# UNA POÉTICA DE LA SACRALIDAD: LA ESCRITURA CÓSMICA EN "AMARU" DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

# UNE POÉTIQUE DE LA SACRALITÉ : L'ÉCRITURE COSMIQUE DANS "AMARU" D'EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

# A POETIC OF THE SACRALITY: THE COSMIC WRITING IN "AMARU" FROM EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

Américo Mudarra Montoya Universidad Nacional Mayor de San Marcos

#### Resumen:

El presente artículo pretende mostrar el valor de este cuento, "Amaru", dentro de la narrativa de Edgardo Rivera Martínez. Creemos que se trata de un relato capital pues configura una poética. En dicho texto se genera la concepción de una escritura cósmica, vinculada a la naturaleza y al tiempo, que intenta fijar lo inefable. Una escritura que cifra su carácter mediador en una lógica vinculada a lo sagrado, donde el principio de identidad ha quedado abolido, y a un tiempo circular y mítico. Se proyecta una imagen del escritor como un sujeto que se sitúa en un espacio intermedio. La escritura vuelve a concebirse como *poiesis*, creación, tal como la entendían los griegos, además de permitir el establecer nexos entre universos y temporalidades diferentes.

### Résumé:

Le present article essaie de montrer la valeur de ce conte, «Amaru», à l'interieur de la narration d'Edgardo Rivera Martínez. Nous croyons qu'il s'agit d'un récit capital puisqu'il configure une poétique. Dans ce texte s'engendre la conception d'une écriture cosmique, liee à la nature et au temps qui essaie de fixer l'ineffable. Une écriture qui chiffre son caractère médiateur dans une logique liee au sacré, où le principe d'identité est resté aboli, et en même temps circulaire et mythique. Où se projette une image de l'écrivain comme un sujet qui se situe dans un espace intermediaire. L'écriture est conçue une nouvelle fois comme *poiesis*, une création, comme les Grecs le comprenaient, en plus de permettre l'etablissement des liens entre des univers et differentes temporalités.

#### Abstract:

The article focuses on showing the value of this story, "Amaru", inside Edgardo Rivera Martinez's narrative. We believe that it deals with a cardinal narration since it constitutes a poetics; this text generates the conception of a cosmic writing, linked to the nature and to the time, that tries to set the ineffable thing.

## Palabras clave:

Narrativa peruana; Rivera Martínez; Poética; Escritura; Diálogo; Sacralizad.

#### Mots clés:

Narration péruvienne; Rivera Martinez; Poétique; Ecriture; Dialogue; Sacralité.

## *Key words:*

Peruvian narrative; Rivera Martinez; Poetics; Dialogue; Sacralized.

Fecha de recepción: 15/10/2010

Fecha de aceptación: 30/10/2010

Edgardo Rivera Martínez es uno de nuestros mayores estilistas; el grueso de su obra así lo demuestra. Rivera Martínez ha diseñado una de las empresas estilísticas mejor elaboradas en la literatura peruana. Al mismo tiempo, su escritura no ha dejado de problematizar el estatuto heterogéneo de nuestra realidad. Escritura cultural que se sitúa en el límite de tradiciones contrapuestas para mediar y resolver conflictos de manera artística. Incluso, siendo un autor tan importante (y prácticamente canonizado en vida por la crítica literaria peruana¹), son pocos los trabajos serios dedicados a su obra;² salvo tal vez *País de Jauja*, su novela más celebrada y reeditada, los estudios literarios se han mantenido en silencio. Es poco lo que se ha escrito sobre "el resto" de su obra, y no porque adolezca de deficiencias. Este vacío de la crítica es necesario remediarlo de alguna manera.

En este artículo, nuestro interés fundamental se centra en configurar, a partir del análisis de un relato, "Amaru", 3 la poética (o por lo menos

Prueba de ello es la edición de *País de Jauja*, editada por Peisa, en una colección preparada por *El Comercio. Cf.* RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *País de Jauja.* Lima, Peisa, 2001. Para un primer acercamiento al término "canonización" véase: SULLÁ, Enric. El *canon literario.* Madrid, Arco / Libros, 1998.

Al respecto véase la compilación de artículos que publicó Cesar Ferreira sobre la obra de Rivera Martínez: FERREIRA, César (Ed.). Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas. Lima, UNMSM, 2006, pp. 277-280. Este volumen es uno de los pocos que se dedican íntegramente a elucidar la obra del escritor peruano; sin duda, un aporte valioso a los estudios literarios. Dentro de los materiales que ofrece esta compilación se presentan tres reseñas sobre la publicación de los cuentos completos del autor. Véase: AGREDA, Javier. "Cristal de roca, Cuentos completos", pp. 281-283; OTERO, Diego. "Cuentos completos de Edgardo Rivera Martínez: nuestra facultad de ser alucinados", pp. 285-286; y RABÍ DO CARMO, Alonso. "A propósito de Rivera Martínez", pp. 277-280.

Hemos revisado dos versiones distintas de este relato. La primera corresponde a uno de los primeros volúmenes de cuentos de Rivera Martínez, Azurita; la segunda, a la edición de sus cuentos completos. Ambas versiones varían en su escritura, aunque básicamente el relato no sufre modificación alguna, la historia es la misma; la última es la definitiva, revisada por el propio Rivera Martínez, por ese motivo hemos decidido realizar nuestro análisis sobre este último texto, todas nuestras citas hacen referencia a él. Cf. RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. "Amaru". En: Azurita. Prólogo de Antonio Cornejo Polar. Lima, Lasontay, 1978, pp. 143-149 y "Amaru". En: Cuentos *completos*. Lima, INC, 1999, pp. 102-107.

una de ellas) de Rivera Martínez. Creemos que su escritura no puede comprenderse sin considerar su estatuto cósmico y cultural. Rivera Martínez problematiza en este relato-poema la noción de escritura y la resuelve concibiéndola como una escritura sacra, cosmogónica y cíclica, capaz de dialogar con la naturaleza y descifrarla. Al mismo tiempo, vemos que este relato se mueve en un espacio donde el yo y el tú dialogan; el narrador-protagonista del relato se encuentra dividido (¿o acaso el narrador forma parte de esta entidad sagrada, como es el Amaru?). El texto se mueve en una ambigüedad que no se resuelve ni siquiera ai final, sino prevalece y se extiende hasta el final de los tiempos. Ambos aspectos del relato, la escritura cósmica y el narrador-protagonista dialogante, forman parte, en nuestra opinión, de un mismo proyecto patético. Para revisar estos elementos del relato nos valemos de los aportes de la retorica general textual de Tomás Albaladejo y Stefano Arduini y de la semiótica del discurso propuesta por Jacques Fontanille. Además, tomamos los apuntes de Walter Mignolo para definir el término "poética", de las nociones de Martin Buber para referirnos al diálogo y de los postulados de Mijaíl Bajtin para hablar de la alteridad.

\*\*\*\*\*\*

El primer paso para emprender nuestro análisis es discernir entre lo que Walter Mignolo ha denominado comprensión hermenéutica y comprensión teórica. Esta distinción realizada por el autor argentino está orientada principalmente hacia una perspectiva epistemológica y no metodológica. Los intereses de Mignolo lo llevan a enfatizar esta última y a desarrollarla con mayor detenimiento. Una de los objetivos implícitos de su libro, *Teoría del texto e interpretación de textos*, es dejar sentadas las bases para la formación de una comunidad teórica. Sin olvidar estos detalles, para nuestra investigación es de sumo interés el uso de esta categoría para elaborar el eje a partir del cual realizar nuestro análisis. Por ese motivo haremos uso de las formulaciones de este texto pero dirigidas principalmente hacia una elaboración hermenéutica.

<sup>4</sup> MIGNOLO, Walter. *Teoría* del texto e interpretación d*e textos*. México D. F., UNAM, 1986. Básicamente el primer capítulo de este libro (pp. 19-54)

Mignolo señala que el vocablo 'teoría'-entendido como reflexión sobre los principios generales del fenómeno literario— tiene dos expresioones:

La teoría referida a las reflexiones de los escritores sobre la literatura, es decir, a definiciones esenciales de la literatura que sirven para la interpretación (la poética de un escritor). A este nivel se interrelacionan la interpretación y la teoría.

La teoría entendida como derivación del paradigma de la ciencia. En esta acepción se designa una actividad que busca objetivar la formulación, refutación y modificación de hipótesis y teorías. En este paradigma el vocablo se liga a la explanación de los principios generales de la literatura (no a su definición) y a la explicación de textos particulares (no a su interpretación).

En el primer caso, la teoría se refiere a "definiciones esenciales" y se usa en el paradigma de la comprensión hermenéutica y, en el segundo, se refiere a un sistema interrelacionado de conceptos y se usa en el paradigma de la comprensión teórica<sup>5</sup>.

En nuestro relato encontramos, de manera implícita, algunas "definiciones esenciales"; "Amaru" propone una poética de la escritura, al reflexionar sobre ella y al centrar el desarrollo del relato en esa misma reflexión. La historia, sintéticamente, cuenta el acto de escritura del protagonista, el Amaru, y cómo esta escritura dialoga con el cosmos. Existe un aprendizaje del narrador-protagonista orientado por su constante preguntarse por la razón de ser de su escritura. Formalmente, el texto se presenta como un "diálogo" consigo mismo y no simplemente un monólogo; esto se consigue por la fragmentación del narrador protagonista: el texto se encuentra integrado por dos niveles los cuales corresponden al yo y al tú. Para observar con claridad este fenómeno textual revisemos el inicio del relato:

\_

<sup>5</sup> Op. Cit. P. 19.

[Yo] surjo de la obscuridad, lentamente. Mi faz se adelanta hacia mi faz. Pupilas grises, pálido fulgor en una efigie adusta. He emergido así cien veces ante el espejo, sin detenerme a escrutar lo inescrutable, mas ahora observo. ¿Qué subyace tras de lo absorto? Poco a poco vuelve el azogue a su vacío. Desciendo de la loggia, anillo a anillo, y en silencio me dirijo a la ventana. Catedral del Cuzco, ¿desde cuándo te contemplo? Me alejo, después, bordeando los muros, hasta el aposento que he hecho mío. Sombra soy en la penumbra, pero arde en mí un fuego. Un fuego cuyo fin se aproxima. Lo sabes, sierpe, y en la espera rememoras. Sumas los momentos y los días, uno a uno, y en ellos lo pensado y lo soñado, en un recuento que es también celebración y conjuro. Sí, el placer de *abandonarme* a la palabra, a su ritmo, a sus certezas. ¿OYES? Suenan los golpes cadenciosos: María Angola, campana de siglos.<sup>6</sup>

Hemos señalado en el texto los deícticos y las marcas verbales que hacen referencia a la primera y a la segunda persona; las cursivas hacen referencia al yo, las negritas, al tú. Las mayúsculas de la palabra "oyes" marcan un punto de ambigüedad que no se resuelve en el texto, es un punto de intermediación donde no es posible identificar con claridad quién habla. Esto se complica al revisar la integridad del relato: no existen párrafos, sino una continuidad que se prolonga hasta el final. Al leer el texto no sabemos con certeza quien es el tú, si realmente es otro personaje o una prolongación del yo narrador-protagonista. Esto último también es "falseado" por el texto, pues no podemos asegurar que sea propiamente así, la posibilidad inversa también es válida, sobre todo al reconocer la calidad de "escritura" del relato y al conocer el desenlace del mismo. Nos encontramos atrapados en un tiempo que se repite circularmente; el tú que habla puede ser también el testigo de todas las anteriores apariciones del Amaru. Ambas posibilidades están abiertas y realmente no se contradicen.

El fenómeno que estamos describiendo ha sido formulado en otros términos por Martin Buber. Este autor afirma que el encuentro con el otro

<sup>6</sup> RIVERA. Op. Cit. 102. Cursivas, negritas y mayúsculas nuestras.

marca la senda de la trascendencia. En uno de sus libros más conocidos, ¿Qué es el hombre?, Buber afirma, respecto a este punto, lo siguiente:

Únicamente cuando el individuo reconozca al otro en toda su alteridad como se reconoce a sí mismo, como hombre, y marche desde este reconocimiento a penetrar en el otro, habrá quebrantado su soledad en un encuentro riguroso y transformador [...] El hecho fundamental de la existencia humana es el hombre con el hombre [...] Sus raíces se hallan en que un ser busca a otro ser, con este otro ser concreto, para comunicar con él en una esfera común a los dos pero que sobrepasa el campo propio de cada uno [...1 la esfera del "entre"

Esta esfera del "entre" explica muy bien los procesos por los cuales el narrador se desdobla. En nuestro trabajo utilizamos constantemente la noción del "tú" tal como la entiende Buber, en un sentido ontològico, de apertura, a un nivel de trascendencia. Esto significa principalmente que tanto el "desdoblamiento" como la continuidad del texto no son meros aditamentos formales sino que corresponden a una lógica que constituye el relato. Creemos encontrar en este punto un índice para reconocer una poética vinculada a lo sagrado.<sup>8</sup>

Otro detalle importante es la caracterización del narrador. Se trata de un Amaru, es decir, de un ser que pertenece a la mitología andina<sup>9</sup> y que se encuentra vinculado a la creación y regeneración del mundo. El título del relato no es tampoco arbitrario, no solo señala al narrador-protagonista, sino que nos introduce a una lógica distinta, donde la noción del yo moderno es vulnerable pues se remonta a una noción donde primero está el otro y lo inefable. En ese sentido, el "entre", el punto de intermediación

BUBER, Martin. ¿Qué es el hombre? México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 149-151.

<sup>8</sup> Hago referencia a este término dentro de las coordenadas de los postulados de Mircea Eliade. Cf. ELLADE, Mircea. Lo *sagrado y lo profano*. Madrid, Labor, 1985.

<sup>9</sup> Cf. ORT1Z RESCANIERE, Alejandro. *De adaneva a inkarrí: una visión indígena del Perú*. Lima, Retablo de papel, 1973. En este hermoso libro, Ortiz realiza un análisis de un relato oral que tiene como uno de los personajes principales a un Amaru. En su estudio, Ortiz demuestra que estos seres mitológicos están asociados al inicio y la regeneración del cosmos.

entre el yo y el tú es el momento de la hierofanía, es decir, el momento donde lo sagrado se manifiesta. Todo el texto se encuentra sumergido en esa lógica. En otras palabras, no solo se trabaja la sacralidad como un tema, sino que se lo recrea por medio de la escritura. Sin embargo, el cuento habla precisamente de eso: "Y de pronto, empujado por una voluntad y un saber preexistentes, tomaste la pluma. Solo fueron necesarios unos pocos ensayos para idear y establecer una escritura, con la cual cifrar el tema que tan presente estaba en tu memoria. Diste principio, pues, a su transcripción". <sup>10</sup> Esto significa que se trata de un relato que narra el acto de escribir y que "duplica" la operación que el narrador describe en la historia. El narrador cuenta que escribe ("idea" y "establece" una escritura) para cifrar un tema; el autor implicado, modifica su escritura para abordar lo sagrado, que supera sus parámetros culturales. Ambos, autor implicado y narrador- protagonista, operan con el lenguaje para hablar de algo que es anterior a ellos y que supera sus expectativas y posibilidades: es una escritura límite, que bordea lo im-posible. No solo se desdobla el protagonista, ante su reflejo en el espejo, sino que el relato mismo es una proyección de la escritura poiética <sup>11</sup> del autor implicado.

Para continuar con nuestro análisis nos proponemos describir en términos de la semiótica del discurso, según la entiende Jacques Fontanille, las interacciones entre el yo y tú, producto del desdoblamiento del narrador-protagonista. Queremos mostrar cómo el vínculo que existe entre ambos es sumamente intenso; se trata de un diálogo, no solo como estrategia textual, sino en un sentido más profundo, casi ontológico. El diálogo con el otro está presente en la base misma del relato; sin embargo,

<sup>10</sup> RIVERA. Op. Cit., p. 103. Cursivas nuestras.

Hago referencia a la noción griega de *poiesis*, entendida comúnmente como "creación", para hablar de la escritura de Rivera Martínez, porque me parece que esta categoría sintetiza su trabajo con la palabra, en especial en este relato, que se encuentra casi en los márgenes de los géneros literarios canónicos. En este punto, me parece que existe un nuevo dato que refuerza nuestra hipótesis: la poética que materializa este relato se puede entender como una escritura cósmica, una escritura que se modifica para albergar lo sagrado. Por lo tanto, vulnera las nociones modernas de identidad, unidad y género.

no se trata de un desconocido, sino de un ser que es memoria, recuerdo, tiempo y vínculo, anterior y constituyente de la identidad.

Antes de empezar es pertinente definir de manera sintética y muy básica las categorías que vamos a utilizar en esta sección. Jacques Fontanille<sup>12</sup> entiende el campo de presencia como el espacio en el que tienen lugar las tomas de posición, sensibles y perceptivas. En este campo se analizan las formas en que las presencias sensibles se relacionan entre sí. Este campo surge a partir de la aparición de un centro sensiblecuerpo propio (el yo de la enunciación y, posteriormente, el yo del enunciado). Este campo posee un horizonte de presencia (los lugares y momentos en que aparecen otras presencias). El cuerpo propio se relaciona con otras presencias a partir de dos operaciones fundamentales: la mira (fuerte o débil) y la captación (amplia o restringida). La primera describe el flujo de atención y la segunda es la operación mediante la cual el cuerpo propio ubica y cuantifica a las otras presencias. De la combinación de estos dos procedimientos surgen los modos de presencia. Estos son básicamente cuatro: realizado (mira (+) / captación (+)), actualizado (mira (+) / captación (-)), potencializado (mira (-) / captación (+)) y virtualizado (mira (-) / captación (-)). 13 Dentro de este campo aparecen los actantes posicionales: fuente, blanco y control. La fuente es el cuerpo propio de donde surgen la mira y la captación hacia otra presencia, el blanco. El control siempre es aquella presencia o realidad que media entre ambos. Puede ser favorable o desfavorable, según corresponda. Con esta sintética exposición de las categorías de Fontanille podemos pasar a la descripción respectiva de nuestro relato.

Al principio del relato nos encontramos con la aparición del yo de la enunciación. La primera línea del relato lo presenta vinculado al yo del enunciado, en este caso, el Amaru. Líneas más abajo, el yo del enunciado cambia, ya no es un yo, sino un tú:

Lo sabes, sierpe, y en la espera *rememoras*. Sumas los momentos y los días, uno a uno, y en ellos lo pensado y lo soñado, en un

<sup>12</sup> FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima, Universidad de Lima, 2006.

<sup>13</sup> Ibídem, pp. 118-119.

recuento que es también celebración y conjuro [...] Piensas, ofidio, y te inclinas a observar la *notación ya inalterable*, allí en el facistol [...] Tu lucidez, serpiente. Te incorporaste y *reconociste* el sitio [...] Y de pronto, en algún momento, reparaste en el tema que se *reiteraba*, en breve frase, en tus oídos. La frase primigenia. Se podría haber dicho que había nacido contigo, pero también que *te había precedido*. <sup>14</sup>

Queremos marcar dos detalles. En primer lugar, la familiaridad con que el tú se dirige al protagonista, sobre todo por el uso del vocativo, que no siempre es el mismo. Esto evidencia que la mira es intensa y la captación difusa, del tú (fuente) hacia el yo (blanco). Si retomamos la primera escena, cuando el protagonista se observa en el espejo, nos damos cuenta de que nos encontramos en un momento especial dentro de su historia personal: es la primera vez que (se) observa. El espejo hace referencia, según Bajtín, no al desdoblamiento, sino al momento en que "yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos". 14 15 El pensador ruso concluye su reflexión de la siguiente manera: "No poseo un punto de vista externo sobre mí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi propia imagen interna. Desde mis ojos están mirando los ojos del otro". 16 La mirada en el espejo es la mirada del otro que me constituye, no niega mi existencia, ni mi calidad de yo, solo me "recuerda" que yo formo parte de algo más grande, que soy valioso en cuanto soy y estoy aquí y ahora. En ese sentido, podemos decir que el "tú" que aparece en el relato es tan importante como el protagonista; ambos personajes son claves para entender la historia, aunque, usando los términos de Jacques Fontanille, el yo-Amaru es un personaje realizado, mientras que el tú (¿Amaru?) se encuentra actualizado, desde el punto de vista del yo de la enunciación. En este último caso, el yo de la enunciación cumple el rol de fuente y el "tú", el de blanco. La mira es intensa, aunque no se conoce casi nada de él, lo que significa que la captación es concentrada. La escritura funciona

<sup>14</sup> RIVERA. Op. Cit., pp. 102-103. Cursivas nuestras.

<sup>15</sup> BAJTÍN, Mijaíl M. Yo *también* soy. (Fragmentos sobre *el* otro), México D. F. Taurus, 2000. p. 156.

<sup>16</sup> Ibídem.

como control, la escritura del relato y la escritura de la que habla el relato. En cualquier caso, nos damos cuenta de que el tú posee un carácter "inefable"; es una presencia que surge y orienta la narración aunque no podemos precisar con exactitud su identidad. Lo que queda claro es su carácter anterior al protagonista.

Un segundo elemento importante en la cita es la mención de los términos "rememoración", "inalterable", "reconocimiento", "reiterado" y "precedido". Todos ellos hacen referencia a algo que ya está, a algo previo, primero, originario. Desde el inicio del relato nos encontramos con estas referencias; la relación que mantienen el protagonista con su alter ego, no solo es un "desdoblamiento" sino un diálogo, con otro que no es él mismo. No se trata de una negación radical, sino de una negación fundadora, aquella que marca el ingreso del hombre al mundo. Mijaíl Bajtín da un ejemplo esclarecedor de este fenómeno: el niño dentro del vientre de la madre. Desde el principio, dice el pensador ruso, nos encontramos en relación con un otro, quien nos brinda el mundo; cuando llegamos ya hay mundo, esa es nuestra primera verdad, de ahí, después y como producto de la interacción con el otro, surge el yo. 17 Esto no desmerece a la personalidad ni a la individualidad, sino la comprende de una manera más completa. Vemos cómo la relación con el tú es una relación fundadora y fundamental. El relato trabaja con una lógica de espejos pero no para señalar una dependencia, o una relación de sombra y realidad, sí para caracterizar aquella unidadalteridad cósmica que constituye nuestro mundo, así como a nosotros mismos. La presencia del tú es fundamental no solo en el plano narrativo, este es más bien expresión de una cosmovisión que recupera la sacralidad como fundamento del orden y asume una posición que cuestiona los valores modernos de la "identidad" y la "diferencia". Nos encontramos con un texto híbrido que se mueve en los márgenes de los géneros y que maneja la ambigüedad como uno de sus principales valores.

\*\*\*\*\*

<sup>17</sup> Cf. Ibídem.

No es extraño que recién a la mitad del relato el protagonista se nombre a sí mismo, <sup>18</sup> y lo haga frente al espejo. Este hecho textual nos lleva a considerar la estructura del relato y a indagar por el campo figurativo que rige su configuración. Para esta revisión vamos a retomar los aportes de la retórica general textual. Dentro de esta línea de pensamiento en los estudios literarios es sumamente importante reconocer que el texto retórico está compuesto por partes v es el producto de un proceso mayor, el hecho retórico. <sup>19</sup> Además, es pertinente reconocer que el texto posee una estructura definida y deliberada, hasta cierto punto, desde su producción.

Dentro de esta reflexión, la noción de campo figurativo es uno de los aportes más valiosos e interesantes para los estudios literarios. Propuesta por Stefano Arduini, esta categoría, el campo figurativo, organiza de una manera bastante novedosa las antiguas taxonomías de figuras retóricas; esos inmensos listados y clasificaciones ofrecen, a la luz de los postulados de Arduini, nuevas posibilidades hermenéuticas. El autor italiano se propone constituir una retórica no normativa; de esta manera, su interés radica en la explicación de la complejidad del fenómeno retórico en su conjunto. La primera distinción, de la cual parte el estudioso italiano, es la que se da entre la noción de figura y la categoría campo figurativo. Se trata de dos procesos distintos: vinculados a lo particular y a lo universal, respectivamente. Mientras el primero describe una estructura superficial, el segundo, una profunda. Esto se debe, principalmente, a que la figura es una expresión de todo un sector del pensamiento. Para Arduini no podemos hablar de un "grado cero" del lenguaje, así como tampoco podemos afirmar que aquel solo "refiere" la realidad. La figura supone procesos mentales profundos que organizan el mundo y lo constituyen. La definición que ofrece Arduini de los campos figurativos es la siguiente:

...La figura no nace creando un añadido a la palabra, sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades,

<sup>18</sup> Cf. RIVERA. Op. Cit, p. 104: "Subiste al rellano, V te observaste en el espejo. Me nombré: *Amaru*".

<sup>19</sup> Para un desarrollo lento y detallado de estas categorías, texto y hecho retórico, véase: ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid, Síntesis, 1988.

supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo solo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello [...] Sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario [...] La figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto mismo de partida. [De esta manera] el lenguaje figurado en sentido estricto no sería más que la manifestación lineal de procesos retóricos más profundos [...] Se trata de hecho de procesos inventivos que crean el uso y con éste el modo de mirar el mundo.<sup>20</sup>

La figura es concebida como una de las estructuras primordiales a partir de la cual percibimos nuestro mundo. Cualquier comprensión desde nuestro horizonte cultural está mediada por ella. La distinción entre un lenguaje estándar y uno figurado es banal, pues no da cuenta del poder creador del lenguaje, y de la figura retórica en particular. El mundo jamás es una materia indistinta, su descripción es ya una toma de partido, una predisposición cultural y lingüística. Los campos figurativos son, por lo tanto, operaciones mentales que organizan nuestra experiencia y le dan sentido. De esta manera, aspiran a la universalidad, pues el campo figurativo describe un mecanismo común a cualquier ser humano. La figura, en cambio, obedece a un interés particular situado y manifiesto en una expresión. El campo figurativo es capaz de sistematizar en su interior una gran cantidad de figuras, pues si bien existe un número considerable, existen ciertos procesos similares a cada una de ellas. Son seis los campos figurativos reconocidos por el autor italiano: el de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición. El corolario de esta propuesta es la afirmación siguiente: la figura retórica implica una concepción del mundo. Por ese motivo, creemos que una descripción retórica (de esta retórica) del relato que comentamos nos dará la posibilidad de redondear nuestra interpretación.

<sup>20</sup> ARDUINI. Prolegómenos *a* una teoría general *de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 102-103 y 136.

El campo figurativo que rige la composición de este texto se ubica dentro de la metáfora. La figura específica que actúa en todo el relato es la alegoría. Para Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, se trata de "una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)". La alegoría es una figura que pone en correlación dos mundos diferentes, los cuales se unen en la representación para ofrecer una sola imagen con dos planos distintos. Responde al mecanismo lógico "esto y aquello", 21 22 o sea, produce la conjunción de dos universos de sentido en paralelo, sin que estos interfieran en la comprensión de la totalidad; debido a esto se diferencia de la metáfora, pues esta sólo involucra, por lo general, a elementos o individuos particulares. Además, esta figura supone y depende de un proceso de codificación previo, el cual le brinda unidad y ofrece las claves para su interpretación adecuada. Esto significa que en la alegoría sí está en juego una primera interpretación, producto del trabajo previo del autor, lo cual no significa que no se abra posteriormente a la pluralidad de sentidos generados por la lectura de la obra.

La alegoría constituye la columna vertebral de este relato. Veamos cómo opera entonces. El texto nos obliga a detenernos en distintos momentos; mientras el Amaru escribe se da cuenta de que su escritura posee la capacidad de invocar y cifrar la existencia del cosmos. Esto se evidencia, por ejemplo, en la siguiente cita:

De repente se hizo algo así como un vacío. Un hondo y callado vacío. Y se levantó entonces un rumor grave y profundo, y tanto que solo podía ser captado por ti, y por los pumas, las parihuanas, los halcones [...] Sí, aquel rumor había sido canto del fuego, himno de las fraguas y grito de las cumbres heridas por el rayo y del hervor de los volcanes [...] No había sido gratuita, pues, la inquietud de los comienzos. *La frase inicial contenía, en su misma brevedad, un llamado. Una voz múltiple y primordial había contestado, y* 

<sup>21</sup> MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS. "Alegoría". En: *Diccionario de retórica, crítica* y terminología *literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, p. 19.

<sup>22</sup> Ibídem, p. 20.

con ella se ensanchaba la fluencia que habías imaginado monódica [...] Herreriana abstracción, venida de tan lejos, que se entretejía con lo aquí viviente y primigenio [....] Anotaste, mediante la escritura que en ese mismo momento inventaste, ese rumor que había brotado de la tierra al conjuro de tu invocación. Su línea esencial, al menos, y su progresión, su cadencia<sup>23</sup>

Como vemos la escritura es un espacio de comunicación con aquello que sobrepasa la escritura misma. Un ámbito que solo puede ser percibido por los animales y por el Amaru, que forma parte también de la naturaleza. Su cualidad de animal personificado le brinda la posibilidad de entrar en contacto con el cosmos; es un personaje que se mueve entre mundos, su escritura "invoca" y al mismo tiempo fija una imagen de aquello que sostiene el cosmos. Más adelante se dice que: "Mas continuaba la vida allá en la ciudad, mientras acá se invertía el devenir con esa resurgencia de lo abolido".<sup>24</sup> Solo en el templo, donde vive el Amaru, es posible encontrar ese punto de mediación entre el ser y la escritura. Recordemos, también, que el templo cumple la función de *axis mundi* en casi todas las religiones; se convierte el punto en el cual la divinidad y el hombre pueden comunicarse.<sup>23 24 25</sup> Más adelante surge una señal, más profunda e importante para el relato, que incide nuevamente en la capacidad de la escritura para cifrar el orden del cosmos:

No te asombraste, digo, cuando de la puna descendió una voz no menos poderosa. No, no era la que había resonado en el solsticio, y, por lo tanto, no ya del fuego ni del combate y el triunfo. No, sino brotaba de la arcilla y del limo, y que era celebración y elegía. *Haylli y aymoray* a la vez, y en un solo haz, por consiguiente, la siembra, la madurez, la cosecha. **Era la tierra que cantaba, esfinge.** La tierra madre y nutricia, mas también la que acoge, como desnudo término [...] **Probada estaba, pues, la continuidad de esa alternancia, que era mucho más, por supuesto, que un simple** 

<sup>23</sup> RIVERA. Op. Cit., pp. 104. Cursivas nuestras.

<sup>24</sup> Ibídem, p. 105.

<sup>25</sup> Cf. ELIADE. Op. Cit.

diálogo entre una realización erudita y los ecos de la naturaleza. [...] Se acercaba diciembre. Era cada vez mayor la frecuencia con que me hablaba, no ya en un susurro, sino en alta voz, a mí mismo. Dejé a un lado preguntas e hipótesis. No quise pensar más en los siglos de latencia, y renuncié a toda especulación sobre este don de creación y de palabra. Me atengo solo aun saber en acto. Sé que el fin está próximo<sup>26</sup>

Como vemos no se trata solo de una réplica; la escritura no refleja, transforma e intenta traducir en sus códigos aquello que se encuentra más allá. El Amaru escribe siguiendo una primera evidencia. Asume la escritura como la respuesta a un primer impulso, pero su escritura no es inocua: conversa y mueve el mundo, o por lo menos se sume en su movimiento, es una escritura cósmica, pues está en sintonía con lo que sucede alrededor. El fin que se avecina no liquida el cosmos, lo regenera. El relato termina con la siguiente afirmación: "Pero alguna vez, en una noche muy distante, otra sierpe se levantará de mis cenizas". <sup>27</sup> Se trata de un tiempo cíclico, un círculo que no aniquila sino continúa infinitamente. La escritura de este Amaru volverá en otro tiempo. Pero el texto mismo es ya esa escritura. No solo se ha narrado la historia del Amaru, se ha traído su texto. Los vínculos entre el yo narrador y el tú narrador y el yo del enunciado muestran que el texto mismo se concibe como un diálogo: es su evidencia. Esta escritura cósmica es un diálogo. El escritor se encuentra inmerso también en esta lógica.

El relato completo se configura como una alegoría de la escritura. El "poeta", en el sentido griego, se convierte en el vínculo entre las fuerzas que organizan el cosmos y la humanidad. Su escritura condensa y traduce en signos el acontecimiento de la sacralidad del cosmos. Pero, el poeta no es una individualidad, es siempre un conversar, un estar con otro, que es y no es él mismo. La escritura asume de esta manera una posición límite y mediadora.

<sup>26</sup> Ibídem, p. 106. Negritas nuestras, cursivas en el original.

<sup>27</sup> Ibídem, p. 107.

Esta es la poética que sintetiza este relato. Esta es la poética que organiza el texto y que señala el rumbo de su escritura. No hablemos de las continuidades que se dan entre ella y la etica cultural inclusiva<sup>28</sup> que ha asumido Rivera Martínez en su escritura. Sin duda, existen fuertes vínculos, no es el momento de desarrollarlos. Creemos que este esquema básico puede ayudarnos a comprender la obra de uno de nuestros más notables narradores contemporáneos. Esperamos continuar por esa ruta.

# **BIBLIOGRAFÍA**

ALBALADEJO, Tomás. Retórica. Madrid, Síntesis, 1988.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

AGREDA, Javier. "Cristal de roca, Cuentos completos". En: FERREIRA, César (Ed.). *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas*. Lima, UNMSM, 2006, pp. 281-283.

BUBER, Martin. ¿Qué es el hombre? México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954.

ELIADE, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Madrid, Labor, 1985.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima, Universidad de Lima, 2006.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS. "Alegoría". En: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, p. 19.

<sup>28</sup> Cf. PÉREZ, Hildebrando. "La escritura incluyente de Edgardo Rivera Martínez". En: FERREIRA, César (Ed.). *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas*. Lima, UNMSM, 2006, pp. 101-103.

- MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México D. F., UNAM, 1986, pp. 19-54
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*. Lima, Retablo de papel, 1973.
- OTERO, Diego. "Cuentos completos de Edgardo Rivera Martínez: nuestra facultad de ser alucinados". En: FERREIRA, César (Ed.). Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas. Lima, UNMSM, 2006, pp. 285-286.
- PEREZ, Hildebrando. "La escritura incluyente de Edgardo Rivera Martínez". En: FERREIRA, César (Ed.). *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas*. Lima, UNMSM, 2006, pp. 101- 103.
- RABÍ DO CARMO, Alonso. "A propósito de Rivera Martínez". En: FERREIRA, César (Ed.). *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas*. Lima, UNMSM, 2006, pp. 277-280.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. "Amaru". En: *Azurita. Prólogo* de Antonio Cornejo Polar. Lima, Lasontay, 1978, pp. 143-149.

. "Amaru". En: Cuentos completos. Lima, INC, 1999, I	pp. 102-107.
<i>País de Jauja</i> . Lima, Peisa, 2001.	

SULLÀ Enric. El canon literario. Madrid, Arco / Libros, 1998.

# **Correspondencia:**

#### Américo Mudarra Montova

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: aamerico17@hotmail.com