

01068
1
2oj.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

EN TORNO A LA OBRA DE
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

P R E S E N T A :
RAMON MORENO RODRIGUEZ



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION	5
1.LA UIDA EXAGERADA DE LAS ESTRUCTURAS LITERARIAS	10
2.LA LITERATURA COMO PRE-TEXTO	68
3.LA CARA EXITOSA DEL EXILIO	87
4.ADIOS A LAS CAMAS	97
5.POR LOS CAMINOS DEL "BOOM"	124
6.EL CHISTE ES SU RELACION CON LO CONSCIENTE	146
7.LAS CRONICAS A VUELO DE BUEN CUBERO	169
CONCLUSIONES	179
BIBLIOGRAFIA	185

INTRODUCCIÓN

El interés por la obra de Bryce Echenique me surgió en 1986 cuando tan sólo tenía conocimiento de una de sus novelas: *Un mundo para Julius*. En ese tiempo el escritor peruano era un ajenísimo y perfecto desconocido para mí, pero era evidente que tras esa novela que trabajosamente se encontraba en el mercado, debería haber un escritor que evidentemente tenía mucho qué decir.

En 1987 el azar hizo llegar a nuestro país varios ejemplares de *Un mundo para Julius* y *La vida exagerada de Martín Romaña*. A través de una cadena de tiendas de autoservicio la editorial Argos-Vergara remató un buen número de libros entre los que se encontraban estos dos títulos. Anteriormente, en la década de los setenta, *Un mundo para Julius* se conoció ampliamente, pero después de dos o tres años jamás se volvió a ver ninguna otra obra del peruano en México.

El encuentro con *La vida exagerada de Martín*

Pomafia (en esa hermosa y cuidada edición de la colección El ave fénice) fue una verdadera fortuna. El placer y la felicidad con que leí la novela definió inevitablemente que al año siguiente -cuando me inscribí a la maestría- mi proyecto de tesis fuera sobre la obra del escritor peruano.

Me sucedió lo que nos sucede con frecuencia con los libros que amamos: los leemos poco a poco porque en un momento dado descubrimos que la lectura está muy avanzada y el libro amenaza con terminarse, entonces nos aferramos a la lectura, y deseando prolongar más esos instantes, leemos cicatera y avariciosamente.

Fue necesario esperar hasta 1989 para conocer el resto de la obra del escritor peruano (ya empezaba a trabajar sobre mi proyecto de tesis): la editorial Plaza y Janés reeditó todas las novelas y el libro de cuentos *Magdalena peruana* y las trajo abundantemente a nuestro país.

El paso de los años ha reconfirmado mi gusto y admiración por la obra de Bryce Echenique. Sus novelas han sabido resistir el paso del tiempo y han logrado encontrar nuevos caminos para nuestra narrativa que, tan anquilosada con el famoso boom, parecía estar condenada a un largo periodo de ostracismo, pero escritores como Bryce Echenique han demostrado que todavía nuestra narrativa tiene mucho qué decir y que no es necesaria la sombra protectora de los autores de medio siglo para que tenga vigencia o cobre interés en el público lector, tanto de nuestros países como de otras lenguas.

En el proyecto inicial de tesis habíamos planteado cuatro capítulos como temas de trabajo, que por sí mismos se imponían, ya que eran las preocupaciones constantes en las novelas y los cuentos de Bryce Echenique: La literatura dentro de la literatura, el amor, el autoexilio y el humor. A ellos

quisimos agregar uno más: Bryce y su relación -un tanto ambigua- con el boom de la narrativa hispanoamericana, tema que no tenía mucho que ver con la temática literaria de nuestro autor, pero fundamental para comprender no sólo el fondo sino la forma de su escritura.

Este capítulo respondía a una necesidad también muy personal, y en ese sentido subjetiva para la tesis. Me planteaba cuestiones tan fundamentales como ¿Qué era el boom en verdad?, ¿existía o no?, ¿debería considerarse a Bryce como parte del grupo?, ¿por qué sí o por qué no?, etc. Y en este último sentido me parecía que era pertinente incluirlo como un capítulo de la tesis pues este fenómeno, aunque tangencialmente, tenía mucho que ver con nuestro autor; para bien o para mal ya que, como creo que quedó demostrado, Bryce Echenique vas más allá del boom para buscar un camino propio fuera de este encasillamiento.

Finalmente tuve que incluir dos capítulos que definitivamente no estaban contemplados en el proyecto, pero que la necesidad de la investigación los fue imponiendo cada vez más, a medida que se avanzaba. Uno de ellos es el que se presenta en primer término: "La vida exagerada de las estructuras literarias". La investigación nos estaba demostrando que no era suficiente hablar de los temas de mayor interés para Bryce Echenique, sino que era necesario profundizar en la estructura de sus obras, sobre todo de las novelas, para poder comprender mejor el proceso de creación literaria de nuestro autor.

Así pues, la elaboración del primer capítulo se impuso, también, como elemento evidenciador de los cambios en la forma de novelar de Bryce Echenique con respecto del boom. El capítulo se limita a analizar exclusivamente las cuatro novelas, ya que esta tesis estudia preferencialmente éstas. Incluir un análisis sobre la estructura de todos los cuentos, o los más representativos, hubiera dado, aunado al análisis de la estructura

de las novelas, material suficiente para elaborar otra tesis. Así que, sacrificamos en aras de la precisión, el análisis de la estructura de los cuentos; que, por otro lado, me parece que no quedó un hueco dentro de la investigación ya que los recursos utilizados en unas y otros son muy similares. Si hubiera incluido el estudio de la estructura de éstos, probablemente, habría sido reiterativo hasta el cansancio.

Es también pertinente aclarar que, aunque la investigación pretende ser global en cuanto a las obras analizadas, en última instancia terminó por imponerse la importancia de las novelas frente a los relatos: definitivamente Bryce Echenique es mejor novelista que cuentista. Y esto pesó en el momento de ir seleccionando el material de trabajo, las narraciones cortas poco a poco fueron relegadas a segundo término. No creemos que se haya cometido una injusticia con ellas, pues si bien son textos importantes, tuvieron que ceder su lugar a las novelas, que lo son más, pero como quiera que fuere, lo dicho respecto de sus temas y estructuras es válido para toda su obra de ficción, y como se podrá observar se ejemplificó indistintamente tanto con unas como con otras.

Precisamente, la necesidad de incluir lo más posible toda la obra del peruano me llevó a escribir el segundo capítulo no planeado inicialmente. De hecho éste funciona como un apéndice pues no guarda mucha relación con el resto de los capítulos. "Las crónicas a vuelo de buen cubano" también se justifica por otras razones, ya que estos textos tienen una relación muy cercana con la prosa de ficción, llámese cuentos, relatos o como fuere, por lo tanto su parentesco me permitía hacer extensivo para las crónicas lo dicho para las novelas y los cuentos.

Resumiendo, podemos decir que esta tesis es una investigación sobre las novelas de Bryce Echenique en la que

se incluyeron los cuentos en la medida de lo posible y que, para intentar incorporar toda su prosa, se dedicó un capítulo final a los libros de crónicas.

Para finalizar, es conveniente explicar que la ausencia de una bibliografía directa sobre la obra de Bryce Echenique se debe a que el material disponible en México, el único al que teníamos acceso, carece de estudios especializados sobre la obra del peruano y los pocos que existen se limitan a reseñar o comentar muy superficialmente algunas de sus obras, pero que en lo fundamental no aportan nada original.

1 LA VIDA EXAGERADA DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS

De acuerdo con el análisis que hacen Roland Bourneuf y Real Oullet, las estructuras de las novelas se dividen en cinco partes fundamentales¹:

- 1).-La Historia
- 2).-El punto de vista
- 3).-El espacio
- 4).-El tiempo
- 5).-Los personajes

Es conveniente aclarar que la investigación de estos críticos incluye otros elementos de análisis que no se mencionan aquí, pues no se refieren exclusivamente a la estructura de la novela, o bien, porque se han de considerar esos puntos en otra parte de este trabajo. Creemos que estos cinco temas son

¹ Bourneuf, Roland; Oullet, Real. *La novela*, Ariel, Barcelona, 1985, 283 p.

suficientes para comprender en lo global las estructuras de las novelas de Alfredo Bryce Echenique.

En este capítulo analizaremos exclusivamente las novelas, ya que éstas definen claramente el estilo y la evolución de la obra del peruano y, aunque nos limitaremos a los elementos consignados por los críticos, de vez en cuando dejaremos un poco el esquema, para aclarar o ampliar aspectos que creemos importantes de destacar. En la medida que sea necesario aludir al resto de su prosa se hará exclusivamente con el objeto de evidenciar algunas ideas.

I. UN MUNDO PARA JULIUS

Son tres los elementos que más destacan los críticos franceses con respecto a la historia que narran las novelas, que son: acción, narraciones múltiples y principio y desenlace. La acción la definen como:

el cambio a partir de una situación dada y bajo la influencia de ciertas fuerzas[...], juego de fuerzas que pueden encontrar obstáculos o elementos propicios, combinarse o manifestarse en sentido opuesto, para uno o varios personajes²

En *Un mundo para Julius* la acción está totalmente definida por dos claras fuerzas que interactúan y son el motor que mueve la historia a lo largo de todo el libro: la visión del mundo de los adultos y la visión del mundo de los niños; en especial Julius. Estos dos elementos entrarán en

² Bourneuf, Roland; Oullet, Réal. *La novela*, Barcelona, Ariel, página 51.

A partir de las siguientes citas que se hagan, y para evitar la reiteración de notas de pie de página, se pondrá al final de cada referencia -entre paréntesis- el título de la obra y el número de página, remitiéndose a la bibliografía para consultar la edición que se utilizó.

conflicto dada la incomprensión entre adultos y menores. Los niños llevarán la peor de las partes, pues siempre tienen que adaptar sus puntos de vista y sus opiniones al caprichoso mundo de los mayores. Este acoplamiento se resolverá en dolor o en incomunicación:

Trató de engañarse, poniéndole a Bobby la cara de Rafaelito Lastarria, pero ésa fue la última vez: reaccionó valiente y cambió la cara de su primo por la expresión satisfecha que Bobby traía en la camioneta, de regreso del aeropuerto. Por fin pudo respirar. Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que ya vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro... Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, lloresito de preguntas, eso sí. (*Un mundo...*, 426)

La acción en esta novela no se limita a la forma tradicional del género en que se nos presenta una intriga determinada: resolver el misterio de un crimen o saber los resultados de un amor ilícito entre la protagonista y su amante, etc., sino que la acción se encuentra diluida a lo largo de la novela, sin un fin aparente más que el de contarnos las aventuras y las anécdotas de Julius y su familia, un poco al estilo de *A la recherche du temps perdu*. La diferencia que existe con esta obra es que la novela de Bryce presenta los acontecimientos con cierto orden cronológico.

Si el lector de Bryce Echenique está acostumbrado a las lecturas convencionales terminará el libro decepcionado ya que nunca hay algo concreto que le dé tensión e interés a la historia. El interés radicará en todo el conjunto, es decir, en la unión de todas las anécdotas, como si fuera un mosaico hecho de pequeños fragmentos, sin sentido y sin valor analizados aisladamente; pero totalmente significativos vistos en su conjunto.

La novela pues, contradice la normatividad que

la crítica convencional establece como requisito para la intriga y que los críticos franceses citan:

Los diferentes métodos de análisis, el de Souriau o los de los estructuralistas, demuestran que la intriga, en tanto que encadenamiento de hechos, estriba en la presencia de una tensión interna entre estos hechos que debe ser creada desde el principio de la narración, entretenida durante su desarrollo y encontrar su solución en el desenlace (*La novela*, 52)

Un mundo para Julius es más bien una reunión de cuadros de costumbres de la alta burguesía peruana, donde aparece un ser extraño a la conducta y al mundo que lo rodea: Julius. El niño es el hijo de una acaudalada familia limeña, pero tiene la rara costumbre de simpatizar y aficionarse a la amistad de los desvalidos y pobres. La novela está más cerca de las obras carentes de intriga y tiene el autor como modelo, aún no confesado, a Marcel Proust y su estilo falto de tensión. Esta elección para narrar se da por evidentes razones estéticas que Bryce Echenique comparte con el escritor francés.

La novela está más bien construida con base en las llamadas microhistorias o narraciones múltiples, y que según Bourneuf y Dullet se dividen en tres grupos, de acuerdo con la cita que hacen de S. Todorov:

La disposición de estas narraciones sucesivas es de lo más simple: el encadenamiento, según las categorías que distingue Todorov, cuando cada uno de los personajes-narradores toma la palabra por turno. La alternancia consiste en "contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ahora una después la otra, y prosiguiéndolas después de cada interrupción" [...] el engaste (que también es llamada "narración encuadrada"), "inclusión de una historia dentro de otra" (*La novela*, 85-86)

Esta obra de Bryce Echenique se ubicaría dentro del primer grupo ya que toda está construida con base en historias cuyo protagonista es Julius o cualquier familiar o

persona cercana a él. Por ejemplo, además de contársenos decenas de historias donde Julius es el personaje central: en la escuela, en la casa, en el campo, en la calle; se nos narran anécdotas que no tienen mucho que ver con él; tal es el caso de las aventuras personales de cada uno de los sirvientes o amigos de él o familiares políticos o amistades de sus padres o hermanos, etc.

El único requisito para que existan estas microhistorias es que alguno de los protagonistas o personajes secundarios tenga que ver con el mundo que rodea a Julius. También pueden ser historias que buscan dejar plasmada una intención o bien, sirven de contexto para dejar un "marco de ambientación" totalmente claro a los ojos del lector. Hechos que incluso el mismo Julius desconoce porque él se encontraba en otro lugar cuando eso sucede.

El tercer elemento a destacar es el inicio y desenlace de la obra en cuestión. El inicio de una novela debe ser como la obertura de una ópera: resume la intención general del autor: "La primera página de una novela nos da su tono, su ritmo y, a veces, su argumento" (*La novela*, 55). Con *Un mundo para Julius* no es diferente, las primeras líneas de la extensa novela sirven al lector como referente de lo que vendrá después: la curiosidad del niño por las personas ajenas a la familia; el gusto, más que curiosidad, por lo que hacen los pobres y su particular y precoz inteligencia:

"Hemos nacido pasajeros de primera clase; pero, a diferencia del reglamento de los grandes barcos, aquello parecía prohibirnos las terceras clases"[...] Un palacio con cocheras, jardines, piscinas, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas, mirando, por ejemplo, una flor[...] La carroza y la sección servidumbre ejercieron siempre una extraña fascinación sobre Julius[...] con excepción de Julius que era muy pequeño para darse cuenta del espanto[...] Y Julius nunca ha olvidado esa madrugada (*Un mundo...*, 10-11)

Esta novela tiene un principio cronológico, es decir, el autor empieza a narrar la historia en el momento más remoto de la anécdota (en el nacimiento de Julius). La primera línea del libro dice: "Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry", así continúa en orden cronológico hasta que llegamos a la página final en la que el autor interrumpe la historia de Julius porque ha arribado a un momento fundamental en la vida del protagonista: el fin de la niñez y el inicio de la pubertad, logrando así su objetivo: narrar lo que hace ese niño. Todo lo que venga después, aunque siga siendo el mismo personaje, ya no importará para la historia, pues no forma parte del objetivo del libro. Bourneuf y Dullet explican los finales de las novelas de una manera más o menos similar a como Bryce concluye *Un mundo para Julius*:

Ponen punto final al destino de sus personajes y no hay nada más que añadir a la historia, o sólo la interrumpen y la narración que acaba no ha sido más que un episodio de una vida...] Estos desenlaces se imponen por su lógica y su necesidad, por la riqueza de su significado y las prolongaciones que dejan entre ver (*La novela*, 58)

Un mundo para Julius concluye cuando el niño termina la primera etapa de su educación elemental: cambiaría necesariamente de colegio -lugar clave en el desarrollo de la infancia de toda persona por ser el primer contacto con el mundo exterior. Esto sucede cuando Julius cumple diez años de edad, fecha importante para su transformación, pues da sus primeros pasos hacia la pubertad. También se da otro hecho fundamental para tener que concluir la historia de la infancia de Julius: éste descubre la sexualidad, mejor dicho la función genital, de una manera por lo demás cruel. Su hermano mayor le confiesa burlescamente que se había "tirado" a Vilma, su exnana y uno de sus amores idealizados.

La confesión del hermano fue doblemente dolorosa para Julius, ya que momentos antes, por medio de una

charla entre los sirvientes, se había enterado que Vilma era prostituta:

-La encontré por la calle, bien trajeada, siempre hermosa la joven Vilma... Muy insolente eso sí... Yo fui cordial... Claro que ignoraba aún... aunque tanto olor, su misma facha de Vilma algo me escondía ya, su propio andar[...] Habla con una lengua inmundada, provocando habla, insolentándose, envalentonándose, burlándose de que una es pobre pero honrada... Como cosa de nada le suelta a uno que es chuchumeca en un burdel de la Victoria... (Un mundo..., 424)

Por su parte su hermano le dijo:

Tal vez si me hubiera corrido... para qué: desde que la nombró, desde que agachó la cabeza lo supe, yo le digo a quién me voy a tirar esta noche[...]

-Si tú me das tu alcancía, yo te digo a quién me voy a tirar. De allí corrió donde Carlos, para preguntarle:

-¿Qué quiere decir tirar? (Un mundo..., 426)

La segunda parte de la estructura novelesca que analizan Oullet y Bourneuf se refiere al punto de vista desde el que se narra la historia, hay cuatro elementos que se destacan principalmente: relación autor-lector, foco de la narración, niveles de narración y el sentido.

Se dice que, aunque hay una relación explícita entre narrador y auditor, y que los autores del siglo XIX asumieron sin mayores complicaciones esta convención, la verdad es que los escritores del siglo XX se han preocupado cada vez más por romper esa normatividad en la medida que:

tras el engaño de la ficción, narrador y auditores irán juntos en busca de una verdad escondida[...] El narrador no es el único depositario de la verdad, del secreto: acepta o soporta la discusión (La novela. 91)

Si bien Bryce Echenique no es de los autores

que practique la experimentación en exceso,³ a tal extremo de poner a discutir al narrador de sus obras y al lector ideal o narratario; si hace algunos juegos de niveles de narración en los que evidencia su actitud de no querer saber todo sobre la vida de Julius y de quienes lo rodean.

Igualmente es difícil saber con exactitud por qué llora Julius al final de la novela: ¿por haber descubierto esa forma tan cruel, para él, de la sexualidad?, ¿por haber visto mancillado su amor por Vilma?, ¿por descubrir que el amor "casto" que él sentía por la nana podría "transformarse" en algo tan envilecido por los demás?, ¿por el dolor que son capaces de causarle quienes, se supone, lo deberían amar? Como dice el texto mismo, Julius tenía muchas preguntas que hacerse y, aunque Alfredo Bryce Echenique sea su autor, no tiene las respuestas; posiblemente junto con el lector pudieran encontrarlas, si es que puede haber respuesta para ese tipo de preguntas.

Tal es el caso de la relación que establece Julius con su madre. Es evidente que él la ama apasionadamente, sin embargo, ella es una persona frívola y superficial. Julius, a través de la voz del narrador -la novela está escrita en tercera persona- se muestra, si no crítico, sí mordaz con el resto de los personajes a quienes no ama; en cambio, con la madre mantiene una relación de amor incondicional, a pesar de la frivolidad de ésta.

Por otro lado, la relación narrador-narratario se hace más clara a los ojos del lector cuando notamos que el narrador en más de una ocasión se dirige a su hipotético lector para reafirmar sus ideas, o para tratar de mejorar su posición como narrador omnisciente:

³ Las razones por las cuales Bryce Echenique experimenta o no en las estructuras literarias se verá en el capítulo dedicado al boom de la literatura hispanoamericana

En lugar de disimular las trazas de su presencia en la narración, el narrador puede optar por dar énfasis al acto de narrar a base de dirigirse a su narratario (ya sea para influir en él, ya sea para verificar la solidez del contacto), valorando el grado de veracidad de su narración y dando fe de él. (*La novela*, 95)

Bryce Echenique se dirige a su lector hablándole en segunda persona con la intención evidente de tratar de reafirmar su posición de narrador imparcial, pues con frecuencia demuestra su clara parcialidad. Pero, por otro lado, desea evidenciar que todo es un juego literario en el que él reparte las cartas y establece las reglas:

En otro baño, uno que tú nunca tendrás, hollywoodense en la forma, en el color, en la dimensión de sus aparatos higiénicos, oriental en sus pomitos de perfume, francés en sus frascos de porcelana de botica antigua, con inscripciones latinas, Susan tomaba feliz una ducha deliciosa (*Un mundo...*, 87)

Respecto al foco de la narración se puede decir que es el "ojo de la cámara" a través del cual el narrador cuenta su historia. Para ubicarse en esa posición, como de cronista o espectador de los hechos, el narrador se puede colocar dentro del escenario mismo, o bien, colocarse desde un lugar distante, sin intervenir en la historia:

El narrador que lo sabe todo, lo interno y lo externo, lo ausente y lo presente, no duda en invadir la narración con sermones[...] en el segundo caso el narrador se esfuerza por desaparecer, por hacer olvidar que aquello es una narración. En el primer caso, narra; en el segundo, muestra. (*La novela*, 97)

Como ya se dijo, la novela está escrita en tercera persona, por lo cual el autor tiene la posibilidad de entrar y salir de la historia o de los pensamientos de los personajes como mejor le agrada, sin embargo, por la forma como lo hace Bryce Echenique, se crea una sensación de que la novela es narrada por un personaje; más aún, da la impresión de que es el

mismo Julius el que narra la mayor parte del libro.

Este experimento de mezclar las características de la narración en primera persona, aunque formalmente se escribe en tercera persona, lo logra gracias a una actitud voluble por parte del que narra, es decir, el narrador sí es omnisciente pero no es imparcial, pues adopta el punto de vista del personaje que protagoniza la parte de la historia que se esté narrando; por ejemplo, cuando describe las actividades de los padres de Julius, pero en especial de la madre, que es una señora que se dedica a vivir en fiestas y cocteles, el narrador adopta el punto de vista de un superficial cronista de la nota de sociales:

Desde la tarde tenía alguna inglesa finísima metida en casa y, cuando Julius llegaba del colegio, lo esperaban con toda clase de alabanzas en inglés y se dedicaban a adorarlo entre tazas de té y tostadas de mermelada. ¡Susan se había comprado cada juego de té! ¡Para qué les cuento! (*Un mundo...*, 134)

La historia también se narra desde el punto de vista de Julius, es decir, que la mayor parte de las cosas de las que el lector se entera es a causa de que Julius se encontraba en ese lugar. A donde él se traslade se traslada la narración, sin enterarnos del resto de lo que hicieron los personajes secundarios ya que Julius no estuvo ahí. Por ejemplo, Susan y Juan Lucas parten de vacaciones a Europa y Julius se queda en Perú, a pasar el verano en la playa, por lo tanto la narración se ubica en el balneario y de todo lo que nos enteremos estará contado en función de lo sucedido en la casa de la playa o de la información que llegue hasta ahí de Europa. Para decirnos lo que hacen los familiares de Julius en el viejo continente, el autor se vale de cartas que Susan envía a la casa de la playa. En consecuencia, los acontecimientos se desarrollan en dos lugares pero se narra desde un sólo punto de vista.

Por esos días empezaron a llegar las primeras cartas de Europa. La primera venía de Madrid y estaba dirigida a

Vilma, con instrucciones para que le leyera algunas partes a Julius[...] En Chosica las cosas marchaban como para que los de Europa se quedaran años allá, si querían (Un mundo..., 53-54)

Otro aspecto de la narración consiste en que sólo participamos de la charla de los adultos en la medida en que los niños la escuchan. Incluso, los acontecimientos pueden influir en el estado de ánimo del narrador, pues éste narra eufóricamente si los personajes, normalmente niños, están eufóricos:

Vilma no dejaba que sus niños se alejaran mucho. Por eso ellos podían oír su conversación, o algo así como:
-Yo iría, pues, a la esquina.
-Pero yo no le conozco, oiga. -Y una sonrisita[...]]

Al principio nadie entendió bien lo que había ocurrido, en realidad los niños tardaron un poco todavía en desternillarse de risa, pero Juan Lastarria había empezado a arrancarse bigotitos, Susana a oditar para siempre a Susan, linda, mientras el mago hacía volar palomas por todo el castillo, sacaba millones de huevos de todas partes y casi se traga el maletín. (Un mundo..., 35)

En cuanto a los niveles de la narración, como ya vimos, la novela está escrita en tercera persona por un fallido, por así llamarlo, narrador heterodiegético; sin embargo, introduce en dos ocasiones la primera persona y cinco veces la segunda. En el caso de la primera persona, éste deja de utilizar los verbos en tercera persona de singular sin mediar signo alguno como el punto y aparte o las comillas, que podrían ser, aparentemente, la forma correcta de pasarle la voz al personaje. O bien, utilizar los signos convencionales para estos casos: las comillas o el guión de diálogo. Sin embargo, la modificación que hace Bryce Echenique obedece más que a violentar una formalidad de la escritura de manera gratuita, a aludir a una circunstancia mental muy sutil, difícil de precisar con exactitud. Si hubiera transcrito los fragmentos con comillas o con guión de diálogo, hubiera quedado patente que el niño, Julius, era consciente totalmente de esa situación, sin embargo esas circunstancias sólo

las capta un adulto, un narrador omnisciente que puede elaborar complejas deducciones; mientras que un niño no puede plantear así las situaciones, o bien, si lo hace no tiene la conciencia clara de lo que dice. Por ejemplo, la primera ocasión en que se le da la voz a Julius es para que diga que su madre se olvidó de algo que era muy importante para él, que en función de ello había hecho muchas cosas en esos últimos días: la celebración de su cumpleaños:

La noche anterior ellos habían regresado a las mil y quinientas y, como siempre en esos casos, Julius había comido solo en la suite y luego había esperado un rato más, hasta que por fin lo venció el sueño sin que mami supiera que mañana es mi santo. (*Un mundo...*, 202)

Poner todos los verbos en tercera persona, otra posible solución, implicaría que eso pudiera pasar desapercibido al lector, o bien, sin que tuviera toda la carga significativa que el autor le quiso dar y que sólo lo podía resaltar dándole la voz, de esa manera, al personaje. Situación similar ocurre con la otra ocasión en que le da la palabra a Julius.

En cuanto a la narración en segunda persona se distinguen dos usos: uno es cuando la segunda persona es sucedáneo de la primera: el personaje se habla a sí mismo, pero lo hace en segunda persona para crearse cierto distanciamiento. Este uso de la segunda persona se utiliza en dos ocasiones y en ambas tiene características similares a las de la primera persona analizadas en los párrafos anteriores, se habla pues, de cosas complejas o de sentimientos no del todo claros al niño, pero sí al narrador.

En la pena que tú nunca olvidarás, Julius. Porque cuando se es así, cuando el día de tu santo o el de Año Nuevo o el de Navidad o cualquier otro día en que haya que querer y ser querido, cuando un día como hoy te entristece hasta regresar del Golf e irte a pasear por la piscina ya vacía y oscura, cuando se es así, cuando toda esperada alegría lleva su otra cara de pena inmensa, peor aún, de amenaza constante e indefinida de pena inmensa (*Un mundo...*, 207)

La segunda persona se utiliza, en su segunda modalidad, cuando el narrador se dirige al lector hipotético o narratario. Dicho uso, de una u otra forma, ya quedó explicado cuando describimos la relación existente entre narrador y lector. Las tres ocasiones en que se hace uso de esta modalidad para narrar son idénticas: se toma una actitud de exageración y desprecio hacia la supuesta pequeñez del narratario: "se conocían en restaurantes en que la cuenta podría ser tu sueldo y no en afiches esos que ponen para que te enteres de lo del cáncer" (*Un mundo...*, 183)

En cuanto al sentido que quiere darle el autor a su obra cuando narra desde tal o cual punto de vista, Gullet y Bourneuf afirman que "Las restricciones de campo y las intrusiones del autor no son gratuitas o faltas de significación precisa, sino que traducen, mejor que cualquier comentario, la concepción del mundo [del escritor]" (*La novela*, 111)

Es evidente que para Bryce Echenique la infancia es una etapa fundamental de toda persona y que, para poder plasmar en toda su complejidad el proceso de cambio y transformación que todo mundo tiene durante esta etapa, era necesario escribir su novela desde una óptica infantil, lo que conllevaba un problema: lo subjetiva e imprecisa que puede ser la apreciación de los niños.

Por lo tanto, tuvo que acudir a una forma narrativa de tercera persona con narrador omnisciente, pero que, para dejar una buena impresión del mundo y de la conducta infantil, era necesario que el narrador se "aniñara" o no se comportara como un adulto demasiado circunspecto, que terminaría por arruinar la espontaneidad de los diálogos infantiles o las escenas chuscas originadas en el candor pueril. De hecho, aunque formalmente la novela se escribe en tercera persona, siempre queda la sensación de que el narrador es el mismo Julius.

Lo anterior nos explica por qué el autor optó por esta forma lúdica de mezclar diferentes voces narrativas. La novela, pues, se nos presenta como una polifonía de voces narrativas que intervienen simultánea y alternadamente, dando todo un conjunto armónico. Bryce Echenique no sólo aporta su grano de arena para la renovación literaria que viven nuestras letras, sino que también resolvió de una manera afortunada e imaginativa un problema formal de escritura.

La tercera parte a analizar es el espacio, el que se puede subdividir en: lugares, itinerarios y descripción. Según los críticos franceses mencionados, el escritor puede enfrentar los lugares donde se desarrolla su obra de dos formas: el narrador lleva de la mano al lector, o bien, él se las tiene que arreglar por sí mismo al no haber mayores descripciones en el texto literario.

En el caso de *Un mundo para Julius* los espacios físicos quedan totalmente delimitados y todos tienen un valor simbólico muy claro: la obra se desarrolla en la ciudad de Lima y sus alrededores. El libro se divide en cinco partes y los títulos de tres de ellas aluden a esos lugares vitales con los que Julius se identifica y a los que tiene un profundo y especial afecto: su casa ("El palacio original"), su escuela ("El colegio") y el lugar de veraneo ("Country Club").

La novela no tiene las preocupaciones de la novela realista, aunque comparte muchos elementos realistas, de describir detalladamente los lugares donde se lleva a cabo la trama; más bien, toda descripción está en función de plantear una situación o una constatación de lo que los personajes están haciendo: se describen las bellezas de un palacio cuando los personajes hablan de las bondades de su residencia, etc.

Los diferentes itinerarios a lo largo de la novela están en función del lugar específico donde el autor ubica a sus protagonistas, es decir, se toma un lugar determinado, la casa de Julius por ejemplo, y todo lo que se diga en esos capítulos de la sección llamada "El palacio original" estará en función de lo que suceda en ese lugar, los personajes pueden ir o venir a otros espacios, pero el punto de referencia será la residencia, ésta se presenta como un eje o una fuerza centrípeta a la que siempre terminan por acudir.

Hay una clara razón de por qué se tiene esos lugares como centro y por qué se presentan en el orden en que están y no en otro. Se debe a que son los lugares que Julius fue conociendo a medida que se iba apropiando de ellos. Se presentaba uno nuevo al cual había que conocer y recorrer detalladamente, una vez satisfecha la curiosidad se iba a otro nuevo lugar que será el nuevo centro de la curiosidad infantil de Julius.

La casa es la primera de las partes en que se divide la novela ya que la historia principia con el nacimiento de Julius; por lo tanto, las necesidades de él no iban más allá que de su propio entorno; su relación con el mundo y las exigencias del medio lo llevan a conocer otro lugar fundamental para su persona y su curiosidad: la escuela; y así sucesivamente.

Por otro lado, la historia, podemos decir, se desarrolla en dos lugares, uno físico y otro metafísico. El primero: la ciudad, la escuela, la casa, etc, da pie para que el otro pueda existir, que es el mundo mental y reflexivo de Julius, este segundo no puede existir sin el otro, ya que éste es objeto de la curiosidad y necesidad de conocimiento del niño, ambos interactúan y viven armoniosamente en la mente del protagonista.

La cuarta parte de la estructura de la novela se refiere al tiempo. éste se divide en tres: el de la aventura,

el de la escritura y el de la lectura. El tiempo de la aventura son los años, meses o días que pasan dentro de la historia. En cuanto que la novela ocurre durante la infancia de Julius, el tiempo estará delimitado por la edad que tiene el protagonista cuando la novela concluye que son, precisamente, diez años. El autor es consciente de esta función temporal dentro de la novela y con frecuencia alude a la edad del niño, de hecho los capítulos en que se divide cada una de las cinco partes están organizados en función del tiempo transcurrido: cumpleaños de Julius, fin de un año escolar, período de vacaciones e inicio de otro nuevo ciclo escolar, etc.

Toda la novela está organizada cronológicamente, Bryce Echenique no hace experimentos temporales, juegos tan gustados por los autores contemporáneos a él; en este aspecto, está más cerca de los autores realistas decimonónicos. Sólo en una ocasión se adelanta ligeramente en el desarrollo de la anécdota, como queriendo ganarle al tiempo, fenómeno que después explotará ampliamente en novelas como *La vida exagerada de Martín Romaña*. Este adelanto en lo que sucederá es tan tímido como lo es una frase casi casual: "Fue el verano más largo de mi vida, diría Julius si le preguntaran por los meses que pasó en el Country Club". Esta expresión inicia la tercera parte de la novela que tratará precisamente de lo que hizo Julius en ese verano, en el Country Club, por supuesto.

Dicen Oullet y Bourneuf que: "La obra narrativa corre siempre el riesgo de retrasarse con respecto a la evolución de su autor" (*La novela*, 164). Es precisamente esto último lo que creemos que le ha pasado a esta novela; aunque es un buen libro y está bien escrito, es evidente que entre él y *La vida exagerada de Martín Romaña*, escrita once años después, hay mucha distancia en cuanto a calidad ya que ha habido una clara evolución en la forma de escribir, para bien, de Bryce Echenique.

El tiempo de la lectura, según los críticos franceses, es la transformación o desfasamiento entre el tiempo de lectura y el tiempo de escritura, es decir, es una relación entre novela-lector, y no novela-autor; como sería el caso del tiempo de la escritura. Con respecto a esto, el libro no ha desmerecido en cuanto a la calidad, actualidad y tratamiento del tema, sigue siendo tan válida como en el momento en que se escribió o se leyó por primera vez en 1970.

La quinta y última parte de la teoría de la estructura de la novela que aquí trataremos, con respecto a *Un mundo Para Julius*, es lo concerniente a la función, psicología, presentación y transformación de los personajes.

Las funciones de los personajes son muy variadas y van desde simples elementos decorativos, agentes de la acción, portavoces de su creador, hasta llegar a seres humanos de ficción, según la definen Bourneuf y Dullet.

Los autores de *La novela*, distinguen seis diferentes tipos de personajes: protagonista, antagonista, objeto, destinador, beneficiario de la acción y adyuvante. Los protagonistas "proviene[n] de un deseo, una necesidad o un temor". En general' en las novelas de Bryce Echenique, los protagonistas surgen de un deseo, este caso no es la excepción. éste se origina en la necesidad de explicarse a sí mismo la conducta de los adultos, es una urgencia por comprender la mecánica del comportamiento infantil y del surgimiento del sentimiento amoroso. Como un personaje dice del mismo Bryce Echenique, en bromas-veras, "De puro serio o de puro imbécil, Bryce Echenique se había leído cincuenta tomos de novísima psicología infantil antes de escribir *Un mundo para Julius*" (*La vida exagerada de Martín Romaña*, 257). Es pues un intento por comprender. Su novela nunca sería de tesis, nunca pretendería demostrar algo.

Al antagonista se define como "el obstáculo que le impide a la fuerza temática desplegarse en el microcosmos". Si bien, en *Un mundo para Julius* no existe una lucha de fuerzas como en una novela policial o de aventuras, como ya explicamos, pues la novela está formada por "cuadros de costumbres" o anécdotas, sí es evidente que existen antagonistas; en este caso son todos los personajes que obstaculizan el desarrollo de Julius que de una u otra forma se encargan de desplazar o desviar los sentimientos de afecto que él tiene para con ciertas personas. El principal antagonista sería Juan Lucas, padrastro de Julius que todo el tiempo se encarga de destruir su mundo imaginario casi sin darse cuenta y por eso mismo, más cruel, pues no sabe hasta dónde está haciendo daño al niño, como tampoco lo sabía Julius. Sólo lo podía saber el narrador, y acaso el lector. Otros antagonistas serían sus dos hermanos que se burlan de él o lo hacen víctima de sus abusos.

El objeto se define como el objetivo propuesto o la causa (deseada o temida), por la cual se desarrolla la anécdota. Los personajes objetos en esta novela son varios y más que evidentes búsquedas de un personaje equis por el protagonista, es una actitud ante la vida por parte de Julius: saber querer a los demás y comprender por qué otros son crueles con él o no lo quieren. El objeto número uno de Julius es su madre por la cual, aunque él no se da cuenta, lucha desesperadamente; al no recibir el amor y atención de ésta, deposita sus sentimientos en otras personas, por ejemplo, su difunta hermana Cinthia, su nana Vilma, algunas monjas del colegio y gran parte de los sirvientes.

Si la función de personaje objeto es difícil de ubicar, más etérea es la de destinador, que se define como el personaje que influye sobre el destino del objeto, es un árbitro que decide sobre la actuación de éste. Es claro que el autor decidió no colocar esta función sobre un personaje dado ya que entonces la novela tendería a ser un verdadero melodrama que

podría desviar la intención del autor. Por otro lado, ¿quién puede ser el responsable directo de que un niño no logre el amor de su madre? Nadie y todos.

La función de beneficiario de la acción recae en quien recibe el provecho de lo que el protagonista busca, y que no siempre es él mismo. En esta novela no puede haber beneficiario, implicaría que Julius hubiera logrado su objetivo, cosa que como sabemos no es así.

Finalmente se presenta la función de adyuvante. Son aquellos personajes secundarios o incidentales que colaboran con los deseos u objetivos del resto de los personajes: como lo es el protagonista, el antagonista, el objeto o el destinador. Algunos adyuvantes son Cinthia, Vilma, Carlos, Martinto, etc.

La psicología es una parte fundamental en la vida y desarrollo de los personajes, fenómeno que se puede ver en conjunto, como efecto de toda la novela, o como actitud de complejidad en tal o cual personaje. Los niveles de narración serán determinantes para explicar la actitud tomada por el narrador, ya que una novela en primera persona va en busca de una introspección, de un autoconocimiento, en tercera persona sería una observación de la conducta.

La novela no sólo es una observación de la conducta infantil sino que es un afán de autoconocimiento, que podemos atribuírselo a Julius pero también tiene que ver con el autor mismo. De hecho, con un poco de intuición psicológica, muchos de los objetivos del autor al escribir esta novela quedan evidenciados.

La presentación de los personajes se puede hacer de tres formas: el personaje que se presenta por sí mismo,

mediante otro personaje, a través de un narrador extradiegético o mixta. En el caso de *Un mundo para Julius* la presentación es extradiegética ya que existe un narrador que desde fuera nos cuenta la historia, a pesar de esto y por razones ya explicadas, el punto de vista desde el cual se presenta la historia de los personajes más que extradiegética es mixta, ya que la perspectiva del narrador cambia con tal facilidad y con tanta frecuencia, como episodios o microhistorias narra la novela.

La transformación de los personajes, en especial la del protagonista, son un excelente termómetro para detectar la calidad de la novela y el grado de complejidad psicológica alcanzada en cada uno de los actores de la historia.

Julius es un personaje que logra una clara evolución, salvándose su personalidad del acartonamiento. Notamos a lo largo de la novela como poco a poco sus intereses, sus temas y preocupaciones se van transformando; desde que era un niño de uno o dos años, que se divertía jugando a los apaches, hasta llegar al precoz púber de diez años que se preocupa por su edición de Mark Twain, que le destruyó su hermano; desde sus preocupaciones de no pecar ni con el más mínimo pensamiento porque al día siguiente hará su primera comunión; hasta el deseo de enterarse por qué Vilma es prostituta o "del otro significado de la palabra tirar".

II. TANTAS VECES PEDRO

El motivo de la intriga se origina en la búsqueda del amor perfecto por Pedro Balbuena. Lo busca en varias mujeres, en las cuales intenta sustituir a la amada ideal que había encontrado antes, pero que lo abandona. El libro se divide en cuatro historias, en cuanto intrigas, cada una posee su principio y desenlace, y cada una tiene como coprotagonista la mujer amada en turno, hasta que en el cuarto y último capítulo, se

reencuentra con su amor imposible, Sophie, encuentro definitivo y catastrófico para él.

El inicio de la obra es *in media res*, pues el primer capítulo trata sobre los amorfios entre Pedro Balbuena y Virginia, la norteamericana que lo lleva por una alucinante aventura hasta México. En este capítulo nos enteramos que ya había habido antes otro amor y que Pedro Balbuena trataba de recuperarse de ese abandono. Sólo a lo largo de la novela sabremos lo fundamental que había sido Sophie para él:

Pedro continúa con los ojos fijos en la maleta, pero siente que es guerra avisada, que no es innoble intentar un futuro con Virginia. Acude a su vieja imaginación, le reclama ideas para de ahora en adelante, piensa: el amor no existe pero es maravilloso!...] necesitaba un estímulo para no caer por entero en la deplorable comparación que lo hizo verse llegando con Sophie a Venecia, entrando con ella a un hotel de Venecia, pero hasta el hotel lo hirió con la crueldad de lo inolvidable, peor aún, de lo inolvidablemente deseado (*Tantas veces Pedro*, 23-24)

El inicio resume claramente el estado anímico que tendrá el personaje a lo largo de toda la novela y deja ver elementos que ayudan a aclarar el confuso final, pero también aporta señas de identidad sobre el humor, la ironía y la parodia literaria; típicas características del estilo literario de Bryce Echenique.

Quien lo hubiese visto desembarcar esa mañana, en el aeropuerto Charls de Gaulle, jamás habría dicho que estaba más solo que los muertos del poema de Bécquer, en sus peores momentos. (*Tantas veces Pedro*, 11)

En el final se sugiere que el personaje muere asesinado por Sophie; Lo confuso de la situación es que el reencuentro y la primera vez que tuvieron amorfios se parecen mucho, se insiste en que fue una temporada muy difícil con la expresión: "tres meses, cinco días, y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces". Así que cuando termina la novela no

sabemos si se está terminando de narrar la primera aventura con Sophie, y nunca hubo tal recuerdo, o bien es la narración del segundo encuentro.

Otro elemento que dificulta la comprensión es que la narración concluye en primera persona, así que el protagonista está narrando su propio asesinato; inmediatamente surge la pregunta ¿cómo hizo para morir y contarnos sus amores fracasados? A esto hay que agregar que el personaje es un escritor y que a lo largo de sus aventuras amorosas escribe una novela en la que narra su amor frustrado con Sophie, lo que ocasiona otra pregunta y otra confusión: ¿El final que nosotros conocemos es el de la novela que escribe Pedro Balbuena o el de su vida?.

El final no es en sí mismo sorprendente pues cumple con cierta lógica y también es una consecuencia un tanto obligada por el desarrollo que han tenido los acontecimientos a lo largo de la historia narrada. Se impone esa conclusión porque el autor ya ha narrado todas las aventuras amorosas del protagonista y el problema se resuelve con la muerte hipotética del personaje de Pedro Balbuena o la muerte de Pedro Balbuena, el personaje. Se cierra pues un ciclo, o todos los ciclos, de la vida del novelista ficticio.

Las diferentes narraciones o narraciones múltiples están construidas con base en dos técnicas: la del encadenamiento, una historia amorosa se suma a la otra y ésta a su vez a la siguiente, etc; y la de la alternancia, pues a medida que van progresando las anécdotas amorosas, se van intercalando fragmentos de la relación amorosa inicial, con Sophie, hasta que terminan las tres diferentes historias y la de Sophie, a un tiempo.

En esta novela, Bryce Echenique vuelve a utilizar la tercera persona para narrar la historia, pero no

intenta, como en la anterior, ser el depositario de la verdad con respecto de sus personajes, por lo tanto no los lleva de la mano hasta la conclusión lógica y esperada, sino que la voz del narrador es parcial y se adecua a las necesidades de lo que está narrando, asume una actitud similar a la del narrador de *Un mundo para Julius*, en que participa de los sentimientos de sus personajes y se comporta como un ser cambiante, acercándose, por esta razón, a una especie de narrador en primera persona.

La intención de diluir su absoluto conocimiento de la situación se manifiesta también en la ambigüedad del final; obligando, de esa forma, al lector a tener una actitud activa frente al libro y a no dejarse llevar de la mano. Pero también hay una actitud de provocación contra el lector: la lectura no es de fácil acceso, sino que es un texto plagado de referencias cruzadas contra las que se tiene que luchar para poder desentrañarlo.

El foco de la narración se ubica desde el punto de vista del personaje, el narrador extradiegético nunca cumple sus funciones de presentar la obra desde fuera de los escenarios, sino que "baja" hasta donde se encuentra su protagonista y cuenta la historia en función de éste y de su forma de ver las cosas, es pues, un narrador comprometido con lo que expone, y que además hace alarde de su imparcialidad para contar la historia.

Viajando por Bretaña, con Claudine, se pierden en las carreteras vecinales en busca de gasolina. Es Noche Buena y todos los negocios están cerrados. Se encuentran a un camionero que les informa cómo llegar al final de un pueblo donde pueden encontrar la gasolinería abierta; la deducción que hacen, entre bromas-veras es que el conductor debe ser ateo pues no está en la iglesia como todo mundo en ese momento. En esas circunstancias el narrador toma la palabra y asume, despreocupadamente, la

suposición de sus personajes como una verdad cabal: "Salieron del pueblo siguiendo las instrucciones del camionero ateo, doblaron a la izquierda por un camino desolado" (*Tantas veces Pedro*, 123).

El narrador adopta, en la mayoría de las ocasiones, su posición omnisciente, pero con frecuencia, como ya vimos, toma el punto de vista de sus entes de ficción; en estas ocasiones no puede saber lo que hace o piensa otro personaje, es decir, termina por transformarse en un elemento interno de la novela. Duda e ignora los pensamientos de los personajes secundarios, al igual que sus protagonistas: "Pedro ya estaba abriendo la ventana, señor, por favor, pero el ángel probablemente se cagó de miedo... Pedro no quiso decirle que estaba loca, porque lo estaba, ni que le iba a quedar apenas media botella en el tanque".

En diferentes ocasiones los distintos puntos de vista se entrecruzan creando unas imágenes cubistas, ya que un mismo fenómeno es aludido desde diferentes perspectivas. Eso sucede en el final del capítulo segundo:

Claudine lo llevó hasta la estación de tren más cercana. Quedaron en verse. Y se verían. Ya lo creo, pensó Pedro, prepara las mejores ensaladas del mundo. Pero eso ahí en el tren, no parecía importarle a nadie. La gente viajaba muda, con alguno que otro regalo mal empacotado, como diciéndole y usted qué mira, al que todavía no se había atrevido a mirar, como defraudada. Odiándose a las siete de la mañana tras la mala noche de la Noche Buena. Pedro se dormía hablando con Sophie y se despertaba hablando de Poulidor con Sophie. Después empezó a regresar a París en el auto de Céline y Sophie se mataba de risa de verlos juntos. Céline manejaba, y él al lado, encendiendo su vela, simpático y navideño.

-No me había fijado que eras tan bonita, Céline.

-Cállate imbécil.

En el vagón todo el mundo parecía estar de acuerdo.
(*Tantas veces Pedro*, 133)

Lo primero a destacar de esta cita es el

carácter inseguro del narrador pues da por hecho lo que sólo sucede en el sueño del personaje; confundándose, como si él pudiera tener condiciones similares a las de Pedro Balbuena, como dormirse mientras narra lo que ocurre. Eso le imposibilita narrar con fidelidad, deja su condición omnisciente; pero el personaje no sólo está al mismo nivel del narrador, sino que llega a ponerse por encima de él, ya que es capaz de saber con certeza lo que hará en un futuro a mediano plazo, pues el narrador dice "Y se verían" y el personaje replica "Ya lo creo".

Por otro lado, los personajes tienen cierta condición omnisciente pues logran saber con quién está soñando Pedro Balbuena, según nos informa el narrador. Finalmente, el último diálogo queda con cierta ambigüedad polisémica, pues no sabemos quién dijo "Cállate, imbécil", si Céline, o un malhumorado pasajero. En este párrafo se reúnen tres puntos de vista: el del narrador, el de Pedro Balbuena y el de los pasajeros del metro, todos pueden entrar y salir por la omnisciencia sin mayores problemas narratológicos para el autor.

Como hemos visto páginas atrás, hay un nivel de narración inicial que es en tercera persona, un segundo que se establece cuando el narrador extradiegético cede la palabra al protagonista y entonces la historia se cuenta en primera persona: "Observando a Virginia buscar la llave de su maleta. Madre mía que estás en Lima y en mi corazón, compartiéndolo con esta gringa ahora". (*Tantas veces Pedro*, 21)

Un tercer nivel narrativo se establece cuando se intercalan los fragmentos de la novela que escribe Pedro Balbuena sobre su vida; esta narración está en tercera persona:

Ya estaba ante la máquina, ya estaba imaginando un título, una idea más o menos general para esta escena... se citan en...

SE CITAN EN VENEZIA EL DESTINO Y LA PENA

-¡Suelta esa copa y ven a ayudarme! ¡Petrus!
-Yo no quiero estar en este cuarto cuando vean que hemos metido a *Signore Malatesta* de contrabando [...]
Era uno de esos momentos en los que a Sophie le encantaba que Petrus encontrara soluciones divertidas (*Tantas veces Pedro*, 24)

El cuarto nivel narrativo se da dentro de la novela que escribe Pedro Balbuena al asumir éste una actitud similar a la de Alfredo Bryce Echenique cuando escribe sus libros: dejar la palabra a un narrador en primera persona, en este caso dicho recurso funciona como intromisión inesperada del autor; o bien, es una reflexión en voz alta que le provoca el recuerdo de lo que está escribiendo:

-Precioso bóxer, señorita, ¿Qué edad tiene?
-Cuatro meses. Perdónelo, por favor. Sólo tiene cuatro meses.
Nosotros no tuvimos ni siquiera cuatro meses. Sólo tres meses, cinco días, y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces... (*Tantas veces Pedro*, 28)

Un quinto nivel narrativo se da con el epílogo que aparte de dificultar más la diferenciación entre los personajes de Bryce Echenique y los de Pedro Balbuena, crea una especie de círculo infinito con la historia, ya que ahí se narra cuando Pedro Balbuena encuentra a Sophie por primera vez, es decir, el tiempo de la novela empieza y termina en un mismo hecho: el encuentro de los dos personajes.

El epílogo se presenta como un cuento escrito por el mismo Pedro Balbuena, lo cual se dice entre paréntesis en el encabezado de dicha parte. Tal recurso crea, también, un efecto de círculos concéntricos sobre los niveles narrativos, incluso, sobre el proceso de la escritura: el escritor Alfredo Bryce Echenique escribe una obra en la que habla de un escritor llamado Pedro Balbuena, que a su vez, escribe una obra sobre un personaje llamado Petrus, como ésta es autobiográfica, el personaje escribe un cuento sobre su vida y la de su madre. Él, el personaje de

Petrus, se llama Pedro Balbuena y, como los otros, reflexiona sobre el proceso de la creación literaria:

Ayer por ejemplo, mientras estaba escribiendo este mismo cuento, entró Carlos, a quien quiero a pesar de que nació ya abogado, y tras romperme el cuento porque según él estaba escribiendo purita mariconada y nada comercial. (Tantas veces Pedro, 247)

El sentido de la actitud narrativa de Bryce Echenique es claro, busca evidenciar la complejidad de las relaciones amorosas, quiere dejar establecido que un sólo punto de vista de la situación es insuficiente, pero a la vez desea que el lector comparta el que él le dio a la historia, razón por la cual está escrita en primera persona, como *Un mundo para Julius*. Lo que quizá lo detiene para utilizar la primera persona es el temor de no poder ser imparcial en lo que cuenta, que la tercera persona le podría dar cierto distanciamiento al asunto; en otras palabras, quiere evitar que la historia se le haga un melodramón si se casa con una visión totalmente comprometida con los problemas presentados.

Por otra parte, la mezcla simultánea de diferentes puntos de vista y niveles de narración le dan un valor polisémico muy sugerente, pero también le permiten, con gran economía de lenguaje (como el final ya transcrito del capítulo dos), mostrar el complejo cuadro anímico de Pedro Balbuena después de su tercer fracaso amoroso: con Sophie, con Virginia y con Claudine. Sólo será hasta su tercera novela cuando el peruano utilice la primera persona para narrar su historia.

Los espacios de esta novela son muy variados, a partir de *Tantas veces Pedro* las novelas de Bryce Echenique tendrán siempre como lugares de escenificación varias ciudades en países diferentes. Los personajes del peruano tendrán una actitud compartida con su autor, el ser errantes.

El primer capítulo, la aventura con Virginia, se desarrolla en Estados Unidos, Francia y México; el segundo, los amores con Claudine, en París y la provincia francesa; el tercero en París; el cuarto en París y Perugia y el epílogo en Lima y París. Aunque la novela ubica con cierta claridad los espacios físicos, no les da mayor importancia, y sólo representan para el protagonista un lugar más, teniendo para él un sentido nefasto con excepción de Italia; con la cual el personaje declara tener una excelente relación de afecto.

Aunque no predominen las descripciones de los lugares, sí cobran ciertos valores simbólicos que, a diferencia de en *Un mundo para Julius*, no son positivos. Por ejemplo, Cuernavaca representa para el personaje el descenso al infierno que hace Dante. Hay en esta parte líneas cruzadas de la intertextualidad con Malcolm Lawry y Dante, situación que retomaremos en otra parte de esta tesis.

Como en la literatura romántica, los espacios donde se desarrolla la novela comparten el estado anímico de los personajes, de ahí que la mayoría de los lugares se presenten sombríos, desagradables, agresivos e impersonales, mientras los lugares donde vivió los mejores momentos de su relación con Sophie o con Claudine (Perugia y Bretaña) son descritos con gusto y con gratos recuerdos, a pesar de que Perugia comparte una situación ambivalente, pues ahí tuvo parte de sus amores con Sophie, pero es también ahí donde ella defenestra la relación. Los lugares recorridos están totalmente imbricados con el desarrollo de la anécdota, y aunque son muchos, todos están totalmente armonizados y justificados.

Uno de los méritos de esta novela, que no tiene *Un mundo para Julius*, es su economía de lenguaje; esto se debe en parte, a la poca importancia que se le da a la descripción. Como en las novelas tradicionales ésta está

totalmente en función de la narración, no es un recorrido turístico lo que se propone Bryce Echenique, actitud que no tomará ni en sus crónicas de viajes. No llega a tener la lentitud que en más de una ocasión tiene la primera novela, debido a la descripción de los lugares vitales de Julius; aquí esos espacios, ya dijimos, no son así, sino necrófilos.

El tiempo de la aventura es impreciso, pues nunca se hace una referencia temporal que lo pueda fijar con claridad, bien pueden ser dos, tres o diez años. A esto hay que agregar que hay dos tiempos de la narración: el de los amoríos de Pedro Balbuena y el de la adolescencia del mismo, que se presenta en apenas cuatro páginas. Si habría de incluirse este segundo tiempo la obra tendría una estructura temporal de hasta veinte o treinta años.

Aunque la novela transcurre en orden cronológico (sin tomar en cuenta la historia del primer amor de Pedro Balbuena, que se va intercalando a todo lo largo), se presenta una alteración a este orden en el último capítulo en que se narra el reencuentro con Sophie: en él se dan constantes saltos temporales al pasado y al futuro. Este contrastante desorden no es gratuito pues el autor lo mezcla perfectamente con la situación anímica del personaje y con el desenlace violento de los acontecimientos, es también una manera de reflejar gráficamente el estado enfebrecido y de constante agonía que el personaje central padece a lo largo del capítulo. Un caso muy claro de este desorden temporal lo tenemos cuando Pedro está muriendo y todos los pensamientos y recuerdos se agolpan en su mente.

Después se le fueron doblando las rodillas y mientras seguía tratando de preguntarle algo, escuchó la voz de Hans.

-¡Sophie? ¡Estás loca de remate, Sophie!

-¡Cállate, imbécil! Yo sé lo que hago

Lo recordó todo pero qué trabajo que costaba entender algo...

-Dottore, no puede ser... Nuevamente regresa usted

borracho. El portero me acaba de decir que ha decidido quejarse... *Dottore*, ¿Por qué no se cuida?

-¿Qué haces aquí a estas horas, Amore mio?

-Lo está llamando su amiga, la señora simpática. El portero no quería subir a avisarle.

-Tiene razón. Es el diablo maquillado.

-Dice que se apure, que lo está llamando de Florencia.

(*Tantas veces Pedro*, 242)

El tiempo de la escritura de la obra demuestra que los cambios habidos en Bryce Echenique son claros en cuanto a las relaciones amorosas desgarradoras de sus personajes. A medida que ha pasado el tiempo, las novelas del peruano se caracterizan por dejar poco a poco su actitud harto pasional. El autor termina por aceptar que no hay un amor único en este mundo del siglo veinte, esta lección no la había aprendido aún Pedro Balbuena.

Igual sucede con el tiempo de la lectura, es evidente que la relación existente entre esta novela y el lector es de total simpatía de éste último para con el personaje. El humor del autor logra salvar a la novela del melodrama, en el que fácilmente se pudo haber caído si Bryce Echenique no hubiera tenido la maestría para controlar el tema, que por sí mismo es muy resbaladizo.

De entre las novelas hasta ahora escritas por Bryce Echenique, ésta es la que posee la estructura más compleja, en la que los juegos temporales y narrativos predominan, quedando demostrado el ingenio y la creatividad del autor. El tema y su desarrollo se impusieron, sin hacer de ella un libro para profesionales de la lectura, sino que se deja leer. Por otro lado, el hecho de que, por su estructura, acerque al autor con los consagrados del boom, no la convierte en una copia. *Tantas veces Pedro* es tributaria del movimiento, pero el paso del tiempo ha demostrado que se defiende por sí misma, que no necesita la sombra protectora de estos autores para tener validez; de hecho, tiene mucho más frescura que muchas otras novelas, que como ésta, se

escribieron a la sombra de los autores del boom.

Como en la novela anterior, ésta tiene personajes que funcionan como seres humanos, es decir, no son entelequias para que el autor pueda presentar una idea o una teoría sobre tal o cual tema. En ellos resuenan las cuerdas de la existencia, bien orquestada por el autor en un concierto de vida palpitante, aunque dolorosa. El protagonista desarrolla su acción como un deseo de superar el dolor del amor perdido. Todo lo que él hace, está en función de un deseo; en este caso, recuperar el amor perdido de Sophie. No hay microhistoria, relato o aventura amorosa que no se mueva por el motor del deseo amoroso de Pedro Balbuena.

Igual que en *Un mundo para Julius* no hay en esta novela un antagonista bien definido pues la desgracia de los amores de Pedro Balbuena no puede ser atribuida a nadie; el personaje que más se aproxima a esta función sería el esposo de Sophie, Hans; pero ella misma reconoce, frente a su amante peruano, que la aburría, que no era precisamente un rival contra el que tenía que luchar para conquistar su amor. El antagonista más bien es la desdicha humana, la imposibilidad de amar y ser amado, léase pues, una reiteración del tema de la novela anterior desde otra perspectiva.

El personaje objeto es definitiva y abiertamente Sophie, en ella resume todos los actos vitales de los que es capaz Pedro Balbuena. El desarrollo, nudo y conclusión de la anécdota está en función de este personaje. Habrá otros que también hagan la función de objeto, que son las amantes ocasionales de Pedro, pero que, incluso, los amores con ellas están determinados por el amor de Sophie, idea que se resume en el epígrafe de la novela "escrito" por el mismo Pedro Balbuena: "que nunca volví a quererte como te quise, en nadie".

Como no es ésta una obra convencional, que

caiga en las simplificaciones, no existe en ella un personaje destinador, es decir, alguien que influya sobre Sophie para determinar su conducta a seguir con Pedro; no hay razones, ni motivos por los cuales Sophie ya no lo prefiera, o son tan pobres las razones que se interponen entre los dos que no pueden ser encarnadas por un personaje. En algún momento ella le dice que lo dejó porque era pobre y que él no podía mantenerle su ritmo de vida.

No hay personaje que haga la función de beneficiario de la acción pues nadie existe en la novela que pueda recibir el beneficio de nada, a no ser el del olvido. Igualmente sucede con los adyuvantes, nadie coopera con nadie para lograr sus objetivos, todos, en particular Pedro, parten de su profunda soledad.

Como ya adelantamos en páginas anteriores, la novela está narrada en tercera persona porque en el autor hay un deseo de hacer una observación distante de los acontecimientos, por lo tanto la función de la psicología como elemento definitorio y definitivo de la novela se presenta no sólo como observación sino como introspección. El autor cuando ve a su personaje no intenta convertirse en su analista de cabecera, sólo quiere evidenciar la orfandad amorosa que lo agobia. De hecho los elementos psicológicos subyacen a lo largo de toda la novela, pero nunca surgen a flote porque, también ya lo mencionamos, no pretende ser esta una novela de tesis.

La presentación de los personajes se da formalmente a través de una narración en tercera persona pero, en el fondo, funciona como presentación mixta, donde intervienen dos tipos de voces, el mismo Pedro Balbuena oculto en la voz del narrador y la voz del narrador omnisciente propiamente dicho.

En cuanto a la transformación de los personajes, podemos decir que todos tienen una evolución, menos el

protagonista. Hay en él una actitud pasiva de esperar el encuentro con la amada. No hay una transformación en él porque él mismo no la desea, persevera en su amor, no está dispuesto a cambiar; al igual que en el poema de Quevedo su amor es constante más allá de la muerte. Así pues, no se achaque la falta de evolución en el protagonista como un defecto, es más bien, un efecto de la intención narrativa.

LA VIDA EXAGERADA DE MARTÍN ROMAÑA

La intriga de la novela se da en función de las peripecias vividas por Martín Romaña, desde su infancia, rápidamente repasada, hasta su vida de autoexilio en París, largamente expuesta.

Esta obra no presenta una intriga convencional que habría de resolverse al final de la novela cuando, nosotros lectores, podamos enterarnos de las razones o causas que originaron tal o cual situación. Una especie de intriga se creará en función de la necesidad que tiene el lector de enterarse de los pormenores de la vida de Martín Romaña. Por otro lado, el mismo personaje confiesa los motivos, desde la primera página, por los que escribe su historia y lo que podría ser el "nudo" de la intriga se conformaría con las razones por las cuales el narrador explica que está pasando por una melancolía *blue blue blue*.

Narra esencialmente, esta historia, la vida de Martín Romaña en París como estudiante, su noviazgo con Inés, su posterior matrimonio con ella hasta la ruptura definitiva, cuando ésta, cansada de Martín lo deja con su nostalgia *blue blue blue* en el aeropuerto Charles de Gaulle. A esta sencilla historia se le intercalan una gran cantidad de microhistorias en las que se exponen las diferentes aventuras y anécdotas vividas por él en Europa, a veces solo, a veces acompañado por su esposa.

El inicio de la obra es demasiado explicativo. La novela se plantea como una autobiografía, por lo tanto su ficticio autor da todos los pormenores por los que escribe y anuncia, de una manera explícita el desarrollo que tendrá la historia. A través de esta técnica Bryce Echenique lleva adelante una característica muy propia de su estilo narrativo: evidenciar y jugar constantemente con los procesos de creación literaria, subvirtiéndolos o anunciándolos deliberadamente. Es como el mago, que al hacer su truco, muestra los entretelones de los recursos utilizados y termina por reírse de ellos y de la ingenuidad del lector que se creyó el juego de ilusión óptica que es la lectura de la novela.

El primer párrafo está escrito como una explicación de toda la novela y funciona como esos subtítulos-resúmenes que acostumbraban los escritores de la época de las novelas de caballería. Posteriormente se volverá a utilizar el paralelismo entre la vida de Martín Romaña y este tipo de obras:

Mi nombre es Martín Romaña y esta es la historia de mi crisis positiva. Y la historia también de mi cuaderno azul. Y la historia además de cómo un día necesité de un cuaderno rojo para continuar la historia del cuaderno azul. Todo, en un sillón Voltaire. (*La vida...*, 13)

En cuanto al final, la novela tiene dos conclusiones. Una lógica y esperada: termina una etapa de la vida del personaje cuando Inés lo deja definitivamente, pero se agrega un epílogo -elemento constante en las novelas de Bryce Echenique- que sirve al narrador Martín Romaña para redondear la obra pues cuenta lo que sucedió con cada uno después de la separación y comenta algunas anécdotas que habían quedado inconclusas, terminando perfectamente la historia que se contó. Por otro lado, al narrador Bryce Echenique, el epílogo le sirve para desdramatizar el final, pues es tan lacrimoso, a pesar de la autoflagelación humorística de Martín Romaña, que terminar la

historia en el aeropuerto era convertir esta especie de novela picaresca en un dramón al estilo folletinesco.

La técnica para narrar las historias múltiples es la del encadenamiento, todas están en función de lo que hace el personaje central y él siempre es el protagonista de ellas.

El lector está totalmente indefenso frente al que cuenta la historia, dado que el punto de vista impuesto es el de narrador-personaje. Por lo tanto, no es posible conocer el grado de subjetividad con que son expuestos los acontecimientos pues todo lo que podemos saber al respecto nos es comunicado por voz del principal involucrado.

Por otro lado, el personaje echa mano de un recurso más, apela a nuestra confianza para que creamos lo que nos contará, pues lo que lo hace escribir su libro no es la necesidad de dar su punto de vista sobre algo polémico, sino que la intención es aclararse a sí mismo lo que pasó: "un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo a ver qué ha pasado aquí" (*La vida...*, 13)

El autor-personaje está dispuesto a enfrentar otros puntos de vista, por lo cual entendemos que hay en él la intención de total objetividad ante los acontecimientos. Las dos razones anteriores se nos anteponen como verdaderas obligaciones para con el narrador: estamos obligados a creer lo que nos exponga. Se supone que su intención es sincera, no desea contárnoslo para ocultar algo, como lo haría el narrador de *El hombre que miente*, obra en la que el protagonista explota su situación de ventaja, pues explica las cosas desde su deliberado y tendencioso punto de vista.

Hay que distinguir entre lector ideal y

real. El primero es el narratario: a quien se dirige Martín Romaña, éste no enfrenta ningún problema de lectura. El segundo, el que lee a Alfredo Bryce Echenique, mantiene una relación difícil con el autor o narrador pues éste constantemente echa mano de recursos para desviar y complicar la historia. El lector real inevitablemente se siente confuso porque se le presentan diferentes niveles de narración, constantes cambios de voces, frecuentes adelantos en el desarrollo de la historia, etc.

El foco de la narración se establece en función de Martín Romaña, es decir, que él es la "cámara" que está repasando los acontecimientos y por lo tanto su omnipresencia hace al lector olvidarse de la otra presencia fundamental que mueve los hilos: la de Bryce Echenique. Si la literatura contemporánea se ha esforzado por lograr que la figura del narrador (léase autor) desaparezca a través de un concienzudo trabajo de escritura, Bryce Echenique ha logrado lo mismo por un camino contrario: hacer demasiado patente que Martín Romaña es quien cuenta la historia hasta que logra que nos olvidemos que atrás de él hay un dios que *la trama emplea*.

Frente a la actitud de Bryce Echenique de ocultarse en su personaje, destaca la de Martín Romaña, ya que éste se presenta como un dios obscuro, deseoso de mostrarse. Lo anterior se debe a que en lugar de disimular su papel de narrador se dirige a su narratario, para tratar de influir en sus posibles puntos de vista o para deducir las preguntas que pudieran surgir por lo que está contando:

Me preguntarán: ¿cómo te las arreglabas con la pavorosa atracción al vacío de la que hablaste antes? Ahí sí que me agarraron desprevenido, ahora sí que me han puesto entre la espada y la pared de una confesión. Respondo, pues, confesadamente, que para evitar en lo posible la presencia del vacío, yo salía detrás de Bibí, y también en cuatro patas. Pero juro por lo más sagrado, que nunca me contagié la levantadita de pata para mear. (*La vida...*, 487)

En cuanto a los niveles de narración, existe uno inicial que es el de primera persona: Martín Romaña cuenta su historia; un segundo nivel estaría formado por la voz de tercera persona que frecuentemente interviene para agregar algo que tenga sentido profundo o para reflexionar con gravedad sobre algún acontecimiento importante; este segundo nivel narrativo tiene un uso equivalente al de la segunda persona -como sucedáneo de la primera- que se utiliza en *Un mundo para Julius*:

algo que sin duda tenía que ver con mi perro fino, en fin, con mi educación privilegiada, algo que nadie ahí comprendía porque en eso consiste el haber sido educado en colegio de niños bien, cuando se tiende más bien a ser un niño mal. Consiste en darse cuenta de cosas que nadie ve, cosas como la pobre Inés ahí tan linda, con su traje que realmente le quedaba muy lindo, pobre, pobrecita, porque debajo de sus ideas, de su terquedad, de sus miradas de su indiferencia por los placeres burgueses de la vida, debajo de todo eso era una muchacha emocionada, tiernamente sonriente, graciosamente peinada, que había deseado contraer matrimonio con Martín Romaña. Y Martín Romaña la estaba mirando sin que nadie se diera cuenta, la observaba, la adoraba, la veía consciente del día que estaba celebrando. (*La vida...*, 180)

No es casualidad que esta novela sea la primera en que Alfredo Bryce Echenique utiliza la primera persona para narrar su historia y que también sea la mejor de todas. Sucede que en esta obra el peruano logra la consagración de su estilo y la perfección de sus estructuras narrativas. Se nota en este libro una total libertad de creación, el autor tiene confianza en lo que escribe y se preocupa menos por la forma, no se hace un esclavo de ésta sino que la utiliza para lograr su objetivo: presentar una excelente novela a sus lectores sin que eso implique un corsé para su estilo. La complejidad formal es menor, pero la calidad es mayor, no importando que en lugar de cuatro niveles narrativos existan sólo dos, tampoco importa hacer complicados juegos barrocos con el tiempo y su circularidad.

Reaparece, como en las dos novelas analizadas,

la confusión entre narrador-personaje y narrador-autor; pero practicado desde otra perspectiva, aunque el resultado apunta para el mismo lugar: comprometer al lector con el libro, atraparlo en la historia y no permitirle que se escape al punto de vista que se presenta. Hay un deseo no confesado de que el lector comparta los sentimientos y los puntos de vista del personaje en cuestión. Objetivo que se logra mejor desde una voz narrativa en primera persona que en tercera.

La novela se divide en dos espacios: uno real y otro mítico. El segundo forma parte de la prehistoria del personaje y se presenta casi como un sueño: su tierra natal. El primero es la consagración de un deseo del protagonista: vivir en París, éste, aunque mitificado inicialmente por Martín, llega a ser una realidad; el otro, la realidad inicial, cambia su condición de verosímil por la de mítica ya que es la tierra abandonada que no se ha de recuperar, como la infancia o el tiempo, que tanto le preocupan a Martín-Alfredo.

El espacio real: Europa, tiene una división anímica para el personaje. El sur es fasto, el norte nefasto. El centro geográfico de esa división emotiva es, lógicamente, París. Los lugares donde el personaje vive y describe sus aventuras lo rodean como símbolos agoreros: España e Italia, son los lugares amados para vivir, pero en los que no vive; Inglaterra y Bélgica son los espacios destructores, no deseados pero padecidos. París, como centro de esta extraña geografía, será a la vez lugar amado y fuerza centrífuga que rechazá⁴. A continuación, un fragmento de cada una de las situaciones:

Viví tres meses en Perugia. Creo que nunca estudié y trabajé tanto en mi vida. Escribí varios cuentos y avancé mucho en la redacción de una tesis con la que pensaba

⁴ Respecto a la relación que los personajes mantienen con París se ha analizado en el capítulo tres, confróntesele.

graduarme algún día...] Lo cierto es que abandoné Perugia con la seguridad de que estaba cometiendo un error (La vida..., 74-75)

O sea que Londres, a ese nivel, fue un golpe bajo, como un anuncio. Había vivido a la altura de sus ideas, había vivido corriendo, pero de pronto se había tropezado y había caído (La vida..., 56)

Si, felizmente existía mi techo (el cuarto de azotea parisinal. Porque uno podía pasarse días, semanas, meses, descubriendo que el mundo es diverso, complejo, que el mundo está lleno de alegrías y de lágrimas en los ojos, y que la claridad nunca es tan meridiana (La vida..., 130)

Como espacios metafísicos que son los lugares donde vive Martín Romaña, no tienen un aspecto claro y bien definido, es decir, el autor no se preocupa por describirlos o llevar a los lectores por los lugares comunes de las ciudades europeas; sabemos que son París, Londres o Perugia, porque el autor así las llama, pero nunca tiene la insana preocupación de convertirse en guía de turistas literarios: como en la mayoría de las novelas de Bryce Echenique, la descripción está supeditada a la narración.

El autor sólo se atreve a mencionar lugares visitados por escritores, pero cuando habla de los cafés o calles frecuentados por Hemingway, por ejemplo, no lo hace describiéndolos -como lo haría el propio Hemingway- sino mencionando exclusivamente los nombres de esos sitios, es decir, que estos espacios comparten la condición de los otros lugares aludidos en la novela: ser inaprensibles e inubicables a través de la descripción.

Por otro lado, los itinerarios recorridos por Martín Romaña también están presentados en relación no sólo de la historia sino, inclusive, en función del estado anímico del personaje. éste llega a través de estos lugares a etapas conclusivas de su vida, o bien, éstos sirven como elementos definitorios de su existencia, porque lo desengañan, porque

influyen en su relación amorosa. Por ejemplo, el viaje a Londres lo desilusiona de la vida de artista que pensaba llevar en Europa; Perugia se le plantea como el lugar ideal para realizar el amor ideal con Inés; Cádiz es el símbolo del encuentro amoroso perfecto, del nombre de su amada Octavia de Cádiz; la visita a Oviedo es el duro descubrimiento, tardío, de una amistad que no supo apreciar en su justo valor; el pueblo de Cabreada representa la desilusión en el amor de Inés, etc.

El tiempo de la aventura es más bien largo; va, desde la adolescencia limeña de Martín, hasta su adolescente separación de Inés, en 1968, aproximadamente veinte años. Cronológicamente, la novela en este lapso no tiene mayores pretensiones tempo-estructurales como la anterior, aunque sí tiene algunas complicaciones que se desarrollarán en la segunda parte del díptico. Quizá la técnica temporal más explotada es la prolepsis; de hecho, esto se plantea desde el inicio de la novela: el autor se adelanta a los acontecimientos, es decir, da saltos en el tiempo para decir lo que pasará más adelante. Lo cual se debe, como ya lo explicamos páginas antes, a un recurso de estilo, se quiere eliminar el nudo de la historia por medio de la revelación de los acontecimientos centrales de la intriga.

Si bien la prolepsis es el efecto técnico más explotado, es de destacar que toda la novela es una gran analepsis, pues la historia está concluida y todo se nos presenta como un recuerdo sobre las cosas que le ocurrieron a Martín Romaña.

En cuanto al tiempo de la escritura y de la lectura podemos decir que la novela no ha sufrido mayores transformaciones a lo largo de los años que han transcurrido y sigue manteniéndose como un ejemplo tanto del buen estado en que se conserva la narrativa hispanoamericana, como de las innovaciones que ha logrado la joven generación posterior al boom.

En cuanto a las funciones de los personajes, podemos decir que hay en Martín Romaña una profunda complejidad que Bryce Echenique logró gracias a su técnica de mezclar ficción con realidad, de subvertir los niveles de narración, donde el personaje es el escritor de la novela, y el escritor de la novela -Bryce Echenique- es personaje de la novela de Martín Romaña. Así el lector está incapacitado para saber dónde empieza la ficción y dónde la realidad, a nuestros ojos todo es un mismo fluir. El proceso de ficcionalización se ha enseñoreado por completo de nuestra voluntad crítica, y además lo disfrutamos.

Como en las otras novelas, la acción proviene de un deseo y una necesidad de Martín Romaña. De su deseo de encontrar el amor perfecto y de su necesidad de explicarse el fracaso amoroso que lo ha dejado totalmente deprimido, al borde del suicidio o la locura.

Al igual que en la novela anterior, la fuerza antagónica a Martín Romaña se presenta despersonalizada, es decir, no hay un personaje en el cual se pueda fijar esa función, la diferencia con su segunda obra es que esa fuerza es más etérea en el texto que nos ocupa que en *Tantas veces Pedro*, pues el autor no se permite ningún elemento que posibilite al lector atribuir tal función a un personaje o a una circunstancia; como se recordará, en el libro antes analizado el personaje tiende a atribuir a una circunstancia económica el que no se logre la relación amorosa. En éste, no hay tal declaración de Martín Romaña, en todo caso, hay una sutil alusión sobre la vida futura de Inés después del matrimonio fracasado con el escritor, y es en tal caso que el lector puede sospechar que el protagonista tiene una conclusión similar a la de Pedro Balbuena:

En el curso natural de las cosas, Inés no soportó los efectos de la visita a Cabreada, y decidió probar suerte, con mucha suerte, en Río de Janeiro. Testigos son el lujo, la prodigalidad, Roberto, o sea el economista brasileño, y dos preciosos hijitos (*La vida...*, 618)

La función objeto la desempeña, lógicamente, su esposa Inés, lo particular a destacar de esta situación es que ella pronto deja de ser el objeto del amor de Martín, pues en el tren que los lleva a España para pasar su "luna de miel", tiene el primer y definitivo desencanto en las playas de Cádiz. En ese viaje ve por primera vez al amor de su vida: Octavia de Cádiz, el resto del matrimonio entre los dos será un intento fallido de negar la realidad y la separación. Aunque Martín nunca se resigna, el distanciamiento de los amantes era un suceso esperado e inevitable: "de un viaje de luna de miel que de pronto empezó a convertirse en una experiencia difícil" (*La vida...*, 197)

La función destinador la juegan a medias los muchachos integrantes del grupo izquierdista ya que ellos influyen determinantemente en las actitudes de Inés y son inevitablemente los causantes de muchos conflictos entre ella y Martín, aunque en el fondo Inés se presenta comb una mujer incapaz de saber lo que quiere; sus tendencias izquierdistas son producto de una falta de coherencia en su vida, ya que prefiere vivir con un ricachón brasileño que con un pobretón peruano. Así que los integrantes del grupo son destinadores de Inés en la medida en que le sirven para cuestionar su matrimonio con Martín.

La función beneficiario no existe ya que como historia trágica nadie hay que se pueda beneficiar del fracaso amoroso de Martín. Acaso Roberto, el segundo esposo de Inés, sea un beneficiario incidental pues, aunque fue amigo de la peruana desde la juventud, logró su objetivo de casarse con ella. La función adyuvante la realizan los amigos del grupo izquierdista para con Inés; Octavia de Cádiz para con Martín.

Por otro lado, Martín Romaña es consciente de su personalidad infantil, pero su conocimiento del psicoanálisis y de la obra de Freud, lo llevan a reírse del significado que podría tener su conducta a través de un análisis psicoanalítico.

En consecuencia, hay dos niveles psicológicos: el interno, del que Martín Romaña se ríe y el externo dado por el autor, ambos confluyen en un mismo hecho: la vida y la personalidad de Martín Romaña son difíciles de analizar como se hace con un paciente en el diván. Veamos un ejemplo en el que Martín Romaña se ríe de su querida esposa, la que se siente muy freudiana:

Mirada filopunzante de Inés: tu mamá está estupenda y los problemas los tienes tú toditos en la cabeza. Ya lo sabía, o sea que ipso facto opté por empequeñecerme al máximo, para estar a la altura de lo que se esperaba de mí, y para soportar feliz que las dos mujeres de mi vida tomaran, una de cada extremo, el cordón umbilical que deseaban aplicarme con tanto ahínco. Yo, en medio, saltaría a la soga o algo así. (*La vida...*, 253)

La presentación es de carácter intradiegética, el personaje-autor da a conocer a sus personajes-compañeros de ficción, por lo tanto el conocimiento que de ellos tengamos será también subjetivo, como el que tenemos de Martín. Consciente el narrador de su subjetividad, y con el afán de obtener la confianza del lector, dice a éste que hay posibilidad de que lo narrado no sea tal cual lo dice, o bien, que algún otro personaje puede contar los mismos acontecimientos de una manera diferente a como lo está exponiendo él:

No puedo hablar más de Inés, porque la perdí de vista después de aquella visita en Río. Mucho menos puedo imaginar qué habría dicho ella de mí, si alguna vez le hubiese interesado escribir. Me alegra pensar, eso sí, que nuestras páginas acerca de la hondonada podrían coincidir (*La vida...*, 629)

Como toda novela contemporánea de calidad, los personajes no son estáticos, sino que se transforman a raíz de los acontecimientos. El autor no se interesa por presentarnos héroes, sino antihéroes anónimos, pasivos y triviales a los que le suceden cosas tan intrascendentes como a cualquier otra persona. También, como refieren Dullet y Bourneuf, el autor proporciona accesos más directos, a través de sus técnicas narrativas, a las conciencias

de los personajes.

EL HOMBRE QUE HABLABA DE OCTAVIA DE CÁDIZ

La intriga de esta narración está formada por el desenlace de la vida de Martín Romaña y el fracaso amoroso con Octavia de Cádiz. Esto sucede después de haber encontrado el amor perfecto y único, por segunda ocasión (sic).

La intriga está en función de la historia general que sería: Martín Romaña conoce a Octavia de Cádiz, logra mantener con ella una esporádica relación de pareja cuando viajan a Bélgica. Posteriormente aquél vive siempre a la espera de recuperarla, aún después de dos matrimonios de ella y el abandono de él en brazos de amores pasajeros, para tratar de olvidarla.

Alrededor de esta historia se tejen otras microhistorias que sirven como contexto para narrar la principal. Algunas microhistorias destacadas son: su estancia en la universidad de Nanterre y en la de Vincennes -como lector de español-, La Sopa China, La señora Forestier, El gran Lalo y las agencias de viaje, etc.

Los cambios suceden en torno de Martín Romaña, nunca en él, más aún, se dan a pesar de él, ya que el escritor prefiere negar la realidad de la pérdida de Inés y decide encerrarse hasta que lo encuentra Octavia de Cádiz. El mundo es pues, para él, algo dinámico que lo atrae y lo repele sucesivamente y que en cada repulsión que sufre, trata de negar al mundo y de negarse a él mismo hasta que la curiosidad o la necesidad lo obliga a salir; así pues, la vida de Martín Romaña está constituida por una especie de *bíng-bang* emotivo determinado por su peculiar forma afectiva.

El inicio de esta segunda parte de la vida de

Martín Romaña difiere un poco del inicio de la novela anterior y converge con la otra en algunos aspectos. El autor-personaje, por ejemplo, se propone narrar, desde el principio, el final de la novela; hace pues, con ello, un anticlimax. El interés del lector no se basa en el conocimiento del nudo de la obra, sino de los detalles de que se forma la historia que conduce a esa intriga particular. A diferencia de la otra, el autor nunca cumple la promesa de explicar por qué escribe esta historia, quizá porque se da por entendido ya que el origen de la escritura de las dos novelas es el mismo. El caso es que el personaje promete explicar pero no explica nada:

IMPRIMA, NO DEPRIMA: Todos los escritores, me imagino, presienten al menos cuál será el tema del libro que van a escribir.[...] Yo, además, presiento el título, que en este caso oscila entre *Octavia de Cádiz* y *Anota que soy un hombre*. lo cual no creo que le presente al lector problema alguno[...]

Y tal vez fue éste el verdadero problema, el de haber sido por supuesto siempre sin quererlo ella y queriéndonos tanto. Porque Octavia de Cádiz me adoró. Qué más prueba de ello que el lamentable estado en que me dejó ya de por vida, al casarse por primera vez y queriéndonos tanto (*El hombre...*, 17-18)

Entre explicaciones del título, que termina por ser otro, el de sentirse escritor miembro de la república de los literatos y el dolor por el amor frustrado con Octavia, el personaje se enreda en su lenguaje cantinflasco, para terminar por no decir la razón que lo hace escribir la segunda parte de su vida.

Por otro lado, este principio será un claro reflejo de la vida confusa, contradictoria, y dolorosamente cómica, presentada por él mismo a lo largo de toda la novela. El principio es un claro muestrario de lo que vendrá después.

El final es la consecuencia obligada de los acontecimientos pero no el final esperado: el personaje que cuenta

la historia, Martín Romaña, muere. Así nos encontramos con que Bryce Echenique deja descubierto el artificio de la narración en primera persona: el autor-Martín Romaña no existe, no puede existir un personaje que hable su propia muerte, por lo tanto el final está imbricado con el discurso literario de la estructura temática y la necesidad del final, que como ya se ha explicado, se impone por su consecuencia lógica. Era indispensable la muerte de Martín Romaña al final del díptico, ya que de no ser así, se convertiría en un fantasma monorrítico, que ahogaría la temática literaria de Bryce Echenique⁵. Pero ese final también se impuso porque no había más qué decir de Martín Romaña.

Por otro lado, Bryce Echenique repite la técnica de finalizar su obra con un epílogo, de una u otra forma esto implica dos finales, como en las dos novelas anteriores. El último capítulo termina cuando Martín Romaña regresa a Perú después de veinte años de vida parisina infructuosa, dispuesto a olvidar el amor inolvidable de Octavia de Cádiz a través de una terapia. Las últimas líneas dan cuenta de una carta que le envía Octavia:

-Veinte años en París y ni un sólo libro que adorne mi biblioteca de literatura francesa -fue lo primero que me dijo mi madre[...]. Un día me llegó una carta de la Contessa Octavia Faviani. Gran Lalo la había enviado íntegra por el télex y yo la recibí sin taquigrafía mayor, gracias a mi diaria terapia (El hombre..., 356-8)

Este final acaba como debería terminar una novela, digámoslo así, no idealista: el amor platónico, perfecto, no es posible; pero esto no deja satisfecho al autor y prefiere conceder a su sentimentalismo romántico y propone otra conclusión

⁵ Sobre todo hay que tomar en cuenta que el tema tratado no es exclusivo de estas dos novelas, sino también de *Tantas veces Pedro*. Así que la necesidad del cambio y tratamiento de temas se impuso de una manera muy fuerte en su cuarta novela.

totalmente diferente y contradictoria con toda la novela, aunque no con los personajes románticos de Bryce Echenique: la carta funciona como nexo copulativo entre el pasado deseado y no alcanzado y la realidad presente no deseada; los extremos se unen nuevamente.

En la carta, Martín Romaña es invitado a vivir a Italia, el segundo esposo de Octavia lo llama para que, becado por él, se dedique a escribir. Así pues, el epílogo no se presenta como un recuento de temas sueltos, como en la novela anterior, sino como una prolongación de la historia que le permita al autor contar un final fantástico: la muerte de Martín Romaña en brazos del tío de Octavia que lo conduce hasta el cielo, para que pueda encontrarse, en presencia de Dios, con su amada Octavia:

-¿Hay muchos, Leopoldo? -le pregunté, mientras nos acercábamos a la sección serafines, que anunciaba la sección Dios.

-Mucho menos de lo que se cree en Roma; muchísimo menos.

-Una última pregunta, Leopoldo, ¿cómo crees que le llama Dios a Octavia?

-Hombre, Octavia de Cádiz, por supuesto.

-Ah, lo feliz que voy a ser, Leopoldo. (El hombre..., 374)

Como se podrá observar, el final de esta novela es inversamente proporcional al de la primera parte del díptico: en aquella el final es trágico, el epílogo se presenta como un segundo final desdramatizado, ya que la perspectiva del tiempo le permite a Martín darse cuenta de que, en verdad, no se le iba la vida con el abandono de Inés. El primer final no es dramático: Martín logra recuperarse del abandono de Octavia de Cádiz; el segundo final no es trágico, pero sí melodramático: Martín muere para lograr su amor perfecto y eterno con su amada Octavia.

La historia de Martín Romaña contada en dos novelas posee, de hecho, cuatro finales, ya que el autor después del último capítulo, agrega un epílogo que complementa cada una de

las novelas y le da oportunidad de jugar con el concepto de final. Esta posibilidad lúdica de los cuatro finales le sirve para dejar clara su intención: Bryce Echenique prefiere un final dramático, porque su personaje no puede ser sino así, pero las circunstancias en cómo fue escrita la historia de Martín no le permitía profundizar sobre esta situación, razón por la cual sólo dos finales comparten esta condición trágica: el del último capítulo de la primera novela y el del epílogo de la segunda —el más importante de los cuatro.

Bryce Echenique se da la libertad de poner un final, a nuestros ojos cursi, pero logra despojarlo de ese sentimiento de lo sublime fallido a través del contraste que se establece entre los cuatro finales.

Como en la novela anterior, la técnica utilizada para presentar las narraciones múltiples es la de encadenamiento: los acontecimientos se suceden, uno tras otro, en función de lo que hace o conoce el personaje principal y su amada Octavia.

El punto de vista está totalmente determinado por el personaje principal pues éste es el narrador de la historia; ésta, pues, se narra desde dentro. Como en la novela anterior, también hay, en el narrador, una necesidad de comprensión por parte del que lee. El personaje requiere del lector la aceptación de su subjetiva versión de las cosas.

El foco de la narración se nos presenta desde una óptica subjetiva: las cosas son vistas por Martín Romaña, y lo que ignore Martín lo ignoraremos los lectores. Una de las partes en que queda muy patente la habilidad de Bryce Echenique para manejar el punto de vista se encuentra en la escena en que Octavia le propone a Martín fugarse con él a Estados Unidos, cosa que Martín no acepta, ni con la insistencia y el apoyo económico del

tío Leopoldo.

Nosotros, como Martín, no comprendemos el peligro que corre la relación entre ambos porque no hay narrador omnisciente que nos lo pueda advertir. El lector tiene que aceptar las razones por las cuales Martín decide no "robarse" a Octavia. Toda la novela⁶ servirá para explicar el grave error que comete Martín al no haber aceptado raptar a Octavia.

Existe solo un nivel narrativo: el dado por Martín Romaña. Aunque el narrador muere, no se precisa, como en *Tantas veces Pedro*, de un segundo nivel narrativo para describir el deceso de éste, ya que el mismo Martín es consciente de su fallecimiento: "Acabo de regresar del Uniciam y, como aún me quedan algunas páginas del cuaderno rojo, les contaré todito, hasta el final, aunque me quede ésa como esperanza de no estar muerto" (*El hombre...*, 354) Así pues, la transición de la vida a la muerte en el personaje se toma por éste como un hecho más que no afectaría a su capacidad de conocimiento o comprensión, apelando a una técnica similar a la del realismo mágico, donde los personajes, por ejemplo, se van al cielo en cuerpo y alma:

Llegaron ambulancias y médicos y clarito escuché cuando uno dijo no hay remedio, se muere porque se muere, señores, o sea que es mejor dejarlo ahí. Ahí por supuesto, era el sillón Voltaire y su taburetito sobre el cual ya casi no latían mis pies.[...]

-¡Imbécile, imbé!

El cite ya no lo oí porque sin duda alguna estaba estertorando mientras pasaba bajo el toldo de La Sopa China y porque así se llega a las verdes colinas...[...]
Las verdes colinas de Africa. Negros espigados y finos de la tribu Massai, en Kenya. Eran los hombres, perdón, eran los ángeles más bellos del mundo. Pobre, pobrecita Octavia, ella en mi entierro y yo aquí perdurando feliz (*El hombre...*, 372-373)

⁶ Esta escena sucede en los primeros capítulos de la obra.

Como en la primera novela del díptico, el objetivo o sentido de narrar la historia desde el punto de vista del personaje central y no, digámoslo así, del autor, es comprometer al lector con el punto de vista del personaje, es decir, que nos identifiquemos con el protagonista.

Los lugares donde se realiza la novela son: Francia, Italia, Bélgica y Perú, principalmente. La relación norte: mala suerte, sur: buena suerte, se aplica nuevamente en esta novela: el viaje a Bélgica es trágico, pierde a Octavia, el viaje la sur es bueno, recupera su amor eterno, etc.

No predomina la descripción sino que la libre imaginación del lector tiene que imponerse para visualizar esos espacios físicos. Como en novelas anteriores, éstos se comportan según el estado anímico de los personajes, sobre todo de Martín Romaña.

El tiempo de la aventura es un poco menor que el de la novela precedente, ya que concluye cuando Martín abandona París, después de veinte años de vida por aquellas tierras.

La historia se narra en orden cronológico y la prolepsis ó evocación anticipada también se presenta como un recurso anticlimático, prácticamente no hay sorpresas para el lector, el narrador siempre adelanta el desarrollo de los hechos. En la medida en que la anécdota se aproxima a su fin los acontecimientos son perfectos en el tiempo: se han cumplido a sí mismos. El autor de vez en vez hace analepsis o evocaciones posteriores que sirven como refuerzos de lo que se está narrando o como cumplimiento de lo que se había prometido narrar antes. Por consecuencia lógica éste fenómeno casi no se da en la primera parte del díptico.

Las novelas poseen un interesante juego

temporal hábilmente ocultado por el autor. En el inicio de la primera parte del díptico se promete una estructura temporal lineal; existe la intención del autor-personaje de respetar las convenciones literarias de la narración:

Por lo demás, altero, cambio, mantengo, los nombres de los personajes. Y también los suprimo del todo. Creo que me entiendo, pero puedo agregar que hay un afán inicial de atenerse a las leyes que convienen a la ficción, y pido confianza (*La vida...*, 14)

Pero esta promesa es sólo una fantasía que Martín Romaña-Alfredo Bryce Echenique no cumple. La estructura temporal no es cronológica. A primera vista parece ser circular, pues los acontecimientos son narrados desde un sillón Voltaire: todo empieza y termina ahí. Pero esta circularidad también es falsa, pues los acontecimientos no finalizan cuando Martín, en su sillón Voltaire, concluye de escribir sus dos cuadernos, requisito indispensable para que se cumpla este efecto temporal, ya que la historia se prolonga más.

La historia inicia cuando Martín está en su sillón Voltaire y promete contarnos el origen y las causas de su nostalgia *blue blue blue*. Y en efecto, empieza a narrarnos su vida, pero los acontecimientos no terminan cuando Martín nos narra sus decepciones amorosas, pues eso sucede aproximadamente como a la mitad de la segunda novela, cuando se muda a su penúltimo departamento. La ocasión en que Octavia lo deja para casarse con un rico y noble europeo, él ya vivía en el departamento de Madam Forastier, que es donde se encontró con el sillón Voltaire, propiedad de esta última casera. En este momento concluye la historia que había prometido contarnos y a partir de entonces empieza otra estructura de tiempo.

Por lo tanto, una parte de la segunda novela, y hasta la muerte del mismo Martín se narra en un presente actual,

frente al resto de la primera novela y parte de la segunda, que se narra en un presente anterior. Así pues, la estructura temporal promete ser lineal y no lo es, promete ser circular y tampoco lo es. Formaría, para seguir con esta imagen de términos geométricos, una especie de círculo con una línea tangente.

Al parecer, la novela que nos ocupa y *Un mundo para Julius* fácilmente podrían aceptar una reducción, sin perjudicar en nada la historia y sí ganarían en ligereza. Pareciera que Martín Romaña-Alfredo Bryce Echenique es consciente de su "diarrea verbal", pues en esta misma novela, Martín sueña con Rulfo y su gran preocupación es su proligidad para narrar, dice: "-Usted es el maestro de la economía, el rey de la concisión, Juan, en cambio yo..." (*El hombre...*, 367)

La perspectiva que el tiempo nos da de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* apunta a que, incluso, la primera *-La vida exagerada de Martín Romaña-*, puede caminar por sí misma, sin necesidad de la segunda. No es que *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* haya envejecido, y deje de tener un significado claro para el lector contemporáneo. Nos parece que es demasiado discursiva, que podía ahorrarle al lector, el síndrome de sentir que está leyendo la misma página. Quizá también se debe al agotamiento del tema: insistió tanto en él y con novelas tan largas, que terminó, por agotar por completo su fuente temática, antes de que ésta agotara al proceso de escritura.

La función de los personajes es la de un ser humano de ficción, como definirían Oullet y Bourneuf. Martín Romaña de una u otra forma es un personaje que logra la autonomía con respecto a su creador, y en una especie de juego de espejos, como ya se afirmó antes: Martín es personaje de Alfredo y Alfredo es personaje de Martín.

No habría nada más que agregar, en lo general,

a lo dicho ya sobre los personajes, tanto protagonista, como secundarios e incidentales, pues, aunque los últimos son diferentes, la relación y las funciones son las mismas que se enumeraron páginas atrás.

LA ULTIMA MUDANZA DE FELIPE CARRILLO

Esta historia es la de un arquitecto que después de una relación amorosa casi perfecta se enfrenta a otra llena de conflictos. La primera historia no se cuenta, ya que forma parte del pasado del personaje principal: su primera esposa había muerto. La segunda relación amorosa es el objetivo de la novela.

En cuatro momentos o microhistorias se puede dividir la acción, y cada una está relacionada con un espacio físico diferente: La primera está ubicada en Europa, y relata el origen de la relación y su desarrollo, que llevará al conflicto principal o nudo de la historia; incluye los primeros nueve capítulos. La segunda se escenifica en las playas de Colán, en Perú, y es el conflicto principal; en palabra del personaje principal es lo siguiente:

Pensar que tres personas totalmente desprovistas de tacto, tres personas embarcadas en una empresa que, bueno, ya es hora de explicarlo, era nada menos y muchísimo más que un *ménage à trois*, porque al final, de haber final feliz, del *trois* solo debían quedar dos personas pero sin excluir a nadie, que de eso no se trataba tampoco sino de todo lo contrario, aunque eso no exista. (*La última...*, 10)

Esta segunda parte se desarrolla en el capítulo diez y sería el clímax de la historia, ya que se definen las situaciones: Genoveva opta por su hijo, en desdoro de Felipe Carrillo. Así queda resuelto el conflicto, desfavorablemente para el arquitecto.

La tercera microhistoria narra los amorfos entre Felipe y la sirvienta de Colán, Eusebia, que logra salvar a éste de las aguas de una marejada. Esta parte inicia en el mismo Colán y concluye en la hacienda Montenegro, lugar donde vivirán un cálido pero no menos húmedo amor. Esta micronarración se da en parte del capítulo once y todo el doce.

Se escenifica en París la cuarta y última parte de la historia. Felipe Carrillo ha regresado de sus vacaciones, y una vez instalado en su tierra adoptiva trata de encontrar consuelo al amor perdido en aras del amor edípico entre Sebastián y su madre Genoveva. Conoce a Catherine que, como él, trata de reponerse de una fallida relación amorosa.

Como en las dos novelas anteriores, desde el inicio el narrador-personaje anuncia explícitamente cuál será el desarrollo y conclusión de la obra; como ya dijimos en otra parte, el autor evidencia los trucos de su juego narrativo. La primera y segunda página resumen no sólo la historia misma, sino también muestran los gustos e inclinaciones narrativas de Bryce Echenique, que de una u otra forma definen su estilo: La referencia a canciones rancheras, la cita de sus autores literarios favoritos, su sentido del humor corrosivo, y su constante deseo de aclarar sus sentimientos y sus actos vitales. La escritura de esta novela se justifica, según el narrador, porque quiere aclarar lo que pasó en su relación amorosa con Genoveva:

Aunque claro, para nosotros, intentarlo todo una vez más, la última, consistía en destruirlo todo, de una vez por todas, y entonces sí, así, ponernos a buscar con cara de aguja en un pajar qué nos quedaba ahí, algo enterito, algo que buscaríamos con la misma obstinación con la que teníamos que destruir hasta la aguja de ese pajar, para después, sólo después, ver qué había quedado intacto entre las ruinas (*La última...*, 9)

A diferencia de, por ejemplo, *La vida exagerada de Martín Romaña*, el autor introduce un elemento nuevo:

en *La última mudanza de Felipe Carrillo* los dos personajes: amante y amada son los preocupados por la búsqueda de una explicación a su conducta amorosa, cosa que no sucede en la primera historia pues el personaje tiene que conformarse con ser un solitario y empedernido pasajero de la búsqueda.

Tanto la cuarta como la tercera microhistorias son, propiamente, el desenlace de la historia misma y coincide con un gusto estructural del autor: construir finales muy largos, ya que son prácticamente cuatro capítulos que se ocupan de dar final a la novela.

Como en todas las novelas, el final se impone por su necesidad lógica: se terminó de narrar la historia entre Felipe y Genoveva, no hay nada más que agregar. La prolongación del desenlace es producto de un deseo de aligerar el sentimiento de fracaso amoroso, como sucede con las dos novelas anteriormente analizadas.

El punto de vista es subjetivo ya que el personaje principal es el narrador, conocemos pues un punto de vista parcial, no hay deseo de llegar a la imparcialidad, y como ya hemos visto, el narrador se complace con su imparcialidad.

El foco de la narración parte de una necesidad de explicar lo que sucedió pero con poco interés en la veracidad. Bryce Echenique vuelve, pues, al recurso de ocultarse en su personaje para narrar su historia desde un cómodo lugar: el sillón voltairiano de la verdad personal.

Existe un solo nivel de la narración, situación entre otras que demuestra la sencillez estructural de esta historia. A diferencia de otras, Bryce Echenique se ahorra en esta truculencias narrativas e introduce una sola voz que ha de dar a conocer toda la historia de Felipe Carrillo: el mismo Felipe

Carrillo.

El objetivo buscado por el autor es el mismo confesado por el personaje: aclarar su situación, frente al fracaso amoroso.

Los espacios físicos están totalmente a merced de la narración, ya que conocemos esos lugares en la medida en que la necesidad narrativa se impone, pero en general el narrador deja a la imaginación del lector la función de "escenificar" los espacios. Por otro lado, podemos agregar que existen cuatro espacios físicos donde se desarrollan los acontecimientos, los que ya fueron explicados páginas atrás.

Otro elemento que evidencia la sencillez estructural de esta novela radica en la ausencia de una intención simbólica en el itinerario de los personajes. En *Tantas veces Pedro* ya vimos como existe una intertextualidad con *La divina comedia*, en cambio en *La última mudanza de Felipe Carrillo* los lugares que frecuentan los personajes: Madrid, París, Colán, Montenegro son meros espacios donde se realiza la acción, lugares vacíos de significado simbólico, que bien pudieron ser otros y la historia no cobraría, por ese hecho, un significado diferente.

La estructura de tiempo es totalmente lineal y aunque el autor-personaje hace constantes adelantos a los acontecimientos que habrán de sucederse, ésta no sufre modificación alguna, pues termina imponiéndose el orden cronológico de los hechos.

Por otro lado, el tiempo que requiere la narración para desarrollarse es corto, y aunque impreciso podemos afirmar que va entre dos y tres años, que es desde el primer encuentro entre Felipe y Genoveva, hasta su despedida definitiva, después de regresar de las fatídicas vacaciones en Perú.

La obra consta de un personaje principal y dos coprotagonistas: Genoveva y su hijo. El protagonista es el motivo que da origen a toda la historia, y por lo cual podemos decir (y de acuerdo con la terminología de nuestros críticos) que es un ser humano de ficción, ya que lo vemos enfrentar su difícil situación con todos los gestos y actitudes de una persona débil ante sus sentimientos, capaz de hacer "malas jugadas" y reconocerlas, a pesar de que se presenta como ideal de conducta.

El segundo coprotagonista se presenta como el antagonista de Felipe Carrillo, ya que ambos luchan por el amor de Genoveva, el adolescente habrá de cumplir totalmente con la función de tal antagonista ya que será el vencedor en esa disputa.

El objeto en disputa es lógicamente Genoveva. Para el arquitecto la situación es complicada ya que tiene que luchar en absoluta desventaja contra Sebastián, pues la actitud de la madre es claramente tendenciosa a favor de su hijo. A los protagonistas de Bryce Echenique -cada vez que éste ha escrito una nueva novela- se les dificulta cada vez más lograr su objetivo amoroso: van desde el relativo éxito pues la mujer se les entrega absolutamente, sin condiciones (aunque un día habrá de abandonarlos por razones subjetivas contra las que no se puede luchar), hasta pasar por mujeres, que reconocen abiertamente que no lo habían amado del todo, hasta llegar a esta última: Genoveva, que en los hechos demuestra que tiene preferencia por su hijo y poco interés por su amante.

Así pues, de una lucha subjetiva, las novelas evolucionan hacia la concreción de una lucha por el amor de la amada, aunque los resultados siempre son los mismos: la derrota.

Como en otras novelas, el destinador se presenta como un ser abstracto, ya que las fuerzas que influyen sobre Genoveva no se pueden concretar en la figura de un

personaje, más bien es el amor materno sin control que ella profesa a su hijo.

Aunque Felipe Carrillo es en apariencia el candidato a ser el beneficiario de la acción, en términos reales el último beneficiario es Sebastián ya que logra derrotar a su rival peruano.

En ninguna ocasión se presentan adyuvantes de los personajes antes mencionados pues nadie colabora con ellos para que logren sus objetivos. En el caso de Eusebia o Catherine ellas no pueden ser adyuvantes ya que ninguna colabora con Felipe Carrillo para lograr sus objetivos, sino más bien son personajes en los que Felipe encuentra refugio para su debacle amorosa.

La presentación de los personajes así como el desarrollo de la novela y también su estructura apuntan hacia un mismo lugar: las pretensiones de Bryce Echenique han quedado a un lado en cuanto a plantear los grandes conflictos humanos, la desdicha amorosa o el dramático fracaso del ser humano en sus deseos de amar. El autor, como sus personajes, han tenido una profunda transformación: no hay más desgarramiento ni muerte ante la derrota, ésta es más bien casi un juego infantil, un juego profano que hace daño pero que a la vez divierte y emociona a quien se atreve a jugarlo.

Aunada a esta simplificación temática se da una simplificación estructural: un solo tiempo lineal -el más sencillo de todos-, un sólo narrador, un sólo plano narrativo, una sola historia sin mayores digresiones.

2. LA LITERATURA COMO PRE-TEXTO

Es inútil tratar de encontrar la primera obra en que un escritor utilizó a la literatura como pretexto de su propia obra, o más difícil aún, encontrar el primer texto en el que se hable de otras obras literarias. ¿Fueron Aristóteles, Valmiki o Proust? Eso poco importa, lo real es que la literatura ha tomado como motivo constante de su creación a la misma literatura, ya sea para recrearla, parodiarla, homenajearla, homologarla, parafrasearla o simplemente citarla. ¿Qué sería de *La Comedia* sin Virgilio, Homero y tantos otros personajes que va encontrando Dante en su periplo? ¿Y la locura de don Quijote existiría sin los libros de caballerías? Simplemente, ¿la obra de Borges tendría algún significado, algún sentido si el autor argentino no hubiese hecho de la literatura uno de sus temas fundamentales?

Hace mucho tiempo, pues, que la literatura se retroalimenta como serpiente que se muerde la cola; en muchas ocasiones se ha utilizado como simple decoración de lo que se

escribe: el autor exhibe sus conocimientos como un precioso plumaje de pavo real; en otras, la intención es demostrar o apoyar lo que se quiere decir, o bien, actualizar anécdotas o rehacer mitos. En otras tantas, se ha querido utilizar como elemento que permita inventar una nueva obra literaria ("Pierre Menard autor del Quijote", *Ulises*, *Terranostra*, etc.). Alfredo Bryce Echenique utiliza de diferente manera este mismo recurso, en ocasiones para parodiar al autor, en otras para citarlo, en otras para homenajearlo.

La mayoría de los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique son escritores o algo tienen que ver con el quehacer literario Martín Romaña, Pedro Balbuena y Felipe Carrillo. En general la obra del peruano se desarrolla en torno de personajes que son escritores, esto le permite hacer constantes alusiones a los autores de su preferencia.

Sus textos normalmente se presentan como relatos autobiográficos, memorias, o fragmentos de diarios autobiográficos, tal es el caso de *La vida exagerada de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, *Todos los cuentos y Magdalena peruana*.¹

Al presentársenos el narrador como sujeto y objeto de la narración, le permite al autor un amplio campo narratológico en el cual puede jugar con las constantes alusiones literarias que su(s) personaje(s) haga(n), sin que esto parezca afectación o esnobismo, sino parte inherente de la personalidad del protagonista.

El autor utiliza hasta seis formas diferentes para introducir las alusiones a la literatura y son las siguientes:

¹ Es conveniente aclarar que 21 cuentos de estos dos últimos libros encuentran en tercera persona. ●●

PRIMERA. Un personaje, casi siempre el protagonista, se ha planteado como modelo de vida, al que hay que emular, a un escritor o algún personaje literario; con él mantiene una relación de afinidad y tratará de imitarlo, intentando repetir sus hazañas, aventuras, hechos. La identificación puede plantearse y resolverse tan sólo en el plano del deseo de conocer a tal o cual escritor, ya que este conocimiento le da ciertos elementos de prestigio o de simple satisfacción infantil:

Llegó Alfredo Bryce Echenique con otros amigos, pero aunque Ribeyro y Bryce eran dos escritores peruanos que yo deseaba conocer, ni siquiera se hicieron las presentaciones. (La vida..., 249)

En muchas ocasiones esta emulación se resuelve en un rotundo fracaso, en una desilusión de no poder realizar las hazañas que habían hecho sus héroes literarios:

Ya se me estaban viniendo las lágrimas a los ojos y todo eso, pero no podía evitarlo, seguía pensando en Hemingway y en su *París era una fiesta*. No era la primera vez que me ocurría, cuántas veces había tenido ya esa misma sensación al leer esas páginas tan hermosas sobre París, vino blanco y ostras que traen el sabor del mar mientras una muchacha entra a un café en el que uno está escribiendo un libro genial, cargado de ternura, cargado de pasión, y la muchacha pura sonrisa que a mí nunca nadie me ha sonreído cuando me he ido de Hemingway con mis sindicatos pesqueros, por ahí, a cualquier café, o al mismo café de Hemingway allá por la Place Saint-Michel (La vida..., 181)

La reacción de dolor ante la imposibilidad de lograr sus objetivos lo llevará a renegar de su ingenuidad o fantasía literaria --que se sienten estafadas-- pues lo condujeron a creer que eso se podía repetir exactamente en él:

Claro, el pelotudo de Hemingway se lo trae a uno de las narices a París con frasecitas tipo *eramos tan pobres y tan felices*, gringo cojudo, cómo no se te ocurre poner una nota a pie de página destinada a los latinoamericanos, a los peruanos en todo caso, una cosa es ser pobre en París con dólares y otra cosa es serlo

con soles peruanos, es casi como la diferencia esa que dicen que hay entre un desnudo griego y un peruano calato, qué pobres ni qué felices ni qué ocho cuartos (*La vida...*, 180-181)

En otras ocasiones, realmente muy escasas, el personaje logra realizar su deseo de imitar la vida de artista que había leído; por ejemplo, Martín Romaña se identifica con un personaje de Hemingway (el coronel Richard Cantwell) cuando hace el amor por primera vez con Octavia de Cádiz, realizando así su fantasía amoroso-literaria:

De Hemingway, mi amor, he escogido *A través del río y entre los árboles!*... para que comprendas un poco cómo me siento, quiero leerte algunas escenas nocturnas entre la condessina Renata y el viejo coronel USA Richard Cantwell, allá en Venecia, donde se conocieron y se adoraron y se amaron con pasión y sólo les quedaba hablar día y noche en hoteles y bares porque ella tenía dieciocho años y él tres días de vida!... --Muy pronto, Octavia --le dije, con todo el amor del mundo--, muy pronto estaré sano y le inventaremos una historia a tu familia y nos amaremos en Venecia como en mis viejos tiempos... [...] Y empezó a leer, primero una frase de Baroja, luego otra de Hemingway (*El hombre...*, 111).

Cuando la identificación se dirige a un escritor y no a un personaje literario, este deseo se puede resolver ya bien en una declarada e infantil envidia o bien en una hostilidad también pueril:

Se le ocurrió tocar la puerta al escritor Bryce Echenique, el más detestado de todos sus mediotínticos (*La vida exagerada...*, 492)

Inhalé, exhalé, y solté una metida de pata cualquiera. --Quién como Bryce Echenique que está tranquilito en su casa escribiendo *Un mundo para Julius*. (*La vida exagerada...*, 317)

Si por el contrario la identificación es con un personaje literario, el resultado siempre es el mismo: éstos siempre tienen finales trágicos. Pareciera que el protagonista de nuestras novelas escoge deliberadamente personajes perdedores o

trágicos con los cuales identificarse:

Vi lo suficiente, más que lo suficiente como para que Otelio matara a Desdemona desde el primer acto, escena primera, y primera palabra de la tragedia de Shakespeare (*La vida...*, 395)

Al pobre colonnello, en la novela de Hemingway, le quedaban sólo tres días de vida porque andaba fatal del corazón (*El hombre...*, 266)

SEGUNDA. Esta segunda forma que tiene nuestro autor de introducir la literatura consiste en hacer lo que llamaría "citas a oscuras"; es decir, transcribir un pequeño fragmento o un título de una obra literaria, sin indicar formalmente de dónde salió, y más bien es dejado como marca en el camino para que el lector se divierta adivinando a qué autor pertenecen.

Una de las alusiones más constantes es a *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y esta aclaración me permite señalar que estas citas no están caprichosamente insertadas, sino que responden a un juego: relacionar el fragmento citado con el nombre de un personaje o de una situación análoga que ahora se está viviendo, o simplemente jugar con la redacción de lo que se está diciendo o escribiendo para que pueda entrar el texto primigenio; un ejemplo del primer caso sería que la esposa del protagonista de la novela *La vida exagerada de Martín Romaña* se llama Inés, y ahí hace entrar el autor, al autor Zorrilla: "Doña Inés del alma mía, luz de donde el sol la toma, dulcísima paloma privada de libertad, por muchas cosas que ustedes le han impuesto" (*La vida...*, 306)

Dentro de estas "citas a oscuras" podemos encontrar dos variantes. Por un lado tenemos que el significado del fragmento o título original no se altera, es decir, dice exactamente lo que el autor inicial escribió; tal es el caso del fragmento de Zorrilla citado, o los de Neruda y Rulfo que a

continuación transcribimos:

Ya lo dijo Neruda que es Nóbél: es tan largo el olvido
(*El hombre que...*, 48)

No se puede contra lo que no se puede, Beatrice. Nos
cayeron bersaglieri, carabinieri, guardia suiza (*Tantas
veces Pedro*, 180)

Por otro lado estaría el cambio de significado
que tiene el texto primero al verse transcrito en otro contexto
literario, todo por un pretexto lúdico:

Hasta trabajó en un lugar de cuyo nombre no quiero
acordarme (*La vida ...*, 97)

Partí con ellos de viaje al jardín de los senderos que se
bifurcan (*El hombre...*, 212)

TERCERA. Esta forma de hacer referencia a la
literatura es un poco parecida a la anterior: se transcribe una
frase o un título de una obra literaria, sin decir "agua va" y se
supone que el lector tiene que "pesarla"; la diferencia con la
anterior forma radica en que se ha cambiado una palabra o más del
texto original, sin que esto implique que el lector no sepa a qué
se refiere, o bien, se oscurezca el sentido, o se pierda la
referencia que la identifica con su texto matriz, conduciéndonos
el autor a un mayor nivel de ludibrio paródico:

to sense or not to sense that is the humour (*La Vida
...*, 195)

Yo escribiría *Un peruano en la corte del rey Leopoldo* (*El
hombre ...*, 141)

Podía pedir las disculpas más tristes esa noche (*Tantas
veces Pedro...*, 180)

A veces los cambios conducen a la mezcla de
dos obras diferentes que se estén parodiando, tal es el siguiente
caso: "que recuperaríamos el tiempo y el paraíso perdidos" (*La
vida...*, 325)

Como podemos ver en esta cita Bryce Echenique alude tanto a Milton como a la obra cumbre de Marcel Proust; para referirse a la obra del francés necesita sólo dos palabras de las cinco que componen el título sin, a pesar de ello, confundirnos o ponernos a dudar si se refiere a tal o cual obra; en ocasiones las modificaciones son mucho más profundas, --y quizá en esto radica la habilidad de nuestro autor-- sin que se pierda la referencia inicial, intercalando una o dos palabras nada más del original en un texto mucho mayor: "citaré, para terminar con este asunto tan loco de la vida tan calladita "*(La vida exagerada de Martín Romaña, 253)*

CUARTA. En este caso destacaremos las situaciones en que a los personajes les ocurren cosas idénticas o similares a las peripecias ocurridas a otros personajes literarios, e incluso a escritores. Es conveniente aclarar que esta forma de aludir a la literatura tiene cierta semejanza con la referida en primer término, pero conserva claras diferencias; veamos.

En la primera, los personajes de Bryce Echenique quieren comportarse como otros seres de la literatura, en este caso, no se parte de ese deseo de querer tener las mismas experiencias que los escritores o sus creaciones, sino que el azar es el causante de que se repitan esas experiencias en los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique. éstos reflexionan sobre sus anécdotas, y descubren que les ha sucedido igual que a tal o cual autor o ente de ficción.

Esta coincidencia de anécdotas puede darse en dos niveles; por un lado, el personaje de Alfredo Bryce Echenique puede estar refiriendo a un acontecimiento que se asemeja a otro de una obra literaria, pero este parecido sólo es en sentido metafórico; por otro, la coincidencia es literal. Veamos un ejemplo de cada uno de los casos, respectivamente:

Como Don Quijote estaba listo para una nueva salida (*El hombre ...*, 356)

Su tío Pablo Balbuena, finísimo viejo verde que había encarnado al pie de la letra, aquel texto en que Horacio hablaba de *gozar en la lascivia y morir en el acto* (*Tantas veces Pedro*, 58)

QUINTA. En cuanto que los personajes están inmiscuidos en el mundo de la literatura, la referencia a obras leídas, conocidas o recomendadas son constantes. También se puede aludir, en lugar de obras, a cosas que hicieron los autores que vivieron en las ciudades donde habitan los personajes de Alfredo Bryce Echenique: esa sería una quinta forma de hacer alusión a la literatura. De los autores que más se habla, y en consecuencia de sus obras son Hemingway, Proust y Vallejo.

Con respecto a actitudes de vida, hechos, experiencias, etc. de autores que vivieron, sobre todo en París, se vuelve a destacar las múltiples referencias en primer término a Hemingway y en segundo a César Vallejo; eso no quiere decir que sólo se refieran las experiencias de vida de ellos dos:

Las cabritas que le llevaban tan pacíficas su leche a papá Hemingway (*El hombre...*, 26)

Si supieras lo duro que es para un artista extranjero enfermarse en esta ciudad, no olvidemos a César Vallejo (*La vida...*, 244)

Al frente está la imprenta que fue de Balzac (*Tantas veces Pedro*, 16)

Pudiera parecer, por los ejemplos dados, que no hay mucha diferencia entre el primer caso de alusiones literarias y este quinto pero, si observamos que en aquél la relación es el enfrentamiento de un personaje de Alfredo Bryce Echenique al mundo (que previamente describió otro autor y que es el principal o único referente que de él se tiene), mientras que en este quinto caso la relación sería: escritor y/o personaje

consagrado y su forma de enfrentar el mundo. Por lo tanto habría una ecuación en el primer tipo de alusión literaria de: personaje de Bryce Echenique versus mundo, pero a través de la experiencia vivida por otro personaje de la literatura (autor o personaje literario), en esta quinta tipología sería: autor y/o personaje literario consagrado versus mundo.

SEXTA. Finalmente tenemos esta forma de aludir a la literatura, consiste en que escritores de la vida real aparezcan como personajes de las obras de Alfredo Bryce Echenique. Lo más curioso es que el autor que más aparece como personaje es el mismo Bryce Echenique, sobre todo en el díptico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, que es narrada en primera persona por el ficticio escritor Martín Romaña, como si fueran sus memorias. A lo largo de los dos libros se hace más de una veintena de alusiones a Alfredo Bryce Echenique, con un promedio de alusiones muy elevado si tomamos en cuenta que Bryce Echenique nunca deja de ser un personaje incidental que sólo está de fisgón de la trágica vida de Martín Romaña.

Al autor que más se menciona después del mismo Bryce, es el gran amigo de Bryce, tanto en la vida real como en el díptico: Julio Ramón Ribeyro, después volverán a aparecer otros autores: todos comparten la condición de ser verdaderos cometas, estrellas rutilantes que pasan y jamás se les vuelve a ver, o sólo de vez en vez, tal es el caso de Miguel Ángel Asturias y Jean Paul Sartre:

De puro serio o de puro imbécil Bryce Echenique se había leído cincuenta tomos (*La vida...*, 257)

Y lo mejor de todo es que mientras que yo era Ribeyro, Ribeyro se estaba emborrachando en su casa (*Tantas veces Pedro*, 77)

¿Has visto a Sartre? Anda como loco por que lo acepten de gochista (*La vida...*, 353)
Don Miguel Ángel Asturias, ese gran maestro, asumió mi

venganza. (*El hombre...*, 49)

Hasta aquí llegan las señas de identidad literarias que a lo largo de su camino novelesco Bryce Echenique nos ha dejado para su ludibrio y nuestra recreación.

No por ello, aquí se agotan las múltiples intertextualidades que Alfredo Bryce Echenique realiza. Hay otra forma de aludir a la literatura y eso se encuentra en un plano más que morfológico, semántico. En consecuencia, es más complicada su identificación; ya que la línea divisoria entre creación y recreación de un estilo, entre originalidad e influencia, es tan sutil y etérea como lo es la línea del horizonte que divide una edad de otra, una corriente literaria de otra, una generación de escritores de otra.

Una de las más notorias intertextualidades que se evidencia en la obra de Alfredo Bryce Echenique se encuentra en su tercera y cuarta novelas: *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. En ellas el autor hace lo que con frecuencia se llama en cine "homenaje", es decir: se imita un estilo determinado, no con el objetivo de apropiarse de algo ajeno, sino el de parodiar, de caricaturizar. No estaría al mismo nivel de lo que hiciera Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, ya que es evidente que la parodia del cubano tiene un total sentido carnavalesco: subvertir los valores de la consagración literaria; el Carpentier de *T.T.T.* no es, ciertamente, un escritor con el cual Cabrera Infante se está riendo un poco, como guiñándole el ojo y diciendo: "Mira, no hay nada de afrentoso, sólo es reírse un poco". No. La parodia de Cabrera Infante es un tanto zahiriente, un deseo de no dejar "títtere con cabeza". Por otro lado, está la parodia al estilo de Woody Allen cuando intertextualiza a Humphrey Bogart en sus filmes y que es lo descrito arriba: no el sentido carnavalesco de la broma en cuanto a herir en la transgresión, sino de guiñar el ojo

y pedirle la complacencia al aludido; hay también en ese gesto una forma informe de la admiración, es pues, literal y letalmente un homenaje.

Uno de los homenajes más evidentes y congruentes es el referido a Ernest Hemingway. Y digo congruentes porque desde un principio Martín Romáña-Bryce Echenique reconoce que una persona que determinó su ida a Francia fue el escritor norteamericano, del que había leído lo suficiente como para atreverse a ir a vivir la vida de artista que retrata Hemingway en sus novelas. Lo es porque es uno de los autores que más cita en sus novelas, ya como aventurero en Europa --y en particular en París--, ya como por la cantidad tan amplia de libros leídos de éste por los personajes de Alfredo Bryce Echenique. Así pues, el peruano continúa esta línea de amor y reconocimiento a Hemingway cuando parodia su estilo. Repito, no como forma de reírse a costillas de él, sino como forma de evidenciarle su amor:

La cosa empezó una noche en que los señores del pueblo, que eran dos (uno tenía una fábrica, y el otro también, pero además era el alcalde), me invitaron a subir a uno de esos famosos montes vascos. Me tocó el monte en cuyas alturas estaba el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, y, un poquito más allá, Goiko Venta, donde iba a encontrarme, ya lo vería, con una de las venteras más lindas del mundo. Y subían cantando, los señores del pueblo. Cantando y metiéndole duro al vino y yo soportando con hemingwayana resistencia para estas cosas. Iba feliz, la verdad, y hasta le entoné algunas canciones de las mías, un par de valsecitos[...] Respetamos todo lo que vimos, y hasta nos arrodillamos y alabamos en voz baja la belleza del templo, orgullo de la región. Y ahora nos quedaba por ver el otro orgullo de la región, Begoñita, la ventera más bonita. Y, en efecto, Begoñita era la ventera más linda del mundo. (La vida..., 94-95)

Otro homenaje que es atípico, en cuanto inesperado, se dirige a Jorge Luis Borges. Resulta que Borges es un total ausente en casi toda la obra de Alfredo Bryce Echenique, en cuanto a citas o a referencias librescas. A diferencia de lo hecho con el escritor norteamericano, con Borges se anuncia, de

una u otra manera que se le utilizara de referente ya que se menciona el texto que le servirá de apoyo para escribir el propio. "Vi tanto como el tipo de *El aleph*", dice Martín Romaña y a partir de ese momento todas las cláusulas inician con el verbo ver:

Vi al Grupo con el pelo muy largo y alguno que otro de sus miembros con demasiados collares hippies como para irse de guerrillero. Vi que no veía por ninguna parte a Inés y que podía estar herida o presa[...] VI a Inés conversando alegremente con un francés. VI que seguía conversando alegremente. VI que no me estaba extrañando. VI que no bizqueaba en lo más mínimo. VI que había olvidado por completo la hondonada[...] Vi y vi y vi que no hay nada que hacer, Carlos, y que lo mejor era irnos a dormir (*La vida...*, 395-396)

La alusión cobra más elementos multirreferenciales cuando vemos que la parodia a Borges no sólo está en el nivel de la forma, sino también en el de fondo.

Se ha dicho que "El aleph" es un criptotexto que alude a la *Divina Comedia*, las razones son varias² y no viene al caso transcribirlas aquí. Al igual que el personaje de Dante llamado Dante, el personaje de Borges llamado Borges, hace un descenso en busca de la amada. La parte transcrita arriba transcurre en un momento similar al que viven estos personajes escritores pues Martín Romaña está buscando a su amada Inés, y también baja una escalera hacia el sótano infernal que son las barricadas gochistas del París de 68.

Como los otros, el inédito escritor, hace un recorrido metafísico inútil: Inés está perdida por siempre para él, aunque tenga la ilusión de verla nuevamente. Podría pensarse que esta referencia de "carambola", este juego de espejos, podría ser una feliz coincidencia, pero no es así: me parece que, como

²cf. en especial el texto de Emir Rodríguez Monegal titulado *Borges una biografía novelada*.

Borges, Alfredo Bryce Echenique tiene un particular amor por Dante y su obra máxima. A lo largo de sus novelas y cuentos el peruano ha dejado constantes alusiones a la *Comedia*, todas ellas --y esto no es casual-- aluden al descenso infernal que busca como recompensa el reencontrarse con su amada.

La primera de estas alusiones se encuentra en su segunda novela: *Tantas veces Pedro*, aquí por cierto, se encuentra mezclada con otra referencia literaria: la de Malcolm Lowry y su *Bajo el volcán*: el personaje principal, Pedro Balbuena, ha quedado de encontrarse con su amada Virginia en la ciudad de México, para después irse a vivir a Cuernavaca.

Ella nunca llega a su cita del aeropuerto capitalino y Pedro deambula perdido sin encontrarse con su amor:

Y la muchacha peor vestida del mundo, por ninguna parte. ¿Adónde mierda se nos metió Virginia, *Malatesta*? Y la busco en la enfermería por si acaso fuera la gringa histérica que acababan de llevarse a la enfermería. Tampoco está. Simplemente no estaba. No estaba y punto. (*Tantas veces Pedro*, 56)

Cuernavaca será el inevitable símbolo del infierno al que Pedro tendrá que bajar en busca de su amada. Las razones para señalar a Cuernavaca como el símbolo infernal son tres: la más significativa es la referente a Malcolm Lowry; la segunda se remite a una serie de cuestiones climático-topográficas que es inútil detallar aquí³, y finalmente lo que el mismo Pedro Balbuena y el narrador de la obra le imprimen cuando aquél primero viaja por esta ciudad, perdido:

Pedro empieza con las muchachas norteamericanas. Ninguna

³ Cf. las descripciones que hace Malcolm Lowry en su famosa novela *Bajo el volcán*, en las que señala a Cuauhnahuac como una ciudad a la que se desciende para llegar a ella, así como su clima caluroso.

conoce a Virginia. Continúa con los muchachos mexicanos que siguen a las norteamericanas. No hay pierde. No se les escapa una a estos condenados. Pero Virginia no está y luego como si su miedo a todo eso le estuviese diciendo algo. Quitarse integra la ropa de la broma, terno, camisa, corbata, sombrero de jipijapa. Vestirse como cualquiera. Ser igual al miedo que uno tiene. Pedro empieza nuevamente con las muchachas norteamericanas. A la primera que interrogó le leyó en los ojos lo que no había sabido o no había querido leerle a ninguna antes. (Tantas veces Pedro, 60-61)

El encuentro finalmente se dará. El infierno, por encanto de la presencia de la amada dejará de serlo, para darle con ello una dolorosa alegría; el placer del reencuentro y el dolor del desamor; por lo tanto la idea de que el infierno podía no serlo fue tan sólo un espejismo: el infierno siempre será el infierno: Virginia lo dejará para siempre, no hay solución ni espacio en ese mundo para Pedro Balbuena:

--Te he buscado más de tres días.
--Lo sé.
--Ha sido horrible, Virginia. Pero te lo mereces. Te lo mereces todo.
--Estás mintiendo, Pedro.
--Bueno, dime entonces por qué te has estado escondiendo.
--No quería verte. --¿Cómo que no querías verme? ¿Y las cartas?
--Todo ha cambiado, Pedro. Te lo dije en mi última carta lo siento si se perdió o si llegó tarde...]
--Tienes que irte, Pedro. A la gente con que vivo no le gustarías.
--No llores, Virginia.
--Tienes que irte.
--¿Por qué tengo que irme? ¿Por qué, Virginia? ¿Qué es lo que no quieres que vea?
--¡Nada! ¡Nada! Pero a la gente aquí no le gustarías.
--¿A qué gente? ¿A la que te ha arañado así? ¡Déjame verte la espalda! ¿Quién es el tipo con que me enviaste el papelito? (Tantas veces Pedro, 61-63)

Idéntico, sin cambio alguno, el mito del descenso infernal se ha de repetir en la siguiente novela de Alfredo Bryce Echenique: *La vida exagerada de Martín Romaña*. en ella las circunstancias cambian, pero los elementos constitutivos de esta mitificación son los mismos: la separación: Inés deja a

Martín Romaña por irse con el grupo de gochistas latinoamericanos a las barricadas de París 68: "váyanse con Inés y su música a otra parte y si quieren yo voy con ustedes porque me provoca y me gustaría y porque también quiero estar en la calle pero sin mandilito por favor" (*La vida...*, 324). La bajada desde la azotea en que vivían, hacia el infierno que era París 68 y sus barricadas es innecesaria e infructuosa. Se dará por fin el reencuentro, pero todo es inútil:

Vi a Inés conversando alegremente. Vi que no me estaba extrañando. Vi que no bizqueaba en lo más mínimo. Vi que había olvidado por completo la hondonada. Vi que ignoraba por completo que no todos los norteamericanos estaban matando vietcongs. Vi que jamás entendería que también Sandra podía ser una ferviente antiimperialista. Vi que esa noche Inés jamás volvería a casa. Vi que esa noche Inés volvería nuevamente a donde por diablos y demonios vivía con ese francés barbudo o alguien alguien alguien quién quién quién (*La vida...*, 396)

Más adelante Inés volvería a vivir una temporada en el infierno de Martín Romaña, para después perderse inevitablemente. El infierno no pudo dejar de ser el infierno; será como ya dijimos, el placer del reencuentro y el dolor del desamor:

--He vuelto, pues, Martín --Me dice, con mucha dificultad esforzándose por hablar--; he regresado, Martín, ya se acabó la revolución. Hay un enorme cansancio triste en su mirada, un asomo de sonrisa en sus labios, tiene las manos serenamente sobre las rodillas[...] No bizquea, no, quiere llegar hasta el fondo de lo que estoy empezando a sentir. Por eso, la sonrisa tan tenue con la que me observa trata ahora de ahuyentar ese pequeño odio que ha aparecido en su mirada al adivinar en mis ojos lo que yo acabo de adivinar, no sé por qué, más en sus brazos que en su mirada (*La vida...*, 457-458)

En la siguiente novela que escribe Alfredo Bryce Echenique: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* la referencia a Dante y *La Comedia* será más explícita: al final de la novela el protagonista, muere y es acompañado en su ascenso al cielo por un extraño Virgilio que lo ha de llevar hasta la

presencia de Dios, en aquél lugar mora su amada:

--Bueno pero yo seguiré llamándola Octavia toda la...
toda la... Leopoldo, ayúdame por favor con el vocabulario
del cielo.

--Los ángeles y algunos santos siguen hablando de
eternidad, pero Dios dice que no puede haber nada más
huachafa que esa palabra.

--¿Crees que Octavia siente que perduro, Leopoldo?

--¡Y cómo, *mon très cher ami*! Pero vamos, te toca ya ver
a Dios (*El hombre...*, 373)

Un corto homenaje que hace Bryce Echenique es a Gabriel García Márquez. En más de una ocasión se refiere a él o a su obra, pero también en más de una ocasión parodia su estilo. Esta parodia cubre una doble intención, por un lado el ya referido reconocimiento al mérito de otro autor; por otro, el estilo del colombiano es el refugio que utilizan los personajes de Alfredo Bryce Echenique para poder liberar su fantasía. Este recurso lo utilizan para hacerse escuchar, ya que les es imposible explicar de manera racional cosas que les suceden.

Al final, los mismos personajes terminarán por reconocer implícita o tácitamente que todo fue un ejercicio de mera fantasía. Esto sería llamado en los círculos literarios Realismo Mágico.

En la novela *Tantas veces Pedro* el personaje central no puede explicar a las justas el origen, el surgimiento, de Sophie, su amor imposible, y para ello inventará diferentes historias para diferentes interlocutores. La historia explicada a Beatrice fue la siguiente:

Si, ahí estaba él caminando una noche al borde del Gran Canal, cuando una góndola le guiñó el ojo bajo la luz de una luna más que llena y él se acercó con veintisiete años adolescentes de ilusiones vanas, lecturas poéticas, violines gitanos y barcarolas, resultado a su vez de un sueño infantil que le pobló la adolescencia. [...] El bóxer de Sophie, necesitaba fuego para su puro, una voz se lo dijo desde el fondo de la góndola donde

había instalada una increíble camota colonial mexicana que, después supe, Maximiliano el de México le había enviado de regalo al Papa de su época para el Tesoro Vaticano[...]

Sophie había sido descubierta. Ellos se lo temían desde la noche anterior, pero cambiando doce veces de hotel a lo largo de un día atroz creyeron haberlos despistado. No se puede contra lo que no se puede, Beatrice. Nos cayeron bersaglieri, carabinieri, Guardia Suiza, Policía de Investigaciones del Perú, muchachos de la CIA, impermeables de la Interpol, y a la cabeza de todos el Papa caminando y no en andas para que nadie se diera cuenta que era el Papa, y porque era el único que podía certificar que esa era *sua figlia*. Y si Beatrice, era la hija del Papa, la piedra del Vaticano había temblado al pensar que el mundo podía enterarse de ese horrible pecado tipo Borgia, nadie lo había sabido nunca, nadie debía saberlo tampoco, y nadie ahí debía confesarlo porque el Papa jamás se lo había confesado a nadie, salvo a su confesor, claro, pero eso quedaba bajo secreto de confesión...

—¿Y la mamá de Sophie, Pedro?

—Murio encerrada en el convento de Santa Catalina, Arequipa, Perú. Tapiada a piedra y lodo.

Trataron de sobornarlo, de comprarle el corazón, de amedrentarlo, qué no trataron, Beatrice. Lo del soborno, por ejemplo. El Papa había llegado con un perro de oro esculpido por Donatello, pieza importantísima del Tesoro Vaticano, según me informó el Papa mismo, mostrándome además los documentos del Museo Guggenheim de Nueva York que certificaba la autenticidad de la misma [...]

Tenía dos esmeraldas por ojos y un diamante enorme en pleno ojete, esa cosa esteticista de los italianos[...]

—He vivido encerrada siempre, escondida del mundo en las catacumbas de Roma. Pero ahora me he escapado y se que he venido hasta Venecia sólo para encontrarte a ti Petrus. No tengas miedo, dame tus manos, no tiembles, *no navere*, paura, eres también mi último amor, Petrus, no sólo el primero y no sólo el más grand[...]

—¿Y el bóxer este de bronce?

—Apareció delante de mi puerta años después, la noche en que lei *Cien años de soledad*, pero nunca he podido saber si hubo alguna relación entre ambos hechos. (Tantas veces Pedro, 179-182)

He aquí pues, al final de la historia, un reconocimiento del origen estilístico de esta anécdota; como ya dijimos, el personaje reconocerá que aquello fue sólo una ilusión.

En *Magdalena peruana* hay un cuento titulado

"El Papa Guido Sin Número". Como en el anterior relato, el narrador se vale de sus fantasías para inventarle una historia a su reaccionario padre:

Un Pío de esos en ejercicio fue quien organizó la secreta patraña de nombrarlo Papa honorario con el nombre de Guido Sin Número, y nada menos que en la Basilica de San Pedro, aunque en un rinconcito y de noche, eso sí, y todo esto, según le explicó el Papa al Papa Guido, papá, *tutto questo, collega Guido Senza Numero, carissimo figlio mio* (Guido ya estaba pensando *figlio de putana*, perdón papá)[...]

--Borracho, además de todo --sentenció mi padre.

--Y de los buenos --continuó mi hermano--. Borracho de esos que logran sobrevivir a noventa grados bajo cero. Cada borrachera del pobre Guido era un verdadero descenso del trono vaticano hasta el mismo infierno[...] Lo rescatan de los muladares, a veces cuando los gallinazos ya habían empezado a picotearse. Lo rescataba la policía sin entender ni papa de lo que andaba diciendo en latín[...]

Imaginense ustedes el muladar más asqueroso de Cuzco pero aquí en Lima, lo cual, la verdad, no es nada difícil. Ubicación exacta: barriada del Agustino, o mejor dicho, muladares de las barriadas del Agustino. Allí donde no entran ni los perros sarnosos. Y sin embargo, desde hace algunos días hay algo que apesta más de lo que apesta el muladar. No, no son los gallinazos los que anuncian tanta pestilencia porque ahí hay gallinazos *night and day*. El muladar apesta como nunca. Apesta tanto a sabe Dios qué tipo de mierda reconcentrada, perdón papá, a sabe Dios qué tipo de mierda reconcentrada, que los mendigos, los leprosos, los orates, los calatos de hoy y de ayer y demás tipos de locos y excrementos humanos empiezan a salir disparados, a quejarse[...]

--El Papa Guido Sin Número murió anoche y fue enterrado esta mañana, papá por si te interesa.

--Entonces ya que interés puede tener.

--Asistió el cardenal Landázuri, por si te interesa, papá.

--D está chocho o ya se volvió comunista.

--Asistió el Presidente de la República, por si te interesa papá (*Magdalena peruana*, 92-97)

El personaje termina reconociendo que todo es mentira, que no hay tal cosa, todo es fantasía:

--Perdona...no...no te entiendo bien, Carlos. --Que al entierro no fueron más que Pichón de Pato, un par de

fotografos y cuatro curiosos. Yo, entre ellos... --¿Y entonces por qué...? --Porque por culpa de papá, de sus interrupciones y del desprecio que noté en sus ojos, le fui agarrando cariño a Guido y, al final, cuando lo de los bombardeos, hasta empecé a sentirme culpable de haber asistido a su entierro sólo por curiosidad... ¿Entiendes ahora? Entonces quise inventarle un entierro de Papa.

(Magdalena peruana, 97-98)

3. LA CARA EXITOSA DEL EXILIO

La historia de los escritores latinoamericanos es una crónica de sus deseos de viajar a Europa y en ocasiones es más una obsesión que deseo, no es aquí el lugar indicado para explicar las razones, todo se encierra en esa historia universal de la infamia que es el subdesarrollo de nuestros países.

Aunque Carlos Monsiváis dijo en alguna ocasión que viajar a Europa era una moda de los intelectuales de los años sesenta, creemos que éste es un fenómeno que se remite a los modernistas: qué no decir de la vida de dandy que Darío llevó por allá. Esta moda pasa por las generaciones de principios de siglo: Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Vicente Huidobro, César Vallejo, Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, etc. hasta llegar a los autores de mediados de siglo: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, etc.

La emigración a Europa se da en dos obvias modalidades: los que hacen el viaje por fuerza y los que lo hacen

por agrado, una tercera forma -o acaso es tan sólo una variante de la segunda- deambula entre el gusto y la necesidad subjetiva de dejar su tierra natal. ¿Quién no recuerda el autoexilio de César Vallejo, que se negó a regresar a Perú o la ciudadanía francesa casi póstuma de Julio Cortázar tan criticada?

Entre los que han emigrado por gusto podemos señalar dos grupos: los que llegan a su nueva tierra con una garantía del sustento económico, ya que poseen un puesto diplomático, un empleo en algún organismo internacional o, mínimo, una beca de estudios. Por otro lado estarían los que viajan a expensas de la carismática caridad de los pasajeros del metro: los aventureros.

Para los exiliados políticos su estancia por fuerza en un país extranjero casi siempre se torna difícil. Pronto pueden devenir en personas indeseables para la sociedad que los recibe, pues casi siempre son una carga económica para los gobiernos receptores, y por otro lado, tienen que pasar muchas penurias económicas y existenciales pues no dejan su país por deseo expreso. Por otro lado, tampoco estaban preparados para desarrollarse profesionalmente en sus nuevas tierras de residencia.

Para los que viajan por gusto propio, en una especie de autoexilio, la situación también es complicada ya que las razones que los obligan a dejar su patria son un tanto ambiguas, casi metafísicas: hay una especie de inconformidad con su sociedad, su familia y su propia persona, pero, no hay una razón que los justifique frente a la sociedad que los recibe: ellos son indeseados en mayor grado.

En las novelas hasta hoy publicadas por Alfredo Bryce Echenique los protagonistas son autoexiliados que dejan por razones subjetivas su patria, excepción hecha con la

primera ya que el personaje central es un niño. De sus tres libros de cuentos once están protagonizados por autoexiliados, y son los siguientes:

- "Florence y *Nós tres*"
- "Dijo que se cagaba en la mar serena"
- "Antes de la cita con los Linares"
- "Muerte de Sevilla en Madrid"
- "En ausencia de los dioses"
- "Una carta a Martín Romaña"
- "A veces te quiero mucho siempre"
- "Apples"
- "El breve retorno de Florence, este otoño"
- "Una tajada de vida"
- "Magdalena peruana"

En la mayoría de estas obras los protagonistas son intelectuales peruanos (los más son escritores, aunque también los hay arquitectos, músicos etc.) que tienen que dejar su tierra por razones nunca aclaradas¹. Viven en París u otras ciudades europeas, particularmente de Italia y España:

El chofer de Giancarlo nos llevó, a mí bastante ligero de equipaje, como si en realidad estuviera de paso, como en realidad sucedió después, y a Octavia bastante cargada de joyas, directamente a mi nueva y preciosa vivienda, justo al frente del impresionante palazzo Faviani. ¿Qué te parece, Maximus? (*El hombre...*, 364)

Baste con saber que una larga etapa de mi vida se había cerrado para siempre, cuando apareció Genoveva, y que a ella pertenecen veintiséis años en Lima, una carrera de arquitecto, y un gran amor; luego, trece años en París -duros los primeros, de gran éxito profesional los últimos (*La última mudanza de Felipe Carrillo*, 45)

¹ Con excepción del cuento *Magdalena Peruana*, cuyo protagonista -un dileitante- deja bien claras las razones por las que abandona Perú y en efecto, confirma la idea principal de este capítulo.

En todas esas historias hay una sensación de improvisación, de que se está realizando un interinato. En sus vidas nada está definido, todo se hace según el momento, esto le dará una sensación aún más grave de dejadez; no viven los personajes, sino que se dejan vivir por el momento. El único acto de voluntad fue el realizado, con gran esfuerzo, cuando se dejó la tierra de origen. En más de una ocasión los personajes después de mucho tiempo, logran captar el ritmo de vida que han llevado; es cuando descubren esa sensación de improvisación. Normalmente este descubrimiento casi lo hacen por azar y en momentos en que se cierran partes importantes de sus vidas:

Después me di cuenta que estábamos en el año de gracia de 1984 y que gobernaba el Perú, en su segundo mandato, el Arquitecto Fernando Belaúnde Terry, que también gobernaba el Perú en 1964, año de mi partida a desgracia, perdón, a París. Y después me di cuenta de que era 4 de octubre y que yo había desembarcado por primera vez en Francia un 4 de octubre. O sea que veinte años exactos!...]

-Veinte años en París, Martincito, mi amor, y ni un solo libro...

-Que veinte años no es nada, mamá. Mañana mismo empiezo a escribir (*El hombre ...*, 355-356)

El mismo desarraigo les provoca una actitud totalmente nihilista, a mirar de una manera totalmente escéptica a la sociedad en la que viven; tienden a la depresión, que unida a otros problemas lleva a los personajes a profundas crisis existenciales. Se sienten abandonados, pero no pueden encontrar la razón o la causa de ese abandono:

Yo, que hacía tiempo me había considerado un hombre con suerte porque había encontrado un cuartucho en el barrio latino, y un trabajo no muy lejos, en el viejo Marais, tendía ahora a no encontrar más que tristezas en un cuarto cuya única iluminación era una claraboya por la que entraba más agua que luz. Me caían gotas de lluvia, me despertaban la humedad y el tic tac de las gotas. Detestaba también mi trabajo porque desde semanas atrás lo que iba sintiendo mientras caminaba hacia la escuela oscura, helada, de paredes húmedas y desoladas, era como la prolongación del malestar total que diariamente me obligaba a abandonar mi habitación huyendo de algo.

(Cuentos completos, 153)

En realidad el personaje solo desea huir de sí mismo pero no lo sabe y entonces únicamente le queda el recurso de arrojarse en los brazos de una pasión amorosa imposible, la locura o el alcoholismo, como una manera de resolver su soledad. Ésta será tan sólo una solución momentánea ya que las tres opciones son otros tantos callejones sin salida: el alcoholismo tarde o temprano los regresará a la depresión, el amor imposible los destruirá terriblemente por la evidencia del rechazo de la amada, y la locura será un pozo sin fondo; de él, del refugio más terrible, no hay regreso.

En algunas ocasiones los personajes retornan al Perú, como ya vimos en un fragmento citado, pero sólo será temporalmente, ya que otra vez ese extraño imán que ejerce Europa sobre la personalidad de los protagonistas los volverá a llevar definitivamente hasta allá, para morir, cómica o trágicamente en su tierra de adopción.

Trágica es la muerte de Martín Romaña, que regresa a Europa con el objeto de reencontrarse con su amada Octavia de Cádiz, para sólo llegar a morir por efecto de su neurosis que lo condujo a las orillas de la locura:

la recibí sin taquicardia mayor, gracias a mi diaria terapia, y sin duda también al hecho de que estaba dirigida a Maximus y yo andaba tan acostumbrado ya a firmar Maximus Solref...] Martín Romaña era aquel imbécil que siglos atrás había vivido en París. Aunque claro ello no impedía que la carta de Octavia fuera una maravillosa muestra del género amoroso tormento. (El hombre..., 358)

Cómica es la muerte de don Eduardo Rosell de Albornoz en el cuento "Magdalena peruana", que vive treinta años en el autoexilio europeo a causa de una mala información que le da don Rafael Goyeneche de su querido amigo del alma, don Felipe

Alzamora; pero, aún descubierto el engaño, decide seguir viviendo en Europa, hasta que un día muere de un deseado y esperado pedo. En el capítulo seis volveremos sobre este cuento.

Casi todos los personajes retornan temporalmente a Perú, como ya dijimos, en lo que podríamos llamar plan vacacional, y a pesar de tener buenas y agradables estancias de recreo, jamás se plantean la posibilidad de un regreso definitivo a su tierra. Prefieren seguir viviendo en una Europa que no los trata nada bien, a volver a su patria, que al parecer podría brindarles excelentes oportunidades de vida y trabajo.

Tal es el caso del acaudalado personaje principal del cuento "A veces te quiero mucho siempre", que está de vacaciones en una agradable playa peruana. A pesar de que ahí encuentra a la chica que lo podía sacar de su nostalgia del amor perdido, él decide regresar a la casa que tiene en Mallorca, ¿para hacer qué?: nada, puesto que para su posición económica lo mismo le daba vivir en Europa o en América, sin embargo, deja a Alicia a cambio de su país de las maravillas que es el exilio en España:

Empezó a escribir, "Querida Alicia, sin duda alguna, una chica como tú habría disfrutado en un lugar como éste". Dejó la pluma a un lado, y estuvo largo rato contemplando el mar en la noche llena de estrellas que le permitía ver la gran ventana de su escritorio. Volvió a coger la pluma, de golpe, y escribió: "A veces te quiero mucho siempre." Después pronunció el nombre de Alicia y decidió que era mejor dejar la carta para el día en que viniera el secretario. Prefería dictar. (*Magdalena peruana*, 118)

Un caso similar, pero sin esa carga de nostalgia es el del arquitecto Felipe Carrillo que va de vacaciones a Perú, también buscando pasar un excelente veraneo. En su más reciente novela, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Bryce Echenique retoma su tan gustado y logrado género humorístico; esto no obsta para que en el fondo los personajes del peruano sean siempre los mismos irredentos viajeros, que no están

dispuestos a dejar su mundo europeo: las vacaciones en la playa de Colán en compañía de Genoveva son un rotundo fracaso por el tercero en discordia, el edípico hijo de ella:

El viaje al Perú lo pagué yo y que, a la larga, resultó mucho más caro que el alquiler de la casa, que tu pagaste, y de la cual no quedó piedra sobre piedra por culpa del Fenómeno del Niño desviado y su diluvio, sin alusión, ya lo sabes. Y recuerda, por último, que yo no dije esta boca es mía, en lo presupuestal, porque hasta Colán, con gran tacto de los tres, llegamos prácticamente huyendo de Madrid (La última mudanza de Felipe Carrillo, 13)

Como quiera que sea, la vida en el extranjero no trató tan mal a los personajes de Bryce Echenique, ya que viven el resto de su existencia allá -con breves retornos al Perú- o bien, las obras se interrumpen sin saber qué pasará con ellos a futuro, pero quedan viviendo allá. Y, definitivamente, los que regresan -después de decenas de años en el viejo mundo- no han de soportar mucho tiempo de vida en el Perú. ¿Cuál es pues el imán que los atrae hacia Europa, o acaso el que los repele del Perú?.

Al revisar la vida de los personajes de Alfredo Bryce Echenique podemos notar que su estancia en el extranjero es siempre difícil en los primeros años de residencia por aquellas tierras, pero con el paso del tiempo logran una relativa, y en no pocas ocasiones excelente, situación económica en su país de adopción. En los momentos de reflexión sobre su vida y su futuro, nunca o casi nunca, se le presta una oportunidad a la posibilidad del retorno: los personajes se han adaptado por completo a su nuevo país, su nueva cultura, su nuevo idioma y aunque tengan sobradas razones para retornar, ya sea porque la nostalgia los invade o porque se sienten unos parias sin identidad propia, nunca lo harán.

Las razones que los llevaron a dejar su país son totalmente personales y no cumplen sino una necesidad acaso

psicológica, y que se resumiría en una necesidad de superar condiciones de desarrollo individual que su patria inicialmente no les puede ofrecer. Así pues, con ese objetivo, dejan su tierra y van en busca de una cultura perdida; una vez instalados en su nueva tierra de residencia, la necesidad se satisface, pero descubren que no hay retorno para ellos, que la patria original no podrá darles todo lo que la tierra de adopción les ha podido dar, aún a pesar del alto costo que están pagando con la pérdida de una identidad propia; por otro lado, la tierra de adopción no podrá darles una identidad nueva, ya que siempre serán extranjeros,² por más que logren mimetizarse a la cultura de adopción. Así pues, se sufre un síndrome de *outland* o por que no llamarlo como los antiguos mexicanos: *nepantla*. Ya no pertenecen a su cultura de origen, pero tampoco pueden tener una total identificación con la cultura de adopción.

Lo anterior explica la imposibilidad que tienen los personajes de Bryce Echenique para regresar a su Perú amado, y también se evidencia la no identificación con la tierra de adopción por dos razones. Por un lado, tienen la necesidad de reafirmar determinados elementos de su cultura de origen que se presentan como estereotipos de esos países, en este caso con toda la América Latina. Esto se evidencia en los personajes del autor peruano cuando notamos el gran conocimiento que de la música popular, la historia y la cultura tienen, tanto de su país como de casi todo el subcontinente. Por el otro lado, estaría la relación ambivalente que se mantiene con la tierra de adopción: se la ama pero también se la detesta.

Así por ejemplo, tenemos que Martín Romaña es un gran conocedor de la música folclórica mexicana, en particular, y la historia latinoamericana en general:

² Véase cómo el propio Bryce Echenique está de acuerdo con esta idea cuando habla de los obreros mexicanos en Nueva Orleans, citado en el capítulo siete de esta tesis.

Y que yo también quería decirle no sé qué cosas, y que también Inés calló mi boca. Pero en este caso no fue precisamente con sus besos [continúa en una nota de pie de página] Incluyo aquí la canción entera, porque a Inés le gustaba, porque era de ambientacho, y porque, como tantas de José Alfredo Jiménez, me la sé de memoria (*La vida...*, 116)

Le dije, en cambio, que el general Carranza era el actual presidente de Panamá, traicionado de esta manera a Zapata, al grupo de gochistas, el honor de mi familia, y a Panamá, pero la verdad es que a los lectores se les renueva el contrato cada año, y en Nanterre, que para mi gran desilusión, más que legado colosal parecía universidad peruana, bajo régimen militar chileno (*El hombre...*, 39-40)

En cuanto a la relación ambivalente que mantienen los personajes de Bryce Echenique con la tierra de adopción podemos destacar los fragmentos citados respecto a la estancia de Martín Romaña en París y su fantasía hemingwayana citada en otras páginas de este trabajo.

La actitud ambivalente ante el exilio habrá de modificarse en *La última mudanza de Felipe Carrillo*; por primera vez se le ha de ver con frialdad, incluso con humor. El protagonista identifica claramente su situación de desarraigo, pero no se lamenta frente a ello, sino que bromea con su situación:

Felipe Carrillo declara (también por *France Inter*): "Pero mi exilio, por más alegre y voluntario que fuera, no impidió, sobre todo en los duros años de la Escuela de Bellas Artes y el restaurante universitario, una cierta anargura, un cierto cansancio y una sensación de desarraigo que aún recuerdo con tristeza. Sólo entonces comprendí que no podía quedarme ahí; que tenía que saber lo que realmente buscaba. Y aún recuerdo que me dije: Encuentra lo que buscas, aunque no lo encuentres. Es decir, conócete a ti mismo y acepta tu destino cíegamente. (*La última...*, 68)

La difunta esposa del arquitecto será la que de en el clavo de la situación. Plantea que el problema no radica

en el desarraigo, ni en la inconformidad con su patria o su nueva tierra de adopción, propone que la solución a su desarraigo es el mismo desarraigo:

A partir de ese momento, mi desarraigo se convirtió en sinónimo de libertad. Liliane me comprendió y me ayudó tanto que, pocas horas antes de entrar en rigor mortis, me miró sonriente y me dijo: "Recuerda que tu desarraigo es tu verdadera libertad (La última..., 69)

Por lo tanto, el éxito que les da el exilio es relativo, ya que pueden obtener la satisfacción de un deseo largamente acariciado de vivir en Europa, compartir la cultura europea y poder vivir con un relativo bienestar económico; pero a la vez, esa búsqueda del exilio (o cultura) perdido, los llevará a no reencontrar nada.

4. ADIÓS A LAS CAMAS

El amor, en particular la relación de la pareja, es el tema central de la obra de ficción de Alfredo Bryce Echenique¹.

Aunque las historias nos presentan matices y problemáticas diferentes (incluso, se nota una evolución estilística y temática hacia la sencillez y la sobriedad), en el fondo los cuentos y las novelas narran historias de amor fracasado, más aún, historias de hombres que nunca logran realizar su pasión amorosa.

En líneas generales la historia que se narra en los diferentes textos es la siguiente:

¹ Ocho cuentos y cuatro novelas tratan particularmente el tema de la pareja, quedan fuera de éste *Un mundo para Julius* y veinticinco cuentos.

Un joven intelectual (escritor, músico, arquitecto) emigra de su tierra natal, Perú, a Francia; allí continúa y culmina sus estudios e inicia su vida amorosa. No tiene pasado o si lo tiene carece de importancia.

En Francia conoce a la mujer que amará apasionadamente, con ella vivirá una corta temporada de amor; posteriormente la pareja se ha de separar definitivamente. Él, para resolver sus penas de amor se refugia en los brazos de amorios pasajeros, pero ninguno ha de curarle su pena pasional. Posteriormente volverá a encontrar a la amada perdida; esos encuentros tan sólo le confirmarán la imposibilidad de reencontrar el amor perdido.

En todos los casos él se enfrenta ciegamente a la relación, mientras que la compañera responde de una forma menos apasionada, por no decir casi distante. Ella será la que dé por terminada la relación abandonándolo.

Si bien, es posible reconstruir una temática reiterativa, también es cierto que se dan cambios cualitativos entre una y otra historia. Aunque los finales de las anécdotas son similares, las formas de asumir la pasión revisten conductas diferentes; incluso, diametralmente opuestas.

Empezaremos a tratar de manera general el problema, para posteriormente particularizar en las novelas y cuentos más definitorios, y así, tratar de encontrar las causas y los motivos por los cuales los personajes de Alfredo Bryce Echenique siempre terminan de una manera frustrada sus relaciones amorosas.

Según Erich Fromm todo ser humano parte de una

soledad primigenia o separatidad², de un estar arrojado y desvalido frente al mundo y la sociedad:

La vivencia de la separatidad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia. Estar separado significa aislado, sin posibilidad alguna para utilizar mis poderes humanos. De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo -las cosas y las personas- activamente; significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar. (*El arte de amar*, 18)

En particular los personajes centrales de Alfredo Bryce Echenique evidencian profundamente esta soledad y separación del mundo; reúnen en sus personas una soledad originada en el abandono, pareciera que son arrojados del seno materno representado en las novelas por la familia y la sociedad en la que se desarrollaron. Razón por la cual se enfrentan con el mundo exterior del autoexilio en la agresiva y xenofóbica Francia.

Enfrentan su soledad refugiándose en sus estudios o en su vivienda, sustituto, esta última, de la protección y el alivio. De ahí que todos los personajes principales le den una importancia fundamental a sus departamentos, que, por otro lado, mantienen con ellos una explicable relación ambivalente, ya que si bien, los protegen del mundo exterior agresivo, nunca logran ser el cabal sustituto del seno materno protector:

-Hogar, dulce hogar, Beatrice. Un lugar común que a mí como que me empieza a hacer falta últimamente. (*La última...*, 144)

Inés sólo subía al cuartito para las horas de paraíso. Para el asunto de las comodidades, seguía viviendo en su residencia estudiantil del Boulevard Saint-Michel. Allí tenía todo lo que le falta en el

² Para el concepto de separatidad confróntese de Erich Fromm *El arte de amar*, página 17 y siguientes.

cuartito, o sea de todo. (La vida..., 119)

A que santo iba a decir esta boca es mía si venía huyendo de la maldad de mi anterior propietaria (sí, digo mi), y necesitaba a cualquier precio un lugar donde me dejaran instalarme con mi hondonada a cuestas. (El hombre..., 26)

Y no se imaginan ustedes lo que agarró en su afán sublime. Lo dice el título de este capítulo con título: agarró departamento nuevo (o se agarró a un departamento nuevo) (La última..., 201)

Lógicamente ni el departamento, ni el trabajo, ni el alcohol, ni el tabaco, serán los sustitutos deseados: "Así pues, la separatividad es la fuente de una intensa angustia. Por otra parte produce vergüenza y sentimiento de culpa" (El arte de amar, 18)

Por esta razón la relación amorosa será, deberá ser, la solución al problema de la separatividad. El amor erótico, como forma de unión apelará al deseo de continuidad en otro ser³, de ya no ser nada o ya no tener una vida vacía. Ahora bien, por su condición de exclusión (sólo se comparte con una persona, y no es universal como el amor fraterno⁴) es engañoso y se corre el riesgo de caer en un espejismo, pues si bien se logra la unión sexual no siempre se logra superar la soledad.

Aunque los protagonistas de las obras a las que hemos hecho referencia dicen amar profundamente a su pareja, y no tienen relaciones amorosas extra conyugales, en el fondo es en realidad una relación artificial, pues no se da una mutua entrega, ya que ellos mantienen una actitud de total dependencia para con la amada.

³ Para los términos de continuidad y separatividad se utilizan los conceptos de Georges Bataille, expresados en su libro *El erotismo*. Cf. p. 25 y ss.

⁴ Cf. Fromm, E. Op. cit. 50 ss.

Los Personajes de Alfredo Bryce Echenique inician siempre sus relaciones sexuales como solución a la angustia que les origina la soledad, ya sea porque no han tenido pareja o bien, porque la compañera anterior los abandonó. En cada una de las relaciones establecidas, el personaje se aferra a la mujer en turno, como si ésta fuera la última posibilidad de salvación de la soledad. Se va de una mujer a otra sin nunca resolver su discontinuidad angustiada, o el recuerdo deprimente de la mujer idolatrada. Veamos cada uno de los casos más significativos:

En la novela *Tantas veces Pedro*, Pedro Balbuena se enamora de una mujer no menos solitaria que él. La relación dura poco pues ella lo deja. En la soledad termina sus frustrantes vacaciones en Estados Unidos para regresar derrotado a Francia, posteriormente tendrá encuentros que culminarán de la misma manera que el primero: el abandono que tiene que padecer Pedro Balbuena. El joven escritor buscará el refugio a sus penas en otras mujeres, pero siempre serán inútiles los intentos de olvidar a la elusiva Sophie. Por lo demás, estos amoríos terminarán de la misma manera que el primero: lo abandonan las amantes pasajeras. La historia concluye cuando Pedro y Sophie se reencuentran por última vez, reencuentro que tan sólo sirve para que ésta lo aniquile definitivamente.

Dice Fromm que "la atracción sexual crea, por momentos, la ilusión de la unión pero sin amor, tal unión deja a los desconocidos tan separados como antes". (*El arte de amar*, 67)

Con todas las mujeres que tuvo, a excepción de Sophie, mantuvo una relación originada en la seducción física, pues lo primero que le hizo reflexionar en ellas fue su particular buen aspecto físico.

Qué tal gringa de mierda, *Malatesta*. No bien me le acerco me da la espalda. Por razones estrictamente políticas

comprendo que un peruano desprecie tamaño culo...
(*Tantas veces Pedro*, 31)

Igual le sucede con Beatrice, cuando la reencuentra después de que Claudine lo abandona. La ve casualmente en el metro y lo primero que le viene a la mente es la belleza de la francesa, sin hacer caso de una reflexión hecha por él mismo: su corta inteligencia.

de Beatrice lo menos que se podía decir es que había embrutecido al máximo, que estaba buenísima, y que en todo caso jamás se hubiera podido esperar tanto de un vulgar viaje en metro. (*Tantas veces Pedro* ..., 163)

El primer encuentro con Beatrice, en cambio, es narrado de una manera mitificadora por el mismo Balbuena, pero queda evidente que no fue una seducción física el móvil que lo llevó a Sophie, sino más bien, una especie de nostalgia, o lo que él califica de un puro sentimiento amoroso puro. Él menciona, invoca, al amor cuando la conoce; cosa que no sucede cuando encuentra a las otras mujeres:

él acababa de llegar del Perú y siempre había soñado con conocer Venecia. Y ahí estaba, era su primer viaje desde que llegó a Francia...] No se veía lo que se llama nada adentro de la góndola porque Sophie estaba sin duda escondidísima, pero fue amor a primera vista de todas maneras. (*Tantas veces Pedro*, 179)

Todo parece indicar que las relaciones amorosas que tuvo Pedro, a excepción de la sostenida con Sophie, fueron intentos fracasados por aliviar las penas de amor que le dejó la relación con Sophie, cosa que por supuesto no es así. Más tarde volveremos sobre este mismo asunto. Ahora pasaremos a ver cómo se da la relación amorosa en otros textos.

En el díptico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, hay un cambio importantísimo: Alfredo Bryce Echenique narra dos historias de amor fracasado que le suceden a un mismo personaje: Martín Romaña. La primera le sucede con su

paisana Inés; todo indicaba que con ella iba a tener un amor definitivo y único; pero ésta con el tiempo lo abandona, razón por la cual vive la más aguda de sus "crisis positivas". Para aliviar sus dolores se encierra en su departamento, y aunque llega a tener amoríos demasiado pasajeros, no logra superar sus penas hasta que llega Octavia de Cádiz, que será, según dice él mismo, su amor definitivo y verdadero.

Como en la novela anterior, Martín Romaña se aferra al amor de Inés de una manera desesperada y posesiva, razón por la que nunca se recuperará... hasta que conoce a Octavia de Cádiz; que por otro lado demuestra tener sentimientos muy superficiales. Con ésta última le sucederá lo mismo: se aferrará desesperadamente a su amor cuando ella decide dejarlo. También con ella (como Pedro con Sophie), tendrá reencuentros pero nunca volverá a gozar de los "favores" de la elusiva -aunque no tan cruel- Octavia. Estos reencuentros "platónicos" son aceptados por Martín Romaña, como aceptaría un mendigo las migajas de quien todo lo posee.

Pareciera que la situaciones se repiten: hay un amor único y verdadero y aunque existan amores pasajeros de por medio (Martín también los tuvo), son meros conatos de relación.

Las diferencias más destacadas radican en que el gran amor de Martín Romaña no fue el primero (como le sucede a Pedro Balbuena), sino el segundo; además, Octavia de Cádiz ha de compartir su lugar de amada con Inés, no así Sophie en *Tantas veces Pedro*, que es el único gran amor de Pedro Balbuena.

En la más reciente de sus novelas, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Alfredo Bryce Echenique presenta una historia de amor pasajero: el personaje reconoce que ya había vivido su gran amor en otras ocasiones:

Baste con saber que una larga etapa de mi vida se había cerrado para siempre, cuando apareció Genoveva, y que a

ella pertenecen veintiséis años en Lima, una carrera de arquitecto, y un gran amor; luego, trece años en París -duros los primeros, de gran éxito profesional los últimos-, y otro gran amor: un matrimonio feliz con una muchacha, también arquitecto, trágicamente fallida en un accidente. (*La última mudanza de Felipe Carrillo*, 45-46)

Con el afán de consolidar la relación, que por sí misma ya era débil, los dos nuevos amantes planean pasar el verano en Perú, pero el hijo de Genoveva, con un muy acentuado complejo de Edipo⁵ echa todo a perder y cada uno (Genoveva y Felipe) regresa a Europa por su propia cuenta; una vez en París, el arquitecto peruano busca un nuevo amor.

En el cuento "Florence y nós tres",⁶ Alfredo Bryce Echenique presenta una historia de amor, también mal lograda: un profesor peruano, radicado en París, se enamora de una alumna preparatoriana; ella por su parte, es feliz coqueteándole e insinuándosele, pero termina por olvidar a su profesor y sus sentimientos; hasta que las locuras del amante no correspondido obligan a la directora del colegio a contratar un nuevo profesor.

Si bien el autor no plantea el problema del amor no correspondido y sus consecuentes aventuras amorosas en busca del alivio y el olvido, sí es una historia igual a las anteriores, ya que el enamoramiento y la no correspondencia de la mujer se da como en las demás historias.

⁵ No es aquí el lugar apropiado para hacer una disertación sobre lo que es o no es el Complejo de Edipo, me atengo a lo que dice el mismo personaje de Alfredo Bryce Echenique, y Sigmund Freud en *Tres ensayos para una teoría sexual* en *Obras completas*, pag. 287a ss.

⁶ En *Cuentos completos*, páginas 132-166

Por la atmosfera creada en el cuento se detecta que hay, por parte del protagonista hacia la mujer pretendida, una idealización amorosa y que lógicamente ella no ha estado a la altura de poder corresponder ese amor.

En el cuento "A veces te quiero mucho siempre"⁷ se toca una variante de la misma historia: un viejo millonario seduce con su pura presencia. (Es decir, que en él, como con los demás personajes aquí tratados, no hay un intento de seducción para con la mujeres a las que no ama. Si bien las razones del no enamoramiento con ésta son un tanto diferentes, pues hay que agregar que no sólo la rechaza porque necesita vivir del recuerdo de un amor perdido, sino también su aparentemente prematura vejez, entre otras cosas. A final de cuentas, como quiera que fuere, los resultados son los mismos.) Decía que seduce con su pura presencia a una jovencita peruana: ella lo amaba secretamente desde que lo vio por primera vez en televisión.

Él la rechaza. Ella insiste. Logra hacerlo salir de su mutismo: finalmente la joven se entera de la historia que guarda el viejo arquitecto: él se había enamorado, hacia mucho tiempo, de una guapa mujer que no lo correspondió. A raíz de esa decepción él se enclaustró en su vida de solitario soltero, hasta que esta joven admiradora logra hacerlo vivir, quizá inútilmente, unos días de pasión amorosa, sin lograr curarle su nostalgia.

En apariencia, los personajes masculinos de Alfredo Bryce Echenique, logran encontrar a la mujer deseada y mantener con ella una relación amorosa ideal, idílica. Posteriormente, por causas no atribuibles a ellos, la relación se tiene que interrumpir de manera definitiva, causándoles un gran daño emocional a los protagonistas, del cual tratarán de aliviarse

⁷ En *Hagdalena peruana*, páginas 99-110

con el cariño pasajero de otras mujeres que, por otro lado, también muestran poco interés por su dolorido compañero, y también terminan por dejarlo.

Como ya vimos, estos amoríos de ocasión se pueden explicar como meras uniones orgiásticas; es decir, ni ellas ni el personaje en cuestión llegan a superar su discontinuidad; mantienen una mera unión genital, y cuando al fin se reconocen cabalmente viene el aburrimiento y el abandono, como consecuencia lógica.

El amor que se llegan a tener es en realidad un egoísmo mutuamente sublimado; cada uno vive y actúa en función de su soledad; esto queda claramente evidenciado en la "escena" que tienen en el aeropuerto Pedro Balbuena y Virginia, cuando acaban de llegar a París procedentes de Estados Unidos:

Jamás habría dicho que estaba más solo que los muertos del poema de Bécquer en sus peores momentos[...]

-Pedro, por favor sé honesto y no digas cosas que no sientes. Con el tiempo tal vez llegues a quererme, pero primero tendrás que aprender a respetarme.

-Pero te quiero. Siento que te quiero. ¿Qué quieres que haga?

-Mira, Pedro, en este momento necesito café. Café muy caliente. Me están temblando las manos de frío.

-Te quiero, y a mí también me están temblando las manos.

-En los Estados Unidos me dijiste que naciste con las manos temblándose. Que era un privilegio otorgado a tu familia por la antigüedad que es clase.

-Lo sé; estaba borracho.

-Te tengo miedo y quiero café.

-¿Por qué...? Dime por qué tú puedes haberme querido desde el primer momento en que me viste, y yo ni siquiera puedo haberte empezado a querer dos o tres días después.

-Pedro, yo nunca te he dicho que te quiero. Tenemos que ser muy honestos el uno con el otro. Hace un momento dije que en ese instante me estaba sintiendo perdidamente enamorada de ti. Eso es muy distinto. (Tantas veces Pedro, 11-13)

Estos personajes son dos seres que se

identifican mutuamente por su soledad y falta de amor. Resuelven sus conflictos sentimentales convirtiendo al individuo aislado en dos. Por ejemplo, cuando Inés deja a Martín Romaña, éste conoce a una norteamericana en condiciones similares de soledad, pero, como él, tampoco está dispuesta a dejar su aislamiento egoísta de lado, para en realidad amar:

Fue así como conocí a Sandra Anita María Owens, que creo que me amó, porque la gringa era complicadísima, y a quien creo que no amé porque hubo un momento en el que no deseé más que sacármela de encima. (La vida..., 337)

Tienen pues la vivencia de que logran dejar su separatividad, pero como entre ellos mismos están separados, también están separados de las demás personas y será inevitable que se les presenten nuevamente los sentimientos angustiantes de soledad.

Aunque el mismo Martín Romaña diga que Sandra Anita María Owens lo amó, es evidente que no fue así, pues cada vez que ella lo mandaba llamar la encontraba haciendo el amor con otro; lo único que puede decirse en descargo de ella es que siempre le pedía disculpas.

Felipe Carrillo no teme reconocer abiertamente que ni la presencia de su amiga Catherine es suficiente para dejar de sentirse abatido. Igual actitud tiene ella:

me siento en la calle, y ábreme por favor, y estoy realmente en la calle, Catherine, en la lleca, en la lleca, en la lleca, en la mismísima lleca, Catherine. Me abría la puerta ataviada [del árabe y ya con el burdeos listo para mi vida interior, la subjetiva, la menos calendario de todas las vidas, o sea la mierda, y me acogía con una sonrisa alegre para mi tristeza y confusión[...]]
-somos un par de imbéciles -me decía Catherine, entre el incienso y el fracaso, y se reía con su voz franca, cordial, alegre, amable, reilona a pesar de todo.
-A ti te ayuda la cultura -le decía yo furibundo.
-Cada uno se salva como puede, querido amigo. (La última..., 211)

En cambio, la relación amorosa idealista que llegan a tener los Martín Romaña, o los Felipe Carrillo o los Pedro Balbuena (se sugiere por ellos mismos), sí es una relación amorosa profunda, en la que se ha dado todo para realmente amar y ser amado. Por ejemplo, Pedro Balbuena nunca duda de su amor por Sophie: "Entonces, nunca habré amado a nadie más que a ti, entonces te he querido toda mi vida" (*Tantas veces Pedro*, 217).

El amor que se profesan Martín e Inés, primero, y Octavia de Cádiz y Martín Romaña después, es de una gran profundidad: ellos lo declaran más de un vez, no tienen duda respecto de la veracidad de sus sentimientos:

Ella me amaba y yo no veía las horas de que se decidiera a casarse conmigo [dice Martín de Inés]. (*La vida...*, 91)

-Martín, no te preocupes, por favor. Volveré dentro de una semana. Iré corriendo a verte. No te dejare nunca, Martín. No quisiera tener que dejarte nunca [dice Octavia a Martín] (*El hombre...*, 90)

La pregunta obligada sería, ¿por qué se da la ruptura?, ¿a qué se debe que no puedan consolidar su amor, si lo más importante se daba: se amaban mutuamente?

La respuesta radica en que los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique mantuvieron una relación amorosa equívoca, y aunque no lo identifiquen (aunque implícitamente se sugiere que la responsabilidad de la ruptura es de la amada), ellos son los principales culpables de la separación.

En particular Martín Romaña y Pedro Balbuena, protagonistas de tres de las cuatro novelas aquí analizadas, reconocen abiertamente que la relación con sus madres es demasiado dependiente. Tratan de ser equilibrados en su amor filial, pero terminan por hacer evidente que hay en ellos un complejo de Edipo no resuelto del todo:

A la mierda con Freud, me dije, y decidí acompañarla edipísimo a los grandes hoteles en los que se alojó cuando viajaba con sus padres, a los restaurants que ella escogiera, a los espectáculos más caros, y por último, a la burguesa y podrida casa de Marcel Proust, que era más o menos el hijo escritor que yo no le había dado a mi madre. (La vida..., 259)

Pero no es ésta la única referencia de una formación demasiado apegada a la figura materna. Por ejemplo, Martín Romaña habla de "hacerse pequeñito" cuando algo le sale mal:

Me asombró haber captado algo tan profundo en un momento en que me hallaba tan empequeñecido, pero años después, el escritor Bryce Echenique me aclaró este punto, confirmándome que así como un niño de seis años podía de pronto comportarse como de un año, así también un niño de unos nueve podía de golpe captar algo que otros seres no captan ni a los cien años (La vida..., 257)

También reconoce que su relación con las mujeres es dependiente en el sentido de aceptar de ellas cierta autoridad o actitud maternal: "A Inés se le fuera metiendo en la cabeza la posibilidad de volverme a acoger en su seno, en su regazo, en sus brazos, o en su mirada preperdonadora" (La vida..., 216).

Incluso, Pedro Balbuena reconoce cierto afán de competencia o de imitación de su madre. Pedro tiene una ficticia novia de la que está enfermizamente enamorado; un día su madre le confiesa que ella también tiene sus amoríos, entonces, Pedro es feliz porque siente que hoy él está a la misma altura de su madre, que por fin ha podido responder a las expectativas que de él tenía ella:

Me devolvió el guiño de ojos y salió disparada, dejándome sentado en la silla del baño, y como instalado en el instante feliz más breve que he tenido en mi vida. Estaba feliz, en efecto, porque por primera vez en mi vida había sido cómplice de mi madre de hombre a hombre, no había sido yo una vez más quien le había hablado de Carole, también ella en aquel segundo en que fuimos cómplices esa

noche, me había hablado como a un grande. (Tantas veces Pedro, 249)

Según Fromm, en la pareja moderna se dan muchas formas de relaciones amorosas; en éstas, los amantes se confunden creyendo que mantienen una relación amorosa sana. Cuando fracasan no pueden explicarse el origen de dicho fracaso, ya que creen que entre ellos ha habido un verdadero amor. Y eso es, a nuestro parecer, lo que les pasa a los personajes masculinos de Alfredo Bryce Echenique: creen que han puesto en sus relaciones conyugales lo ideal o deseado que debe poner toda pareja, que han actuado con un amor generoso y profundo. Nunca descubren que en sus sentimientos hay hondos sentimientos egoístas.

Los personajes masculinos mantienen relaciones amorosas con graves tintes neuróticos, producto de un amor patológico, no identificado por ellos:

Con respecto a nuestros previos análisis de la personalidad centrada en la madre o en el padre, el siguiente ejemplo de ese tipo de relación neurótica amorosa frecuente hoy en día, se refiere a los hombres que, en su desarrollo emocional, han permanecido fijados en una relación infantil con la madre. Trátase de hombres que, por así decir, nunca fueron destetados; siguen sintiendo como niños; quieren la protección, el amor, el calor, el cuidado y la admiración de la madre; quieren el amor incondicional de la madre, un amor que se da por la única razón de que ellos lo necesitan, porque son los hijos, porque están desvalidos. (El arte de amar, 107)

Como causa de este amor infantil hacia su pareja, los protagonistas de las obras aquí referidas, tienden a comportarse con su esposa como si esta fuera su madre; como se habrá podido notar en la fijación que Martín Romaña tiene para con Inés: necesita del amor de ella como si fuera la protección de su madre.

Por ejemplo, Martín Romaña afirma que la primera prueba que le puso a Inés, para saber si lo amaba, cuando

la conoció, fue que le ajustara el nudo de la corbata; como el colegial que necesita del consentimiento y la caricia protectora de la madre. No fue, precisamente, un beso o una insinuación sobre el amor que ya le tenía, sino más bien, evidenciar que la necesitaba, como la hubiera necesitado un párvulo:

Inés me cerró bien el cuello de la camisa, primero, luego tomó el nudo entre sus manos, y lo puso en su lugar, convirtiéndose ipso facto en mi dulcísima paloma, pues había mostrado cierta debilidad por el estado de mi persona, con tan sólo tocarme la ropa. (*La vida...*, 611)

Estas personas, continúa Erich Fromm, son en su relación con la mujer, superficiales e irresponsables. Su finalidad es ser amados, no amar. Y así sucede: Pedro Balbuena y Martín Romaña nunca piden a sus amadas que se queden. Se insinúan, muestran qué tan débiles son, con la esperanza de que ellas tomen la iniciativa y terminen por aceptar que son indispensables y que no se pueden ir. Por ejemplo, Martín Romaña, para evitar que Inés se marche y lo deje, le cuenta la historia de una pareja que al separarse, para que ella tomara el avión, se arrepienten y entonces ella misma cambia de idea y regresa para no abandonar a su amado.

El día que Martín tiene que llevar a Inés al aeropuerto, para que se marche definitivamente de París, le cuenta una y otra vez, hasta la saciedad, esa historia, esperando que ella recapacite como la mujer de la historia. Ante la frialdad de Inés, y su aparente falta de comprensión a la insinuación, recurre, como último recurso, al viejo recuerdo de la corbata; eso no se le podía olvidar o escapar: la manera como él la necesitó:

Maldita noche de invierno. Debieron cerrarla y cerrar el aeropuerto y cerrarme a mí el cuello de la camisa para luego subirme el nudo de la corbata, tras habernos despedido, pero Inés se fue sin verme. No se enteró nunca que nos habríamos podido fugar con nuestro amor a cualquier parte, y por más que le hice un verdadero show recordatorio, yendo y viniendo como loco y claramente para ella por todo el aeropuerto con la corbata más roja,

más ancha, más larga, y con el nudo rojo más caído del mundo, no me vio. En cambio yo veía un cuello: de pie, ante un mostrador. Está disimulando a causa de los muchachos, me dije un millón de veces caminando de un lado a otro un millón de veces más. Pero pasaron tres horas y ya no quedaban muchachos del Grupo por ninguna parte y yo seguía con la monumental corbata roja y el nudo y el orgullo navegando a la deriva por mares de llanto mío, una noche de invierno en que debieron cerrar París. (*La vida...*, 613)

Pedro Balbuena, para tratar de retener a Sophie, se comporta como un niño. Hace un paralelismo entre el temor de perder a su amada y el temor que tendría un niño medroso al regresar sólo a su casa, sin la ayuda de su mamá: "Perdón Sophie, pero ya es hora de que este niño se acueste, cada vez me están entrando más ganas de llamar a mi madre para que me envíe un billete de regreso" (*Tantas veces Pedro*, 239-240).

La atracción que las mujeres sienten por este tipo de hombres se desvanece cuando se niegan a asumir su papel de madres protectoras, o bien, cuando necesitan sentirse amadas o protegidas o independientes. La respuesta a la ruptura, por parte de estos hombres edípicos, es el aislamiento y la depresión:

su vida amorosa es una profunda desilusión, surgen conflictos y, a menudo, angustias y depresión intensas, cuando este tipo de personalidad se queda solo.

En otra forma aún más grave de la patología, la fijación a la madre es más profunda e irracional. En ese nivel, el deseo no consiste, hablando simbólicamente, en volver a los brazos protectores de la madre, a su pecho nutritivo, sino a sus entrañas que todo lo reciben (*El arte de amar*, 108-109)

Digamos que ese regreso a las entrañas maternas está simbolizado por el aislamiento al que se confinan: en esa situación encontró Octavia de Cádiz a Martín Romaña: negándose a salir de su departamento, utilizando gafas oscuras y gabardina para ir a dar su clase a Nanterre o también negándose a

hablar en el salón, pues grababa su clase. Así evita todo tipo de contacto con el mundo exterior, o quizá, intenta crear un ambiente artificial como el del seno materno: oscuro y aislante. De hecho, es la depresión lo que lo lleva a escribir los dos libros.

Es pues evidente que con esa actitud de aislamiento y depresión los personajes apelan al sentido de muerte: de morir o matar. ¿Por qué, precisamente, los personajes asumen su relación amorosa de una manera pasional? ¿Habría otra manera de asumir el fracaso amoroso?

II

La pasión amorosa se manifiesta en la cultura occidental como una ruptura del discurso oficial. Según Denis de Rougemont, la primera obra literaria donde se trata el tema del amor pasional es en la novela de *Tristán e Iseo*⁸

En esta novela se sugiere que la relación de los amantes está por encima de toda convención u obligación social, no importa que Iseo sea la prometida del rey o que Tristán sea uno de los más importantes caballeros de la corte del rey; e incluso, que nunca se llegue a casar o que tenga que casarse con una mujer a la que no ama. A pesar de las contrariedades ellos se seguirán amando, porque su pasión los ha llevado por caminos que no podrán recorrer con ninguna otra persona: la pasión de amor los unirá eternamente, más allá de la muerte.

De acuerdo con el crítico suizo, la fuerte pasión amorosa tiene su origen en un sentimiento místico, cuyo origen se remonta a la herejía de los cátaros. Tenía como ideal fundamental la unión del alma humana con Dios, confundándose en un sólo ser. Por esa vía pretenden llegar a la perfección divina, cosa que la ortodoxia cristiana negaba y condenaba, pues el

⁸ Cf. Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*. Las ideas que a continuación se exponen provienen de este libro, particularmente de los libros I, II, III.

espíritu humano nunca deja su esencia de inferioridad frente a Dios. Las almas, decían, pasan al cielo a vivir la verdadera vida junto a Dios, pero nunca formando una unidad con él.

Por lo tanto, en la novela de Tristán e Isolda el personaje masculino asume el papel del alma humana que desea, a través de la pasión amorosa, lograr la perfección, uniéndose con Isolda, símbolo de la divinidad. Con la muerte, Tristán lograría la perfección divina, razón por la cual los amantes no sólo desean, sino que buscan la muerte, como última forma de lograr el amor perfecto, ideal: unirse y transformarse en un sólo ser -como lo haría el alma con Dios.

A partir de entonces, continúa Rougemont, la cultura y la literatura occidental se han dejado seducir por la idea de que el amor más allá de la muerte es un símbolo del amor perfecto. A lo largo de la historia, nuestra cultura ha tenido actitudes diferentes para con esta interpretación del amor, pero prevalece hasta nuestros días, y con mayores o menores modificaciones se presenta como el ideal del amor, teniendo durante el romanticismo uno de sus períodos de mayor auge.

Así pues, y aplicando las teorías de Rougemont respecto del amor, podemos decir que en los personajes de Bryce Echenique hay una búsqueda de la muerte, como lo hacen los personajes de Tristán e Iseo. Es decir, del deseo velado de la muerte. Este deseo no se manifiesta sino a través de la fuerza con que sufre la pasión Martín Romaña o Pedro Balbuena o Felipe Carrillo. La relación de ellos con su pareja será siempre conflictiva pues una pasión satisfecha es como una consumación de la muerte buscada; al satisfacerse la pasión se deja de amar al objeto deseado: "El ardor amoroso espontáneo, coronado y no combatido, es por esencia poco duradero" (*Amor y occidente*, 46)

Al darse el conflicto entre los personajes de

Alfredo Bryce Echenique se les abre un camino a la continuación de la pasión. "Trátase siempre, pues, de reducir la fatalidad externa a una fatalidad interna, que los amantes asumen libremente" (*Amor y occidente*, 47)

Jamás Martín Romaña acusa a Octavia de Cádiz por el fracaso de su relación amorosa. Ella, cuando todavía lo amaba, culpa de la ruptura a sus padres y demás familiares; sabe que una vez inmersa en su medio aristocrático terminará por abandonarlo, que sus fuerzas, o su capacidad de poderse escapar de ese mundo será nula; mejor dicho: que no tendrá la fuerza de voluntad de cambiar a su familia y su medio por el pobretón peruano.

Martín no asume, tampoco, su parte de responsabilidad en el fracaso amoroso, la responsabilidad interna. Se resigna mansamente al abandono. La respuesta de Martín a Octavia (cuando ésta le propone que huyan a E. U., para que sus padres después se vean obligados a casarlos) es totalmente propiciatorio para su sacrificio, pues se niega, e insiste en que los padres de ella lo habrán de aceptar. Aunque todo mundo le dice que los padres de Octavia jamás lo aceptarían, él persiste en no huir e ir a hablar con los padres de Octavia de Cádiz.

Entiende Martín -empezó a explicarme nuevamente Leopoldo-: se trata tan sólo de los billetes de ida y de la nobleza francesa. Una vez que estén ustedes allá, la familia se encargará del hecho consumado y de los billetes de regreso. No les quedará más remedio que aceptar lo de la ida.[...]

Yo no quiero que ella rompa con nadie, por mí. No quiero que tenga problemas con sus padres ni con su familia ni con nadie. La quiero como es, y con todo lo que tiene detrás. Y quiero que siga siempre tan divertida. (El hombre..., 133-135)

Así pues, ninguno de los amantes nunca es capaz de reconocer la parte de responsabilidad que tienen por el fracaso de la relación amorosa.

Por otro lado, Denis de Rougemont es categorico cuando afirma: "Sin saberlo, y a su pesar, los amantes jamás desearon sino la muerte". Aunque esta sentencia parezca demasiado rigurosa, es así: tanto Pedro Balbuena como Martín Romaña terminan muertos. Sin saberlo, entre engaños apasionados jamás buscaron sino la redención y la venganza de aquella pasión que sufrían. En el más profundo secreto de su corazón la voluntad de morir era la que les dictaba sus fatales decisiones.

Así pues, cuando Martín se niega a fugarse con Octavia, o cuando la sigue por Italia, a pesar de que ella ya estaba casada, o cuando la vuelve a buscar una vez divorciada -aunque tan sólo la encuentra para verla casarse en segundas nupcias con otro-, sólo está alimentado su camino a la muerte: unico camino para acabar con el dolor de su pasión amorosa.

Ahora bien, es conveniente aclarar que en el contexto de la teoría de Rougemont las circunstancias de las novelas de Bryce Echenique cambian, pues según el suizo los miembros de la pareja buscan igualmente la muerte, mientras que en los personajes del peruano sólo los hombres son los que mueren. Las mujeres, en contraste, jamás padecen la pasión con la misma intensidad que ellos; más aún, Pedro Balbuena se nos presenta como víctima de Sophie, y Martín Romaña no lo es menos de Octavia de Cádiz. Veámos un ejemplo de cada caso en que Martín y Pedro se presentan como víctimas de sus respectivas amantes:

-La última alegría de mi vida fue que Octavia lo entendiera todo. No saben ustedes el ataque de celos que le dio al ver que me moría por ella aún y aun.[...] La verdad, jamás se me ocurrió que me fuera a salir con semejante cosa. Para ser una quimera, no se puede negar que era una real hembra, la mujer con más recursos del mundo (El hombre..., 372)

¿por qué has hecho eso, Sophie?, ¿dime por favor por qué?, morirá enamorado, Hans, no habría podido vivir de otra manera, Hans, así sí es posible quererlo, Hans, vivo era imposible, Hans, ahora sí podré quererlo, Hans, sólo mientras hablaban y hablaban y él continuaba cayéndose al suelo y los escuchaba decir tenemos que ir a la

comisaría, no te asustes, Hans, toda Italia sabe que estaba loco (*Tantas veces Pedro*, 244)

Es pues evidente que la pasión no es correspondida, o si lo es, lo es de una manera distante y distinta; sin comprometerse con ese ardor que ponen Felipe Carrillo y los otros. La pasión no sólo no condena al deseo inconsciente de muerte, sino que la llama de una manera deliberada; como dice George Bataille: "si la unión de los amantes es el efecto de la pasión apela a la muerte, al deseo de asesinato o suicidio"⁹. Porque toda relación basada en la pasión parte de un gesto egoísta; de no entregarse, sino sólo de pedir, exigir que el otro se entregue ya que es consciente de su soledad, llámese separatividad o discontinuidad.

Es necesario satisfacer la angustia de la individualidad, de la discontinuidad, les es imperioso perder el yo en otro, o que el otro pierda su yo al ser introyectada su personalidad en el yo posesivo.

Esta discontinuidad es superada cuando el amante logra acceder a la sexualidad de la mujer deseada, pero la sed de continuidad sólo se resuelve momentáneamente, razón por la cual es necesario prolongarla de una manera definitiva; definitividad que no podrá lograrse con la cópula constante, es decir, la unión orgiástica de los personajes no será la solución, como quizá ingenuamente pensaba Martín Romaña cuando evoca constantemente su "hondonada". Es necesario pues, llegar a la fase superior de la continuidad, apelando al sentimiento de muerte: matando o muriendo:

Aunque el amante no puede poseer al ser amado, piensa a veces en matarlo; a menudo preferiría matarlo a perderlo. Desea en otros casos su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una continuidad posible observada en el ser amado. (*El erotismo*, 34)

⁹ Cf. George, Bataille, *El erotismo*, 117

En efecto, hay en la obra de Bryce Echenique una nostalgia de esa especie de Paraíso en el que viven las mujeres a las que aman y no lo pueden tolerar, ya bien acusándolas indirectamente de egoístas o bien con ironías a expensas de ellas y el mundo en el que se desarrollan. Aunque ellos son personajes tímidos e indefensos, en ocasiones logran sacar su cólera e insinuar el deseo de destrucción:

Sophie... entonces, claro, ya te habré liquidado y podré mirar al futuro tendiéndome para siempre brazos vacíos de todo para mí, jamás tu sonrisa ni tus ojos, jamás nada de lo que pasó entre nosotras (*Tantas veces Pedro*, 240)

Es tal el deseo de fundirse en el ser amado que se le idealiza a tal extremo que se piensa que sólo ellas pueden en este mundo realizar lo que impide las limitaciones propias: vencer la timidez, el alcoholismo, la soledad, el pesimismo, etc. Pero eso sólo los llevará a sufrir más ya que la ruptura se tendrá que dar, pues es la búsqueda de un imposible. Los personajes masculinos dejarán que todo se resuelva por un golpe de azar: para bien o para mal apuestan ciegamente a la posibilidad de ganarlo todo, pero no saben que todo lo tienen perdido, ya que sólo han estado buscando la muerte: esa perfección:

La pasión nos compromete así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible y, superficialmente, la de un acuerdo que depende de sus condiciones aleatorias (*El erotismo*, 34)

Sólo les queda asumir de esa manera su fracaso amoroso: en la depresión o en la muerte, de ahí que su respuesta a la necesidad de amor se dé bajo la forma de la pasión. La pasión es la respuesta a la soledad, es decir, a la discontinuidad o separatividad, y ésta a su vez, es también la respuesta a la pasión, dejando a los personajes atrapados en un círculo vicioso, sin posible solución o escapatoria.

III

Cuatro de las cinco novelas publicadas por Alfredo Bryce Echenique tienen como tema central la relación amorosa de la pareja, dichas novelas fueron publicadas en el siguiente orden cronológico: *Tantas veces Pedro* (1977), *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) y *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988). En ellas no sólo hay una evidente evolución en el estilo literario y en la estructura narrativa, sino también en la concepción que del amor tienen las parejas tratadas.

En la primera, la concepción pasional del amor está acompañada de un total pesimismo; es decir, Pedro Balbuena ve siempre con dolor, con certeza, que no habrá de recuperar el cariño perdido de Sophie, incluso él mismo decide no buscarla.

Su dolor lo hace buscar en otras mujeres el consuelo; por otro lado, su coraje, desesperación y desaliento lo desahoga contra esas mujeres en forma de agresión.

Es una especie de Don Juan que quiere cobrarse el dolor que una le causó en las otras; pero un Don Juan subvertido, ya que no va de seducción en seducción buscando el amor perfecto, sino que el dolor de haber encontrado el amor perfecto lo lleva de conquista en conquista, siempre

desilusionado; hasta que finalmente vuelve a los brazos de Sophie sólo para reconfirmar su derrota y pesimismo pues, prácticamente, se deja matar por ésta.

Hay dos variantes del mito de Don Juan¹⁰, una es la que presenta al seductor como un libertino irredento, cuyos pecados lo llevarán, irremisiblemente, a la muerte y la consecuente condenación; la otra presenta a un Don Juan capaz de salvarse gracias al perdón de la amada.

En ambas variantes Don Juan es el seductor insensible, incapaz de amar, pero siempre en busca del amor; es, también, un hombre que aunque cause daño a las mujeres puede ejercer sobre ellas una fuerte atracción.

En *Tantas veces Pedro*, el protagonista no está buscando el amor perfecto, sino que regresa de haberlo encontrado y perdido. Ejerce sus dones de simpatía y atracción sobre las mujeres como forma de venganza y como respuesta a la búsqueda que ya no hace, pues ya había encontrado el amor perfecto pero no supo conservarlo. Para Alfredo Bryce Echenique su Don Juan no es el sublime cautivador conocido hasta entonces, más bien es torpe, ingenuo e idealista y, precisamente, utiliza estas "debilidades" como "habilidades" para seducir a las mujeres; en consecuencia, su mayor fortaleza de seductor es su debilidad anímica.

No seduce buscando el amor perfecto, seduce buscando el amor imperfecto; no roba el honor de sus amadas, son ellas las que roban su virginal ingenuidad. Ellas son mujeres que como él, están decepcionadas amorosamente (o amorosamente decepcionadas), pues también tienen conflictos existenciales. La muerte para Pedro Balbuena, como ya vimos, no es un castigo sino

¹⁰ Cf. Gregorio Marañón, *Don Juan. Un estudio sobre el mito*, pag 48 y ss.

una liberación, una vía indirecta de lograr sus objetivos amorosos.

La segunda y tercera de las novelas aludidas tienen un mismo tema: los amores infortunados de Martín Romaña. En ellas hay un claro cambio en el enfoque temático: Martín no habla de un amor ideal: son dos las mujeres que ocupan ese puesto de privilegio: Inés y Octavia de Cádiz.

Con la primera se casa, y mientras viven juntos él no tendrá duda alguna de que Inés será su único amor, así que cuando se separan, Martín Romaña cree que morirá de dolor; pero no es así, llegará hasta él Octavia de Cádiz que intentará sacarlo de su dolor y su enclaustramiento; con muchas dificultades logra su objetivo, aunque a un costo muy alto: él se aferrará a la persona de Octavia aún cuando ella decide abandonarlo y casarse.

Martín Romaña no muere asesinado por sus amadas, sino de nostalgia del amor perdido, al no tener la correspondencia amorosa de Octavia. No es un su *genoris* Don Juan, un seductor seducido, que busca en los otros amores un ajuste de cuentas, sino el inconsolable amante abandonado que prefiere no ver a ninguna otra mujer. Hay pues, una sublimación de su misoginia con respecto de la misoginia de Pedro Balbuena. Martín Romaña no muere con despecho de la amada, sino con resignación y aceptación, con una clara conciencia de que en el cielo se ha de encontrar con Octavia de Cádiz, como el Dante con Beatrice.

En *La última mudanza de Felipe Carrillo* se narran, principalmente, los amores del arquitecto Felipe Carrillo y la española Genoveva. No hay intención, por parte del protagonista, de depositar sus sentimientos de amor absoluto en su amante. Reconoce que ya había tenido un amor que se podría considerar como idílico o absoluto pero, es evidente, el dolor había pasado y, el tiempo que todo lo cura, había curado sus penas

de amor.

Felipe mantiene una distanciadamente sana relación con Geneveva. Viajan a Perú para intentar (como quien juega ocasionalmente a la lotería: sin gran fe en el azar) consolidar su relación.

Dejará a su amante sola, en medio de una tormenta, y se refugiará plácida y cómodamente en los brazos de la sirvienta, pues estaba hastiado de compartir el amor y la cama de Geneveva con Sebastián, el hijo adolescente de ésta.

Aunque hay intentos por apasionarse con Eusebia, Felipe recapacita y escucha los consejos de la sirvienta: que se dejen, que hay un mar de distancia entre el afrancesado arquitecto y la sirvienta peruana. De regreso a Europa, Felipe Carrillo encuentra a Catherine y, como una rutina más, intenta iniciar una relación amorosa con ella.

No hay pues en toda la novela, ni un solo desgarramiento, tampoco hay un dolor de amor no correspondido. Felipe es una persona sensata y madura, no busca los amores ideales e imposibles. Asume la vida, su vida, como viene, o como la puede enfrentar: con humor, con ironía, pero no con ira o con dolor. El amor es imposible, pero sabe que no va a morir por eso. Actitud que se puede resumir en la frase "el amor no existe, pero es hermoso", del propio Felipe Carrillo.

Así pues, esta gradación no sólo es cronológica sino de visión del mundo. Digamos que Alfredo Bryce Echenique deja la visión del mundo dolorida y desgarradora, típica de un adolescente apasionado y amante incurable, por una visión reflexiva y madura; que si bien preserva su visión pesimista respecto del mundo y el amor, no son los mismos resultados a los que se enfrenta el lector.

5. POR LOS CAMINOS DEL BOOM

Mucho se ha hablado del boom de la literatura hispanoamericana, pero hasta la fecha no se ha dicho nada que sea del todo concluyente, o bien, convincente del todo. No intentaremos pues, escribir la última palabra sobre este elusivo concepto y grupo de autores. Mi intención se limita a tratar de encontrar los elementos en que coincide, al respecto, la crítica. Después compararemos nuestro análisis y nuestras conclusiones sobre la obra de Alfredo Bryce Echenique con lo que universalmente se ha aceptado en torno de los autores del boom. A partir de la comparación podremos concluir si el peruano se puede integrar o no al grupo.

Intelectuales de todas las tallas y tendencias ideológicas se han preocupado por tratar de explicar lo que es el boom de la narrativa hispanoamericana. Desde los más prestigiados ensayistas como Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal, pasando por los más importantes autores que normalmente se agrupan bajo este rubro, como Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa

etc.

La discusión ha tomado incluso, matices de confrontación ideológica -ya es clásica la polémica generada por Oscar Collazos. A pesar de que es mucha la tinta que se ha derramado al respecto, y mucha más la que se seguirá vertiendo, es incuestionable que ya son bastantes los puntos que se pueden dejar fijos respecto de este tema.

Para poder definir lo que es el boom de la narrativa hispanoamericana es conveniente tomar en cuenta los siguientes elementos:

- 1.-Cuándo inicia y cuándo termina el movimiento.
- 2.-Quiénes lo integran y quiénes no.
- 3.-Por qué se ha dado en llamarlo boom.
- 4.-Cuáles son sus características literarias y estilísticas más importantes.

Respecto del primer punto las opiniones son muy divergentes y van desde críticos que lo localizan en los años treinta, hasta otros ensayistas que lo ubican en los años sesenta.

Es pues, imposible tratar de obtener un consenso sobre la cuestión de las fechas del boom. Emir Rodríguez Monegal lo ubica en 1935¹, por ejemplo, y Angel Rama², en el otro

¹ Rodríguez Monegal, Emir, "Los nuevos novelistas" en *La crítica de la novela Iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 101-111

² Rama, Angel, "El boom en perspectiva" en *Sábado*, Suplemento de *Uno más uno*, Director General Manuel Becerra Acosta, Números 147, 148 y 149, 20 de agosto de 1980, 8 septiembre de 1980 y 19 de septiembre de 1980, p. 4-d; 5-d; 5-7

extremo de las fechas lo coloca en 1964: casi treinta años de diferencia entre una y otra. Por otro lado, está la diversidad de razones por las cuales se deduce la fecha de inicio del movimiento; que va desde atribuirlo al hecho de la publicación de lo que se considera la primera obra revolucionaria del género, hasta atribuírselo al comportamiento cultural, a la mercadotecnia del libro o a una temática determinada. Angel Rama afirma que el boom tuvo su origen en la década de los sesenta. Para él, el fenómeno de éxito de la narrativa hispanoamericana tiene un correlato con los fenómenos de las editoriales en expansión; es decir, con las ediciones, pero sobre todo las reediciones masivas.

Y aunque la versión de Rama nos parece de las más acertadas es conveniente observar la forma en cómo la crítica ha resuelto el problema del inicio de una u otra escuela, generación, corriente o grupo literario. Si lo hiciéramos descubriríamos que eso jamás ha sido problemático ya que casi siempre es un dato irrelevante, de segundo término, o definitivamente, de simple deducción, por ejemplo: los críticos jamás se han complicado la vida para poder establecer la fecha de inicio de la Generación del 98, o de la Generación del 27, o del Ateneo de la Juventud, e incluso en más de una ocasión lo han pasado por alto, tal es el situación de D.L. Shaw³ en el primero de los casos aquí citados.

Por otro lado, coincidimos con lo que Mario Vargas Llosa sugiere⁴: un movimiento literario emergente siempre tiene que convivir una buena cantidad de tiempo con el que le precedió y la frontera que los habrá de dividir será siempre

³ Cf. Shaw, D.L., *Historia de la literatura española*. Madrid, Ariel, 1978, p. 97 y ss

⁴ Vargas Llosa, Mario, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina" en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1994, p. 188-197.

ambigua y confusa.

Respecto del final o conclusión del movimiento las opiniones también difieren, por un lado unos críticos ya lo dan por terminado, mientras que otros sugieren que todavía existe. Más adelante volveremos sobre este asunto.

Respecto a los integrantes del movimiento, las opiniones no son menos contradictorias que con respecto al asunto anterior ya que algunos críticos incluyen desde los autores de principios de siglo (como Borges, Sábato, Asturias), mientras que otros sólo mencionan a los consagrados de los años sesenta Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Carlos Fuentes, finalmente están los que también incluyen a los que han surgido de los sesenta hasta nuestros días como Manuel Puig, Gustavo Sainz o Alfredo Bryce Echenique.

Es de notarse que toda selección siempre acarreará polémica por los incluidos y por los excluidos y parece que Rodríguez Monegal⁵ no quiere dejar pasar esa vieja costumbre, ya que es significativo el hecho de que incluya a autores realmente menores como Néstor Sánchez o Martínez Moreno, pero excluya a gente como Juan José Arreola, Mario Benedetti o Reinaldo Arenas.

Los criterios utilizados por la mayoría de la crítica para hacer la partición son esencialmente cronológicos, aunque no deja de señalarse que hay cierta comunidad estilística y temática, que se debe, según ellos más al producto de la coincidencia temporal que de la evolución personal. En consecuencia muchos criterios son erróneos pues no toman en cuenta el estilo, la comunidad de intereses literarios, las temáticas

⁵ Op. cit., página 108 y ss.

cultivadas o las ideas estéticas compartidas, haciendo del proceso de selección un hecho totalmente aleatorio.

Es evidente que van por lo menos tres generaciones de escritores que serían: los iniciadores del movimiento o también llamados por Donoso, protoboom, la generación de los consagrados o boom y la generación reciente, llamada también por Angel Rama como "los contestatarios del poder". ¿Es por el sólo hecho de que nacieron en fecha diferentes por lo que se les debe agrupar en movimientos diferentes? No, definitivamente; porque mientras compartan características literarias, lecturas, influencias, etc. pertenecerán al mismo fenómeno.

Resumiendo, los integrantes de un movimiento literario sólo se puede establecer en función de una comunidad de intereses, influencias literarias, estilos, o posiciones estéticas; en consecuencia, sólo sabremos fijar con claridad a los integrantes del boom cuando sepamos identificar claramente sus características literarias; una vez definido eso se podría hacer una lista más o menos fiel a la realidad, y después, tratar de definir una fecha aproximada de inicio del movimiento.

Respecto del nombre de boom podemos decir que este término ha corrido con suerte ya que es el universalmente aceptado, aunque por otra parte, hay críticos que lo llaman: "Nueva Narrativa Hispanoamericana" o "Nueva Novela Latinoamericana", e incluso, "Novela de creación"⁶

⁶ Respecto del nombre del movimiento son varios los autores que han sugerido estas opciones. Para tal caso remitimos al lector al libro ya citado de Aurora M. Ocampo donde se encuentran los artículos de Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Benjamín Carrón y Emir Rodríguez Monegal en los que leímos estas sugerencias. Confróntese la bibliografía.

Así que, con respecto del nombre, compartimos con Brushwood la idea de que el fenómeno de la narrativa hispanoamericana va más allá del mero hecho comercial en que se origina el término boom. Este concepto es limitado y limitante, ya que esta idea surgió en función de un fenómeno de comercialización del libro, o del desarrollo de la mercadotecnia del libro, pero nunca respondió a una necesidad de creación literaria o de expresión artística de nuestro subcontinente. Borges, junto con Sábato, Lezama Lima, Asturias, Rulfo y otros pertenecen por derecho propio a esta justa consagración de nuestra literatura, no importa que no compartieran la suerte de ser conocidos en todo el ámbito hispánico y traducidos inmediatamente, como si la tuvieron los autores de la generación siguiente.

A final de cuentas a la literatura el fenómeno de la mercadotecnia del libro no le debe importar, o le debe importar menos. Esto es lo que dice Brushwood al respecto:

Aunque los términos "nueva novela latinoamericana" y "boom" a veces parecen ser sinónimos, en realidad indican distintos aspectos de un solo fenómeno -la madurez de la novela en América Latina. En cuanto a los países hispanoamericanos en particular, es conveniente pensar en la nueva novela como algo que data de la década de los cuarentas, los años de la reafirmación de la novela. El así llamado boom, por otra parte, describe mejor el interés jamás visto que despertaron los novelistas hispanoamericanos en la década de los sesentas, y el incremento espectacular de novelas que produjeron (*La novela hispanoamericana del siglo XX*, 207)

Hemos llegado a la parte más espinosa y controvertible respecto del boom: ¿qué los une, literariamente hablando?. Este es el meollo, a nuestro parecer, de la posible existencia, o no, de este afamado grupo de escritores hispanoamericanos. Aclarado esto se podrá arrojar bastante luz sobre este confuso asunto; mientras eso no se pueda hacer, la imprecisión y la ambigüedad seguirán reinado en cualquier cosa que se intente decir de ese u otro movimiento literario.

Es evidente que la diversidad de características literarias entre los autores, más o menos reconocidos como integrantes del boom, son como un mosaico calidoscópico; también se puede afirmar que hay francas diferencias estilísticas que rayan en la oposición entre algunos de ellos. No obstante, es posible recoger una serie de elementos en común que los unen o les dan un perfil literario en común.

Se podría decir que el primer y definitivo aspecto del boom de la narrativa hispanoamericana es su afán de renovación de las estructuras literarias, en especial bajo la influencia de escritores norteamericanos como John Dos Passos o William Faulkner. Al respecto, Emir Rodríguez Monegal dice lo siguiente de la obra *Tierra de nadie* de Juan Carlos Onetti:

Desde el punto de vista de la técnica, su novela deriva obviamente de Dos Passos y su *Manhattan Transfer*, con la presentación simultaneista de los personajes de una gran ciudad. (*La crítica...*, 27)

Como esta opinión, podemos recoger otras muchas. La narrativa hispanoamericana dejará definitivamente (y quizá a partir de Borges) las técnicas narrativas decimonónicas allá por la década de los treinta. Esto no debería sorprendernos, ya que dicha transformación la iniciaron por los años veinte en Europa, Marcel Proust con *En busca del tiempo perdido* y James Joyce con *Ulises*, o Franz Kafka con sus novelas y cuentos.⁷

Un segundo elemento lo encontraremos en el humor como técnica de narración. Por primera vez, nuestra literatura deja su afamada hieratización, para permitir que la

⁷ No se me escapa, por supuesto, que en términos reales quien inició esta transformación de las técnicas narrativa fue Gustav Flaubert, pero como fuere, me parece, que en realidad quienes pudieron consagrar dicho cambio fueron los autores arriba mencionados.

riqueza polisémica del humor la fecunde:

Uno de los rasgos notables de la creación del verdadero lenguaje latinoamericano es el humor. Por primera vez, nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia -*La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig-, al calambur gigantesco -*Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante-, a la improvisación picaresca -*De perfil* de José Agustín (*La nueva novela...*, 30)

Aunque éste es un fenómeno que se puede prestar a polémica, ya que hay autores en los que el sentido del humor es algo ajeno a ellos o poco frecuente, es evidente la transición de una prosa insuflada de rigidez a otra lúdica y humorística. Por ejemplo, hay autores en los que nunca se pensaría que existe un sentido del humor como Juan Rulfo, Roa Bastos o Ernesto Sábato. Es evidente que en la obra de éstos, a pesar de su seriedad y tremendismo, subyace un sentido del humor hiriente y cruel; seco, casi imperceptible, pero real.

Una tercera característica es la transición de lo rural a lo urbano -camino que al parecer no ha de recaminar nuestra literatura-, de hecho algunos autores quedan a caballo entre una tendencia y otra, pero a medida que el tiempo ha pasado, este fenómeno de la temática de ambiente rural no se repite.

Cuando los críticos del boom han tratado este tema se preocupan más por señalar la diferencia del tratamiento del tema rural dado por los nuevos narradores hispanoamericanos con respecto de los anteriores: los regionalistas, que a final de cuentas es lo más importante. Pero es evidente que la perspectiva temporal (escribieron sus opiniones por los años sesenta) no les permitió ver que estos autores del boom que se preocuparon por el tema rural eran los culminadores de tales tendencias temáticas. Al respecto Carlos Fuentes afirma:

Como Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, Augusto Roa Bastos en

Hijo de Hombre y Gabriel García Márquez en *El coronel* no tiene quien le escriba son escritores que convierten en literatura mítica los temas tradicionales del *Hinterland*. La localidad y los personajes, en apariencia, son los mismos de las novelas tradicionales. Sólo que ahora la selva y el río son un telón de fondo legendario: la naturaleza ha sido asimilada y el proscenio lo ocupan hombres y mujeres que no desempeñan un papel ilustrativo, sino que realmente son totalidades personales traspasadas por el lenguaje, la historia y la imaginación. (La nueva..., 36)

El cuarto elemento sería la ambigüedad como gusto del narrador. El autor exige una participación importante del lector en la construcción del texto literario; experimentos que van desde los juegos del tiempo, la realidad y el espacio de Borges, hasta culminar en las propuestas lúdicas de Cortázar. A esta actitud de los autores del boom, de hacer leer al público entre líneas, de hecho incluye un número más amplio de recursos, tendencias todas que confluyen en un sólo hecho: darle un valor polisémico a los textos. Nuevamente veamos la opinión de Carlos Fuentes:

La novela de los sesentas, al definirse como forma verbal abierta e inasimilable a las *mass media* inmediatamente adquiere un rango revolucionario...] revelan en el orden de la imaginación verbal, plástica, visual o sonora, no sólo lo que no podría decirse de otra manera sino, precisamente, lo que el orden de la opresión-supresión social y política no quiere que se vea, se diga o se oiga. "Lo verdadero es el Todo" (*La crítica...*, 202)

Es evidente que lo aquí sugiere Fuentes es sólo una parte de las razones por las cuales la narrativa busca una expresión polisémica, y que las otras razones son tan poderosas como las de carácter político que él señala; pero esta alusión del mexicano nos permite introducir el quinto elemento constitutivo de las características del boom:

Las tendencias políticas de izquierda que

presentaba la gran mayoría de los autores. Fenómeno un tanto sui generis ya que algunos no pueden considerarse como tales, o bien tuvieron una actitud ambigua al respecto: como Borges. Otros, con el paso del tiempo han pasado de una religión a otra: de la izquierda a la derecha, como Vargas Llosa.

Por otro lado es conveniente acalar que la cuestión ideológica y política del llamado boom estuvo también unida, e incluso cohesionado el grupo, por la revolución cubana. En torno de ella, y en particular de Casa de las Américas, un número importante de los integrantes del movimiento de la narrativa hispanoamericana se reunió con la intención de crear todo un movimiento cultural para América Latina.

Esta actitud política, que más bien podría parecer una dato biográfico, más que literario, es de fundamental importancia ya que define una posición contestataria y temática de la mayoría de los autores del movimiento. Es decir, la mayoría de las obras de estos autores no siempre aluden directamente a una situación política o social con la cual se inconforman, pero sí dejan una gran cantidad de elementos que evidencian un malestar para con las formas de gobierno típicas de nuestro subcontinente, actitud que se emparenta con una tradición literaria de nuestros países, pero que asume condiciones muy diferentes con las precedentes. Ya no hay, por ejemplo, un malestar al estilo de Federico Gamboa en *Santa* o de Esteban Echeverría en "El Matadero".

Para no incurrir en omisión, insistiré en dos elementos de esta característica: por un lado, no todas las obras del boom comparten esta actitud política o social, pero sí un número muy amplio^B; por el otro, responde a una tradición

^B Véase en textos como "Grafitti" de Cortázar, "Nos han dado la tierra" de Juan Rulfo *El otoño del patriarca* de Gabriel

literaria hispanoamericana, que una vez retomada, es transformada de una consigna política a un elemento constitutivo de la realidad retratada; no son pues, estas obras, panfletos a favor de tal o cual causa ideológica, las obras no están en función de una posición ideológica.

Como consecuencia de una temática preocupada por el acontecer socio-político de nuestros países se desprende una sexta característica de las obras del boom: la condición épica de muchas de estas novelas.

Es evidente que ciertas obras representativas de este grupo tienen temas que narran la epopeya de la cultura hispanoamericana, que niega aquella frase que la crítica francesa acuñara hace varios decenios de "America Latina, novela sin novelistas".

Es evidente que, como sucede con la temática rural, a medida que ha pasado el tiempo, y quizá se deba al retorno de la democracia a nuestros países, y/o al derrumbamiento del socialismo "real"⁹ los autores se preocupan menos por las situaciones políticas, y se dirigen más a las cuestiones personales. Este sería el séptimo elemento de las características literarias de los más recientes autores hispanoamericanos.

Los más recientes autores del boom han dejado de preocuparse por los problemas de nuestra realidad histórica y han desembocado en una temática introspectiva e individualista, introspección que se antoja como reconocimiento de un yo que los anteriores autores del boom no se preocuparon por identificar.

García Márquez, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. *El recurso del método* de Alejo Carpentier, etc..

⁹ Fenómeno, este último, ya previsto a fines de los sesenta con la aparición del llamado eurocomunismo.

Quizá esto se deba a que sus tareas de identificar al mundo que los rodeaba eran más urgentes, y en consecuencia dichas preocupaciones pasaron a formar parte de textos menores, tanto en calidad como en dimensión.

El octavo elemento literario sería la gran acogida que se le dio a la temática de orden fantástica. Borges, como uno de los iniciadores de esta tendencia, sembraría la semilla de este gusto en los autores posteriores a él, tal es caso de Cortázar, García Márquez, etc. Es conveniente, aclarar que éste tampoco es un fenómeno universal en los autores aludidos, pero sí es uno de los elementos que más caracterizan al boom. Hay otros autores muy importantes que no participan de dicha tendencia o bien, lo hacen a medias, un caso del primer tipo sería Mario Vargas Llosa y uno del segundo lo es Carlos Fuentes.

Es conveniente aclarar que en la narrativa hispanoamericana lo fantástico no cumple una función evasiva, como sí lo fue en el romanticismo; es una forma de atrapar la realidad por una vía "torcida", al respecto Vargas Llosa dice lo siguiente:

Se ha dicho que otro rasgo distintivo de la nueva novela es la importancia que tiene en ella los temas fantásticos y que éstos incluso prevalecen sobre los realistas. La afirmación parece suponer que los llamados "temas fantásticos" no representan la realidad, que pertenecen a lo irreal. ¿Son menos reales, menos humanos, el sueño y la fantasía, que los actos y los seres verificables por la experiencia? Sería mejor decir que en los nuevos autores la concepción de la realidad es más ancha que en la novela primitiva (*La crítica...*, 191)

El noveno elemento caracterizador sería el lenguaje como elemento constitutivo de la obra misma, es decir, los autores se encierran en una autocontemplación léxica que los conduce hacia obras literarias totalmente ficticias porque el mundo que construyen está más en función de la manera de contar, que de la historia que narran. Esto no sólo es producto de un fenómeno de técnica narrativa, sino de actitud ante la vida, con

la cual el autor no logra ubicarse.

Borges, nuevamente, es de los iniciadores de esta tendencia¹⁰ que no habrá de consagrarse sino con Lezama Lima Guillermo Cabrera Infante o el mismo Alfredo Bryce Echenique. Al respecto Emir Rodríguez Monegal afirma:

Es el tema subterráneo y decisivo de la novela latinoamericana de hoy: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que "realmente" ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única de la novela (*La crítica...*, 110)

Aunque es evidente que el lenguaje como instrumento de creación, de técnica narrativa y protagonista literario provocó momentos de verdadero encajonamiento para nuestra narrativa, ya que el hermetismo de algunas obras las hizo inaccesibles para la mayoría del público lector recién conquistado¹¹, sigue siendo un elemento fundamental sobre el cual los más recientes autores crean, o mejor dicho, recrean sus obras. Estos, lógicamente han tratado de despojarse del compromiso que heredaron de los primeros al volver hacia estructuras menos complejas, simples en su lectura, pero de gran valor creativo e innovador.

Estas son, a grandes rasgos, las

¹⁰ El mismo reconocerá que el lenguaje fue el vehículo para evadirse y para construirse un mundo libresco en el que quedará atrapado. Uno de los tantos textos donde lo afirma es el llamado "Borges y yo"

¹¹ Piénsese en obras como *Paradiso* de Lezama Lima, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, o el mismo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Otro tanto se puede decir de autores como Severo Sarduy o Néstor Sánchez.

características literarias más sobresalientes de los llamados autores del boom, ninguna, o casi ninguna, obra literaria del movimiento literario anterior, contiene estas características, razón por lo cual ninguno de estos autores, u obras en concreto, podría encasillarse en alguno de los elementos recientemente definidos, las distinciones a nuestro parecer son claras. Nadie podría decir que las obras, más o menos representativas del llamado regionalismo o nacionalismo, comparten algunas de estas características. Nadie pues, puede excluir a los autores "periféricos" (ya por iniciar los cambios, ya por ser los más recientes).

Es inevitable, por otro lado, que haya autores que comparten estas características de una manera incompleta. Es un fenómeno que se da en todo momento de transición literaria, nadie ignora que hay dos Valle-Inclán: el modernista y el vanguardista; todos sabemos de la existencia de un López Velarde romántico, otro modernista y otro posmodernista. Así pues, no enjuiciaremos la obra de Rulfo, por ejemplo, con base en textos como el cuento "El día del derrumbe", cuento realmente menor, que no tiene ninguna, o casi ninguna, de las características aquí explicadas.

Resumiendo, la nueva narrativa nace en los años treinta con los más viejos de los renovadores de la prosa nuestra, y se proyecta hasta nuestros días, sumando hasta la actualidad tres claras generaciones. El término *Boom* es excluyente ya que sólo se refiere a los autores de los años sesenta-setenta que tuvieron una muy buena difusión editorial. El fenómeno no ha concluido, no puede concluir mientras las condiciones que lo vieron surgir y las características literarias que compartieron los primeros sigan permaneciendo, como permanecen, según nos parece.

II

A continuación nos toca señalar las semejanzas y diferencias que la obra de Alfredo Bryce Echenique mantiene con el llamado boom. Podemos empezar por decir que nuestro autor es posterior a los más importantes autores del boom que, incluso, es un autor tardío en comparación con el resto de autores de su generación -la tercera-, que sus obras se dan a conocer cuando las obras más significativas del movimiento ya tenían su propia consagración, que inicia con ciertas formas narrativas convencionales, que posteriormente retoma todas las técnicas e innovaciones del boom y que, finalmente, da los primeros pasos para continuar con la renovación de la literatura hispanoamericana.

Participa de todas las búsquedas y experimentos literarios que practican sus antecesores en el movimiento:

1)Renovación de estructuras.- Entre ellas destaca la mezcla de voces narrativas: un mismo acontecimiento es narrado desde diferentes puntos de vista pero por un mismo narrador.

2)Humor.- Esta es la característica fundamental de la obra de Bryce Echenique, la de humorista. Practica diferentes formas de humor, entre las que se destacan la ironía, la autoparodia, y la inseguridad de los personajes como elementos constitutivos de lo cómico.

3) De lo rural a lo urbano.- Todas sus obras tienen como escenario las grandes ciudades: París, Madrid, México, Roma, etc. Cuando sus obras no se ubican en una ciudad grande, y todas las consecuencias que implica la masificación urbana, es para señalar verdaderas escapadas, muy cortas en tiempo, de aquellos ambientes. Por supuesto que jamás hay un interés folclórico o descriptivo del medio provinciano, más bien es un telón de fondo, sin mayores implicaciones.

4) Ambigüedad.- Toda la obra de Bryce Echenique tiene como base la ambigüedad, que se origina en la falta de seguridad de los personajes centrales en sí mismos, hechos que causan una gran cantidad de confusiones que conducen, inevitablemente, a desubicar al lector sobre la verdadera personalidad e interioridad de los personajes: todos son confusos, caóticos.

5) Tendencias políticas de izquierda.- Aquí esta actitud es más bien una caricatura de lo que asumieron los autores anteriores a él: sus personajes son comunistas fallidos, revolucionarios de café, es pues una forma, también, de la intertextualidad: en los personajes principales de Bryce Echenique se caricaturiza a los intelectuales hispanoamericanos que desde París querían hacer la revolución.

6) Narrativa épica.- Este es uno de los puntos que no comparte Bryce Echenique con la mayoría de los autores del boom, toda su obra es intimista, le preocupa el yo y la identidad de sus personajes. Es un autor rabiosa y urgentemente intimista.

7) Literatura fantástica.- En este punto sucede lo que en el punto cinco: el tema fantástico se convierte en una intertextualidad: el autor-narrador admira las obras de temática fantástica pero de una u otra forma, reconoce que es incapaz de

procrear una obra de ese estilo¹². Podemos decir que en este aspecto Alfredo Bryce Echenique está más cerca de Vargas Llosa que de Cortázar, de Carlos Fuentes que de Gabriel García Márquez.

B) Lenguaje creador.- Otra de las bases fundamentales de las novelas del peruano es el lenguaje, ya que todo se refiere al pasado: las novelas son ejercicios de la memoria: nada existe ya, todo está terminado, lo que conocemos es producto del lenguaje, porque conocemos el subjetivo punto de vista de los protagonistas, pero también es el lenguaje creador porque la literatura es protagonista fundamental de las novelas de Bryce Echenique: bien por las referencias libreas de los narradores, bien porque los protagonistas sean escritores.

He aquí presentado de manera sucinta las diferentes características literarias que Bryce Echenique si comparte con el resto de los autores del boom. Ahora nos corresponde destacar las principales diferencias de éste con el resto del grupo.

Según Angel Rama, la más reciente generación de narradores hispanoamericanos tiene que enfrentar el agotamiento en que dejaron a los experimentos literarios los autores de la generación de medio siglo, dándose como consecuencia el abandono obligado de la literatura de ficción, y cambiándola por una especie de verismo, más no de realismo. Consecuencia de esto mismo es el relativo abandono de las técnicas de experimentación formal en cuanto a las estructuras de narración; dos actitudes que ya hemos aludido anteriormente:

Nada de lo que ellos [los autores del boom] habían

¹² Confróntese del capítulo segundo la parte que se refiere a la intertextualidad con la obra de Gabriel García Márquez

inventado les podía ser ajeno, aunque en cambio ya no les sonaba a invención sino a material consabido de la producción literaria, un orden de la escritura que se colectiviza vertiginosamente y por lo mismo pierde su punzante capacidad descubridora[...].] a la nueva promoción no le fue concedido el derecho al repliegue experimental que marcó los comienzos de los mayores (*Los contestatarios del poder*, 14)

De ahí que se explique estas dos tendencias muy claramente en Alfredo Bryce Echenique, que también ya mencionamos aquí; por un lado, la presencia de la literatura fantástica como una intertextualidad casi caricaturesca y, por otro, la simplificación de las técnicas de narrar. Bryce Echenique jamás llegará a los barroquismos de Gabriel García Márquez; Cortázar en *Rayuela* o Lezama Lima en *Paradiso*, por sólo citar tres autores.

Otras diferencias, que también se dan de forma pareada, están relacionadas con las posiciones políticas que asumieron los autores anteriores a él. Aunque esta posición política nunca convirtió a las obras literarias de los llamados autores del boom en panfletos en contra de los regímenes gobernantes en sus países, dejaron en la nueva promoción de autores cierto gusto en contra de la ideologización y sus obras confluyeron por dos caminos: por un lado el intimismo -hablar de sí mismos-, y por el otro la temática extracontemporánea (tratar temas ya bien históricos,¹³ ya bien fuera del contexto de la realidad hispanoamericana), esas dos formas escurridizas de la evasión.

Esto no quiere decir, ni con mucho, que a los

¹³ Es evidente que Fernando del Paso con *Noticias del imperio* y, Homero Aridjis con *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, entre otros, han iniciado un camino del que todavía falta mucho por recorrer.

autores de esta nueva generación no les importe o no les afecte la realidad de sus países, de hecho muchos de ellos han vivido y escrito sus obras en el exilio.

Las razones del exilio y sus pros y contras ya han sido tratados en otra parte de este trabajo, así que no tiene caso volver sobre el asunto, lo que sí es conveniente mencionar es que esa actitud individualista de esta nueva generación coincide con las preocupaciones de los iniciadores del movimiento, que tuvieron actitudes más o menos similares por los años treinta y cuarenta, como Onetti en *El pozo*, publicada en 1939, o Ernesto Sábato con el *El túnel* publicada en 1948. Al respecto dice lo siguiente Angel Rama:

Como el Eladio Linacero de *El pozo*, muchos narradores recientes pueden decirse "Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo", otorgándole a este sesgo testimonial de lo auténticamente vivido (el "vecu" bretoniano) una implícita potencialidad artística. Como en el Onetti de 1939, esta toma de conciencia literaria nace de la desconfianza a las escuelas, discursos, corrientes, grupos, sobre todo nace de un espontáneo rechazo de la retórica que acecha insidiosamente a toda invención estética por original que haya sido en su irrupción primera. (*Los contestatarios del poder*, 21)

Lo anterior evidencia algo que ya se había mencionado en este mismo capítulo sobre la falta de importancia que tiene para la creación literaria la posiciones ideológicas de un determinado período o de un determinado autor. También explica por qué en las novelas de Alfredo Bryce Echenique los personajes son un remedo del intelectual de la generación anterior a él. Lo particular de este asunto es que Bryce no se está mofando de los autores de la generación anterior por sus posiciones políticas, sino que se burla de los que, como él, intentaron en un momento dado ser una copia de los otros.

Un último elemento que diferencia la obra de Alfredo Bryce Echenique con respecto a los autores de la

generación anterior es lo referente a la mezcla cada vez más evidente de los géneros literarios. Borges, como ya dijimos fue el que inició esta tendencia con sus pequeños ensayos-relatos-crónicas, que no tuvo gran éxito en el resto de los autores de su generación: Lezama Lima, Sábato, Asturias, etc., ni con los de la generación siguiente, con excepción, entre otros, de Gabriel García Márquez con su pequeño texto *Relatos de un naufrago* o acaso, *Crónica de una muerte anunciada*, perfecta novela que de crónica sólo tiene el título.

Será pues, la nueva generación la que más retome la iniciativa borgiana de mezclar géneros. De hecho las novelas de Bryce Echenique son en parte biografías y en parte novelas; esto en sí mismo, no es un invento o un hallazgo, tampoco quisimos decir eso con respecto de Borges, otros autores anteriores a él ya incursionaron en esos caminos: *En busca del tiempo perdido* es también biografía y novela, o textos de Balzac como *Las pequeñas miserias de la vida conyugal* o *fisiología del matrimonio* que son novela y ensayo.

Lo que aquí destacamos es la actitud de búsqueda de nuevos caminos para la literatura que han tomado los más recientes autores, y que coincide con algunas posturas de quienes iniciaron la transformación de nuestra narrativa; hechos que demuestran la comunidad de intereses y tendencias entre las tres generaciones que componen esta narrativa nuestra, que se extienden como vasos comunicantes para unirlos, pero también para diferenciarlos. Al respecto Angel Rama dice:

Como ya anotamos, novela y testimonio se combinan en tan variadas dosis que llegan a borrar los límites genéricos y promueven nuevas perspectivas de la narratividad, de hecho dando pruebas de la vitalidad que la mueve. (*Los contestatarios del poder*, 34)

Es conveniente agregar que las combinaciones de géneros que hace nuestro autor no se limita a novelar su vida,

sino que una parte fundamental de estos experimentos se encuentran en el más reciente de sus libros de cuentos, *Magdalena peruana* y en el libro *Crónicas personales*. En el primero se encuentran textos que son cuentos-ensayos-crónicas-epístolas, tales como: "Cómo y por qué odié los libros para niños" o "Una carta a Martín Romaña". En el segundo se destaca su afán de cronista -al estilo periodístico-, con una sabrosa dosis de prosa de ficción.

Un último elemento que distingue a esta nueva generación de escritores y que, en este caso no comparte la primera de ellas, es el tema relacionado con la sexualidad. En general los autores de esta más reciente promoción de autores se lanzaron sobre el tema con total avidez, como una manera de romper los atavismos que ni siquiera los ya iconoclastas del boom se atrevieron a tocar.

Es de destacar que en este punto Alfredo Bryce Echenique demuestra más afinidad con la generación anterior, que con la suya, pues demuestra todo el tiempo un evidente pudor que él mismo (es decir, su trasunto: Martín Romaña) no se preocupa por ocultar, cosa radicalmente opuesta a los autores de su generación, que evidenciaron un total exhibicionismo.

Rehaciendo las primeras conclusiones podemos decir que el movimiento de renovación de la literatura hispanoamericana incia en los años treinta y se prolonga hasta nuestros días. Participan desde aquellas fechas iniciales los autores que no se conformaron con ser testigos, meros imitadores, de la naturaleza y el mundo hispano nuestro, hasta llegar a los autores de estos años noventa que de una manera evidente han continuado con la renovación de los métodos y estructuras de la creación narrativa, entre los que ocupa un lugar destacado nuestro autor.

Es evidente que los más recientes autores no se conformaron con retomar las lecciones de las dos generaciones

precedentes, sino que han incursionado con bastante éxito, por cierto, en la revitalización de nuestra narrativa, que hoy por hoy sigue ocupando un lugar de privilegio entre el resto de las literaturas occidentales, como bien veía, por los años sesenta, Mario Vargas Llosa:

La novela de García Márquez, como las anteriores que esta nota menciona (y una docena más que hubiera sido preciso reseñar) revelan una fecundidad original y ambiciosa que delata un momento de apogeo en la narrativa latinoamericana. En estos tiempos en que la novela europea y norteamericana agoniza entre herméticas acrobacias formalistas y una monótona conformidad con la tradición (*La crítica...*, 197)

Es conveniente aclarar dos cosas. Una: la calidad y originalidad de los autores de la generación anterior a la de Bryce Echenique no ha sido igualada hasta ahora por los más recientes autores, o por lo menos la perspectiva actual así no los deja ver. Dos: la división del grupo en tres generaciones, hasta ahora, no quiere decir que son tres movimientos literarios.

6. EL CHISTE ES SU RELACIÓN CON LO CONSCIENTE

Según Henri Bergson, en su libro *La risa*, existen hasta cinco formas de lo cómico:

- 1).-La comicidad de las formas
- 2).-La comicidad de los movimientos
- 3).-La comicidad de las situaciones
- 4).-La comicidad de las frases
- 5).-La comicidad del carácter

Una forma es cómica cuando en todo lo existente prevalece lo rígido, frente al afán cambiante del espíritu: "Allí donde la materia consigue así espesar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, oponerse, en suma, a la gracia, obtiene del cuerpo un efecto cómico." (*La risa*, 33-34)

Son muchas las formas cómicas de las que Alfredo Bryce Echenique se ríe. Inés Romaña es quizá el personaje que mejor encarna la definición de las formas rígidas que explica

Bergson.

La esposa de Martín es una mujer demasiado guapa y demasiado acostumbrada a una sola forma de ver las cosas, no podía aceptar las contradicciones de las personas. Como limeña rica practicaba puntualmente sus actos de fe religiosos, pero el contacto cercano con París, y sobre todo con Martín, le hace adoptar sus nuevas convicciones políticas de izquierda, como una fe religiosa. Una conducta similar tienen los muchachos miembros de El Grupo Izquierdista. Rigidez a la que el espíritu juguetón y anárquico de Martín jamás logra adaptarse. Para Inés y el Grupo las convicciones políticas son verdaderos actos de fe a los que todo "feligrés" tiene que someterse. Quieren que Martín y sus actos estén en función de lo que ellos interpretan como la verdad marxista de la vida.

Cuando inicia el movimiento estudiantil del 68 en París, Inés y sus amigos gochistas creen que ha llegado el momento de hacer la revolución... de América Latina. Ella decide dejar a Martín en esos momentos cruciales para su vida de revolucionaria y le escribe una carta plagada de, inevitablemente humorísticos, lugares comunes:

Martín,

Ya es hora de que hablemos claramente. Me es imposible seguir viviendo contigo. Hoy más que nunca estoy convencida de que fue un error quererte y que debí estar ciega cuando me casé con una persona como tú[...] Para mí tú no eres más que un fin de raza, un hombre incapaz de comprender que el mundo puede y tiene que cambiar. No te acuso de ser directamente culpable de ello, pero sí de ser un miembro satisfecho de una familia podrida, un típico descendiente de la clase social que tanto daño y ruina han causado en nuestro país. Un oligarca podrido. Sí, Martín, eso es lo que eres, y yo no puedo convivir con una persona así.[...] Son momentos cruciales y yo tengo que irme a cumplir con mi deber de revolucionaria. A luchar por el poder. Vivir con un tipo como tú es como vivir con un obstáculo permanente para la realización de mis ideales. (La vida..., 345)

El destino, no menos irónico, habrá de reírse de los ideales de Inés pues ésta habrá de casarse, finalmente, con un millonario economista; mientras que Martín continuará siendo un pobretón autoexiliado en París. Renglones después Martín comentará, sin dejar su habitual sentido del humor, la carta de Inés:

El documento, como Inés lo habría llamado, estaba apoyado precisamente en la radio[...]. Qué tal concha, además, de entrada me decía que ya era hora de que habláramos claramente, y sin embargo no me daba la más mínima oportunidad de réplica, sólo esa hoja llena de lugares comunes que mucho más decían sobre ella que sobre mí [...]. Inés era terca como una mula, y cuanto más leía y reflexionaba, más iba captando que su decisión era una especie de discurso grupal y que, aunque poco o nada tenía que ver con sus entrañas, estaba liquidado para siempre[...]. Algo en esa carta me enternecía mucho más que las absurdas ideas que Inés había expuesto en aquel *Hablemos claramente* en el que yo no había tenido derecho ni a voz ni a voto, a nada, ni siquiera a asistir. (*La vida...*, 346)

De igual manera que hay personas rígidas en sus conductas, también las hay en sus movimientos, y esto es lo que da origen a lo cómico de los movimientos. Como dice Bergson, lo cómico casi siempre se origina en el principio de lo rígido enfrentado al movimiento: "Nuestro punto de partida sigue siendo lo mecánico superpuesto a lo viviente. ¿De dónde proviene aquí lo cómico? Lo cómico se debe aquí a que el cuerpo vivo adquiere la rigidez de la máquina" (*La risa*, 49). También los movimientos (voluntarios o involuntarios) de las personas son humorísticos cuando se cosifican al realizarlos:

Lo que causa risa es la transfiguración momentánea de una persona en cosa[...]. Se ríe uno de Sancho Panza manteado, porque es lanzado al aire como un simple balón. Se ríe uno del barón de Münchhausen convertido en bala de cañón (*La risa*, 55)

Así como son humorísticos los movimientos involuntarios de las personas, también hay personas que son

humorísticas por sus vestimentas, ya que toda vestidura es cómica en cuanto imite torpemente, rigidamente, lo que por esencia la misma persona no es, y que la conducta o la personalidad lo delata. Estos casos son blanco del humor en Bryce Echenique, en un raro personaje de *Un mundo para Julius*. Un viejo amigo del Tío Lucas, casi enano, pretende ocultar su pequeñez física y mental en una extravagante vestimenta, gestos cómicos que son reforzados por sus movimientos rígidos, como los de un gángster de segunda, razón por la cual Julius apoda al excéntrico personaje como Al Capone:

Ni siquiera se había quitado el sombrero y esa manera de sacar el pecho como si estuviera incesantemente recibiendo una condecoración. Y la mirada terrible bajo el ala del sombrero, ya nadie usaba sombrero en Lima, ni esos ternos tan cuadrados de hombros, ni tantas cadenas de oro en el chaleco[...]. "Bienhecho", pensó Julius, al ver a Capone enano y de luto entre los brazos de tweed a cuadritos vivos[...]. "Bienhecho", seguía pensando Julius, al comprobar que el gigante del taburete se había encogido al ponerse de Pie. claro tenía muy cortas las piernas.[...]. Por fin se quitó el sombrero Capone. Tenía sus manías el tipo, y con razón porque era calvísimo y no le iba bien con tanta matonería y elegancia a lo antiguo (*Un mundo...*, 321-323)

Lo cómico en las situaciones se manifiesta de varias maneras, pero todas tienen un mismo principio: la repetición mecánica de un gesto o una conducta. Dentro del rubro de lo cómico de las situaciones Bergson localiza éstas en las comedias, el teatro guiñol y las marionetas:

Pasemos ahora al teatro. Hemos de comenzar por el guiñol. Cuando el comisario se arriesga a aparecer en escena, en seguida, como es debido, recibe un bastonazo que lo derriba. Vuelve a levantarse, y lo aplasta un segundo golpe. A cada nueva reincidencia recibe un nuevo castigo. Al ritmo uniforme del resorte que se oprime y se suelta, el comisario cae y se levanta, mientras la risa del auditorio va en aumento (*La risa*, 64)

A esta técnica nuestro autor la llama *El diablo de resorte*, por aquellos muñecos encerrados en sus cajas de

sorpresas, técnica del chiste explotada ampliamente por las comedias del cine mudo. Otra forma de lo cómico en las situaciones es la del *Títtere de cordelillos* o marionetas; estos gestos cómicos se encuentran tanto en las figuras de madera o de cartón que representan al hombre, como en los gestos de los hombres que se conducen como marionetas manipuladas por alguien más poderoso que ellos. Finalmente está la técnica llamada *La bola de nieve*, ésta consiste en repetir una situación de por sí cómica o no, varias veces y en *creciendo*.

Un ejemplo de este tipo de situaciones cómicas por repetición del mismo gesto, al estilo de *El diablo de resorte*, la encontramos en la novela *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Martín Romaña va a casa de los dueños del que será su nuevo departamento para hablar sobre el alquiler del mismo; el esposo de la dueña es demasiado débil de carácter, así que sólo escucha sentado lo que la esposa dice, mientras trata de evitar que la ceniza del cigarrillo le caiga sobre las piernas. Este gesto mecánico no le sirve de nada ya que se cubre totalmente de cenizas:

Suspiró de pronto el juez, ensuciándose todito el pantalón al tratar de limpiarse las cenizas que se le habían caído. La verdad, fumaba demasiado para ser tan católico[...]

A estas alturas, el juez estaba ya inundo con toda la ceniza que se le caía, aunque más que nada por tratar de limpiársela, y yo estaba de acuerdo con todo[...]

El juez Forestier seguía distraído como siempre y bañándose de cenizas, cuando su esposa anunció que iban a traer el té[...]

el juez Forestier literalmente cubierto de cenizas. Pensé en el Ave Fénix, cuando se incorporó[...]

(*El hombre...*, 29-31)

Otra forma de lo cómico es la conducta humana caricaturizada por la comedia. ésta tiene tres técnicas, que son: la repetición, la inversión y la interferencia de las series. En el caso de la repetición, se explica, consiste en hacer lo mismo o

parecido a lo largo de la vida:

Muchas obras de Molière nos ofrecen una misma composición de acontecimientos que se repiten de principio a fin de la comedia. Así, en *La escuela de las mujeres* no hace más que repetirse y reproducirse determinado efecto en tres tiempos (*La risa*, 80)

En la novela *Tantas veces Pedro* sucede otro tanto: Pedro Balbuena siempre comete los mismo errores a lo largo de su vida: enamorarse de mujeres que lo habrán de abandonar; primero sucede con Sophie, después con Virginia, posteriormente con Beatrice y finalmente con Sophie. De hecho ésta es la principal intención del autor en la novela: demostrar cómo el personaje no es capaz de aprender de las experiencias de la vida, actitud reflejada desde el título mismo y que comentamos en el primer capítulo de este trabajo.

Otra conducta humana cómica es la llamada por Bergson *La inversión*, ésta consiste en que sucede lo contrario de lo deseado, como el caso en que los niños dan lecciones de conducta a sus padres:

La literatura moderna ha hecho muchas variaciones sobre el tema del ladrón que resulta robado. En el fondo se trata siempre de una inversión de papeles, y de una situación que se vuelve contra el mismo que la ha creado (*La risa*, 83)

En efecto, éste es un recurso humorístico-literario ampliamente explotado por Bryce Echenique a lo largo de su obra narrativa. Un caso de este tipo sucede con Pedro Balbuena, que para cobrarle al despecho amoroso que le hace padecer Sophie, decide hacerle la broma más pesada posible: concierta una cita con Sophie para verse por última vez. Pedro habla, después, con Hans, el amante de Sophie, y le propone que --como en la clásica comedia de enredos-- una vez encerrados en la recámara, él, Pedro, salga con algún pretexto, a oscuras, y Hans lo sustituya en el lecho de la desprevénida Sophie: "Recordaba que Hans lo había captado todo

muy rápido, que estaba dispuesto a ayudarlo, sí, se lo había dicho, Sophie y su orgullo se merecen una buena broma de este tipo" (*Tantas veces Pedro*, 242)

La "broma" se revierte, Hans, a pesar de su ira contra la voluble amante, decide confesarle el plan del peruano y quien cae en la trampa es Pedro, ya que Sophie lo aprovecha para "finiquitar" para siempre su relación con Pedro, asesinándolo: "él continuaba cayéndose al suelo y los escuchaba decir tenemos que ir a la comisaría, no te asustes, Hans, todo Italia sabe que estaba loco, Hans, entonces vamos rápido, Sophie" (*Tantas veces Pedro*, 244)

Como se puede ver, el humor negro de Bryce Echenique no da concesiones para la risa, sino para la mueca, elemento al que volveremos más adelante, pero que desde ahora queremos destacar como una constante; desde el ejemplo anterior queda claro que su humor es a un mismo tiempo trágico.

El tercer caso de lo cómico de las conductas humanas vistas a través de la comedia es el llamado *Interferencia de las series*, ésta consiste en la comicidad surgida por la presencia de algo en dos contextos diferentes: "Una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes" (*La risa*, 84)

Por ejemplo, en una ocasión Martín Romaña le habla a Octavia de Cádiz de Francisco Pizarro y las tres calaveras. Ella, entre sonriente y confusa, pregunta que si no había sido Colón el de las carabelas:

-Francisco Pizarro -continúe-, conquistó el Perú con segundas intenciones, esto es indudable, y le llevan encontradas ya creo que hasta tres calaveras en la catedral de Lima. Les da de lo fuerte a nuestros historiadores...

Esta vez tampoco pude terminar porque Octavia pegó un

salto desde el diván hasta el Voltaire y se instaló cómodamente sobre las rodillas del enfermo para matarse de risa. Lo había entendido todo pero quería volver a entenderlo todo otra vez [...]

¿Sabes lo que es un calavera, Octavia? -le pregunté, justo antes de ese momento.

-Francisco Pizarro -me contestó, muerta de risa-. Francisco Pizarro fue un gran calavera porque conquistó el Perú con pésimas intenciones. ¿He adivinado? ¡Dime, dime que he adivinado, Martín! Un calavera en castellano quiere decir... (El hombre..., 83)

La cuarta forma de lo cómico se encuentra en las frases. Esta comicidad se divide a su vez en: decir lo que no se quería decir, sentido literal de una metáfora y transposición. Esta última, a su vez, se divide en: parodia, exageración, cinismo, ironía, humor y lenguaje profesional por lenguaje coloquial. Respecto de lo cómico en las frases, es conveniente aclarar dos cosas:

Primero. La comicidad vista en los casos anteriores, de una u otra forma, ya contemplaba la intervención del lenguaje, razón por lo cual podría considerarse artificial que se hiciese un apartado exclusivo para hablar de lo cómico en las frases.

Si observamos, podremos notar que la presencia del lenguaje en los casos antes vistos juega un papel secundario en la producción de la risa, mientras que lo que ahora veremos se refiere exclusivamente a lo cómico originado en una expresión oral, exenta de cualquier gesto, indumentaria o recurso teatral. Está pues, más cerca del chiste o de la frase ingeniosa que de la actuación humorística. Al respecto, Bergson afirma:

Hay que distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el lenguaje. La primera podría, en rigor, traducirse de un idioma a otro, a reserva de perder la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad, distinta por sus costumbres, por su

literatura y sobre todo por sus asociaciones de ideas. Mas la comicidad de la segunda especie es generalmente intraducible. Debe lo que es a la estructura de la frase y a la elección de las palabras. No consigna, con ayuda del lenguaje, determinadas distracciones particulares de los hombres o de los acontecimientos. Subraya las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje mismo lo que aquí resulta cómico (*La risa*, 89)

Segundo. Era inevitable dedicar un apartado de este capítulo al humor en las frases, ya que la obra literaria de Bryce Echenique, en tanto que su base es el lenguaje mismo --no es, por ejemplo, una puesta en escena--, no puede prescindir de un análisis de este tipo; incluso, adelantándonos a las conclusiones, podemos afirmar que la base principal de la obra de Bryce Echenique es la palabra misma, como elemento recreador y creador de toda experiencia, aun por encima de la experiencia amorosa o de la misma experiencia humorística.

Decir, incluso hacer, lo que no se quería decir o hacer es uno de los principales elementos cómicos surgidos del lenguaje. Estas actitudes, normalmente, se dan en personas contradictorias e inseguras; personalidades que casi siempre se encuentran en los protagonistas del escritor peruano.

Otra forma de lo cómico en las frases es cuando se interpreta en sentido directo alguna expresión dada en sentido metafórico o simbólico. Dice Bergson:

Se obtiene un efecto comico si se finge entender una palabra en sentido propio, cuando se empleaba en sentido figurado. O también: En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea resulta cómica. (*La risa*, 97-98)

Al inicio de la novela *La última mudanza de Felipe Carrillo*, el narrador explica que se encontraban en un atolladero pues el amor edípico que Sebastián tenía por su madre no les permitiría dormir --a él, Felipe Carrillo, y a Geneveva-- juntos. La primera noche, en que se tenía que repartir camas,

almohadas y recamaras, era necesario comportarse concesivo con el amor enfermizo del muchacho:

Era pues, como se comprenderá ya ahora, espero, una empresa en la que habría que actuar con muchísimo tacto [el narrador aclara posteriormente, y aludiendo a esa triangulación de sentimientos amorosos a medias reprimidos por los tres, el otro sentido de la palabra tacto]: lo que iba a sobrar ahí era el tacto. Manual, labial, sexual, me refiero (*La última*, 10)

Según Bergson existen formas cómicas en las expresiones originadas en la transposición del sentido de lo expresado. Las formas de las transposición son muchas y dan como resultado diferentes tonos cómicos: desde una expresión vulgar, hasta el más refinado chiste:

Los medios de transposición son tan numerosos y tan variados, el lenguaje ofrece una continuidad tan rica en tonos, y lo cómico puede pasar aquí por tan gran número de grados, desde la más vulgar de las bufonadas hasta las formas más elevadas del *humour* y de la ironía (*La risa*, 104)

La primera forma de la transposición enumerada por el filósofo francés es la parodia. Ésta consiste en sobreponer al tono solemne expresiones familiares: "Si transponemos lo solemne al tono familiar, se tiene la parodia" (*La risa*, 104)

Un efecto en tal sentido es logrado por el narrador del cuento pantagruélico, que da título al libro mismo en el que se encuentra, "Magdalena Peruana". El personaje principal, don Eduardo Rosell está a punto de morir de una congestión intestinal; el anciano había comido excesivamente con la intención de recuperar en la memoria, y el paladar, sus viejos tiempos compartidos con su amigo don Felipe Alzamora. Al personaje-narrador no se le ocurre sino comparar dicho gesto con la actitud de Marcel Proust y las famosas magdalenas y el té. El

resultado de dicha transposición es el siguiente:

Don Eduardo comía anticuchos y ceviche y ají de gallina y de postre picarones y suspiros a la limeña, cada jueves, a pesar de su edad, a pesar de sus hijas, y a pesar de todo, con la esperanza de un nuevo pedo, en busca del tiempo perdido o del viento perdido, más bien, en su caso, con el más tierno deseo de un tiempo recobrado como único medio de volver a encontrarse con su viejo amigo don Felipe Alzamora en el ventarrón aquel de aroma denso e intenso que ni las rosas de su jardín podrían darle jamás. Hasta que lo encontró y, en agradecimiento a Proust por la genial idea que le había dado, le llamó *Magdalena peruana* a ese último pedorro, ya que por su edad, por el atracción que se había pegado, y porque se estaba muriendo, Dios le pagó con creces y hasta con heces (*Magdalena peruana*, 187)

El presentar las cosas pequeñas como grandes constituye una exageración, situación que puede explotarse como un elemento cómico cuando es utilizada constantemente: "Hablar de las cosas pequeñas como si fuesen grandes es, de un modo general, *exagerar*. La exageración resulta cómica cuando es prolongada y sobre todo cuando es sistemática" (*La risa*, 104)

Bryce Echenique más que presentar lo chico como grande, presenta lo que es por sí mismo grande, como gigantesco. Parte, pues, del mismo principio, pero, digamos, en grado superlativo. La exageración constituye, hablando en términos numéricos, el recurso humorístico más explotado por el peruano.

-¿Estás llorando por ella?

-No. Normalmente me suicidaba por ella.

(*Tantas veces Pedro*, 14)

En un cine del barrio estaban pasando un viejo western, *Martín Romafia* in *Apachelandia*, en el que Burt Lancaster mataba hasta al director de la película (*El hombre...*, 79)

Lo que podría ser una forma de lo cínico es a lo que Bergson se refiere cuando explica un aspecto de lo cómico, que consiste en una especie de transposición de abajo hacia

arriba:

Más artificial, pero también más refinada es la transposición de abajo arriba que se aplica al valor de las cosas, y no ya a su tamaño. Expresar honestamente una idea deshonesta, tomar una situación escabrosa, un oficio bajo o una conducta vil y describirlos en términos de estricta *respectability*, resulta generalmente cómico (*La risa*, 106)

Esa estricta *respectability* es la que ejerce la señora Forastier con su inquilino Martín Romaña. La torpe rigidez de las cláusulas que aplica a sus arrendatarios hace que se comporte como si ella fuera el juez, y no su esposo. El ejemplo que transcribimos posee claramente la cuarta parte del enunciado (conducta vil) y parte del primero (Expresar honestamente una idea deshonesta):

Madame Forestier sacó otra caja de manzanas, las puso en el suelo, cerró con llave la puerta de su auto, recogió la caja de manzanas, y me pidió *s'il vous plait* que le abriera la puerta del edificio. Puse mi caja en el suelo, abrí la puerta de par en par, recogí mi caja de manzanas, y la dejé pasar primero *s'il vous plait...*] había que cerrar la puerta del edificio por temor a la juventud de hoy. Puse mi caja en el suelo cerré, recogí, y empezó la primera ascensión de la tarde. Llegamos a su departamento, puse la caja en el suelo para sacar mi su llave del bolsillo, cuando, para mi asombro, vi que también ella había puesto su caja en el suelo.

Señor Romaña -me explicó, asombrada, al verme llave en mano-: olvida usted esa cláusula de mi contrato según la cual yo debo tocar el timbre tres veces antes de entrar con mi llave, para que no se levante usted a abrir por gusto. (*El hombre...*, 165)

La ironía consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, aunque la definición de Bergson parte del sentido de censura que encierra dicha expresión, ya que la explica bajo el principio del deber ser: "La transposición también puede hacerse aquí en dos direcciones inversas. Unas veces se enunciará lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es; en esto consiste la *trouca*" (*La risa*, 107).

Así, Felipe Carrillo censura a un español por no elaborar pensamientos profundos, dando a entender lo contrario de lo que dice:

-Soy español, señor Carrillo, y usted perdonará, pero allá en mi tierra hay un refrán que dice, con su perdón: Quien nace para burro, muere rebuznando.
-¡Viva la España profunda, caballero! (La última..., 142)

El humor se puede definir como lo contrario de la ironía, pues se acepta lo que se ha hecho indebidamente como correcto, aunque se sabe que lo expresado es censurable: "Otras veces, por el contrario, se describirá minuciosa y meticulosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser; así procede a menudo el *humour*" (La risa, 107). Es claro que para el teórico francés el concepto de humor es más amplio y no se limita a una sola fórmula; por otro lado, nosotros podemos agregar que cada vez más el concepto de humor ha ido ampliando su significado hasta llegar a ser sinónimo de cómico. A continuación un ejemplo ateniéndose a la definición de Bergson.

Sigo caminando hasta llegar, campo arriba, al Vulcan Park, donde se le ha erigido al dios de los metales la más grande estatua de hierro del mundo entero. Pesa algo así como unos cincuenta mil kilos y no solo cabemos muchos en ella y todo eso, sino que además tiene su tiendecita en que le venden a uno vulcancitos y otros souvenirs para llevarle a los amigos...] En el Vulcan Souvenir Shop Area nos enteramos, gracias a un folletito, de que por la noche a Vulcano se le enciende una antorcha verde en la mano en alto, si es que no ha habido ningún accidente de tráfico en la ciudad. De haberlo habido, la antorcha es de color rojo y arde veinticuatro horas *inmemoriam*. Nos enteramos también que el Vulcan Park está abierto al público todo el año y aprovechamos la oportunidad para hacerle extensiva a nuestros lectores la recomendación del folletito: traiga su cámara. (A vuelo de buen cubero, 56)

La quinta y última forma de lo cómico que localiza Bergson es lo risible en el carácter. Existen personas con carácter humorístico y otras totalmente exentas de tal

sentido. Para definir qué es lo cómico en tales circunstancias aborda primero la esencia de lo cómico: ¿Dónde se origina lo risible? y ¿Por qué alguien o algo¹ es cómico?

El carácter de una persona es cómico cuando se evidencia que en ella existe cierta inadaptación social, cierta rigidez que demuestra no haber comprendido del todo las exigencias sociales de comportamiento. De una u otra manera esa inadaptación se origina en un aislamiento, razón por la cual no se sabe a ciencia cierta cómo comportarse e interpreta torpemente esas exigencias.

La respuesta social a tal comportamiento es el chiste, el humor; es una manera "hlanda" de evidenciarle al sujeto su error, es, en palabras de Bergson, una novatada: "ésta debe ser la función de la risa. Siempre un poco humillante para quien es objeto de ella, la risa es verdaderamente una especie de novatada social." (*La risa*, 113)

El comportamiento de tal persona no indica que ésta sea inadaptada, sino por el contrario, dicha hipotética persona puede estar totalmente de acuerdo con los cánones de conducta social: "La verdad es que el personaje cómico puede estar perfectamente de acuerdo con la más estricta moral. Sólo le falta ponerse de acuerdo con la sociedad." (*La risa*, 115)

Los protagonistas de las novelas y los cuentos de Alfredo Bryce Echenique se encuentran precisamente en esta situación; son cómicos a fuerza de no comprender del todo la conducta social existente; son cómicos porque se aíslan de la

¹ Recuérdese que en páginas anteriores se explicó que lo risible tiene siempre un principio humano. Cualquier objeto o cosa puede ser cómico en la medida que se parece a algo humano

sociedad, voluntaria o involuntariamente.

Una prueba contundente de que los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique están de acuerdo con las normas sociales es el caso de Martín Romaña que nunca se plantea, a pesar de ser un gochista, vivir en unión libre con Inés. De hecho, él es el que más se preocupa por cumplir con sus obligaciones sociales de marido, en el sentido de no casarse hasta que no tenga una "heladera y un perro" para poder llevar una buena vida burguesa con Inés. Cuando Martín está en Bruselas, Octavia y el tío de ésta, le insisten de que se fuguen para América, una vía para que la aristocrática familia de ella lo acepte. Martín se niega una y otra vez: él está dispuesto a hablar con los padres de ella y hacerse aceptar de acuerdo a como ordenan las costumbres. En efecto, Martín Romaña, y la mayoría de los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique, son personas que por su personalidad aislada y "desorientada" no son capaces de comprender hasta qué punto hay que respetar las conductas sociales formales, y hasta qué otro, hay que acomodarse a las situaciones.

Martín Romaña nos hace reír por la torpeza de su conducta. Lo único risible del drama de Martín en el aeropuerto de París, cuando Inés lo abandona, es el hecho de que no pueda "ver", lo que para todo mundo era evidente: la imposibilidad retenerla. No hay aislamiento más cómico que el aislamiento de Martín. No quiere saber nada del mundo porque en él vive la mujer que ama y lo ha abandonado: es un enfrentamiento: yo contra el mundo, es una manera de castigarlo por aceptar en su seno a la traidora. Para Martín sólo existen dos esferas: en la que él vive, y la otra, donde están y viven todos los demás. Su protesta son sus gafas oscuras, su gabardina negra y su grabadora para no tener que dirigirle la palabra a ninguno de sus alumnos: "Todo el que se aísla se expone al ridículo, porque lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo" (*La risa*, 116).

El carácter de Martín Romaña es cómico, en parte, por su torpeza, por su rigidez, por su incapacidad de comprender lo que pasa, por su torpe castigo a la sociedad que, finalmente, se revierte contra él: él se autocastiga por haber perdido a su amada Inés, y este castigo no es más que fuente de humorismo de censura, de autocensura.

En efecto, aquí está una de las fuentes principales del humor de Bryce Echenique: dijimos que lo cómico es una censura social, una novatada. En el caso del peruano tendremos que corregir y aclarar que su humor es de una naturaleza diferente, invertida. Los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique son capaces de desdoblar su personalidad, descubrir en sí mismos sus inadaptaciones y hacerse ellos mismos víctimas de su humor. Hay en ellos una doble personalidad, una imagen de la autocorrección que les permite asumir el papel de personaje y el papel de la mirada social, así pues, su humor no es una censura social sino una autocensura. Una pregunta obligada sería: ¿Hay un sentido de la autoflagelación, masoquista, en estos personajes?. No, creemos que no sucede así, pero esto lo veremos más adelante, cuando incorporemos las ideas de Freud al respecto.

Lo que sí es evidente es que todo humorista es un moralista. Hay un deseo de corregir lo mal hecho, un deseo no evidenciado de volver a una especie de orden primigenio, porque, como ya vimos, el humor, la ironía o cualquier tipo de sátira conlleva una apreciación desde el *deber ser* y en consecuencia eso implica tanto una censura, como un deseo del retorno a una etapa primigenia de orden, que ignoramos por qué razón se ha perdido; por lo tanto, la censura humorística funcionará en este sentido: "yo quiero volver a ese principio y tú también debes regresar a él", diría un humorista a la persona que hace blanco de sus chistes. "En ese placer entra la intención no confesada de humillar y, con ello, de corregir, al menos de un modo exterior" (*La risa*, 114).

Ahora bien, es conveniente aclarar que hay una diferencia cualitativa entre la rigidez mostrada por Martín, por ejemplo, y los personajes secundarios del díptico, como Madame Forestier, Madame Labru, Inés, los integrantes de El Grupo, etc.

La causa principal de rigidez en los caracteres radica en la incapacidad de saber mirar a su alrededor, de no saber tener un juicio autocrítico. Los personajes secundarios antes enumerados son incapaces de mirar a su alrededor y plantearse si se conducen con acierto en sus decisiones, hay pues en ellos una autocomplacencia en sus ideas y sus conductas. No saben mirar a su alrededor ni a sí mismos. A diferencia de los protagonistas, que sí saben mirar a su alrededor y a sí mismos, pero que no logran acompasar, digámoslo así, su observación de su yo y su medio, a la conducta general. Respecto de las personalidades como las que presentan estos personajes secundarios, Bergson dice lo siguiente: "La causa de rigidez por excelencia es descuidarse de mirar alrededor de sí y sobre todo hacia sí mismo. ¿Cómo moldear la propia persona sobre la de otro si no se comienza por conocer a los demás y por conocerse a sí mismo?" (*La risa*, 122)

Por lo tanto es risible en Martín Romaña, y los demás protagonistas, su torpeza y rigidez para tratar de adaptar su conducta a la forma en como lo exige el medio, mientras que de los personajes secundarios es risible su rigidez en la medida de que son incapaces de ver un poco a su alrededor, es su actitud prepotente de sus actos e ideas y la manera en como las practican: ellos son torpes al practicar el absolutismo de sus pensamientos. Inés y El Grupo son risibles porque son torpes para interpretar el ritual de sus posiciones ideológicas. Para ellos su ideología de izquierda es un ritual del cual no pueden modificar ni siquiera un gesto. En Madame Forestier y Madame Labru sucede otro tanto, asumen sus funciones de caseras de tal manera rígida, que exigen que las personas estén en función del oficio de ellas y

no el oficio de ellas en función de las personas, como ya habíamos explicado en las primeras páginas de este capítulo.

Cuando este tipo de personas extreman sus actitudes y luchan por doblegar la conducta de otro a sus preconceptos terminan por someter todas las cosas a sus ideas, y no sus ideas al mundo que los rodea. Lo anterior los conduce por completo a la enajenación, similar a la de don Quijote, que intentó someter al mundo que lo rodeaba a sus ideas. De hecho, la imagen que queda al lector de ellas, sobre todo de Madame Labru y Madame Forestier es la de cierta insania mental.

El espíritu que se obstina acabará por doblegar las cosas a su idea, en lugar de ajustar su pensamiento a las cosas. Todo personaje cómico está en el camino de la ilusión que acabamos de describir, y Don Quijote nos ofrece el tipo general del absurdo cómico. (La ríea, 150)

Así, poco a poco, hemos ido bajando por los caminos menos esperados de lo cómico, hasta llegar a sus etapas más oscuras, en ese intento por fijar lo que es risible en el carácter humano. Ahora nos corresponde hablar del sentido más positivo de lo cómico visto en el carácter, es decir, lo que encierra de festivo y placentero.

El distraído, el que no se somete al común de la conducta social, de una u otra forma, está ejerciendo su libertad frente al grupo. Eso es lo que pasa con los personajes protagonistas de las novelas de Alfredo Bryce Echenique, su distracción, su incapacidad de tomar el "ritmo" del resto del grupo social son las ocasiones que a ellos les sirven para poder diferenciarse del resto de las personas. Pensamos, por ejemplo, en la ocasión en que Pedro Balbuena aprovecha su excentricidad frente al grupo de profesores norteamericanos para poder espetarles su desprecio por sus formalismos:

Pedro en el suelo rodeado de latas de cerveza y con una

mano chancada por el peso de *Malatesta*. Virginia y varios invitados corren a ayudarlo, mientras él pide un trago y desde el suelo le dice A Virginia que nada ha cambiado en su proyecto de salir con ella al jardín, pero que le diga a toda esa gente que lo dejen descansar un ratito así como está porque así se está muy bien y porque ésa es la posición lógica para acariciarle el pie a una muchacha que está parada. La gente comprende y se retira, preocupada por la angustia que se refleja en el rostro de Virginia[...]

-¿Quiénes son los estridentes esos que cantan?

-Los Rolling Stones. ¿No te gustan?

-¿Por que no ponemos un disco de Frank Sinatra? Fuerte, para que se oiga bien hasta afuera.

-Pedro aquí a nadie le gusta Frank Sinatra.

-Lo siento... Solo quería decirte el estado de mi edad.

-Pedro...

-No te preocupes. Lo importante es que tuve una educación muy católica, de tal manera que las mejores erecciones de la adolescencia quedaron en reserva para mi primavera californiana. Pasemos al jardín.

-Tengo miedo, Pedro.

-Yo también Virginia. (*Tantas veces Pedro*, 35-36)

El pago que tienen que hacer dichos personajes por el uso de su libertad será la risa; inevitablemente surgirá la risa como elemento de la censura social: "La sociedad se venga así, dice Bergson, de las libertades que uno se ha tomado con ella". En efecto, párrafos adelante Virginia, la gringa que acompañaba a Pedro Balbuena, recuerda la ocasión, en que Pedro se comportaba tan extrañamente, frente a los profesores norteamericanos y cómo era objeto de las burlas:

Recordaba también aquella primera noche, aquella fiesta en que había perdido la cabeza por él, y la angustiada pena que sentía escuchándolo cantar flamenco ante un público que cada vez entendía menos y que apenas disimulaba su burla (*Tantas veces Pedro*, 37)

Pero, así como hacemos blanco de las burlas a dichos personajes, es cierto también que, inevitablemente surge en quien observa al personaje cómico, un sentimiento de adhesión para con aquel desvalido, con el que, por su desubicación, se encuentra indefenso: "El personaje cómico es a menudo un personaje con el

que comenzamos simpatizando materialmente". Así pues, es evidente que quien ríe en tales circunstancias tiene un gesto de jovialidad, de bondad, con respecto del personaje risible: "Por lo tanto, hay en quien ríe al menos una apariencia de bondad, de jovialidad amable, que haríamos mal en no tenerla en cuenta" (*La risa*, 156).

Pero los gestos, del que ríe y del hombre risible, tienen un principio de evasión. El que ríe, censura de una manera amable, no coercitivamente; de una u otra forma se hace cómplice de la transgresión al permitirla o soportarla; ya dijimos que se identifica con el hombre que es objeto de las risas. El que ríe quiere evadirse de lo que en verdad está viendo y censurando, minimizando la gravedad de la transgresión. En cambio, el personaje cómico es evasivo porque su conducta refleja un deseo de no darse cuenta que está transgrediendo las normas conductuales, se deja ganar por el vértigo que le provoca las risas que escucha por lo que está haciendo y se deja llevar por él, como se deja llevar el que sueña. En efecto, la embriaguez que padece el personaje cómico es equivalente al sueño, ya que en la risa, como en los sueños, logramos vencer la autocensura que norma nuestras conductas sociales:

Quando el personaje cómico sigue su idea de un modo automático, acaba pensando, hablando y actuando como si soñase. El ensueño es una evasión. Permanecer en contacto con las cosas y con las personas, no ver más que lo que hay y no pensar más que en lo que sucede es algo que exige un esfuerzo ininterrumpido de tensión intelectual. El buen sentido consiste en ese mismo esfuerzo. Es trabajo. Mas despegarse de las cosas y sin embargo seguir percibiendo aún imágenes, romper con la lógica y no obstante unir aún ideas, es sencillamente un juego o, si se prefiere, es pereza. El absurdo cómico nos causa primeramente la impresión de un juego de ideas. Nuestro primer impulso es asociarnos a ese juego. El algo que nos descansa de la fatiga de pensar (*La risa*, 156-7)

En efecto, éste es uno de los puntos en donde confluyen las ideas Bergsonianas y Freudianas de la risa. Para

ambos la risa es un ahorro de energía, de esfuerzo; es una forma del placer², de la transgresión y de la evasión, como los sueños. De una u otra manera estos tres puntos ya han quedado demostrados con respecto a la teoría de Henri Bergson, pasaremos a ver los matices de la interpretación freudiana al respecto.

Para Freud, su teoría sobre el chiste, y en general sobre lo cómico, descansa en la hipótesis de que todo lo que causa risa tiene un origen y un deseo de placer: "El chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución de placer" (El chiste..., 1132)

Pero es también, como afirma explícitamente Bergson un ahorro de energía porque nos evita la fatiga de pensar, pero también porque este ahorro tiene su origen en la búsqueda del placer infantil, pues en la infancia la labor psíquica se realizaba con mucho menor gasto. Son pues, los estados anímicos que causan risa una especie de regresión a las etapas infantiles:

En los tres mecanismos de nuestro aparato anímico proviene, pues, el placer de un ahorro, y los tres coinciden en constituir métodos de reconquistar, extrayéndolo de la actividad anímica, un placer que se había perdido precisamente a causa del desarrollo de esta actividad, pues la euforia que tendemos a alcanzar por estos caminos no es otra cosa que el estado de ánimo de una época de nuestra vida en la que podíamos llevar a cabo nuestra labor psíquica con un muy escaso gasto; esto es, el estado de ánimo de nuestra infancia (El chiste..., 1167)

² Aunque para Bergson la idea de que la risa es placentera no está tan clara, sí es evidente que se contempla este aspecto cuando señala:

Quiero decir que por un breve instante nos ponemos en su lugar (del personaje cómico), adoptamos sus palabras, sus gestos y sus actos, y si nos divierte lo que en él hay de risible, lo invitamos, con la imaginación a divertirse con nosotros. Lo tratamos primeramente como a un camarada" (La risa, 156)

La evasión, como una de las condicionantes de lo cómico, surge por las mismas razones antes expuestas: hay una búsqueda del placer, una necesidad de no experimentar el dolor, pero a veces las circunstancias no pueden sino producir sensaciones de dolor, de displacer, razón por la cual la persona tiende a evadirlas a través de lo cómico, que es precisamente lo que pasa con Martín Romaña y otros personajes de Alfredo Bryce Echenique que, ante la inminencia del dolor, se fugan por la puerta de encontrar cómicos esos acontecimientos.

Para que lo cómico surja es necesaria la presencia de un estado anímico neutro; es decir, un estado espiritual en que la emotividad no gane al espectador o actor de los acontecimientos; estado que no comparte Martín Romaña, por ejemplo, cuando Inés lo deja; pero que sí habrá de venir cuando Martín se pone a repasar su vida en el sillón Voltaire.

Al ver desapasionadamente los sucesos, Martín logra rescatar la parte humorística de ellos porque es una forma de obtener placer de lo que en otra ocasión le había procurado dolor, es una manera de evadir la realidad que le agredía y es una manera de ahorrar la energía psíquica que le implicaba pensar sobre su desastre matrimonial. Respecto a lo dicho aquí, Freud afirma:

Hemos visto que el desarrollo de afectos dolorosos constituye el obstáculo más importante para el efecto cómico. En cuanto el movimiento inútil produce un daño, lleva la simpleza a la desgracia o causa dolor la decepción, desaparece la posibilidad de todo efecto cómico, por lo menos para aquellos sobre los que recae el displacer resultante o tiene que participar de él, mientras que las personas extrañas al suceso testimonian, con su conducta, que en el mismo se halla contenido todo lo necesario para un efecto cómico. El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de lo afectos dolorosos que a ellos se oponen y aparece en sustitución de los mismos (*El chiste...*, 1162)

Con base en la cita de Freud se explica

la pregunta hecha páginas atrás en la que nos cuestionábamos la posibilidad de que Martín Romaña fuese un masoquista. Es precisamente su deseo de no sufrir, de alejarse del recuerdo doloroso lo que lo lleva a reírse de sus desgracias.

Es evidente que cuando Martín, Pedro, Felipe y otros protagonistas de las obras de Alfredo Bryce Echenique se ríen de sí mismos no lo están haciendo por efecto de la autoflagelación, sino por la búsqueda del alivio, ya que ellos están totalmente conscientes de sus errores y en eso precisamente radica el "chiste" de lo cómico.

7. LAS CRÓNICAS A VUELO DE BUEN CUBERO

En 1977 Bryce Echenique publica su primer libro de crónicas que reúne cinco textos sobre diferentes lugares del este norteamericano, visitados por el autor, y que le da el nombre general al libro, e incluso a este capítulo. La segunda parte del libro reúne ocho crónicas más sobre temas diferentes: desde semblanzas sobre Julio Cortázar, hasta comentarios respecto de los jóvenes del '68 y el contraste existente con los jóvenes de los setenta, pasando por comentarios sobre cine y su director favorito: Wells.

Once años después, en 1988, la misma editorial -Anagrama- publicó nuevamente estas crónicas a las que el autor agregó otras tantas. En esta nueva edición les da un orden diferente que intenta ser más homogéneo. El libro lo divide en cinco apartados, el primero incluye las cinco crónicas de viaje por Estados Unidos; el segundo contiene cinco textos sobre diferentes escritores latinoamericanos: el ya aludido sobre Julio Cortázar, uno sobre Borges, otro sobre su gran amigo Julio Ramón

Ribeyro, uno sobre Vargas Llosa y el último sobre Gabriel García Márquez. El tercer apartado consta de tres crónicas sobre diferentes aspectos de París: un particularmente extraño restaurante del Barrio Latino, *Chez Gigi*; la vida de los latinoamericanos en París los domingos, y finalmente, París cuando decide dejarla para ir a vivir a Montpellier. La cuarta sección reúne cuatro textos sobre la gente de París, en particular sobre la abulia de los jóvenes parisiense, en oposición a los parisinos de mayo '68. El quinto apartado es una miscelánea de temas, donde habla de Orson Wells y de la película *F for Fake*; de Fitzgerald y *El gran Gatsby*; de Hemingway y la novela *Al otro lado del río y entre los árboles*; de la rivalidad entre las universidades de Oxford y Cambridge, etc.

Los textos reflejan, inevitablemente, los gustos del autor, pero también su peculiar forma de hacer crónicas. Es decir, se evidencia que entre prosa de ficción y prosa "ensayística" no hay mucha diferencia, incluso, hay una deliberada intención de semejanza.

Todos los elementos manejados por el autor y explicados en los capítulos precedentes de una u otra forma se repiten en sus crónicas: humor, ironía, exageración, pasión, subjetividad, parcialidad, etcétera.

Bryce Echenique plantea al lector una forma muy original de ensayar -en el sentido más apegado al concepto de Montaigne-, sus experiencias de viaje, de espectador cinematográfico, de testigo de la cotidianidad parisina, etcétera. Para él dar un objetivo punto de vista sobre algún tema es la forma más pasional y subjetiva de posesionarse del mundo que lo rodea:

Permitaseme, en asuntos de rivalidades británicas, tener la ingenuidad de fiarme en el [juicio] mío. Y a ustedes les habrá tocado leer un artículo parcial y parcializado

sobre la historia de Oxford y Cambridge. Y todo a causa de unas nostalgias mías por algo que no son ni uno ni lo otro (*Crónicas personales*, 246)

Intención que de suyo queda evidenciada desde el nombre mismo de los libros. *Crónicas personales*, el título, no sólo alude a la condición de relatar lo que individualmente le sucede, sino al proceso mismo, interno, que en él se fabrica ante la concurrencia de los hechos de que es testigo; es decir, Bryce Echenique acepta la idea de que los textos pueden decir más de él que de lo que está describiendo, y retoma dicha idea -que por siempre ha sido cuestionada- y la ejerce como un objetivo al que hay que llegar a como dé lugar. En él pues, persiste la intención de que más conoceremos un lugar o una persona cuando de por medio va la apasionada mirada de quien lo narra, que del frío distanciamiento entre lector y protagonista de los acontecimientos.

Lo mismo sucede con el otro título: *A vuelo de buen cubero* mezcla dos expresiones coloquiales que aluden a una condición aleatoria. "a ojo de buen cubero" se refiere a la realización de un cálculo aproximado, sin intención de ser exacto porque eso no importa y "a vuelo de pájaro" expresa la idea de ver las cosas de una manera rápida, superficial, con toda la carga que de subjetivo puede tener dicha visión. Así pues, el escritor peruano no está dispuesto a responder desde la perspectiva racionalista del concepto de "Conocimiento". Para él conocer no implica solamente la acumulación de datos o información, implica un compromiso con lo conocido y una lucha interna entre las ideas previamente asimiladas y las que de nuevo se incorporan a su umbral de percepciones.

Las cinco crónicas que hablan sobre su solitario viaje a Estados Unidos, reflejan la lucha interna que se dio en el autor respecto de su "educación sentimental". La visión que del país del norte tenía el peruano estaba plagada de

mitificaciones y lugares comunes nacidos en su infancia cuando estudió en colegios privados, dirigidos por religiosos norteamericanos.

Así pues, en estos textos no sólo presenciamos los lugares descritos por el autor, sino también el ajuste de cuentas que realiza con sus fantasías y la demoledora destrucción de los mitos creados en torno del *american way of life*. Uno de estos lugares comunes, y que quizá se encargaron de alimentar las monjitas de su escuela, es que todos los negros son perezosos, malvivientes y ladrones; así que un día cae despistadísimo como siempre en un restaurante de negros. Su fobia hizo que hasta el hambre se le espantara:

Bar de negros, grave error, hay de qué sentir horror. A mala hora vi la luz. Error también, porque Fadool [el propietario] recibe de la cocina mi plato de comida y me lo manda con la joven camarera libre ("Trampas de inconmensurable belleza" en *A vuelo de buen cubero*, 17)

Lógicamente ningún negro lo asaltó, ni eran unos malvivientes. Eran obreros mecánicos que después del trabajo llegaban al bar a charlar con sus amigos y, definitivamente, el único borrachín impertinente era un blanco.

Fadool lamenta no tener lo que le pido, pero uno de los reyes del ritmo tiene por casualidad lo que necesito en el bolsillo y me lo da, sólo que ya se está cansando de que yo le esté dando tantas veces las gracias por algo tan natural y normal y lógico. Hasta el día en que toqué la columna, siempre volví a cenar al Fadool's Coffee Shop, lo cual me permitió rectificar otro error (*A vuelo de buen cubero*, 17)

Los blancos, eso le parecía, eran más vulnerables que los negros a los vicios o por lo menos los vicios hacían estragos mucho más graves en su naturaleza:

Pero lo que más me extraña, a estas alturas de mi viaje por el sur, es que todos los casos de alcoholismo, de mendicidad o de abandono que he ido encontrando, han

sido de hombres o mujeres blancos. No encuentro explicación para ello y hasta debo admitir que puede o debe tratarse de una simple coincidencia...] Recuerdo haber visto pobreza entre blancos y entre negros, y a blancos y a negros gambeteando juntos la miseria en hacinamientos humanos que se atreven a llamarse hoteles. Pero cuando vi uno caído en el suelo o preguntándome con la mirada extraviada adónde quedaba el lugar para caer, fue siempre un blanco, como si éstos soportaran menos los embates de la miseria y de la corrupción. ("Sur inmóvilmente faulkneriano" en *A vuelo de buen cubero*, 57)

Pero así como es capaz de ir rompiendo con los prejuicios sobre la sociedad norteamericana, también se enfrenta a visiones que quizá, por su peso específico sobre su formación literaria, no puede superar, y que no está dispuesto a modificar. Tal sucede cuando llega a Nashville, capital de Tennessee. Sus lecturas de William Faulkner le hacen ver todo lo que encuentra a su paso -obviamente la decadencia en primer término-, con la perspectiva decadentista faulkneriana, ese cristal:

He terminado mi cerveza y cruzo hacia el terminal terrestre. Por primera vez debo admitir que me encuentro ante un muestrario faulkneriano, o que mis lecturas de Faulkner se me convirtieron en una especie de punto de referencia o de única posibilidad de visión. Idiotas esqueléticos, negros albinos que remolcan a enanos colorados y ciegos, obesos vendedores de billetes, y ese muchacho extrayendo galletas de una enorme bolsa de papel y volviéndose loco ante el terror de que alguien se la quite, entre galleta y galleta. (Crónicas personales, 60)

Ciertamente Bryce Echenique no viajó a Estados Unidos para buscar deliberadamente la decadencia, sino para tratar de conocer toda la compleja y extrema realidad norteamericana, y eso es lo que hace más agradable su prosa. La capacidad que tiene de retratar el horror y la chabacanería yanqui, así como la hermosura de sus paisajes o la sublime belleza de sus mujeres es el punto distintivo de sus crónicas. En esa misma terminal de autobuses aludida en el párrafo anterior ve, o más bien mitifica, la hermosura de una pasajera:

mis ojos se posan sobre la bondadosa cordura de lo que sólo podría llamar una finísima pionera noruega. Es una mujer de unos veinticinco o treinta años y, aunque es delgada y tiene un cuello extremadamente largo y fino, cada uno de sus rasgos está completamente sano. En la quietud de sus manos se dibuja la calma con que espera el próximo ómnibus para su pueblo. Ellas sostienen el libro que lee, con el mismo vigor y firmeza con que cogerían una pala o recogerían los frutos de la primera cosecha. Llegó hace poco, tras una larga travesía desde la Europa de las guerras de religión. No se da cuenta de que la observo como a una pieza de museo, pero yo me doy cuenta de que lleva su inolvidable belleza con la distraída tranquilidad de quien es mucho más profunda que el estar siendo bonita todo el tiempo. (*Crónicas personales*, 61)

En efecto, el escritor peruano no ha viajado para terminar con una visión mitificadora de las cosas, ha viajado para dar rienda suelta a su imaginación y crear sus fantasías con base en su capacidad de asombro. Sustituye, pues, los mitos creados por otros para imponer los inventados por él mismo y esto no origina problema alguno a él o al lector, porque a final de cuentas no hay sociedad o persona que pueda vivir sin la creación o recreación de sus propios mitos, colectivos o personales.

La mejor de las cuatro crónicas sobre Estados Unidos encierra estas cualidades. Es la descripción de la ciudad de Nueva Orleans; en ella, Bryce Echenique conjunta su espíritu bohemio con su hedonismo, dando como resultado la más seductora descripción que sobre ciudad alguna se pueda hacer. El gusto con que salpica ese sabroso platillo que llamó "Soy feliz en Nueva Orleans" es la pasión, el amor, el humor y la total subjetividad para apreciar una ciudad que por sí misma es seductora.

En cuanto al disfrute de los placeres el peruano no sólo destaca la buena cocina criolla francesa, o la italiana, o la mexicana, sino también los buenos vinos, la buena música -para todos los gustos- y hasta los más refinados o los más decadentes prostíbulos. Pero no se vaya a creer que este texto es

una crónica para turistas. No; definitivamente, es la recreación de una realidad con todas sus luces y todas sus sombras, es el restaurante más lujoso, pero también es la ciudad de los desclasados que no tienen dinero para pagar esos platillos, o es la ciudad del obrero mexicano y su mujer que hablan "castellano bajito porque a esa hora siempre están ya muy cansados y porque serán eternamente extranjeros". No transcribiremos ningún fragmento para que el lector pueda formarse una idea aproximada del texto ya que es imposible captar su belleza cabalmente si no es visto todo el conjunto.

"Mirando a Cortázar premiado" es una crónica sobre las experiencias vividas por Bryce Echenique cuando ve por primera vez a Julio Cortázar por las calles de París. El texto más que hablarnos de la obra del argentino y de su valor estético nos aproxima al hombre en sí. Mejor dicho, nos habla de sus actos fallidos ante la presencia del famoso escritor. Es la intención de hablarnos de su experiencia como lector, seducido tanto por la obra como por la figura del cuentista. También es un acto de amor en el que, como el amante primerizo, no sabe la forma en que debe comportarse ante la presencia de la amada:

Y aquí termino esta historia o nota o como deseen llamarla. Más detalles sobre el *Médicis Etranger* se los podrá dar el propio Julio Cortázar, si algún día se le ocurre escribir algo así como *El cronopio premiado*, o *Instrucciones a un gigante para recoger un trofeo chiquito*. Esas cosas de él, ustedes saben. A mí todo esto se me ocurrió la noche aquella en que por primera vez estuve largo rato con él, la del brindis y la del premio. Lo estuve mirando un rato y sus palabras eran siempre buena moneda viva. ("Mirando..." en *Crónicas Personales*, 84)

El texto sobre Borges se aproxima más al concepto tradicional de ensayo, es decir, de probar, desde diferentes aspectos y puntos de vista, su tema de estudio. Como en el anterior, no pretende establecerse en un teórico de la obra

literaria del escritor en cuestión, sino más bien decir lo que piensa a propósito diferentes cosas sobre el escritor: desde sus posiciones políticas controvertidas, su ceguera, sus gustos literarios, el Borges de las personalidades que se bifurcan, etc.:

Supo amar y fue un extraordinario amigo. Pero no podía con su genio, y, por ejemplo en una ocasión, firmando centenares de libros con su compatriota Ernesto Sábato hizo una pausa y le preguntó: "¿Che, Ernesto, te imaginas el valor que tendrán algún día los libros nuestros no dedicados?" A veces aparecía en sus ficciones. Tal vez, así fue formando el Borges de Borges, su máxima creación. Sus entrevistas fueron paginas de su obra literaria y su ceguera nunca fue total. Fue, en todo caso, menor que la de los académicos suecos, que, año tras año, olvidaban si le habían otorgado aquel famoso premio o no.

Ahora se me ocurre decir que fue nuestro Homero: la misma vena, el mismo cosmos, la misma ceguera. (Crónicas personales, 87)

En la reseña sobre su paisano Julio Ramón Ribeyro vuelve al estilo de la crónica de viajes. Decide pasar una vacaciones con su amigo en Portugal pero descubre que Ribeyro tiene una gran fobia por los aviones, así que padece lo increíble y se jura no volver a viajar con los Ribeyro; promesa que, lógicamente, nunca estaba dispuesto a cumplir. La primera ocasión en que se presenta la necesidad de estar con su amigo no cumple la decisión tomada. A Julio Ramón le publicarían, tiempo después, unos libros en España y había puesto como condición para asistir a las presentaciones públicas de los libros la presencia de su camarada Bryce Echenique:

O sea que a lo de Ribeyro no llegaba por nada de este mundo y además de todo quedaba como un rey en la frontera. Fue, pues, realmente espantoso que me dejaran pasar con cortesía en la frontera. Pensar que en España iba a rendirle mi último homenaje a ese escritor que tanto admiro desde que por primera vez leí una línea suya. Pensar que en pleno gran homenaje español a sus obras, él iba a tener que brindarme un postrer homenaje a mí. Con la dificultad que siempre ha tenido para hablar en público, el pobre Julio Ramón y todo por culpa de un maldito taxi o de aquel maldito puente aéreo que teníamos

que tomar de Madrid a Barcelona, porque él había puesto como condición para no regresar en tren y retardar el homenaje de Barcelona, nada menos que mi compañía en el fatal vuelo que dejaría truncada mi vida, mi obra, y el homenaje (*Crónicas personales*, 91)

La forma hasta ahora descrita de hacer sus ensayos es abordada por Alfredo Bryce Echenique desde dos actitudes: dejar fluir su vena imaginativa, sin aclarar nada al lector respecto de sus intenciones, es decir, sin teorizar respecto a cómo deben escribirse los textos y la otra consiste en aclarar al lector su posición respecto de la forma de proceder ante el proceso de creación literaria.

Se ha dicho que toda obra literaria encierra en sí misma una teoría literaria, y eso no es menos verdad en las novelas del escritor peruano. A lo largo de ellas¹ es evidente en el autor un deseo de crear una teoría literaria propia. Es decir, alude frecuentemente al proceso de creación literaria, a su propio proceso, tanto de manera abierta como de manera velada.

Pues esto mismo sucede con los textos de las crónicas aquí analizadas. Bryce Echenique alude a veces de manera abierta y a veces de manera velada al proceso de creación, a las técnicas utilizadas para escribir sus crónicas, hecho que viene a reforzar la idea de que hay una gran cercanía entre la prosa de ficción y la prosa ensayística de este escritor.

En el ensayo sobre Mario Vargas Llosa, Bryce Echenique insiste sobre las técnicas que utiliza al escribir sus ensayos, y no tiene empacho en aclarar, por ejemplo, que poca o ninguna relación suele haber entre lo que escribe y la literatura, cosa que nosotros -lectores perspicaces- sabemos que no es así,

¹ Fenómeno evidente sobre todo en éstas, que no tanto en los cuentos.

aunque lo parezca.

CONCLUSIONES

La obra de ficción de Alfredo Bryce Echenique está determinada, más que por un tema, por una obsesión: comprender. Comprender todo lo que le rodea y a sí mismo. Descifrar las conductas y los sentimientos de los otros y los del personaje en cuestión; su obra más que una obra propositiva es una obra interrogativa. Su prosa expone y se expone como el curioso científico que interroga a la naturaleza o como el niño que mira deslumbrado el mundo que lo rodea. En efecto, su obra se ubica en dos extremos de la existencia humana: en la infancia, pues es el niño que quiere comprender el mundo que está descubriendo, o en la madurez que intenta entender el mundo que ha desgastado en su persona.

Para lograr este intento de comunicación echa mano de sus gustos y obsesiones que, inevitablemente, se convertirán en los temas de sus cuentos y novelas: amor, humor, dolor, palabra creadora.

En toda la obra del escritor peruano el amor es un fracaso, lo que habrá de modificarse será la conducta ante tal resultado: en unos casos, los personajes mueren desgarrados por el dolor de amor, en otros, logran superar su estado anímico deprimido. Todos los protagonistas de Bryce Echenique sostienen una relación amorosa infantil con sus amantes, pareciera que el amor a su pareja es sucedáneo del amor materno.

Las causas del enamoramiento casi siempre tienen su origen en una fantasía infantil: Pedro Balbuena se enamora de Sophie sin conocerla, "No se veía lo que se llama nada adentro de la góndola porque Sophie estaba sin duda escondidísima, pero fue amor a primera vista de todas maneras"¹. Al final de la novela se explica que las causas del enamoramiento se originan en una fotografía encontrada en la calle. Le inventa un nombre a la mujer ahí retratada: Carole, y decide que un día, cuando vaya a Francia a estudiar se la encontrará; en efecto, el personaje va a Francia y encuentra a Sophie y le pregunta "¿Cómo te llamas, Carole?"²

A Martín Romaña le pasa otro tanto, se enamora de Inés porque ésta le hace el nudo de la corbata como se lo hubiera hecho su madre, o se enamora de Octavia porque un día en las playa de Cádiz, desilusionado del amor de Inés, ve a una guapa muchacha y le inventa ese nombre: Octavia de Cádiz. La mujer que lo sacará de su depresión amorosa debido al abandono de Inés, Petronila Marie Amélie, tendrá que llamarse inevitablemente Octavia de Cádiz. Ya muerto Martín es conducido al cielo por su Virgilio, éste afirma: "Petronila necesitó sobrehumanamente ser Octavia de Cádiz, darte el amor ideal, el amor que buscabas y

¹ Bryce Echenique, Alfredo, *Tantas veces Pedro*, p. 170

² Bryce Echenique, Alfredo, *Tantas veces Pedro*, p. 240

necesitabas"³.

Este determinismo, entre otras causas, será el motivo por el cual los personajes de Bryce Echenique fracasen en su relación amorosa. También será la causa obligada por la cual mantengan una relación amorosa orgiástica; es decir, no aman a la mujer que tienen sino al ideal femenino que han forjado en su mente. Al no amar a su compañera permanecen solos, anteponiendo la cópula como elemento de cohesión. Caso evidente es Martín con Inés y Felipe Carrillo con Genoveva; la principal reivindicación de Martín con Inés es su "hondonada": afirma que Inés puede diferir en mucho con sus puntos de vista, pero con respecto a la hondonada es muy posible que coincidan.

Lo anterior también nos permite explicar por qué los protagonistas casi siempre apelan al sentimiento de muerte. Descubren que no pueden realizar su forma de amar, por lo tanto, sólo les queda posponer su amor para la otra vida, en la que sí se permite la realización de las utopías.

Es también digno de destacarse que las derrotas amorosas de los personajes de Bryce Echenique son por partida doble, ya que a medida que pasa el tiempo los protagonistas tienen dificultad para encontrar una nueva relación amorosa. En *Tantas veces Pedro*, Pedro Balbuena va de amante en amante con tal facilidad que en más de una ocasión parece que su pena de amor por el abandono de Sophie sólo es un pretexto para hacerse amar por su pareja en turno; en cambio, en la más reciente de sus novelas, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, la pérdida del gran amor dura mucho tiempo en reponerse, se habla de grandes periodos de tiempo en que el personaje vive sin una pareja que lo reconforte de sus penas.

³Bryce Echenique, Alfredo, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, p. 308

Bryce Echenique es el único autor, hasta donde sabemos, que se ha atrevido a tratar el tema del amor imposible, en nuestras literaturas⁴, sin tener que caer en lo ridículo y lo cursi. La mayor parte de sus novelas y varios de sus cuentos, tratan el tema del amor ideal que no se logra, e incluso, del amor que se tiene que posponer para realizarse en el cielo. De esta verdadera aventura el escritor peruano ha salido perfectamente librado ya que tomó el cuidado de cortar a su árbol las ramas secas de lo chabacano, lo melodramático y lo ingenuo, pero también, supo beneficiarlo con el injerto del ludibrio y el humor.

En cuanto al humor como elemento definitorio de toda su obra es digno de resumirse aquí la gran capacidad del escritor peruano para incursionar en esta difícil forma de hacer literatura. Si el sostener un tono humorístico a lo largo de una novela es ya un gran mérito -una de ellas tiene más de seiscientas páginas- más lo es comprobar que de las formas descritas de lo cómico por Bergson, una veintena de técnicas y variantes, todas son practicadas por Bryce Echenique con soltura e imaginación. No por que el peruano utilizara el libro de Bergson como modelo de las técnicas de la comicidad, sino más bien porque el humor de Bryce es tan rico y variado que fácilmente se pueden comprobar las teorías del francés en las novelas de nuestro autor.

Ahora bien, para Bryce Echenique lo cómico es más, mucho más, que un recurso hábilmente explotado, es también una posición vital, es una manera lúdica -pero no superficial o irresponsable- de conocer la realidad. Igualmente es una forma de enfrentar el dolor o lo desconocido de una manera no dolorosa.

Para Bergson lo cómico es una forma de la

⁴ En ese tiempo Gabriel García Márquez no había publicado *El amor en los tiempos del cólera*.

censura, para Bryce Echenique es una forma de la autocensura, es decir, de la autoregulación frente a una sociedad y un mundo que se intenta conocer pero con el cual es difícil ponerse en sintonía. Para Proust recuperar el tiempo es invocar de una vez, de un golpe, todos los recuerdos. Para el escritor peruano tiene un sentido similar pero va de por medio el humor: las cosas no se habrán de ver con la misma seriedad con que sucedieron, sino que la visión juguetona y humorística ha de ser el cristal a través del cual Bryce Echenique recupere el tiempo pasado.

Como el escritor francés, también Bryce Echenique se descubre, de momento, viejo y nace en él un deseo inefable de repasar esas experiencias vividas y vividas aún. Quiere recuperarlo como una forma de entender lo que le pasó -en ello insisten mucho los protagonistas del peruano-, pero también y sobre todo, porque el recuerdo es una forma de la inmortalidad, una forma de detener el transcurso del tiempo que todo lo aniquila.

Hay muchas formas de recobrar el tiempo pero quizá la más bella por artificial y a la vez auténtica es la palabra. La palabra preservada del olvido es la literatura. A ello se dedica Bryce Echenique en su obra, a reflejar sus deseos y sus temores sobre ese espejo llamado literatura.

Por eso decimos que de todas las experiencias del escritor peruano, la creación literaria, la literatura dentro de la literatura, es la más importante.

En el segundo capítulo de esta tesis hablamos de la presencia de la literatura dentro de la literatura en Bryce Echenique. De los elementos ahí analizados no mencionamos que una forma de aludir a la literatura es la constante referencia al mismo proceso de creación literaria, y es precisamente este elemento el que corrobora la idea que tenemos respecto de que la

literatura es la experiencia primordial de vida en la obra de Bryce Echenique.

Los personajes del autor peruano viven y mueren alrededor de los libros sus experiencias vitales: el amor, la felicidad, el odio, el dolor, la muerte, no son referidos, no pueden ser referidos, sino a través de la literatura; incluso, su vida misma no puede ser vista sino como un artificio literario: lo que los personajes hacen no es exactamente lo que vivieron, sino lo que el recuerdo de uno de los comprometidos en las historias recuerda a través del tiempo y de su capacidad de recreación.

Los personajes refieren sus vidas y sus experiencias en función de la vida y las experiencias de los personajes literarios de otras obras. Han dejado de vivir su propia vida para vivir la experiencia de otros personajes literarios y mezclarlas con las propias. Han renunciado a su propia experiencia, para vivir en los libros las cosas que ven y oyen y eso no es más que un artificio, porque, a fin de cuentas la vida es tan sólo eso: un artificio.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PARTICULAR

- Bryce Echenique, Alfredo, *A vuelo de buen cubero "y otras crónicas"*, Barcelona, Anagrama, 1977, 153 p.
- Bryce Echenique, Alfredo, *Crónicas personales*, Barcelona, Anagrama, 1988, 249 p.
- Bryce Echenique, Alfredo, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 308 p. (Colección Libro de bolsillo, 864)
- Bryce Echenique, Alfredo, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, 374 p.
- Bryce Echenique, Alfredo, *Magdalena peruana y otros cuentos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, 188 p.

- Bryce Echenique, Alfredo, *Un mundo para Julius*, Barcelona, Argos Vergara, 1977, 426 p. (Colección Libro DB, 39)
- Bryce Echenique, Alfredo, *Tantas veces Pedro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, 252 p.
- Bryce Echenique, Alfredo, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, 218 p
- Bryce Echenique, Alfredo, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, 635 p.

BIBLIOGRAFIA GENERAL Y HEMEROGRAFIA

Alighieri, Dante, *La divina comedia*, México, W. M. Jackson Inc. Editores, 1966, 503 p. (Colección Clásicos Jackson, 31)

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana* "Tomo II, época contemporánea" 6ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 511 p. (Breviarios # 156)

Bataille, George, *El erotismo*, 5ª ed., Barcelona, Tusquets, 1988, 378 p. (Colección Marginales, 61)

Bergson Henri, *La risa*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1886, 164 p. (Colección Austral, 1534)

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 187 p. (Colección El Libro de Bolsillo, 309)

- Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI Editores, 1980, 226 p.
- Bourneuf, Rolan; Oullet, Réal, *La novela*, 4ª ed., Barcelona, Ariel, 1985, 283, p.
- Brushwood, John S., "Miguel Ángel Asturias entre sus contemporáneos", en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 159-163
- Brushwood, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX*. "Una vista panorámica", México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 408 p.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix-Barral, 1981, 451 p. (Colección Biblioteca Universal Formentor, 8)
- Carpentier, Alejo, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", en *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, 148-167 p.
- Carrión, Benjamín, "La novísima novela latinoamericana", en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 121-129
- Castagnino, Raúl H., "Estado Actual de la novela en Hispanoamérica", en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 131-139
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 466

p. (Colección El Libro de Bolsillo, 1000)

Cortázar, Julio, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malos entendidos a liquidar", en *Estética y marxismo* Tomo II antología de Adolfo Sánchez Vázquez, 3ª ed., México, Era, 1978, p. 416-433

Donoso, José, *Historia personal del "Boom"*, Barcelona, Seix-Barral 1983, 161 p.

Earle, Peter G., "Camino oscuro: La novela hispanoamericana contemporánea", en *La crítica de la novela Iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 71-89

Freud, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual en Obras completas*, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, XVI-3667 p. (tres tomos)

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, en *Obras completas*, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, XVI-3667 p. (tres tomos)

Fromm, Erich, *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós, 1962, 167 p. (Colección Hombre Contemporáneo, 8)

Fuentes, Carlos, "Muerte y resurrección de la novela", en *La crítica de la novela Iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 199-205

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974, 98 p. (Cuadernos de Joaquín

Mortiz, 4)

- Galindo, Carmen, "El boom en latinoamérica", en *La literatura, II*, antología de Margo Glantz, México, UNAM, 1978, 133-146 p.
- Hemingway, Ernest, *París era una fiesta*, Barcelona, Seix-Barral, 1983, 206 p. (Colección Obras Maestras del Siglo XX, 84)
- Horacio Flaco, Quinto, *Epístolas y arte poética*, México, UNAM, 1974, 141 p. (Colección Nuestros Clásicos, 47)
- Kundera, Milan, *Ideas sobre la novela*, México, Vuelta, 1988, 153 p.
- Lowry, Malcolm, *Bajo el volcán*, México, Origen-Planeta, 1985, 414 p. (Colección Literatura Contemporánea, 3)
- Manrique, Jorge, "Coplas por la muerte de su padre", en *Ocho siglos de poesía en lengua española*, México, Porrúa, 1978, 554 p. (Colección Sepan Cuantos..., 8)
- Milton, John, *El paraíso perdido*, México, Editorial época, 1983, 376 p.
- Neruda, Pablo, *20 poemas de amor y una canción desesperada*, México, Editora Larco, 1974, 107 p.
- Marañón Gregorio, *Don Juan. Un estudio sobre el mito*, 12ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1963, 143 p. (Colección Austral, 138)
- Ortega y Gasset, José, *Ensayos sobre el amor*, 16ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1966, 181 p.

- Oviedo, José Miguel, "Una discusión permanente", en *América Latina en su literatura* antología de César Fernández Moreno, 3a ed., México, Siglo XXI, 1976, p. 424-440
- Prieto, Adolfo, "Conflictos de generaciones", en *América Latina en su literatura* antología de César Fernández Moreno, 3a ed., México, Siglo XXI, 1976, 406-423 p.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1979; 420, 518, 537, 365, 360, 299, 345 p.
- Rama, Angel, "El boom en perspectiva", en *Sábado*, Suplemento de *Uno más uno*, Director General Manuel Becerra Acosta, Números 147, 148 y 149, 30 de agosto de 1980, 8 septiembre de 1980 y 13 de septiembre de 1980, p. 4-6; 5-6; 5-7
- Rama, Angel, "Los contestatarios del poder", en *Sábado*, Suplemento de *Uno más uno*, Director General Manuel Becerra Acosta, Números 194, 195 y 196, 25 de julio de 1981, 10 de agosto de 1981 y 8 de agosto de 1981, p.8-10; 5-6; 8-9
- Rodríguez Monegal, Emir, *Borges "Una biografía novelada"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 475 p.
- Rodríguez Monegal, Emir, "La nueva novela Latinoamericana. La pluma busca otros horizontes: La temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad", en *La crítica de la novela Iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 25-37
- Rodríguez Monegal, Emir, "Los nuevos novelistas", en *La crítica de la novela Iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 101-111

- Rodríguez Monegal, Emir, "Rupturas de la tradición", en *América Latina en su literatura* antología de César Fernández Moreno, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1976, p. 139-166
- Rougemont, Denis de, *Amor y occidente*, Traducción de Ramón Xirau, México, Editorial Leyenda, 1945, 355 p.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 191 p. (Colección Letras Mexicanas, 19)
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1968, 144 p. (Colección Austral, 27)
- Shaw, D. L., *Historia de la literatura española "El siglo XIX"*, 6ª ed., Madrid, Ariel, 1980, 298 p.
- Unamuno, Miguel de, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 214 p. (Colección Austral, 312)
- Vargas Llosa, Mario, "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", en *Contra viento y marea*, México, Seix-Barral, 1988, p. 150-159
- Vargas Llosa, Mario, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en *La crítica de la novela Iberoamericana contemporánea*, antología de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1984, p. 183-197
- Vargas Llosa, Mario, *La tía Julia y el escribidor*, México, Seix-Barral, 1986, 447 p. (Colección Biblioteca Breve, 424)
- Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, Buenos Aires, Emlacomex, 1977, 167 p. (Colección Universales, 45)