mágicamente, envuelto en fragancias selváticas. En «Lectura al atardecer», la puesta en abismo que estructura y explica el relato permite que el papel del libro y el discurso narrativo por él contenido constituya el verdadero espacio en el que se desarrollan los acontecimientos. En los tres casos, los espacios permiten la aparición de una línea fantástica que convive con el espacio real (panadería familiar, plaza del centro de Lima, libro leído), hasta el momento en que se apodera de ella. El espacio resultante explica el desenlace de los relatos.

Una característica común a los tres cuentos es que lo fantástico como solución rotura un camino de salida al conflicto sin retorno. En el primero, «Adrián», su desaparición, y la conversión del tesoro encontrado en deshechos, será definitiva y el narrador testigo jamás volverá a tener noticia del personaje. En los otros dos casos, sus protagonistas morirán y lo fantástico será la explicación que, en la lógica del relato, parezca más creíble. En los tres casos, lejos de darse lo que Julia Kristeva propugna, esto es, la reducción de lo fantástico a la realidad cuando las cosas vuelven a su cauce (véase en Bravo 39), la realidad como materia queda amplificadas e instaladas en un mundo dilatado por la inclusión de lo fantástico, que se instaura como algo definitivo.

En los tres casos además, la incursión de lo fantástico se da a través de una muda, un giro de tuerca, un salto cualitativo en la calidad del espacio en el que transcurren los hechos a través de la palabra. El espacio, de corte realista – una casona familiar con horno de pan, una plaza en el centro de Lima, las páginas de un relato – se transfigura en fantástico gracias al poder la palabra, que abre una nueva dimensión por la que los protagonistas encuentran su salvación – en los dos primeros – o su condena definitiva – en el último –. Gracias a la confianza que el autor le otorga a la palabra, al poder que le da, que busca en ella una explicación de hechos extraños, – la desaparición de Adrián hundido el horno, el cadáver de Alesio sobre la banca de una plaza con una rara flor en la mano, el supuesto cadáver de un hombre con un relato en su última página –, lo fantástico es invocado no para subvertir la realidad o para negarla, sino para darle el sentido que la propia realidad tangible con tanta frecuencia nos niega. El autor, una vez más, pone su fe en la ficción no como forma de poner tierra de por medio frente a la realidad, sino más bien, al contrario, para poder comprenderla y hacerla más humana.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BRAVO, Víctor Antonio (1988): *La irrupción y el límite*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1999): “Prólogo a Azurita”, en Ferreira, César y P. Márquez, Ismael (Editores), *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 117-120.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*. Visor, Madrid.
- DEL PRADO, Javier; Bravo Castillo, Juan y María Dolores Picazo (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Madrid, Síntesis,
- ECO, Umberto (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- FERREIRA, César y P. Márquez, Ismael (Editores) (1999): *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- FOX, Arturo A. (1975): “Realismo mágico: algunas consideraciones formales sobre su concepto”. Yates, Donald A., ed. *Otros Mundos, Otros Fuegos*. Ann Arbor, MI, Michigan State University, pp. 53-56.
- GARCÍA LANDA, Ángel (1999): *Acción, relato y discurso*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (2004): “Ángeles y danzantes. Conflictos culturales en la narrativa del Perú (de José María Arguedas a Edgardo Rivera Martínez)”. *AISPI*. Actas XXII, 1-16.
- PARAÍSO, Isabel (2000): *Literatura y Psicología*. Madrid, Síntesis.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo (2008): *Cuentos del Ande y la neblina (1964-2008)*. Lima, Santillana.
- RODERO, Jesús (1999): *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. Nueva Orleans, University Press of the Sonter.
- RODRÍGUEZ, Lydia (2006): “Consideraciones teóricas: el realismo mágico y la ciencia ficción”, *Hybrido: arte y literatura*, 8, 39-43.
- SERRA, Edelweis (1978): *Tipología del cuento literario*. Madrid, Cupsa editorial.

© Crisanto Pérez Esain



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 02 de octubre de 2015

Aceptado: 14 de octubre de 2015