

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Un mundo para Julius: *entre el conflicto de lo social y las tormentas del mundo literario*

Tesis para obtener el título de licenciado en  
Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

Carlos Orlando Cárdenas Nambo

México  
2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

**AGRADEZCO EL APOYO RECIBIDO DE MIS PADRES, HERMANA, ESPOSA E HIJA, ASÍ COMO DE AQUELLOS AMIGOS QUE DE DIVERSAS MANERAS ME MOTIVARON A PONERLE EL PUNTO FINAL A ESTA TESIS O QUE ME DIERON ALIENTO EN EL NO MENOS DIFÍCIL CAMINO DE LOS TRÁMITES; GRACIAS TAMBIÉN A TODAS AQUELLAS PERSONAS QUE HACIENDO O NO SU TRABAJO CONTRIBUYERON A ESTA TESIS; FINALMENTE, Y NO POR ESO MENOS IMPORTANTE, GRACIAS AL DÍA EN QUE CONOCÍ LA NARRACIÓN DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE.**

# ÍNDICE

|  | <b>Pág.</b> |
|--|-------------|
| <b>Introducción</b>  | 7           |
| <b>Capítulo 1</b>  |             |
| La literatura como un diálogo  | 13          |
| <b>Capítulo 2</b>  |             |
| Del éxito al fracaso y de regreso  | 47          |
| Introducción   | 49          |
| El punto de partida  | 52          |
| La mala estrella de <i>Un mundo para Julius</i>  | 54          |
| El horizonte de expectativas latinoamericano   | 60          |
| <b>Capítulo 3</b>  |             |
| Contra el fondo de una tradición   | 71          |
| Introducción   | 73          |
| Una novela incómoda  | 75          |
| La incertidumbre narrativa, la tradición oral<br>y el escándalo del humor                  | 83          |
| <b>Capítulo 4</b>  |             |
| La doble perspectiva de la realidad  | 97          |
| Introducción   | 99          |
| El anverso: el personaje principal, su realidad<br>y el inicio de su conflicto             | 101         |
| El reverso: <i>Un mundo para Julius</i> desde la perspectiva<br>del personaje en conflicto | 112         |
| <b>Conclusiones</b>  | 131         |
| <b>Bibliografía</b>  | 137         |

# **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

Hablar de literatura latinoamericana hoy en día significa referirse a los escritores que marcaron una época, y que influyeron en un sinnúmero de autores posteriores. Narradores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes están todavía presentes en la memoria narrativa de los lectores si pensamos en la realidad latinoamericana que nos muestran y en el estilo narrativo. No obstante esta notoriedad, me parece que a más de treinta años del *boom* latinoamericano, estos autores consagrados van perdiendo terreno ante el gusto de los nuevos lectores impacientes y ávidos por descubrir otros horizontes. En esta perspectiva han ido apareciendo otros autores que han podido colocarse en el gusto colectivo, a pesar de la sombra de estas grandes figuras literarias. De esta manera, diversos narradores han podido competir con los temas y las maneras de narrar de los escritores del *boom*. Este es el caso de la obra de Alfredo Bryce Echenique.

Paulatinamente, los cuentos y novelas de este autor peruano (1932) han formado parte de las referencias obligadas respecto de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XX y acaso del XXI, debido a los cambios que su narrativa comporta y a la versatilidad de sus registros narrativos. Sin embargo, la obra de Alfredo Bryce no siempre tuvo este auge; continuamente su propuesta temática y estética se ha enfrentado a los cánones literarios, y no siempre ha salido bien librada. Este duro camino se advierte mejor en su primera novela, *Un mundo para Julius*, la que, como todas las demás, comparte las características

señaladas, pero que se enfrenta a un problema peculiar: después de un momento de éxito, parte de la crítica llegó a afirmar que la novela era un producto negativo de las vertientes literarias de la literatura peruana, mientras que otra parte la redujo a comentarios repetitivos y superficiales durante veinte años. Estas percepciones dispares acerca de *Un mundo para Julius* en diferentes momentos arrojan una serie de interrogantes respecto a los aspectos que provocaron esa recepción negativa y rutinaria en las historias de la literatura, a la par de otras más favorables en otros ámbitos críticos. *Un mundo para Julius* es una novela que se encarga de la sociedad urbana de Perú desde una perspectiva diferente a la de los cánones, tanto desde el punto de vista temático como estético. Esto, sin embargo, no se percibe si no se advierte que el peso de los autores consagrados por el *boom*, como Vargas Llosa, entre otros aspectos, ocasiona esta recepción conflictiva.

Debido a los problemas mencionados, estudiar la primera novela de Alfredo Bryce implica una perspectiva adecuada, pues esos problemas condicionan, como se mencionó, las perspectivas críticas acerca de la novela y quizá también del resto de la obra del autor. La teoría de la recepción literaria me parece, pues, la herramienta teórica más adecuada para resolver los vericuetos críticos que ha seguido *Un mundo para Julius*. No obstante, esta teoría no sólo se enfoca a revisar la experiencia estética de una obra a través del tiempo, sino que toma en cuenta también el contexto literario, social y productivo del escritor. De esta manera, con la teoría de la recepción pretendo

lo siguiente: ubicar a *Un mundo para Julius* en su contexto literario; mostrar cómo éste influye en las perspectivas críticas acerca del tema y estilo de esta novela, y, finalmente, demostrar que la primera narración extensa de Alfredo Bryce puede competir con el exigente ambiente literario ofreciendo perspectivas relevantes para quien busca temas, y perspectivas estilísticas innovadoras, para quien busca cambio y experimentación narrativa.

El capítulo uno, entonces, se enfocará completamente en presentar la teoría de la recepción literaria, es decir, sus precursores, conceptos, objetivos y el contenido de cada uno de sus postulados, siempre haciendo notar las tesis de esta teoría que más relevancia presentan para la novela que estudio.

Ya en el capítulo dos se tratará el problema de la recepción de *Un mundo para Julius* en las historias de la literatura y se intentará establecer el llamado horizonte de expectativas que determinó esa recepción. Así, se demostrará una parte de la tesis de este trabajo, la de que el contexto literario influye sobremanera en la recepción de *Un mundo para Julius*.

En el tercer capítulo, se tratará más del efecto que produjo esta novela debido a otras circunstancias literarias no tanto latinoamericanas sino del ámbito literario peruano, dominado por dos vertientes opuestas y en pugna, de las que la narrativa de Alfredo Bryce es parte en cuanto a sus temas y su estilo peculiar de narrar.

Finalmente, el cuarto capítulo se ubicará en el terreno de la novela y las propuestas que implica su perspectiva de la realidad, tratando de demostrar

que el efecto social de la novela puede ser contradictorio debido a la manera en la que se presenta a los personajes y en cómo éstos interactúan con el protagonista.

La manera en la que *Un mundo para Julius* aparece en la historia literaria resulta, pues, conflictiva; parece que, entonces, es un deber aclarar este problema; más allá de un análisis interno es necesario tomar en cuenta ambos lados de la moneda para ofrecer una respuesta más completa.

# **CAPÍTULO 1**

## **La literatura como un diálogo**

## LA LITERATURA COMO UN DIÁLOGO

La consigna ‘diálogo entre lector y obra’ surgió en los años sesenta a partir de los estudios acerca de la interacción entre texto y receptor, llevados a cabo por la teoría de la recepción literaria. Esta se configuró como una alternativa para abordar el fenómeno literario, que, desde hacía ya tiempo, permanecía bajo el yugo, por decirlo de una manera, del estructuralismo clásico, que realizaba estudios inherentes a la obra y acerca del proceso de producción-creación.

Sin olvidar las aportaciones de teorías de la literatura tan influyentes como el formalismo ruso y el estructuralismo checo o dinámico<sup>1</sup>, la estética de la recepción se fundamenta en la filosofía, en especial, en lo que respecta a la hermenéutica, es decir, en los procesos que se llevan a cabo en toda interpretación. Conceptos como concretización, *desalejamiento*, actitud fenomenológica, horizonte, entre otros, forman parte del bagaje teórico de la teoría de la recepción. Esta nueva manera de estudiar la literatura otorga al lector un lugar primordial: la obra literaria establece un diálogo con el receptor, y la interpretación que resulta favorece a la obra en el aspecto histórico y estético.

El punto de partida en común de los precursores de esta teoría es la consideración del papel (*vs* comprensión) que juega el lector (*vs* intérprete) en la lectura. Entre ellos, Roman Ingarden ocupa el primer lugar. El filósofo polaco afirma que el lector tiene un papel activo en la lectura al aportar su

---

<sup>1</sup> Fokkema apunta que se acuñó el término estructuralismo dinámico a raíz del cambio en el perfil de investigación del estructuralismo: pasó de estudiar “la obra individual cerrada” a estudiar el sistema de normas del lector. Cf. D. W. Fokkema, *Teorías de la literatura del siglo XX*, p. 174

imaginación ante ciertos huecos que deja, casi siempre inconscientemente, el escritor en su obra. Su labor consiste, entonces, en rellenar los llamados “lugares o puntos de indeterminación”, que dejan los objetos representados en la obra; en palabras de Ingarden también, esos puntos de indeterminación consisten en las características de personajes u objetos y, quizá, acciones que no son explicitadas por el autor. El lector, entonces, al rellenar esos vacíos e incorporar su subjetividad, le otorga un cierto valor a la obra, lo que, según Ingarden, recibe el nombre de concretización<sup>2</sup>:

Esta interacción entre los personajes del acto de lectura implica que el lector ejerza su capacidad creativa, en una especie de libertad de elección:

Aquí se expresa la propia actividad co-creadora del lector; por iniciativa propia y con imaginación el lector “llena” diferentes partes de indeterminación con aspectos, que, por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables [...] deja actuar con libertad su fantasía y completa los objetos correspondientes por medio de una serie de nuevos aspectos, de manera que parecen estar totalmente determinados<sup>3</sup>

Cabe señalar que, para Roman Ingarden, la obra literaria es una obra de arte gracias a la función específica de sus cualidades literarias, que, en una obra científica, por ejemplo, pueden estar presentes, pero no cumplir el mismo papel<sup>4</sup>.

Para los autores posteriores, las ideas arriba expuestas fueron el inicio de una serie de consideraciones acerca del proceso interpretativo que se efectúa

---

<sup>2</sup> Cf. David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, p. 496

<sup>3</sup> Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 35-36

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 32

entre el sujeto y el objeto, en este caso, la obra. Esta relación cognoscente, llamada hermenéutica, tiene que ser, sin embargo, ajustada a la investigación humanística. Puesto que una relación así había sido propia de las ciencias naturales, para efectos de los nuevos enfoques científicos de la literatura, se procedió a buscar una unidad metodológica para ambos campos de investigación. Esto se obtuvo al incluir al campo de las humanidades el proceso de descubrir y verificar hipótesis, que se efectúa cuando el investigador hace afirmaciones hipotéticas, que tiene que verificar.

De la misma manera, a partir del ajuste mencionado, el concepto de objetividad se modifica debido a la necesidad de considerarlo para el campo de investigación humanística bajo las premisas de descubrir y verificar hipótesis. Así, en este campo de estudio, la objetividad metodológica conlleva una verificación intersubjetiva de hipótesis y como resultado, una nueva manera de cumplir con el proceso de explicación. Este se lleva a cabo, en las humanidades, por medio de una distancia histórica (término equivalente a diferencia hermenéutica) que sirve para entender una comprensión actual o anterior de una misma obra<sup>5</sup>.

Las ideas hasta aquí expuestas son ejemplo del deslinde hermenéutico, entre sujeto y objeto, que los siguientes autores intentan definir<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Cf. D.W. Fokkema, *op. cit.*, pp. 170-172

<sup>6</sup> A este respecto, Fokkema afirma: “Sería vano proclamar que la separación estricta del sujeto y objeto del conocimiento raras veces se obtiene [...] Pero renunciar a esforzarse por dicha separación, es renunciar a cualquier investigación científica”. En *Ibid*, p. 172

Heidegger menciona que el proceso hermenéutico sólo se puede llevar a cabo cuando hay, primero, un encuentro entre el intérprete y el objeto, en un acto llamado *desalejamiento*; segundo, una vez efectuado este paso, el proceso debe encaminarse en una dirección determinada previamente, con el fin de que la comprensión no siga el derrotero del azar. El filósofo alemán advierte que estos pasos son necesarios en vista de que el sujeto, al encontrarse inmerso en una situación histórica, mantiene una relación inevitable con prejuicios o, también llamados, ideas preconcebidas, acerca de lo que se está interpretando, y que, por lo tanto, influyen de manera natural en el intérprete. De esta forma, la conciencia se impregna de esas ideas preconcebidas y se obstaculiza la comprensión. Para evitar esto, hay que partir, afirma Heidegger, de las cosas en sí, para que nada se interponga entre “el objeto de estudio y la conciencia de quién [quiere] comprenderlo”<sup>7</sup>

Husserl concuerda con las ideas de Heidegger, pues, afirma que todo aquel que busca comprender se aproxima, siempre, de una manera inconsciente, al objeto de investigación. Husserl llama a este acto, que podría calificarse como mecánico, una “actitud natural” frente al objeto. Al igual que Heidegger, este filósofo busca anular la influencia de los prejuicios en el acto de interpretar, y, para ello, propone una nueva actitud frente al objeto. Afirma, así, que para aislarse de los prejuicios es necesario apartarse de la actitud natural descubriendo la “intencionalidad” de la conciencia. Esta renovada postura,

---

<sup>7</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 498

llamada *epojé*, o actitud fenomenológica, permitiría la instauración de un “campo de investigación”, un “nuevo dominio científico” y un “nuevo ámbito de trabajo”. Por medio de esta visión, se busca incidir en el objeto de una manera totalmente consciente, es decir, primero, poniendo atención a la forma en la que la conciencia representa las cosas materiales en un momento concreto y no en la imagen directa que se tiene de ellas en la conciencia, y, segundo, examinar los procesos que se realizan en el interior de ésta.

Así, el acto de comprender, para Husserl, puede explicarse por medio de tres acciones: la primera consiste en prescindir de lo que se da por supuesto para evitar, en la medida de lo posible, el influjo de los prejuicios en el investigador. Para hacerlo, se requiere de replegar la conciencia sobre sí misma, según menciona Husserl; esto significa que el intérprete debe ser consciente de su lugar en el mundo y en el tiempo (“*ser en el mundo y ser en el tiempo*”) porque la tradición, los prejuicios y las concepciones previas influyen en sus reflexiones y en su investigación<sup>8</sup>. Una vez que el investigador se ha dado cuenta de la sobredeterminación a la que está expuesto el proceso comprensivo debe ejecutar la segunda acción.

Ésta, que se refiere a cómo controlar las ideas preconcebidas o prejuicios, remite a la idea del círculo hermenéutico, donde se lleva a cabo un proceso de reconocimiento y revelación del sistema de prejuicios: “[éstos] suscitan [...] una serie de expectativas de sentido sobre el objeto de estudio” y, esas expec-

---

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 500

tativas, posteriormente, se reajustan a medida que el objeto se va comprendiendo o se “conocen ya algunas de sus partes”<sup>9</sup>. A pesar de esto, Husserl advierte que, debido a que, primeramente, existe una estrecha relación entre el sujeto y el objeto, en vista de que ambos pertenecen a una misma tradición y no hay entre ellos una distancia adecuada para que haya un conocimiento objetivo, no se logra un dominio de los prejuicios, sino solamente un control. Éste, no obstante, logra que se revele el “sistema de preconcepciones culturales que determina toda comprensión”<sup>10</sup>.

En este último aspecto, reside la tercera acción del acto de comprender: el intérprete debe ponerse alerta ante la propia conciencia (*saber-se*), pues, afirma Husserl “sólo desde la desconfianza de uno mismo parece posible valorar el objeto que pretende comprenderse en toda su alteridad, saber qué aporta él a la interpretación y qué aporta el propio intérprete”<sup>11</sup>

Si los autores anteriores se vinculan por tratar de despejar el camino hacia una comprensión más adecuada del objeto, Gadamer lleva más allá ese propósito. Coincide acerca de la indiscutible presencia de los llamados prejuicios. Afirma que el intérprete, antes de emprender el proceso de interpretación, debe reflexionar acerca de las ideas preconcebidas que se desprenden de su particular situación hermenéutica y que determinan la comprensión. Agrega que las ideas preconcebidas pertenecen al intérprete de la misma manera en la que éste

---

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 501

<sup>11</sup> *Ibidem*

pertenece al presente histórico en el que vive, y que, esa historicidad, inherente tanto al intérprete como a la interpretación, impide que se pueda describir objetivamente, como un espectador, una situación hermenéutica. Asimismo, Gadamer piensa que la “red de determinaciones”, formada por los prejuicios y la historicidad, atrapan al intérprete y lo limitan, respectivamente. Sin embargo, y aquí empieza la diferencia, es posible entrever, en el examen que este pensador recomienda de los prejuicios, la posibilidad de que el intérprete controle el influjo de éstos, aunque no pueda detenerlo<sup>12</sup>.

El carácter inevitable de los prejuicios no sólo determina la comprensión, sino que, al hacerlo, establece un límite interpretativo, al que Gadamer llama horizonte. Este concepto (“es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”) permite interpretar correctamente una obra o una tradición, pues el pasado ofrece algún tipo de efecto en su sucesión histórica:

Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación<sup>13</sup>

De esta manera, la interpretación está condicionada por nuestra situación hermenéutica, y, para trascenderla, es necesario desplazarse, por medio de un horizonte, a otra situación<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Hans Georg Gadamer, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 19

<sup>14</sup> Cf. *Ibid*, 19-23

Así, aunque el campo visual del sujeto respecto al objeto esté limitado por un horizonte, dado por la historicidad del intérprete, es preciso traspasarlo adecuadamente para una correcta interpretación. En este punto, se manifiesta el conflicto hermenéutico que resulta de la interpretación del pasado por parte del presente. Gadamer afirma que el mencionado límite histórico lleva, en ocasiones, a intentar acercarse a una obra desde el horizonte del presente. Proceder así, critica el filósofo alemán, produce un entendimiento inadecuado del objeto de estudio. Es por esto que una conciencia histórica interpreta reconstruyendo “el horizonte de la época a la que pertenece el objeto de análisis [en vez de seguir] patrones de comprensión –y prejuicios– vigentes en el presente”. Este esfuerzo interpretativo recibe el nombre de desplazamiento de horizonte, y es necesario para comprender correctamente el objeto de estudio<sup>15</sup>.

La segunda diferencia aparece cuando Gadamer, no obstante este proceder hermenéutico, previene de creer que, a pesar de la distancia histórica, el horizonte de la tradición (del pasado) y el del que intenta comprender sean distintos: ambos pertenecen a un “único gran horizonte que se va cumpliendo con la movilidad histórica de la existencia humana”. El sujeto, dice el autor, nunca cambia, sólo cambian las situaciones, puesto que ese desplazamiento implica que el sujeto se traslade, también, con todos sus prejuicios. De esta manera, al llevarse a cabo la fusión de horizontes se puede evitar, primero, que los prejuicios se asimilen ingenuamente; segundo, que influyan de forma negativa al cuestionar

---

<sup>15</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 501

su validez, y, tercero, que se confundan los prejuicios verdaderos, por medio de los que comprendemos, con los falsos, que conducen a malentendidos, como reconoce Gadamer<sup>16</sup>.

Este conjunto de ideas acerca de los problemas de la hermenéutica son los cimientos de la teoría de la recepción, debido a que su punto de partida reside en la perspectiva del receptor, o dicho en otras palabras, su “objeto de investigación literaria parece ser no el texto sino su concretización”<sup>17</sup>.

No obstante, otras ideas forman parte, también, de la base de esta estética. Autores como Jean Mukarovsky y Felix Vodicka contribuyen con sus ideas acerca del arte y la literatura, a configurar la teoría de la recepción literaria, en especial, al proponer que la literatura presenta un relativismo en cuanto a su situación histórica y cultural, así como en su valor estético.

El primer autor, que considera al arte desde el punto de vista semiótico, observa que la obra literaria es un signo constituido, como todos los demás, de un significante y un significado; sin embargo, la diferencia entre este tipo de signo y el signo convencional son las propiedades que adquiere. Ambos, por ejemplo, son comunicativos, aunque, el signo convencional mantiene, en todo momento, una relación con el significante, mientras que el arte, como signo, es independiente de esa significación, puesto que adquiere autonomía respecto a la realidad, gracias a una relación metafórica. En vista de esto, el arte, o, en

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 502

<sup>17</sup> D. W. Fokkema, *op. cit.*, p. 167

especial, la literatura, sirve como mediación entre la sociedad y el autor, en la que otras realidades, como la filosófica, pueden encontrar expresión.

La literatura, entonces, se encuentra formada por tres elementos: el primero, llamado artefacto u objeto material (significante) tiene la facultad de no cambiar a través de tiempo; el segundo, nombrado objeto estético, o significado, es otorgado exclusivamente por los lectores, no por la realidad, pero sin que esto signifique que se conceda un valor fijo e inmutable. Mukarovsky observa que ese valor está condicionado por las circunstancias que rodean al hecho literario<sup>18</sup>. También, las “normas estéticas y culturales determinan la interpretación de las obras literarias” y contribuyen a que el valor estético sea relativo<sup>19</sup>:

ese «significado» (al que denomina ‘objeto estético’) posee mayor valor que el «significante» (es decir, el ‘artefacto’), puesto que es el que permite existir a éste en la conciencia del receptor. Por ello, cuando se modifica el contexto social y cultural en el que vive esa obra de arte, el artefacto dejará de ser visto con las mismas perspectivas y producirá nuevos objetos estéticos, o lo que es lo mismo: nuevos significados<sup>20</sup>

Por último, el tercer elemento es un factor de transformación que Mukarovsky llama función estética; ésta considera al receptor como un componente fundamental en la obra; así, esta función “transforma los grados de percepción de una misma obra [además de que] no es una categoría estática que sirva para analizar el texto en sí mismo, por la valoración inherente con que haya podido

---

<sup>18</sup> “la obra de arte no puede ser reducida a su materialidad, pues ocurre que una obra material sufre una transformación completa en su aspecto y estructura interna cuando se cambia en el tiempo y en el espacio” Jean Mukarovsky, “El arte como hecho semiológico”, en *El lugar de la literatura*, p. 52

<sup>19</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 496

<sup>20</sup> Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX*, p. 39

ser creado. El potencial estético, en suma, se encuentra fuera del objeto artístico”<sup>21</sup>. Cabe señalar que esta determinación influye en el autor, el lector y el crítico<sup>22</sup>.

Las tesis de Mukarovsky fueron seguidas por Felix Vodicka, quien propone la creación de una nueva historia literaria con base en el receptor. Para esto, afirma, hay que, primero, reconstruir las normas literarias de cada época “a partir de las valoraciones críticas de los lectores”; segundo, reconstruir “la jerarquía de valores de una época” y, tercero, estudiar “la eficacia estética conseguida al transgredir las normas vigentes”<sup>23</sup>

Conviene hacer notar aquí que en la perspectiva anterior acerca del relativismo histórico-cultural y estético se encuentra, a mi juicio, el germen de uno de los aspectos principales de la teoría de la recepción, que habla de los distintos efectos que puede ocasionar una obra a través del tiempo; claro es que, asimismo, el problema filosófico de la interpretación del objeto (que, en este caso, se llamaría texto), expuesto más arriba, es el origen del enfoque receptivo para acercarse a la obra y cuestionar los resultados de los estudios anteriores con los que se acostumbraba estudiar un texto literario.

De esta forma, la teoría de la recepción literaria, surge, en los años sesenta, a partir del agotamiento del último paradigma científico de la literatura (el estético formalista), que no era suficiente para encontrar una respuesta

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>22</sup> Cf. David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 497

<sup>23</sup> Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, p. 170

crítica para las manifestaciones de la literatura contemporánea, siempre cambiantes<sup>24</sup>.

A partir de las consideraciones teóricas arriba expuestas, la teoría de la recepción se divide en dos vertientes: la que estudia las recepciones históricas de la obra, y la que estudia los procedimientos cognitivos de la lectura. En el primer caso, se habla de un lector histórico, y, en el segundo, de un lector implícito<sup>25</sup>. Ambas perspectivas han tenido distinto auge en los estudios literarios; sin embargo, el primer caso, representado por Hans Robert Jauss, me parece el más significativo, puesto que se beneficia tanto de las ideas arriba presentadas, como de las heredadas por la crítica literaria formalista y semiótica, así como de otras ciencias, como la lingüística, lo que le permite resolver una gama de problemas concernientes a la historia literaria, calidad estética y literatura y sociedad.

Las siete tesis de este autor dan una respuesta a las interrogantes surgidas a partir del agotamiento metodológico arriba mencionado, que impide resolver los problemas señalados. Mi interés se centra en la determinación de la calidad estética y en el conflicto literatura y sociedad; no obstante, creo conveniente presentar la totalidad de las tesis, si no, la exposición de esta teoría se vería trunca.

---

<sup>24</sup> Cf. Hans Robert Jauss, "Cambio de paradigma en la ciencia literaria" en Dietrich Rall, *op. cit.*, pp. 59-69

<sup>25</sup> Cf. David Viñas Piquer, *op. cit.*, pág. 495

La teoría de la recepción de Jauss ofrece comprender la obra de dos maneras: estética e históricamente. A partir de la dificultad del marxismo para explicar la duración de la obra en el tiempo, independientemente de los procesos históricos y económicos que refleje, y a partir de la limitación del formalismo ruso para incluir la obra en un proceso histórico, amén de la oposición automatización-innovación, la teoría de la recepción busca empatar ambas perspectivas para que la función estética de la obra no se subordine a su función comunicativa, o de contenido: “¿no ha de ser [...] posible [afirma Jauss] colocar la ‘sucesión literaria’ y la ‘sucesión no literaria’ en una conexión que abarque la relación entre literatura e historia, sin obligar a la literatura, abandonando su carácter artístico, a entrar en una mera función de reproducción [...]?”<sup>26</sup>

En esta teoría, el lector es el punto de partida para determinar el carácter estético e histórico de una obra. Dentro del sistema comunicativo, la experiencia del receptor es la pieza clave para consolidar una nueva forma de hacer historia de la literatura. Cabe señalar que el término ‘receptor’ abarca tanto al lector cotidiano, como al escritor y al crítico, que antes de escribir o emitir un juicio, respectivamente, establecen un diálogo con la obra.

Jauss evidencia el daño que causaban para la interpretación de la literatura herramientas conceptuales como el objetivismo histórico y la teoría del reflejo, que no conseguían explicar satisfactoriamente el fenómeno literario, ya sea por limitar la libertad de juicios a las obras contemporáneas o por no

---

<sup>26</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 162

despejar las dudas que siempre han surgido al observar la relación de una obra con la realidad. En cambio, otras disciplinas, como la filosofía, la historia o la lingüística, favorecen la explicación, sin reservas, de la literatura, tanto del presente como del pasado y ayudan a comprender la llamada perennidad de algunas obras, así como los fenómenos de repentino auge. Sin embargo, la hermenéutica es el punto de partida de esta teoría, ya que permite acercarse al objeto de estudio, el literario, con una actitud renovada: “La experiencia estética no comienza con el reconocimiento y la interpretación del significado de una obra, ni mucho menos con la reconstrucción de la intención del autor. La experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y en el goce comprensivo”<sup>27</sup>. El conjunto de estos elementos, pues, son el andamiaje teórico que da sustento a las siete tesis de Hans Robert Jauss:

La primera tesis plantea que la literatura puede, y debe, tener una historicidad propia, ajena a la utilidad que pueda tener para otras ciencias, como la historia. Jauss basa esa contingencia, exclusivamente, en la experiencia literaria de un lector histórico, que, gracias a un diálogo con la obra en distintas épocas, efectúa esa historicidad:

Jauss da por supuesto que el texto «no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento» Al concebir al público de cada nueva época como «una energía formadora de historia», y no como una instancia receptora pasiva, Jauss cree que «la

---

<sup>27</sup> Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 75

comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones»<sup>28</sup>

Dos aspectos derivados del enfoque receptivo fundamentan una nueva historia de la literatura. El primero es la manifestación de la historicidad (o llamada también contingencia) por medio de un proceso de recepción y producción, en el que se lleva a cabo una actualización constante de textos no sólo por parte de lectores comunes, sino también a través de escritores y críticos. El autor aclara, al respecto, que la literatura mantiene una conexión histórica particular, puesto que “El acontecimiento literario [...] tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentra aún o de nuevo recepción, cuando se encuentran lectores que quieran apropiarse de nuevo la obra pretérita o autores que quieran imitarla, superarla o rebatirla”<sup>29</sup>, mientras que la historia es una serie de acontecimientos de “consecuencias inevitables [...] que [subsisten] por sí mismas y a las que ya no [puede] sustraerse ninguna de las generaciones siguientes”<sup>30</sup>.

El segundo aspecto se define como la manera en la que se emplean los juicios receptivos para consolidar esa historicidad. La forma de hacerlo es por medio de un concepto, que, acuñado por Gadamer en relación con el límite interpretativo del sujeto, Jauss nombra horizonte de expectativas, y que se define como la perspectiva con la que el lector se relaciona con una obra. Este vínculo permite tres cosas: primero, analizar la experiencia literaria del lector al

---

<sup>28</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 504

<sup>29</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 162

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 169

relacionarla con otras obras; al mismo tiempo, segundo, acotar simultáneamente dicha experiencia de acuerdo con una distancia estética para determinar su calidad literaria, y tercero modificar ciertas perspectivas viciosas acerca de las obras del pasado, y así, reubicarlas en la historia de la literatura. Cabe señalar que este primer punto de la teoría de la recepción busca satisfacer la demanda de una perspectiva crítica que incluyera los aspectos que circundan una obra, aun cuando al hacerlo se opusiera al acostumbrado inmanentismo que el formalismo ruso, en su auge, solía practicar:

la situación de la ciencia literaria actual todavía no puede llegar [a reconocer un cuarto paradigma de la ciencia literaria] [...] La insuficiencia del método formalista de análisis inmanente de la obra es incalculable ya no se toma como natural [...] una renuncia a ocuparse de las condiciones sociales o de las consecuencias históricas del arte [...] la negación de todas las condiciones extraestéticas de la obra de arte, en las que se basó la rigurosidad del método del tercer paradigma, es hoy la piedra de toque de una crítica realizada tanto por las disciplinas sociológicas como por el público<sup>31</sup>

A partir de este requerimiento metodológico para el estudio de la literatura, se desarrolla el concepto de horizonte de expectativas, que cimienta la segunda y tercera tesis, las que, a mi juicio, son el punto de partida de las tesis restantes.

Si bien es cierto que los juicios de los lectores a través del tiempo son la piedra angular de la historicidad de la literatura, es necesario, por ese mismo carácter, reconstruir el horizonte de expectación de los receptores. Hacerlo parece fácil si se piensa en que esa tarea sólo consiste en un acopio de recepciones; sin

---

<sup>31</sup> Hans Robert Jauss, "Cambio de paradigma en la ciencia literaria", en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 65

embargo, Jauss explica que en esta labor entran en juego algunos factores, como, precisamente, la ausencia de una gama de recepciones, en el caso de obras clásicas, la subjetividad, o también llamada prejuicios, del lector, y el peligro de no poder establecer un horizonte receptivo homogéneo a la hora de estudiar una obra, ya que los lectores, al tener un papel activo ante el texto, logran interpretaciones distintas entre sí, gracias al proceso hermenéutico de pregunta y respuesta<sup>32</sup>. Para poder continuar, es necesario resolver, brevemente, este último problema.

Ante el riesgo de una multiplicidad de horizontes de expectativas, debida a la riqueza interpretativa que un texto puede tener, Jauss unificó el horizonte con la finalidad de fijar un significado y llevar a cabo su “programa histórico”; así, recurrió a “la noción de género literario”; el lector trataría, entonces, de referir la obra a un determinado sistema de normas previamente conocido, y, de esta manera, “[se] garantiza la existencia de un único horizonte de expectativas para cada obra, porque todos los lectores tienen que ajustar su lectura a los rasgos del género”<sup>33</sup>.

El receptor, en la teoría de Jauss, pone en juego muchos procesos al comprender una obra, que impiden darle a la búsqueda historicidad de la literatura una base objetiva. No obstante, es posible objetivar el horizonte de expectativas usando los mismos elementos que el lector pone en juego al interactuar con la obra.

---

<sup>32</sup> Cf. David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 506

<sup>33</sup> *Ibidem*

Jauss parte del hecho de que hay obras “singulares”, que impactan de tal manera a un público, que es factible advertir que hay ciertas señales que hacen que la recepción se logre por medio de una predisposición, lo que ocasiona, según Jauss, un proceso de recepción dirigida. La obra, entonces, gracias a ese proceso, incidiría en el lector de dos maneras: cuando se evoca un sistema de obras anteriores, y cuando se evoca la experiencia vital del receptor.

A partir de esto, Jauss afirma que el horizonte de expectación se puede objetivar por medio de “las obras que primeramente evocan el horizonte de expectativas de sus lectores marcado por una convención en cuanto al género, al estilo o la forma”<sup>34</sup>. En este sentido, el autor observa que este vínculo entre el lector y las obras (tanto actuales como pasadas) implica una relación dialógica entre ellos, e incluso entre el escritor, pues, cuando se encuentran esas convenciones totalmente explícitas es más probable que se efectúe el proceso de recepción dirigida del que habla Jauss, y, así, el lector, al reconocer la presencia de esas convenciones, puede asimilarlas en una nueva situación receptiva<sup>35</sup>.

Jauss también incluye, en esta consideración dialógica, a obras que no manifiestan relaciones explícitas. El horizonte de este tipo de obras se puede objetivar (*vs* reconstruir), de una manera muy similar que la de las obras más conocidas por medio de tres consideraciones: a partir de las “normas conocidas o de la poética inmanente del género”; de “las relaciones implícitas con

---

<sup>34</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 172

<sup>35</sup> Jauss ejemplifica esta recepción dirigida con obras como *El Quijote*, *Jacques el fatalista* y *Quimeras* que evocan géneros y estilos. Cf. *Ibidem*

respecto a obras conocidas del entorno histórico literario”, y en vista de “la oposición de ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje”<sup>36</sup>.

Es necesario decir que la evocación de las convenciones arriba señaladas puede producir reacciones positivas no sólo para el lector, sino también para la evolución literaria. Así, de estas evocaciones resultarían dos consecuencias trascendentales: la primera se efectuaría al destruir esas convenciones y, la segunda, cuando esa destrucción produjera “de nuevo efectos poéticos”<sup>37</sup>.

La objetivación del horizonte de expectativas establecido de esa manera permite también determinar el valor estético de una obra. La intención de Jauss en este punto es proporcionar un enfoque nuevo al estudio de la estética: “la estética [había permanecido] dirigida a la función de la representación del arte, y la historia de las artes se entendió como historia de las obras y de sus autores. De las funciones vitales del arte, resaltó sólo el efecto productivo, raramente el receptivo y muy poco el comunicativo de la experiencia estética.”<sup>38</sup>

Es por esto que para la teoría de la recepción, el efecto estético no sólo se realiza a través de los mecanismos o procedimientos del lenguaje sino gracias, también, al sistema de evocaciones mencionado. La tercera tesis da cuenta de la forma en que se determina el carácter artístico de una obra con base en una

---

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 173. En palabras de Viñas Piquer, estos puntos quedarían así: “La poética immanente del género literario al que pertenece (esperamos que una obra respete los rasgos del género en el que se inscribe), [l]as relaciones de la obra con otras obras de la tradición literaria [y la] oposición entre ficción y realidad: nuestras experiencias no son las mismas ante un uso literario de la lengua que ante un uso práctico.” David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 504

<sup>37</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 173

<sup>38</sup> Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 74

“distancia estética” que existe entre el texto y el horizonte de expectación de un público determinado<sup>39</sup>.

Los variados efectos tanto de obras contemporáneas como clásicas arrojan interrogantes acerca de si las reacciones que provocan obedecen al grado en que reflejan una realidad o a la magnitud en que se oponen a formas literarias ya establecidas. La verdadera respuesta, si es que se puede usar el adjetivo, consiste, según Jauss, en medir la calidad de la obra en función del efecto que ésta produce en el momento de su aparición.

En este punto, y según la tesis anterior, el horizonte de expectativas sería la herramienta para lograrlo; así, en el conocimiento de que existen diversos grados de efecto estético (“éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada”<sup>40</sup>) dicha herramienta se usa de acuerdo con la llamada distancia estética, que se define como “la distancia que media entre las expectativas y su cumplimiento en el texto”<sup>41</sup>. Como ejemplo, Jauss observa que el distinto efecto que obtienen diversas obras, como los *best sellers*, las que en un principio son rechazadas y denostadas, y las que tienen un éxito efímero, habla de un horizonte cercano, uno intermedio y uno lejano o desconocido: por ejemplo, si la obra obtiene un efecto abrumador desde un principio (como los *best sellers*) quiere decir, según Jauss, que satisface el horizonte; si, por el contrario, ciertos aspectos de una obra no acarrear un efecto

---

<sup>39</sup> “Es importante [...] recordar el concepto de «distancia estética», con el que Jauss se refiere a la distancia que media entre las expectativas y su cumplimiento en el texto”. David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 504

<sup>40</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 174

<sup>41</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 504. Zimmermann define este concepto como el que “permite [...] calibrar con rigor el grado de originalidad que presenta una obra literaria en el momento histórico de su aparición”, en *Ibidem*

favorable en el momento de su aparición, se trata de un horizonte que no existe en la perspectiva de los lectores de momento <sup>42</sup>.

La distinta distancia estética que Jauss advierte en esas obras evidencia que un éxito espontáneo no es garantía de calidad literaria. En este sentido, una reacción de esa magnitud demuestra que la obra coincide con el horizonte de expectativas del lector, y forma parte del, según Jauss, “arte culinario o de entretenimiento”. Por el contrario, existen otras que, de distinta manera, adquieren carácter estético. Las llamadas obras maestras, en el momento de su publicación, se oponen de tal manera a la expectativa de su primer público que la distancia entre ésta y su horizonte se experimenta “felizmente [o] alienadoramente como un nuevo modo de ver las cosas”. No obstante, al pasar el tiempo, esa distancia se vuelve obvia y natural, y forma parte del cúmulo de experiencias familiares de futuros lectores. Este tipo de obras, afirma Jauss, “puede gozarse sin resistencia, de suerte que se requiere un esfuerzo especial [...] para volver a percibir su carácter artístico.”<sup>43</sup>

Por último, hay un grupo de manifestaciones literarias que develan su calidad estética y obtienen reconocimiento ante la crítica al pasar el tiempo. Éstas son, para Jauss, las que presentan un proceso más interesante, pues, al enfrentarse a las normas de su época, no sólo son rechazadas, a veces escandalosamente, sino que rompen completamente con el “horizonte familiar de las expectativas literarias”. Esta primera parte del proceso culmina con la carencia

---

<sup>42</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 175

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 176

de un público extenso al cual referirse. La segunda parte inicia cuando se va originando un nuevo horizonte de expectativas, que ocasiona, al mismo tiempo, la modificación de la norma estética; entonces, la forma rechazada encuentra validez, y la recepción óptima que antaño tenía el *best seller*, se ve disminuida en un futuro<sup>44</sup>.

Las tesis anteriores nos muestran que los éxitos espontáneos no significan que una obra tenga calidad literaria, y que una obra tiene un mérito literario más duradero si principia su existencia por un rechazo receptivo, en el que el horizonte de expectación no exista y se tenga que establecer paulatinamente por medio del cambio posterior del horizonte de los lectores y de la norma. De esta manera, se daría lugar a un nuevo valor estético. En este punto, la historicidad de la literatura encuentra su manifestación:

Los teóricos de la recepción [...] ven ahí la verdadera historicidad de la literatura, una prueba evidente de que no hay sentidos intemporales, eternos. El peligro último está, claro, en llegar a postular una absoluta relativización del significado, como se ha hecho a veces desde algunas propuestas pragmáticas que han radicalizado las tesis de Jauss.

El proceso hermenéutico que se ha venido manifestando como una fusión de horizontes, más que como una “superposición” del horizonte actual avasallando el pasado<sup>45</sup>, tiene que permitir, además de medir la calidad estética, hacer evidente una percepción equivocada de algunas obras, debido a la influencia de tendencias clásicas o modernizantes de apreciación. La corrección

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 177-178

<sup>45</sup> Cf. David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 505

de esas falsas maneras de ver la literatura puede mostrar la forma en la que el lector entendió una obra.

La cuarta tesis busca que se involucre, pues, a las obras pasadas con la experiencia tanto de los lectores actuales como los de la época de la obra en cuestión. Esta dinámica sorprende debido a que busca deponer la reserva interpretativa que había existido ante las grandes obras del pasado y cuestionar las consideraciones acerca de una obra basadas en el supuesto de que la interpretación del pasado difiere del actual, y de que hay obras que pueden estar siendo juzgadas con parámetros que no le corresponden.

En el desempeño de la crítica y de la historia literaria, Jauss advierte que se tiende a calificar las obras con un parámetro clásico o modernizante. Debido a ciertos conceptos, tomados de la historia, como el objetivismo histórico, los críticos se habían abstenido de examinar las obras canonizadas, y, al hacerlo, mantenían como válidas las reglas estéticas de antaño. Esto ocasionaba, por una parte, que se impidiera apreciar las intenciones originales de la obra, así como el horizonte de expectativas que el autor suponía en sus lectores, al medirlas con esos parámetros<sup>46</sup>; de igual manera, esto provocaba que existieran obras que, a pesar de haber logrado cambiar el horizonte de expectativas de su primer público por medio de la evocación y posterior destrucción de algunos elementos del bagaje de obras de los lectores, fueran incluidas por la crítica

---

<sup>46</sup> Cf. Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 182-185

posterior en una tradición literaria acorde con la visión clásica o modernizante del arte <sup>47</sup>.

La esencia, pues, de la teoría de la recepción es el concepto horizonte de expectación, ya que resuelve el problema principal de la obra literaria, la historicidad. No obstante, hemos visto que la resolución de ese problema también subsanó otras deficiencias en el estudio de la literatura, como la calidad literaria y la aplicación de los parámetros correctos para ocuparse de una obra. Empero, en este desbrozamiento, la teoría de la recepción se encuentra con un reto que ha polarizado todas las teorías literarias: la relación entre literatura y sociedad; esta aspecto se trata de la séptima tesis. Antes de ocuparme de esto, reseñaré los aspectos más importantes de la tesis quinta y sexta, en los que puede haber atisbos del problema presentado.

La quinta tesis se avoca a establecer el lugar y la importancia de una obra en la sucesión literaria. Hacerlo es imprescindible para comprender que la literatura también tiene una historia trascendental por medio de un proceso que consiste en la transformación de una recepción pasiva a una activa y en una nueva producción del autor, así como en que una obra puede resolver problemas morales o estéticos, dejados por obras anteriores, o plantear otros<sup>48</sup>.

En vista de la sucesión histórica del acontecimiento literario, la teoría de la recepción se basa en la perspectiva del formalismo ruso acerca de la evolución literaria para proponer su principio de evolución; para Jauss, la sucesión

---

<sup>47</sup> Cf. *Ibid*, los casos citados en la p. 182-183

<sup>48</sup> Cf. *Ibid*, p. 188-189

literaria se determina por medio de dos aspectos: la propia experiencia del intérprete y el conocimiento de la “mediación específica” entre una forma literaria antigua y una nueva<sup>49</sup>.

Para el formalismo, lo nuevo se convierte en una categoría estética, que, para Jauss, no es válida para determinar el efecto que debiera corresponder en el lector, ya que, si bien es cierto que una reacción positiva es ocasionada por la oposición entre una forma antigua y una nueva, hay ocasiones en que dicha reacción no ocurre de inmediato. De esta manera, la teoría de la recepción considera que la novedad no es el factor determinante del carácter artístico de una obra, de la misma forma en que las obras no tienen un valor estético eterno.

Así, la novedad no puede convertirse en una categoría histórica debido a que, en ocasiones, no existe simultaneidad entre la aparición de la obra y su efecto favorable. La historicidad que propone la teoría de la recepción, al centrarse en el lector, se lleva a cabo, primero, en una serie de recepciones, y, segundo, cuando, en ese proceso, surge la pregunta de

cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo [...] en qué grado es perceptible ya esto nuevo en el instante histórico de su aparición, qué distancia, camino o rodeo de la comprensión ha requerido el rescate de su contenido y si el momento de su completa actualización fue tan eficaz que pudiera modificar la perspectiva de lo antiguo y con ello la canonización del pasado literario<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Cf. *Ibid*, p. 191

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 194

La sucesión literaria se lleva a cabo, entonces, únicamente, a través de una cadena de recepciones; ese conjunto de recepciones permite reconocer, en el momento en que se publica la obra, la magnitud de la experiencia del lector, y, a la vez, las mediaciones literarias que permiten que una forma ignorada se actualice por medio de una forma posterior y, así, acceda a una nueva comprensión<sup>51</sup>.

Ejemplos representativos de este aspecto de la teoría de Jauss son la actualización de obras como la de Góngora, que, por medio de obras intermediarias, alcanzan una recepción adecuada, lo que puede ocasionar, incluso, una disminución de la fama de las obras que, contemporáneas a la actualizada, gozaron de excelente salud receptiva<sup>52</sup>. La actualización de obras significa, pues, que la experiencia de los sucesivos lectores de una obra puede lograr construir nuevos sentidos:

está claro que las obras literarias no pueden tener un único significado: en cada momento histórico se hará de ellas una nueva lectura [...] Jauss abre las puertas a la posibilidad de múltiples reactualizaciones de un mismo texto [...] en cada relectura histórica pueden actualizarse distintas posibilidades de sentido contenidas en el texto. Posibilidades incluso totalmente imprevistas por el autor o por los lectores de la época en la que apareció la obra<sup>53</sup>

Otro aspecto de la contingencia de la literatura, se encuentra en los procesos diacrónicos y sincrónicos de la literatura. Los términos diacronía y sincronía, que provienen de la lingüística, designan relaciones temporales para

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 193

<sup>52</sup> Cf. *Ibid.*, p. 193 y nota al pie de página 121

<sup>53</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 503

estudiar una obra o un conjunto de ellas. La amalgama de estas perspectivas favorece, según Jauss, la manifestación de la historia de la literatura, que se construye en la intersección de ambas. Esta es la sexta tesis.

La relación diacrónica y sincrónica de la literatura se basa en la insuficiencia de la diacronía como método para comprender unitariamente los sucesos de todos los órdenes de la vida histórica<sup>54</sup>. En el caso de la historia de la literatura, la diacronía sólo funciona cuando permite ver la oposición de una obra con “las piezas convencionales, históricamente hundidas, del género” y la relaciona con el “entorno literario en el que tuvo que imponerse junto a obras de otros géneros”<sup>55</sup>. No obstante, existen obras que no entran en ese proceso de oposición y relación, por sus diferencias intrínsecas.

Es por eso que la diacronía debe complementarse con una perspectiva sincrónica, pues, en la evolución literaria existen obras que no se sujetan al horizonte de expectativas familiar, lo que ocasiona que sean consideradas como anacrónicas (“actual o inactual, como de moda, de ayer y eterna, como precoz o tardía”).

En este sentido, la presencia simultánea de obras heterogéneas, en un conjunto homogéneo, debe ser considerada de una manera distinta a la usual: la omisión de este tipo de manifestaciones, en el criterio unificador de la diacronía, debe evitarse por medio de la sincronía, pues dichas obras “articulan el proceso de la evolución literaria en sus momentos formadores de historia y en

---

<sup>54</sup> Cf. Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 196

<sup>55</sup> Cf. *Ibid*, p. 198

las separaciones de las diversas épocas”<sup>56</sup>, con lo que la evolución literaria no descuida la totalidad de las manifestaciones literarias.

Después de estas tesis, Jauss se ocupa de la relación que una obra puede lograr, en su camino receptivo, con el mundo vital del lector. En la séptima, el autor alemán pretende definir una relación diferente entre la literatura y la vida del individuo: si el marxismo concebía una relación testimonial entre la literatura y la sociedad, en esta teoría, el lector ocupa el papel protagónico al involucrar su práctica de vida con las experiencias que en la ficción se presentan<sup>57</sup>:

Jauss distingue dos lados en la relación texto-lector: el efecto (la impresión que el texto provoca en el lector) y la recepción (en la que intervienen factores relacionados con la experiencia vital del destinatario) [...] el texto emite unas señales –rasgos de género, de época, etc.– que el lector detecta y a partir de ellas activa su conocimiento de la tradición literaria que precede a ese texto y suma a esos conocimientos los que posee sobre el mundo y sobre sí mismo (sus intereses, sus deseos y experiencias) Con esta fusión de conocimientos [el lector] se enfrenta al texto y trata de buscarle un sentido<sup>58</sup>

El autor afirma, también, que vivir experiencias por medio de la literatura aventaja a las lecciones que el hombre obtiene a raíz de sus tropiezos en, por ejemplo, su experiencia científica, pues la literatura libra al lector de “adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas de la práctica de su vida”<sup>59</sup>. A este

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 200

<sup>57</sup> Cf. *Ibid*, p. 201

<sup>58</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 508

<sup>59</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 204-205

efecto de liberación, la antigüedad lo llamó catarsis, y, según Jauss, fue un aspecto de la literatura soslayado por los estudios de la experiencia estética<sup>60</sup>.

El beneficio para el lector, a partir de este vínculo, es doble, pues, por una parte la obra puede tocar fibras sensibles de su vida, y, por otra, ese efecto puede lograrse no sólo por el contenido, sino también por medio de determinadas formas literarias, que coadyuvarían a la percepción de un problema vital, que era invisible en un horizonte de expectativas estético familiar. De esta manera, la teoría de la recepción concibe una estética que se logra en el efecto social que pueda causar una obra:

El cambio [...] de la teoría del reflejo hacia la pregunta por la función literaria formadora de sociedad, contiene un potencial todavía no agotado, pero que puede ser actualizado para la investigación sólo si se abandona el dogma de la determinación-base-superestructura, si se busca la función literaria también y precisamente en su efecto social y si con ello se encomia la eficacia específica de las formas literarias y de los medios artísticos<sup>61</sup>

Para ejemplificar este aspecto de su teoría, Jauss cita el proceso que se le siguió a *Madame Bovary* por el problema del adulterio femenino que ahí se presenta de una manera escandalosa para su primer público. Gracias a casos como éste, en el que una nueva forma trae consigo repercusiones en el orden social (moral), Jauss afirma que la literatura, al relacionarse con el lector en la “práctica de su vida”, abre, también, una percepción renovada de ciertos conflictos o deudas morales: “[l]a relación entre literatura y lector puede actua-

---

<sup>60</sup> Cf. Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 73-74. Cabe agregar que Jauss advierte en la literatura tres componentes, la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*, que se refieren, respectivamente, al aspecto productivo, al receptivo y al comunicativo. Cf. *Ibidem*

<sup>61</sup> Hans Robert Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 67

lizarse tanto en el terreno sensorial como estímulo para la percepción estética, como también en el terreno ético como exhortación a la reflexión moral”<sup>62</sup>

En esta concepción de literatura y sociedad, la función social no se cumple en una mimesis de la realidad. Con la perspectiva de Jauss, la literatura deja de ser un reflejo para convertirse en formadora de sociedad, ya que “la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y, con ello, repercute también en sus formas de comportamiento social”<sup>63</sup>.

La propuesta de Jauss para renovar la historia de la literatura consiste en otorgar a la literatura una dimensión histórica independiente, fundada en las reacciones receptoras, y no en una cadena de influencias, de autores o de relaciones subordinantes respecto a la realidad social o económica. Claro que, en este último aspecto, la teoría de la recepción no cae en la trampa de negar toda relación con la realidad; al contrario, logra mantener el vínculo, primero, estableciendo como punto de partida para su objetivo el efecto y la recepción de las obras, y, lograr así una historia de la literatura basada en el efecto; de esta manera, y segundo, en la historia de esos efectos se percibe que los descalabros receptoros son motivados, en algunos casos, por un conflicto entre una forma no compatible con el horizonte de expectativas que presenta de una manera, por lo mismo, no adecuada, un problema moral. De esta manera, el aspecto

---

<sup>62</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 205

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 201

estético, que es el que, según mi conocimiento, ha tenido más interés en los últimos tiempos, no se supedita al contenido.

Aunque, como toda teoría, ésta ha tenido sus adeptos radicales, sus detractores y sus críticos, como los sociólogos, encabezados por Bernhard Zimmermann<sup>64</sup>, la teoría de la recepción literaria me parece una alternativa de análisis adecuada para resolver los problemas de la literatura latinoamericana, sobre todo porque, a mi juicio, su camino siempre estará sembrado de conflictos entre tradición y modernidad. Con esta teoría, entonces, se puede evitar el privilegiar un elemento en detrimento de otro, y, así, lograr una especie de equilibrio benéfico.

---

<sup>64</sup> Véase David Viñas Piquer, *op. cit.*, pp. 503 y 507-508

## **CAPÍTULO 2**

**Del éxito  
al fracaso y de regreso**

## INTRODUCCIÓN

La presencia de muchas y variadas circunstancias afecta el modo de concebir la literatura o la manera en la que debe llevarse a cabo; frecuentemente, la realidad ha determinado su manera de ser y ha provocado que tenga que ajustarse a ciertas reglas. Si no, véase la lista de adjetivos que se han usado para denominar a narraciones que se apegan a esas normas; desfilan por la historia de la novela nombres como novela social, en la que se incluyen varias categorías: novela proletaria, novela urbana, agraria, antiimperialista, indigenista, de la revolución, y otras muchas denominaciones<sup>65</sup>.

Debido a esto, y por increíble que pueda parecer, el éxito de algunas narraciones ha persistido o ha sido sólo efímero. Entre estas glorias o fracasos, hay algunas narraciones que no pretenden ajustarse a determinados parámetros, ya sean temáticos o estéticos, pero, para los que se encargan de valorarlas, las coincidencias que presentan con esas reglas son motivo suficiente para agruparlas en tal o cual conjunto y, por ende, valorarlas como tales. Sin embargo, suele ocurrir que el tiempo erosiona la primera percepción; inevitablemente también su valoración, y, por consiguiente, su éxito se hace polvo.

---

<sup>65</sup> Luis Alberto Sánchez, a lo largo de su obra *Proceso y contenido de la novela latinoamericana*, nos muestra una gama de tipos de novela en el siglo XX.

La primera novela de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1932), *Un mundo para Julius* (1970), presenta ese problema. Los altibajos que sufrió a lo largo de treinta años provocaron que tuviera un inusitado éxito en el momento de su publicación, debido, más que a otra cosa, a la poderosa influencia de la realidad nacional. Sin embargo, al pasar los años, el trato que recibió fue sumamente irregular: el otrora éxito se devaluó en las historias de la literatura, aunque, por otro lado, otros lectores valoraran sus logros temáticos y estéticos. Este trato antagónico dio lugar a juicios estériles, repetitivos, que se ramificaron por dos décadas, provocando así que el papel antioligarca de la novela se presentara como su único atributo y se colocara fuertemente en las expectativas de los críticos. Pero, también, se prodigaban las múltiples interpretaciones, aunque éstas no influían en las primeras.

Resulta así que indagar acerca de las virtudes narrativas de esta obra es satisfactorio sólo si nos remitimos al segundo grupo de juicios; sin embargo, ¿cómo es posible ignorar la presencia de los juicios rutinarios y breves de las historias de la literatura? Ahora bien, si buscamos vínculos literarios entre *Un mundo para Julius* y otras de su entorno en dichos libros, el resultado es pobre; en primer lugar, porque esta novela, así como muchas otras, es opacada por los escritores canónicos; muestra de ello es la extensión que se les otorga y el trato preferente. En segundo, la manera en la que *Un mundo para Julius* se

ubica en la historia literaria es ambigua, pues, los historiadores proponen ajustes generacionales distintos.

A pesar de este fracaso receptivo, la novela logró conquistar terreno en los espacios críticos, lo que le dio de nuevo éxito y aprecio: “uno de los mejores homenajes a *Un mundo para Julius* lo encontramos en la encuesta publicada por la revista *Debate* [...] donde por votación de un considerable público relacionado con la literatura [...] fue elegida la mejor novela peruana”<sup>66</sup> De igual forma, el resto de su narrativa, que también llegó a verse arrastrada en esa caída receptiva, sobre todo su segunda novela, fue revalorada tanto en el aspecto estético como temático: “*Tantas veces Pedro* (1977) [...] es un caos estructural que refleja la mente y el mundo del protagonista [...] La deconstrucción, la meta-ficcionalidad y la estructura [...] resultan otros mecanismos fundamentales que intervienen decisivamente en la novela”<sup>67</sup>.

Esta especie de drama nos muestra una cosa. Los caminos receptivos de una obra son siempre cambiantes; hay casos en los que la definitiva aceptación de una obra ocurre cuando un conjunto de circunstancias terminan<sup>68</sup>. *Un mundo para Julius* se encuentra en un caso parecido: el contexto literario dio fuerza a ese columpio de éxitos y

---

<sup>66</sup> Agustín Prado Alvarado, “Julius cumple treinta años”, <http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/02fant5.htm> (2 de julio de 2004)

<sup>67</sup> José Luís de la Fuente, “Alfredo Bryce Echenique: de la memoria al desencuentro” [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Bryce/autor.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Bryce/autor.shtml) (17 agosto de 2005, en vigencia al 28 de agosto de 2008)

<sup>68</sup> Hans Robert Jauss menciona algunos casos en los que ocurre una revalorización gracias a una serie de procesos receptivos. Véase Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 193

fracasos. En lo que sigue se empezará a analizar ese contexto, y como primer paso es necesario presentar el problema en el que se ubicaba *Un mundo para Julius* hace ya más de tres décadas.

### **El punto de partida**

Alrededor de la publicación de *Un mundo para Julius* deambulan algunas circunstancias no literarias que afectaron su promoción. Son problemas editoriales que ocasionaron una reacción no muy positiva en la crítica.

Aunque, al principio, se prodigan comentarios como el siguiente, “[*Un mundo para Julius* es] una de las novelas más divertidas y sutiles de la literatura latinoamericana”, dice Mario Vargas Llosa<sup>69</sup>, la exploración de esta novela no fue como se hubiera esperado de una narración con un relativo éxito desde que se publicó: “El manuscrito se presentó al prestigioso concurso Biblioteca Breve de 1970, convocado por la editorial Seix Barral. Razones internas de la editorial impidieron que se fallase el premio. Pero según comenta Bryce[,] el propio Carlos Barral (jurado y editor de esa editorial) le reveló que de haberse fallado el premio su libro

---

<sup>69</sup> Alita Kelley, *Entropic Comedy and the Postmodern Vision: an Analysis of “Un mundo para Julius” by Alfredo Bryce Echenique, a Poststructural Approach, with a Translation of the Novel into English*. V. 1. p. 29. Otros comentarios del mismo estilo son los siguientes: “una de las mejores novelas jamás escritas por un autor latino” afirma Gabriel García Márquez; “la novela más novela de todas las que han aparecido con firma de autor peruano” y “Vargas Llosa, Ribeyro y Bryce son los que han dado los murales más elaborados y más ricos de la realidad peruana”, afirman los críticos Luís Alberto Sánchez y Alberto Escobar, respectivamente. En *Ibidem*

habría sido el triunfador”<sup>70</sup>. Esto ocasionó, según Alita Kelley, que el primer trabajo narrativo extenso de Alfredo Bryce no fuera suficientemente promocionado, lo que, por ende, repercutió en la presencia de *Un mundo para Julius* en el mundo crítico: “Alfredo Bryce Echenique is a writer on whose work criticism has proved to be scarce. Although numerous articles were published in Peru at the time Bryce’s first novel appeared in 1970, they are, for the most part, effusive, laudatory, or prescriptive and, with rare exceptions, not of an analytical nature”<sup>71</sup>.

Como se ve, los aspectos no literarios intervienen sobremanera en la aceptación, o más bien en la difusión de una novela, como en este caso. No se piense, sin embargo, que esto es el punto de partida; es más bien la introducción. La falta de difusión de *Un mundo...* no tuvo nada que ver, por ejemplo, con otra circunstancia, esta sí, literaria, que merma en la actitud de la crítica para con esta novela:

D. P. Gallagher and Anthony Burgess [...] suggest some facts that might also have affected foreign publisher’s lack of enthusiasm for putting out an edition of Bryce’s novel. Gallagher has pointed out that part of the appeal of many Latin American novels might well be attributable to what he refers to as “the differentnes [sic]” of an exotically described physical and political geographic setting. The attraction of fantasy, which Gallagher considers to be “one of central ingredients of contemporary Latin American fiction”, is found very little in *Un mundo para Julius* and only within the stream of consciousness of a given character, never as an integral part of the narrative discourse, as is the case with magical realism<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Agustín Prado Alvarado, “Julius cumple treinta años”, <http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/02fant5.htm>, 2 de julio de 2004

<sup>71</sup> Alita Kelley, *op. cit.*, pp. 29, 32

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 31. “D.P. Gallagher y Anthony Burgess... sugieren algunos factores que pudieron haber afectado el entusiasmo de los editores extranjeros para editar la novela de Bryce. Gallagher ha señalado que parte

Al parecer, la ausencia de ciertas características comunes a la novelística latinoamericana en la primera obra narrativa extensa de Alfredo Bryce fue determinante para que los editores no se ocuparan de la novela. Esto explicaría los juicios limitados en las historias de la literatura, aunque no así el otro tipo de juicios. Esta circunstancia es, pues, el punto de partida: ¿qué aspectos receptivos se manifiestan tras de esa falta de entusiasmo por *Un mundo para Julius*? Vayamos por partes. Examinemos, primero, la reacción del público en las historias de la literatura y, luego, expliquémosla con la teoría de la recepción literaria.

### **La mala estrella de *Un mundo para Julius***

Con el juicio más cercano a su publicación en las historias de la literatura, Enrique Anderson Imbert escribe: “Con más acceso al público es la novela de ALFREDO BRYCE (1939) *Un mundo para Julius* (1970)[,] mundo de la infancia en la oligarquía de Lima”<sup>73</sup>.

¿Qué se puede inferir de este telegrama? Que dicha novela es popular o fácil de leer, que es un *Bildungsroman* y que el autor es medianamente conocido (debido a la información aportada anteriormente por el

---

del atractivo de muchas novelas latinoamericanas puede ser atribuido a lo que el refiere como la diferenciación de una descripción exótica [...] La atracción de la fantasía, que Gallagher considera como «uno de los ingredientes centrales de la ficción contemporánea latinoamericana» se encuentra muy poco en *Un mundo para Julius* y sólo sin el fluir psíquico de un personaje dado, nunca como una parte integral del discurso narrativo, como es el caso del realismo mágico...”

<sup>73</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, Tomo 2, p. 441

historiador). Esos datos ¿revelan una lectura superficial de la novela, o una novela superficial?

Se dirá que es comprensible este trato debido a que era la primera vez que la novela se sometía a los juicios de los historiadores, quienes, seguramente, no tenían que comentar de manera exhaustiva todas las obras de los años setenta, fecha en que se publicó la novela, debido al carácter panorámico de estos libros. Sin embargo, el tiempo, en el caso de la primera novela de Bryce, no hizo justicia rápidamente, y los juicios monotemáticos y escuetos siguieron prolongándose, a la par de las extensas peroratas críticas acerca de la obra de Mario Vargas Llosa.

En virtud del beneficio de la duda, el primer juicio siempre es perdonado. Sin embargo, doce años después, cuando ya una obra pudo demostrar mucho de sí, Bella Jozef afirma: “*Un mundo para Julius* (1970) tiene como protagonista a un niño feliz, que lleva una vida despreocupada, y que comenta con ternura y crueldad la caída de la oligarquía limeña”<sup>74</sup>. En esta “apreciación” se perciben los mismos elementos de la primera, aunque, como se ve, se acentúa el carácter social. Cabe señalar que se sigue consagrando la obra de Vargas Llosa, pues, en esta última obra citada, la autora le dedica varias páginas.

Los comentarios siguientes, al igual que los anteriores, continúan perpetuando el nombre de Mario Vargas Llosa, y el trato que le dan a la

---

<sup>74</sup> Bella Jozef, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 272

primera novela de Bryce no deja de ser gris, aun cuando podría resultar relevante, ya sea por la distancia temporal o porque el enfoque crítico es distinto. De esta manera, Giuseppe Bellini, a la hora de hablar de Bryce, toca puntos rutinarios, como la clase de mundo que retrata en la novela y el uso de la ironía, y sólo añade que la novela tiene tintes autobiográficos y que el autor la escribió en diferentes lugares europeos (Italia, España, Francia)<sup>75</sup>. Mientras tanto, Raymond Leslie Williams afirma que “Alfredo Bryce Echenique and Gregorio Martínez have produced a substantive body of fundamentally modernist fiction” después de Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y otros menos relevantes<sup>76</sup>.

Mientras eso sucedía en las historias de la literatura, la crítica peruana destacaba las novedades y similitudes de *Un mundo para Julius* respecto al marco literario de Perú, y, aunque aceptaba la visión antioligarca, evitaba incluirla en el gremio del realismo social. Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez le otorga un carácter renovador y, podría decir, antioligarca, y menciona, sin entrar en detalles, su peculiaridad narrativa (“un relato joyciano de sostenido temple”)<sup>77</sup>. Por su parte, Augusto Tamayo Vargas confirma la existencia de denuncia social, aunque no objetiva<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Cf. Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 519, 598

<sup>76</sup> Cf. Raymond Leslie Williams, *The Postmodern Novel in Latin American*. pp. 59, 61. “Alfredo Bryce Echenique y Gregorio Martínez han producido un sustancioso cuerpo de fundamental ficción moderna”

<sup>77</sup> Cf. Luis Alberto Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, 2ª ed., p. 164

<sup>78</sup> Cf. Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, Tomo 2, p. 625

Es claro que, en su época, *Un mundo para Julius* no tuvo la fortuna de figurar decorosamente en las historias de la literatura, ya que los juicios que recibió se limitaron a explotar la veta de la denuncia social; digo explotar en sentido figurado, pues, a diferencia de Mario Vargas Llosa o de los escritores del *boom*, a los que Bryce no pertenece, el espacio que su primera novela ocupa se halla limitado a unos cuantos renglones.

Si se reúnen los datos aportados por los historiadores anteriores, se lograría aventurar que *Un mundo para Julius* es una obra similar a otras, pero que carece de algún elemento que le impide rebasar la atribuida dimensión social, y que forma parte de un clan relacionado con Vargas Llosa, ya que siempre aparece uno detrás del otro. Sin embargo, la razón de su limitada interacción con este tipo de lectores se escabulle por el mismo milagro de su prolongada presencia en las historias de la literatura, casi idénticamente a la primera vez.

No hay historiador u otro tipo de crítico que deje de destacar este aspecto. Ejemplos de lo anterior son las siguientes reseñas de amplios estudios críticos: “López Baralt admires the Marxist coherence with which Peruvian reality has been presented in Peruvian literature from the essayist Mariátegui and the poet César Vallejo (1892-1938) to the present.

She feels Bryce's shares a single viewpoint with them"<sup>79</sup> "Soubeyroux feels that the novel is structured on the opposition between oligarchy and social marginality from the class"<sup>80</sup> No obstante, si bien es cierto que unos pueden profundizar más que otros, la diferencia residiría en el grado de importancia que se le otorga al tema social. Los historiadores solamente "iluminan" el perfil antioligarca, mientras que los críticos buscan otros lugares para darle luz a la obra; así, se revela la metaficción: "One of factors characterized Latin American writing during the *boom* period is «la tendencia de la reciente literatura hispanoamericana a hacer comentarios dentro de la ficción misma sobre ésta» [...] Three such episodes figures in Bryce's novel"<sup>81</sup>, y luego otros aspectos que escasamente se mencionan en las historias de la literatura, como la oralidad y el *stream of consciousness* (fluir psíquico), o que nunca aparecen, como la intertextualidad.

El estancamiento receptivo de esta novela en el transcurso de las primeras décadas de producción de juicios en las historias de la literatura resulta extraño. Da la sensación de que *Un mundo para Julius* es un actor narrativo incidental frente a los protagonistas de la

---

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 49 [López Baralt admira la coherencia marxista con la que la realidad peruana ha sido presentada en la literatura peruana, proveniente de los ensayistas Mariátegui y el poeta César Vallejo (1892-1938) para el presente. Ella siente que la obra de Bryce comparte un particular punto de vista con ellos]

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 63. [Soubeyroux siente que la novela está estructurada en la oposición entre la oligarquía y la marginalidad social de la clase]

<sup>81</sup> Wolfgang Luchting citado por Alita Kelley, *op. cit.*, p. 46. [Uno de los factores que caracterizaron la escritura latinoamericana durante el periodo del boom es «la tendencia de la reciente literatura hispanoamericana a hacer comentarios dentro de la ficción misma sobre ésta» [...] Tres de esos episodios figuran en la novela de Bryce]

novelística peruana e hispanoamericana. La recepción presentada así lo demuestra, pero la actual echa por tierra cualquier argumento: “una encuesta recientemente realizada en su país reveló que *Un mundo para Julius* (1970) es, para los lectores peruanos –entre los cuales hay muchos que pertenecen al medio que Bryce Echenique destruye alegremente–, la mejor novela peruana de todos los tiempos, antes de las obras maestras de su ex profesor de literatura, Mario Vargas Llosa”<sup>82</sup>

Este panorama turbulento muestra, sencillamente, que el tiempo hace justicia. Sin embargo, detrás de la frase anterior hay una serie de procesos receptivos que pueden explicar el problema presentado. Uno de ellos es el concepto «horizonte de expectativas». Sin pretender obtener una panacea, el desarrollo de este concepto permite formarse una idea más clara de los aspectos que circundan la realización de una obra en los lectores, tanto en su tiempo como a través de él:

El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.<sup>83</sup>

En lo que sigue, se podrá establecer un horizonte común para explicar los rumbos que tomó el conjunto crítico a partir de la

---

<sup>82</sup> Claude Cymerman y Claude Fell (coords.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*, p. 251

<sup>83</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 169

publicación de *Un mundo para Julius*. Es necesario, primero, hacer un poco de historia para encontrar las raíces de este horizonte de expectativas latinoamericano.

### **El horizonte de expectativas latinoamericano**

Las vanguardias poéticas europeas impactaron el ambiente literario hispano-americano. Desde México a Argentina, surgieron numerosos manifiestos y revistas que dieron cuenta de esta fiebre. Sin embargo, la efervescencia ocasionada por las vanguardias produjo una reacción en sentido contrario. Jorge Schwartz nos cuenta que, en la década de los veinte, poetas y pensadores representativos de las letras latinoamericanas, como César Vallejo y José Carlos Mariátegui, que en un principio adoptaron dicha estética, abjuraron de ella al darse cuenta de la problemática realidad que se presentaba a nivel continental y que la estética vanguardista parecía dejar de lado. Destacan los siguientes argumentos de Mariátegui:

En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia [...] Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica [...] una revolución artística no se contenta de conquistas formales [...] La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte [...] El arte se nutre siempre, conscientemente o no [...] del absoluto de su época [...] La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> José Carlos Mariátegui, "Arte, revolución y decadencia". En Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, pp. 503-504, y véase pp. 485-492 de esta misma obra. Asimismo, estos juicios recuerdan a las afirmaciones de Lunacharsky con respecto al arte formal. El

Éstas y otras ideas agudizaron el de por sí turbulento clima narrativo latinoamericano: pugnas entre el llamado arte comprometido y el arte por el arte, según Luckács, o entre la literatura viril y la literatura afeminada, según una disputa surgida en México a principios del siglo XX<sup>85</sup>, entre otros antagonismos, justificaron la presencia de una narrativa que asistiera la realidad social. Esto surgió, sobre todo, en países como Perú, donde la novela indigenista, por ejemplo, cobró auge, debido a las circunstancias político-sociales.

De esta manera, me parece que el horizonte de expectativas para la narrativa latinoamericana, sobre todo para el sector del centro, se forma, primero, de aquellas narraciones de corte realista, que, a raíz de la oposición estética e ideológica mencionada, y de la fallida promoción de novelas experimentales como *La señorita etc.* y *La casa de cartón*, por ejemplo, tuvieron más presencia en el panorama literario en la primera mitad del siglo XX.

Con el paso del tiempo, y a raíz de un previo cambio en la narrativa internacional, el horizonte de expectativas se conformó, también, de diversas innovaciones técnicas que se fueron difundiendo en

---

autor ruso afirma que todo arte es formal, pero si un texto se queda en eso es artesanal. También, que el arte tiene vivencias del autor que se exponen en una forma determinada, y que una literatura sin vivencias, sólo con forma, está vacía. Cf. Anatoly V. Lunacharsky, "El formalismo en la ciencia del arte", en *El arte y la revolución (1917-1927)*, México, Grijalbo, 1975, pp. 265-266 y 270-271

<sup>85</sup> Pugna mantenida entre el grupo de los Estridentistas y el de los Contemporáneos, que derivó en una polémica entre una literatura nacional y otra indiferente y artificial, "afeminada". Cf. Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, UNAM, México, 2004, pp. 380 y ss.

Latinoamérica a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, como la ruptura del tiempo cronológico a favor del psicológico, así como la de las secuencias narrativas, la relatividad del narrador, el *stream consciousness*, entre otros<sup>86</sup>. De esta manera, el horizonte se fue formando tanto de una expectativa de denuncia social como de una serie de cambios narrativos heredados por escritores norteamericanos y europeos. En el caso de la literatura peruana, por ejemplo, dicha confluencia se expresaba de la siguiente forma: "...La literatura peruana ha entrado, desde 1916, en una franca etapa de revisión. Quiere abandonar el lugar común, el costumbrismo sin alas, y ayuntar en perfecta armonía, el arte con el folclor, es decir, la belleza y la humilde verdad circundante."<sup>87</sup>

Si es cierto, entonces, que ese horizonte de expectativas está configurado por una expectativa doble, resulta también que existe otro elemento constituyente que tiene un amplio reconocimiento entre críticos, historiadores y lectores comunes: los escritores del *boom*.

El auge de este grupo provocó un indudable beneficio para la literatura latinoamericana. Se dice que la presencia de los escritores del *boom* se vuelve trascendental para la renovación del entorno narrativo; Donald L. Shaw afirma que, gracias a ellos, se creó "un nuevo público de lectores capaces de seguir a los novelistas por el camino de la

---

<sup>86</sup> Oscar Sambrano Urdaneta, *Literatura hispanoamericana*, pp. 265-267 y 271-274

<sup>87</sup> Luis Alberto Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, 2ª ed., p. 134

experimentación”<sup>88</sup>; y Anderson Imbert que “[d]e los novelistas inmediatamente anteriores (García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso) saltó la chispa que encendió la vocación de los nuevos: Néstor Sánchez, Manuel Puig, Severo Sarduy, Gustavo Sáinz”<sup>89</sup>; asimismo, esta apertura de nuevos horizontes narrativos y nuevas vocaciones, venía acompañada de una apertura editorial inusitada:

la promoción publicitaria [de] la industria editorial española [el auge de la Revolución cubana y la aparición de suplementos literarios, como *Marcha* en Uruguay y *Siempre* en México, productos del impulso dado por la Revista *Casa de las Américas*, en Cuba, fueron los factores extraliterarios que [originaron] la rápida internacionalización de nuestra narrativa<sup>90</sup>

Tal impulso motivó la aparición de grandes novelas, en el sentido literario del término, que, ahora, son representativas de esa época por ofrecer temas y técnicas no exploradas entonces, en magnitud. Destacan, pues, según Gálvez Acero, en cuanto a innovaciones técnicas y temáticas, *Rayuela* (Julio Cortázar) y *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante), por exigir una lector capaz de “organizar la materia narrativa”; *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez) y los escritores de la onda, debido a su “experimentación lingüística” y *El hipogeo secreto* (Salvador Elizondo) y *El garabato* (Vicente Leñero) porque plantean el tema de la metaficción (problemas acerca de la creación literaria). Hay,

---

<sup>88</sup> Donald L Shaw, *op. cit.*, p. 161. Véase la “Introducción” de este capítulo

<sup>89</sup> Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 433

<sup>90</sup> Mariana Gálvez Acero, *La novela hispanoamericana contemporánea*, pp. 46-47

asimismo, narraciones que sobresalen, según la autora citada, por su perspectiva histórico-social, por la “exploración de la realidad más próxima o concreta”, por los temas intimistas y existenciales, así como por rechazar la “moral burguesa”; los escritores y obras que destacan aquí son *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, Manuel Puig, Cabrera Infante, José Agustín y Gustavo Sainz, entre otros<sup>91</sup>.

Éste es, entonces, el horizonte en el que se ubica *Un mundo para Julius*. A mi parecer, tanto la expectativa de social como la de las innovaciones narrativas (representadas, por lo expuesto arriba, principalmente, por el *boom*), forman la artillería de una recepción dirigida, que se basa en el hecho de que una obra especial suscita en el lector recuerdos literarios como los enumerados. Es claro que las obras representativas traídas a colación no son accesibles a todo tipo de público; sin embargo, en el caso de la novela que me ocupa, el público al que me refiero es el conformado por críticos e historiadores de la literatura, principalmente. No obstante, es en este público donde se advierte un factor que influye en dicho proceso de recepción: el lugar que ocupa *Un mundo para Julius* respecto al *boom*. Éste, como se verá, decide, también el que se pertenezca o no a esa especie de cofradía de obras innovadoras.

---

<sup>91</sup> Cf. *Ibid*, p. 51-55

En las historias de la literatura latinoamericana, la presencia de este grupo de reconocidos escritores (Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, etc.) es una constante, pero, esta ubicuidad viene acompañada de una clasificación más o menos arbitraria de los escritores que convivieron, de alguna manera, con dichos autores.

Los estudiosos han establecido un gran árbol genealógico para familiarizar a una multitud de escritores con objetivos estéticos similares; el *boom* tiene, entonces, ramificaciones e, incluso, una prehistoria, llamada *protoboom*<sup>92</sup>. Así, los distintos brazos en que se extiende el *boom* provocan que, por ejemplo, a Alfredo Bryce Echenique, así como a muchos otros escritores, se les considere, no como retoños, sino como las varitas más débiles del árbol por ser las más distantes del tronco. Véase, por ejemplo, que José Donoso sitúa a Bryce Echenique en una tercera ramificación del *boom* llamada *boom-junior* basándose en la juventud de estos escritores que “buscan nuevos derroteros para la novela hispanoamericana después de los grandes nombres del *boom*, pero su obra es todavía demasiado corta, o reputada sólo en ciertas capillas”<sup>93</sup>. Por su parte, José Miguel Oviedo prefiere decir que nuestro autor pertenece al *post-boom*, y lo considera así, pues, para él, las obras de ese periodo son maduras e inmediatamente posteriores al “clímax del

---

<sup>92</sup> José Donoso, *Historia personal del boom*, p. 129

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 131

«boom»”, y comparten, asimilan o rechazan ese «modelo»<sup>94</sup>. Por último, Mariana Gálvez se limita a afirmar que *Un mundo para Julius* se agremia a aquella narrativa que rechaza “la moral burguesa y ciertos hábitos de comportamientos sociales propios del presente [y en la que la] iniciación o maduración de jóvenes y adolescentes [le permite rechazar] la influencia de ciertos contextos o modelos culturales dominantes”<sup>95</sup>.

A pesar de que las características de esa ramificación no son muy halagüeñas para elogiar a una novela dentro de un horizonte de expectativas como el establecido, para Bryce, y otros escritores, esa cercanía nominal sería una buena carta de presentación, debido a que ésta evocaría los nombres y características del modelo.

No obstante, en el caso de Bryce, su primera novela parece evocar muy poco, pues, en lo que concierne al *boom*, únicamente hay una afirmación: Fernando Alegría nos informa que “Bryce comparte con Donoso la sabiduría de los signos criollos, el ritual y la danza del traspatio, las cocinas y reposteros de los empleados domésticos, la clase sin rostro propio, aplanada y aplomada en anónima humillación”<sup>96</sup>.

Del árbol genealógico anterior, deseo señalar que si, románticamente, se cumpliera la actitud de rechazo para con el modelo literario, esto supondría una especie de ruptura dentro del cambio que

---

<sup>94</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, p. 387

<sup>95</sup> Mariana Gálvez Acero, *La novela hispanoamericana contemporánea*, p. 53

<sup>96</sup> Fernando Alegría, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, p. 367

significó el *boom*, lo que hubiese ocasionado acaloradas disputas en las historias de la literatura. Sin embargo, como ya mostré, los bríos de los historiadores parecen concentrarse en las grandes figuras, y tal disputa no existe: más bien, parece ser que las obras de los autores posteriores al *boom*, incluida la que me ocupa, son consideradas ciegamente como continuadoras de esos modelos. ¿No sucederá, más bien, que los escritores posteriores al *boom* pretendieron romper con el modelo lite-rario tan drásticamente que fueron, si no rechazados, omitidos o minimizados?

En este sentido, otro problema que se desprende, pues, de la problemática clasificación del *boom*, es que el concepto innovación llega a ser ambiguo. Si la segunda mitad del siglo XX fue el momento álgido de las rupturas y los experimentos narrativos, las novelas que, como *Un mundo para Julius*, no se apegan a los lineamientos del *boom* ¿no podrían ser consideradas como un caso de manifestación no comprendida? Hans Robert Jauss cita varios ejemplos para mostrar que hay obras que, cuando se publican, no empatan con el horizonte de expectación de los lectores, y son rechazadas o confrontadas con obras similares que resultan superiores debido a que cumplen con todos los órdenes estéticos, mientras que las rechazadas presentan un elemento estético nuevo, extraño y, por ende, no comprendido, que no empata con el horizonte de expectación del presente histórico de la obra y que suelen, por la

extrañeza que causan, poner en relieve aspectos morales problemáticos. Los estudiosos, en el caso de *Un mundo para Julius*, solían referirse a elementos inusuales en la narrativa de ese tipo, como el humor, la ironía o la oralidad, pero que no constituían, como para las historias literarias actuales, elementos definitorios e innovadores.

El lugar que ocupa, pues, la primera novela de Bryce en la historia literaria parece ser el de una más de tantas obras que produjo el fenómeno del *boom* editorial, y, al parecer, su permanencia en ésta se debió a que logró situarse en el horizonte de expectativa social, de la misma manera en la que sus primeros cuentos habían satisfecho esa expectativa: “*Huerto cerrado*, tu primer libro de cuentos, ha sido presentado como «un análisis de una sociedad feroz-mente clasista y subdesarrollada». Cabe anotar que, incluso, a Alfredo Bryce se le preguntaba: “¿Cuál es tu concepto de “compromiso” con respecto a la sociedad peruana?”<sup>97</sup>

No obstante esa “visión dentro del microcosmos cerrado de la oligarquía limeña”, la propuesta estética de *Un mundo para Julius* no se toma en cuenta, y aunque la obra parece adaptarse a las normas narrativas universales (Joyce, Hemmingway), la influencia de los polos narrativos locales es inevitable:

---

<sup>97</sup> Rubén Bareiro Saguier, “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique”, en *Hispanérica*, abril, año II, núm. 6, 1974, p. 78

¿cuál es tu 'relación narrativa' con autores peruanos inmediatamente anteriores, como Arguedas, Ribeyro y Vargas Llosa?, ¿cuál con los de tu promoción? [...]

Creo también tener una actitud diferente a la de esos autores frente a la literatura. En cuanto a los escritores de mi 'promoción', tampoco me siento muy identificado con ellos, pues me percato que van más por el camino de Vargas Llosa que por el mío. Y no los culpo.<sup>98</sup>

Finalmente, la arrolladora presencia del *boom* y la inconsistente clasificación no hacen más que echar leña al fuego de la visión antioligarca, en detrimento de los méritos estéticos.

No cabe duda que la presencia antioligarca de *Un mundo para Julius* llegó para quedarse. El horizonte de expectativas latinoamericano permite que dicho tema encuentre ecos en todas las épocas. Por eso, en algunas historias de la literatura actuales, muchas palabras concernientes al tema social rodean aún esta obra:

También se podría decir que *Un mundo para Julius* es una novela de costumbres, no necesariamente una novela costumbrista [...] Decir que *Un mundo para Julius* es una novela política, tanto como las otras novelas del realismo peruano, no está lejos de la verdad si se quiere hacer una lectura política de la novela. Tampoco andaríamos muy descaminados si dijéramos que la novela de Bryce es un *Bildungsroman*<sup>99</sup>

De todos modos, si el éxito de esta novela residió en su carácter antioligarca, cabe preguntarse por los medios que contribuyeron para lograr esa percepción. Asimismo, si la única constante observada en los

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>99</sup> Edmundo Bendezu Aibar, *La novela peruana. De Olavide a Bryce*, p. 322

juicios citados es la expectativa social, ¿qué pasa con la expectativa estética? Y, si la recepción de *Un mundo para Julius* ha sido irregular en las historias de la literatura y opuesta entre éstas y otros espacios críticos, cabe preguntarse por los motivos de su aceptación actual.

Las respuestas a esas interrogantes formarán el contenido del siguiente capítulo.

## **CAPÍTULO 3**

**Contra el  
fondo de una tradición**

## INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que la situación político-social fue grave en la segunda mitad del siglo XX para la mayoría de los países latinoamericanos, si no es que para todos. En opinión de Alfredo Bryce, esa circunstancia favoreció la aplastante percepción social que tuvo *Un mundo para Julius*; relata el autor: “[p]ocos meses después, viajé a Lima por primera vez en ocho años, y pude darme cuenta, no sin cierto asombro, de la importancia política que se le había dado a *Un mundo para Julius*. Para algunos periodistas, yo era un intelectual comprometido con el proceso peruano”; asimismo, Bryce Echenique recuerda que el tiempo, que condujo al final de la situación política de su país, fue despojando a su primera novela de los adjetivos revolucionarios para sólo otorgarle la frase “«el canto del cisne de una clase social»”<sup>100</sup>. Nada se tendría que añadir al respecto si el alejamiento de la obra de esa realidad política no hubiera constituido un problema receptivo posterior: a la primera novela de Bryce Echenique se le ciñó el carácter antioligarca, sin que se pusiera a breve examen, en las historias de la literatura, otros aspectos. De esta manera, *Un mundo para Julius* pareció encajonarse en una situación histórica ya olvidada, lo que habría de ser irónico si se toma en cuenta

---

<sup>100</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Permiso para vivir (Antimemorias)*, pp. 52, 55, respectivamente. Al respecto, en los setentas el régimen del General Velasco Alvarado nacionalizaba las industrias peruanas, lo que constituía un revés a la oligarquía peruana, que había detentado los medios de producción. Sin embargo, esta serie de expropiaciones trajo graves consecuencias económicas para el país. Cf. Franklin Pease G. Y., *Breve historia contemporánea del Perú*, pp. 244-254

que esta novela no fue escrita con la intención de derribar ningún régimen<sup>101</sup>.

El problema receptivo de esta novela va más allá de una coincidencia con una realidad social: la recepción posterior de *Un mundo para Julius* muestra que el haber coincidido con la expectativa realista de denuncia trajo como consecuencia el oscurecimiento de las virtudes estéticas de la novela. Es cierto que las innovaciones técnicas de *Un mundo para Julius* pudieron competir satisfactoriamente con el canon del *boom*; no obstante, el aspecto estético pareció subordinarse a la expectativa social, de tal forma que, cuando ésta se desvaneció, las virtudes estéticas (llámense narrativas o estilísticas) se percibieron de una manera negativa.

Me parece que la falta de historicidad de la novela que estudio (manifiesta en los juicios inmóviles de las historias de la literatura) puede explicarse más profundamente si se le remite a las peculiares características de la literatura peruana, pues su enorme presencia establece sus propias reglas del juego en el horizonte de expectativas latinoamericano, que son responsables del efecto que las cualidades narrativas de la primera novela de Alfredo Bryce ocasionaron en parte de la crítica.

---

<sup>101</sup> Afirma Bryce que “yo no empecé a escribir ese libro con mas intención que la de contar un ‘mundo’ desde adentro [...] el valor desmitificador de ese libro no está en la denuncia que es, por lo demás, inexistente, sino que está en el haberlo sabido narrar desde adentro” Rubén Bareiro Saguier. “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique”, en *Hispanamérica*, abril, año II, núm. 6, 1974, p. 79

A continuación, mostraré la confrontación que el horizonte latinoamericano tuvo con el horizonte local de la narrativa peruana y cómo afectó las cualidades estéticas de la novela que estudio.

### **Una novela incómoda**

Las dos vertientes que se advierten en la historia de la literatura peruana son dos tipos de novelas: la indigenista y la urbana. Tanto la primera como la segunda buscan ahondar en una determinada realidad. El origen de la novela urbana, por ejemplo, se encuentra en el crecimiento irregular de la ciudad de Lima, y la marginación fue uno de los problemas derivados que se trató preferentemente. Escritores como Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín, Carlos Zavaleta y Eleodoro Vargas Vicuña eligieron tratar la también urgente realidad urbana, en especial, enfocándose en los personajes marginados<sup>102</sup>. En este sentido, José Miguel Oviedo afirma que, a partir de la problemática demográfica en Lima, “la generación del 50 ‘usa la literatura como un arma de denuncia social, que cultiva un realismo neo-naturalista, que quiere tocar el fondo injusto y horrible de la vida peruana’ ”<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Cf. Carlos S. Stroud, *Al encuentro de la Lima que viene; tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad: Los geniecillos dominicales, Conversación en la catedral y Un mundo para Julius*, p. 4

<sup>103</sup> José Miguel Oviedo citado por Carlos S. Stroud, *Al encuentro de la Lima que viene; tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad: Los geniecillos dominicales, Conversación en la catedral y Un mundo para Julius*, p. 3

A pesar de esta loable intención, la novela urbana en el Perú no era práctica común, pues, obviamente, el centro de atención estaba fuera de las ciudades; sin embargo, escritores como Julio Ramón Ribeyro percibían que era urgente que también la ciudad ocupara un lugar en la narrativa, antes exclusivo de su contraparte: “Yo siempre había predicado la necesidad de escribir sobre Lima y fundar una narrativa urbana prácticamente inexistente en Perú”<sup>104</sup>.

El efecto que, inevitablemente, acompañó a la novela urbana parecía ser positivo; la recepción de diversas novelas de este tipo fue la de una especie de renovación respecto a un agotamiento de la intención de los cánones anteriores. Las narraciones urbanas, entonces, se proponían un objetivo distinto, empezando por la desidealización de la realidad:

En el Perú, con la aparición de novelistas urbanos, esta literatura utópica llega a su fin. En los años cincuenta, dos autores, Julio Ramón Rybeiro y Enrique Congrains Martín, escriben libros con protagonistas que dejan de buscar paraísos, que no están seguros de la existencia de una arcadía. Son personajes que terminan por convencerse de que la utopía no es posible, que no tienen sentido la búsqueda ni, por lo tanto, la salvación. Este proceso llena en los años setenta a novelas que describen una realidad donde no tiene lugar la utopía<sup>105</sup>

El rechazo de un carácter romántico en la narrativa peruana debió ser un aliciente para otros escritores que buscaban continuar, de distinta manera, la misión crítica de una literatura de difícil acceso

---

<sup>104</sup> Julio Ramón Ribeyro citado en *Ibid.*, p. 4

<sup>105</sup> Alonso Cueto, “Novela y utopía”, en Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, p. 37

masivo. Sin embargo, los escritores de la época parecen comprometerse con la realidad urbana desde un ideario político en boga en esos años, y, por esto mismo, en ocasiones, la percepción de los resultados de la literatura producida no era de su agrado: el escritor peruano Miguel Gutiérrez (1940) pensaba que el camino de esta narrativa estaba equivocado, y siguiendo a Mariátegui, afirmaba: “Lo que la narrativa peruana ha ganado en el dominio de la técnica y la forma, lo ha perdido en la profundización del estudio e interpretación artística de nuestra realidad”<sup>106</sup>. Resulta tal vez irónico que este escritor incluya como ejemplo de este retroceso –frente a los escritores canónicos Arguedas y Alegria– su propia producción, sin embargo, esto muestra que el camino que seguía la narrativa urbana no estaba libre de obstáculos, pues, quizá, muchos críticos no simpatizaban con su orientación.

La novela urbana surge, pues, a mi juicio, como una renovación de la concepción de la realidad frente a la narrativa anterior. Si esto es así, cabe su-poner que el perfil estético debía también modificarse en pro de su cometido: expresar la ciudad. Afirma Moreno-Durán al respecto:

La novela latinoamericana contemporánea surgió de una profunda crisis, evidentemente tanto en su estructura formal como en su contenido, y proyecta su interés hacia una mayor vocación protagónica del hombre y su contemporaneidad (su universalidad) en detrimento de la hasta hace mucho predominante presencia del paisaje y sus referencias terrígenas<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Manuel Gutiérrez citado en Abelardo Oquendo, *op. cit.*, p. 40

<sup>107</sup> R. H. Moreno Durán, *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, p. 156

Aunque conservando su carácter social, la novela urbana da un viraje en cuanto a los elementos estructurales de la novela, como los personajes, la forma narrativa, el lenguaje, el narrador, entre otros. El lenguaje, por ejemplo, a decir de Luís Alberto Sánchez<sup>108</sup>, se torna coprolático; aparece el humor, la autobiografía, la caracterización de los personajes es distinta, y, en general, toda la estructura novelística se modifica<sup>109</sup>.

La estética de este tipo de novela sería, entonces, distinta de la narrativa tradicional. Muchos quizá por el camino de Mario Vargas Llosa, otros, por el camino de la narrativa de lengua extranjera, los escritores urbanos intentaban cumplir su propósito. Sin embargo, las implicaciones estéticas modificaron, seguramente, el trato de la realidad, y su efecto, en algunos críticos, al transcurrir el tiempo, fue negativo. Donald L. Shaw, por ejemplo, afirmaba que las características de la novela peruana urbana no favorecían a la narrativa del país, pues rompían nocivamente con la tradición anterior:

[El] rasgo más acentuado [de la narrativa peruana actual] es la excesiva limitación de su temática [...] hasta ahora nadie ha recogido en su totalidad la herencia dejada por Arguedas. Simbólico es el hecho que en 1977, el año de *Tantas veces Pedro* de Bryce, se publicara en el Perú catorce novelas de cierto interés, pero casi todas o estaban ambientadas en Lima o trataban de la clase

---

<sup>108</sup> “El tema indígena perdió sus perfiles románticos cuando los indios se abalanzaron sobre la capital y las grandes ciudades. Necesariamente hubo un cambio de tema y tono [...] El lenguaje se hace duro y a menudo coprolático”. Luís Alberto Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*. 2ª ed., p. 159

<sup>109</sup> “la novela urbana [...] movió a una temática diferente, que también se refería, por supuesto a una problemática del hombre peruano desde otro ángulo [...] la estructura novelística vino a ser totalmente distinta”. Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, t. 2, p. 594

acomodada del país. Poco se escribe acerca de la sierra, nada acerca de los pescadores y campesinos de la costa, y nada tampoco de la selva que cubre un 70 por 100 del territorio nacional. La novela peruana actual se escribe desde la clase media urbana para la clase media urbana.<sup>110</sup>

La distancia de las novelas urbanas respecto al horizonte de expectativas de los críticos es ya demasiada y, a falta de oxígeno social, la extinción de la novela urbana parecía segura debido a la separación respecto de los cánones narrativos peruanos, conformado tanto de los narradores ya consagrados (Arguedas, Ciro Alegría), como los que estaban ya siéndolo (Mario Vargas Llosa).

Con esta óptica, fue percibida la primera novela de Alfredo Bryce, luego que sus tintes sociales se desvanecieron y que el autor mostró al mundo sus verdaderas intenciones narrativas con sus cuentos y novelas posteriores. Si sus primeras producciones fueron percibidas como “un análisis de una sociedad ferozmente clasista y subdesarrollada”<sup>111</sup>, su producción posterior, como *La felicidad ja, ja*, intentaba mostrar una realidad más personal, y, por lo tanto, más ajena a una salvaje realidad social:

*Aparte de ‘Muerte de Sevilla en Madrid’ –afirma el entrevistador– no he leído nada de tu nuevo libro de cuentos... ¿Qué puedes decir de los mismos?, ¿en qué se diferencian de Huerto cerrado?*

---

<sup>110</sup> Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Posboom. Posmodernismo*. pág. 221. Cabe señalar que esta afirmación y otra, que citare más adelante, permanecen inmutables en la edición de 1988, a pesar de que ésta es ampliada y abunda un poco más en la narrativa de Alfredo Bryce.

<sup>111</sup> Rubén Bareiro Saguier, “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique”, art. cit. p. 78

Con excepción de un par de cuentos en que retomo, de manera distinta, la temática de *Un mundo para Julius*, mi nuevo libro se abre hacia una gama de nuevas preocupaciones, por no decir de nuevas angustias. Estoy muy satisfecho de ese libro porque creo que, en líneas generales, representa un cambio frente a mi primera novela [...] es un libro más profundo que *Un mundo para Julius*. Hay algo más cosmopolita<sup>112</sup>

(Cabe preguntarse el significado de “más cosmopolita” en este cambio de intención temática.) De esta forma, la orientación de la narrativa posterior a *Un mundo...* desactualizó a ésta en cuanto a temática y perfil estético se refiere. Para algunos historiadores de la literatura, el rumbo que estaba tomando la producción de Bryce Echenique rompía violentamente tanto con las expectativas que había generado su producción anterior como con los moldes narrativos anteriores. De paso, los recursos estéticos, que habían sido señalados como una combinación perfecta para lograr el cometido de crítica social, se marchitaron: la ironía, que antes le daba vitalidad a la crítica de la burguesía limeña, se torna un recurso tosco y mal empleado, lo que provoca que *Un mundo para Julius* se diferencie, lamentablemente, de las narraciones canónicas por su falta de examen. Esto afecta, por ejemplo, la caracterización de los personajes: “La mayor parte de la novela resulta deliberadamente caricaturesca. Al contrario de Donoso [en *Coronación* y *Este domingo*], Bryce no analiza. A excepción de Julius, sus personajes son planos, simples fantoches que el autor manipula con intención

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 81

humorística más que satírica”<sup>113</sup> En descargo de la novela, el crítico citado rescata el aspecto que le parece más parecido a su expectativa: “Lo realmente valioso de *Un mundo para Julius* es la descripción del descubrimiento hecho por Julius de ese otro mundo [...] sucio y maloliente de los adultos”<sup>114</sup>.

Si las primeras narraciones de Alfredo Bryce habían tocado favorablemente una fibra sensible de la realidad social peruana, al pasar los años, y debido al efecto de su narrativa posterior, deformaban la presentación estética de una realidad acuciante. La idea, pues, de un relato vacío, que no satisfacía la expectativa social, destruyó receptivamente una novela que debió haber seguido una ineludible línea narrativa de denuncia, que, por otro lado, tenía también trazado un camino estético. De esta forma, la presencia de la novela urbana resultaba ser una narrativa incómoda para los elevados fines de los relatos peruanos.

Estas afirmaciones pudieran dar la idea de que en el ámbito literario peruano, el canon era una regia camisa de fuerza; y es que esta percepción siempre sale al paso cuando se busca la recepción de la narrativa de Alfredo Bryce o de otros narradores; por ejemplo, afirma un crítico: “aparte de Ribeyro y Bryce Echenique, quienes han preferido en los últimos tiempos dedicarse a una literatura de tipo intimista (diarios,

---

<sup>113</sup> Donald L. Shaw, *op. cit.*, p. 161

<sup>114</sup> *Ibidem*

memorias), Vargas Llosa se aproximó a la problemática nacional en los ochenta con su novela *Historia de Mayta* (1984)<sup>115</sup>.

Sin embargo, es cierto que algunas de las novelas más exitosas de Mario Vargas Llosa, como *La ciudad y los perros*, suelen ubicarse en la ciudad. No obstante, la diferencia radica en la constancia que se pudiera percibir con respecto a la coincidencia entre el sentido social y las innovaciones estéticas, así como para las diferentes narraciones de este tipo en el resto del continente de habla hispana. La narrativa de Alfredo Bryce, como se mencionó, no mantuvo este camino; la perspectiva social de sus primeras narraciones fue transformada en una exploración personal, que le dio a su narrativa tintes autobiográficos<sup>116</sup> en la historia de su recepción en las historias de la literatura.

Aparte del alejamiento de la expectativa social, los elementos estéticos de la novela y de los cuentos anteriores contrastaron, quizá violentamente, con el canon narrativo peruano. La forma narrativa y el narrador, así como la oralidad y el humor, son los aspectos que se vieron confrontados con dicho canon ocasionando efectos contradictorios en la historia de la recepción de *Un mundo para Julius*. Abundemos más sobre estos temas.

---

<sup>115</sup> Guillermo Niño de Guzmán, "Ficción y crisis: una mirada a la narrativa peruana contemporánea", en Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, p. 45

<sup>116</sup> "Nadie mejor que Bryce Echenique para describir una familia de la alta clase limeña. *Un mundo para Julius* es claramente en gran parte autobiográfico", Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, p. 598

### **La incertidumbre narrativa, la tradición oral y el escándalo del humor**

*Un mundo para Julius* es, desde nuestra actualidad, un pozo de recursos y posibilidades narrativas que la convierten en una narración moderna. Rasgos que antaño servían a la expectativa social, ahora se muestran como elementos estéticos competentes con el canon latinoamericano y universal. El humor, la oralidad, la ironía, y los aspectos que de éstos se derivan, como el narrador y la narración, hacen que *Un mundo para Julius* cobre relevancia más allá de su contenido social. En el capítulo dos de esta tesis se muestran algunas de las posibilidades estéticas que los receptores han encontrado en esta novela. Así, el mundo estético de la primera novela de Bryce se va despojando de lo local, y las recepciones mencionadas van conformando una real historia de su recepción. Es útil recordar que no se ha dejado de lado el carácter social, pues es uno más de los efectos; en cambio, han aparecido diversas perspectivas estéticas que recuerdan a los juegos entre el narrador y lector en la novela más contemporánea. Estos efectos son resultado de una historia receptiva peculiar, pues dos perspectivas acerca de la misma novela se enfrentan y se distinguen radicalmente.

Dentro de los cambios que experimentó la narrativa universal durante el siglo XX, la forma narrativa fue un aspecto clave en la conformación del horizonte de expectativas latinoamericano. En este

horizonte receptivo de experimentación narrativa, el éxito, a decir de Gustav Siebenmann, dependía del grado de ingenio formal que una novela presentara:

Me parece que para la novela [...] la innovación, en particular la de la forma narrativa, ha llegado a ser una obsesión estructurante, una coerción ejercida por el gusto reinante. El horizonte de expectativa la está reclamando, de modo que el rechazo receptivo suele darse menos en el caso de innovaciones audaces que en ocasión de obras narradas «convencional-mente»<sup>117</sup>

Variados juicios, citados en el capítulo anterior, han dado cuenta de que los escritores del *boom* fueron los representantes de una narrativa latinoamericana capaz de asimilar, y experimentar a la vez, esas innovaciones técnicas; de hecho, si hacemos un recuento de las narraciones más exitosas, nos encontramos con que diversas estructuras narrativas, como la “caótica” de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, la lúdica de *Rayuela*, o la de *Cien años de soledad*, constituida por innumerables prolepsis y analepsis, constituyen un mosaico de formas narrativas audaces.

La situación de *Un mundo para Julius* en este horizonte receptivo no parece ser muy alentadora en los primeros años de recepción; en ocasiones, da la impresión de que la primera novela de Alfredo Bryce significa un des-concierto narrativo en ese contexto experimental: “[e]s sintomático que Bryce –como Ribeyro, aunque con menos claridad–

---

<sup>117</sup> Gustav Siebenmann, “Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 368

se distienda de la modernización del relato”<sup>118</sup>; o que el contenido estético de *Un mundo para Julius* es un gran anacronismo: “[c]on más acceso al público [es decir, no expresionista o experimental] es la novela de ALFREDO BRYCE [sic] (1939) *Un mundo para Julius*”<sup>119</sup>.

Desnuda la novela de sus resonancias político-sociales, *Un mundo...* tuvo que enfrentar un horizonte receptivo latinoamericano de innovaciones técnicas, pero también debía situarse satisfactoriamente en un peculiar horizonte de la narrativa peruana, pues mientras unos afirmaban que “una admirable unidad de construcción ha regido el relato. Y esto es lo que resulta, quizás, más destacable en la novela”<sup>120</sup>, otros reconocían los tropiezos de una narración desbordante e, incluso, anotaban que hubiera tenido mejor resultado la disminución de algunas páginas: “[c]uento y recuento no siempre se inbrican [sic] adecuadamente y la estructura del libro –ya algo laxa de por sí– se resiente por ello”<sup>121</sup>.

En el aspecto de la innovación narrativa, *Un mundo para Julius* resulta tener una calificación ambigua, y las afirmaciones anteriores sugieren que la primera novela de Bryce emplearía una narración lineal, accesible, tradicional si se quiere. En este sentido, el inicio de la novela

---

<sup>118</sup> Antonio Cornejo Polar, *La novela peruana*, p. 264

<sup>119</sup> Enrique Anderson Imbert, *op.cit.*, p. 441

<sup>120</sup> Luis Alberto Ratto citado por Tomás G. Escajadillo en César Guillermo Ferreira e Ismael Márquez (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce (Textos críticos)*, nota a pie de página número 17

<sup>121</sup> Abelardo Oquendo citado por Tomás G. Escajadillo en *Ibidem*

sería muestra de ello: “Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry”<sup>122</sup>.

En el ámbito de la literatura peruana, las referencias narrativas no se pueden remontar más allá de las innovaciones de Mario Vargas Llosa, pues, la técnica narrativa en las narraciones del canon anterior ya había sido superada, en vista de su automatización receptiva: “casi toda la narrativa peruana ha asimilado admirablemente las técnicas [...] en las novelas de Vargas Llosa se encuentra un verdadero muestrario de todas las técnicas [...] todos los narrado-res peruanos [...] tienen algo que ver con la obra de Vargas Llosa. Esto en lo formal, no en cuanto a la concepción ideológica”<sup>123</sup>.

Sin embargo, la primera novela de Alfredo Bryce, si bien es cierto que evoca las técnicas del canon universal, se aleja de los cánones locales. Escritor de influencias francesas, como Proust, o latino-americanas, como Cortázar, prefiere deberse a escritores como Rybeiro<sup>124</sup> o apartarse del camino trazado por el *boom* y sus epígonos:

Las consecuencias receptivas de este aislamiento o insularidad, como el autor lo llama, se reflejan en las consideraciones que algunos críticos mantienen respecto a la forma narrativa de su primera novela. Lo

---

<sup>122</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 11

<sup>123</sup> Oswaldo Reynoso, citado en Abelardo Oquendo, *op. cit.*, p. 26

<sup>124</sup> “En el *boom* se dieron cita determinadas coincidencias: todos ellos eran internacionales, se encontraban en ciudades clave [...] Para mí, seguirá siendo mi grupo literario aquél de «Los [sic] inéditos» con Ribeyro a la cabeza; este será mi mundo referencial, eso sí, enriquecido por el descubrimiento de los autores que he citado [Cortázar, y otros ingleses y franceses] y alguno más”. Alfredo Bryce Echenique en Rubén Bareiro Saguier, “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique”, *art. cit.*, p. 80

que formó el alimento para los juicios citados arriba es la manera en la que se cuenta la historia en esta novela. El hilo narrativo aparenta ser lineal, pero, en el transcurso de la narración, aparecen, sobre todo en momentos de conflicto o tensión psicológica, digresiones que suelen imitar el «fluir psíquico» de los personajes.

Este tipo de narración podría incluirse en el ámbito de innovaciones técnicas que el horizonte demandaba, pues logra captar la atención del lector al exigirle una mayor capacidad para recuperar la narración principal. En la novela, Susan, madre del protagonista, Julius, regresa al pasado después de soportar una de las innumerables galanterías de su marido, Juan Lucas, en una fiesta:

—Darling de Neandertal —lo cagó Susan [a Juan Lucas, su marido], con tremenda alusión a la sueca adolescente; luego volvió a mirar muy tranquila hacia delante, abandonándose valiente al vértigo de la velocidad, y dejando que el viento arrastrara nuevamente sus cabellos hacia atrás, ahora volaba también su mente. Juan Lucas apretó el acelerador a fondo, se alocó el Jaguar, pero ya todo en Monterrico había desaparecido para Susan... [sic] me lo dijo Cinthia: eres la más bonita del colegio, Susan, no quiero irme de Londres, Cinthia, yo tengo que regresar a Buenos Aires, ¿cuándo te volveré a ver, Susan?, mi primera hija llevará tu nombre<sup>125</sup>

Este vuelo mental se extiende por cuatro páginas; en ellas, el hilo narrativo se rompe, pues el personaje recuerda los momentos trascendentales de su vida, desde su salida del internado escolar hasta que el protagonista conoce a su padrastro:

---

<sup>125</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 257

Julius se debe estar muriendo de hambre en el hotel, regresaremos a más tardar a las diez, Julius, ¿quién es ese señor, mami?, no voy a llorar la sueca fastidiarlo [sic] darling de Neandertal te llevará a pasear en su carro de carrera, éste es Julius, Juan Lucas... [sic] «¡Susan, Susan!»

—Casi me matas del susto, Juan Lucas.

—Hace cinco minutos que detuve el coche. ¡Ni cuenta te diste de que casi nos matamos en la última curva! ¿Cuántas copas has bebido?<sup>126</sup>

Esta forma de intercalar los recuerdos se encuentra también en sus primeras narraciones. El tan citado cuento “Jimmy en Paracas” revela el estilo que definiría la narrativa de Alfredo Bryce; en este cuento, se expresan, por medio de una digresión discreta, los aspectos dolorosos de una relación laboral-servil, advertida desde la perspectiva de un niño:

Y la boina; la boina es vasca; él [su padre] dice que es vasca de pura cepa. Es para los viajes; para la calvicie. Porque mi padre es calvo, calvísimo, y ahora que lo estoy viendo ya no es un hombre alto. Yo aprendí que mi padre no es un hombre alto sino más bien bajo. Es bajo y muy flaco. Bajo, calvo y flaco, pero yo entonces tal vez no lo veía así, ahora ya sé que sólo es el hombre más bueno de la tierra, dócil, como yo, en realidad se muere de miedo de sus jefes; esos jefes que lo quieren tanto porque hace siete millones de años que no llega tarde ni se enferma ni falta a la oficina; esos jefes que yo he visto cómo le dan palmazos en la espalda y se pasan la vida felicitándolo en la puerta de la iglesia los domingos<sup>127</sup>

Aunque esta técnica suele estar emparentada con el reconocido *stream unconsciousness*, y la manera en la que transcurre la narración se acomoda en el canon latinoamericano, hay en ella algunos aspectos

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 261

<sup>127</sup> Alfredo Bryce Echenique, “Jimmy, en Paracas”, en *Ibid.*, p. 32

que hacen del procedimiento citado una forma transgresora para el contexto narrativo peruano y su pesada tradición. Vayamos paso a paso.

Si se observa bien, en la forma narrativa de *Un mundo...* se advierte que el narrador incorpora al relato dos aspectos que son clave para entender la diferencia entre este peculiar hilo narrativo y los de los cánones anteriores: la oralidad y el humor; éstos le dan vitalidad a la narración y se convierten en dos elementos trascendentales para la historia receptiva de la novela.

El horizonte de expectativas contenía ya ambos aspectos, aunque, expresados de distinta manera. Cuando se recorren los caminos novelísticos o cuentísticos de las primeras décadas del siglo XX, se advierte que de ambos aspectos la oralidad es la que tiene más presencia, y no es para menos en unas historias que suelen ubicarse en los ambientes rurales de aquel país latinoamericano. Baste como ejemplo una cita del famoso capítulo “El consejo del rey Salomón” en la novela *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría:

Tampoco se cumplió la promesa que la Vicenta hiciera a la Antuca sobre el perro que se llamaría Clavel. El Simón dijo:  
—*Nuay qué dales e comer, y los otros cristianos no los quedarán también pueso...*<sup>128</sup>

No obstante este ejemplo, hay quien señala que la oralidad se encuentra en la tradición oral, que se percibe en la serie de relatos que narran los personajes de esa novela<sup>129</sup>, mas no en su forma de hablar.

---

<sup>128</sup> Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*, p. 179. Las cursivas son mías.

Para Alfredo Bryce, la oralidad no significa ni una ni otra cosa. Por medio de ésta, según el autor, se manifiesta, por un lado, la capacidad que tiene el escritor para completar la realidad, recreándola: “[la oralidad es] esa capacidad de arreglar la realidad, de burlarse de ella, finalmente, de recuperarla, de ser el observador que se observa a sí mismo, observando, y de añadirle un toque de humor a esto”<sup>130</sup>. Por otro lado, significa también un recurso narrativo vital y una concepción creativa muy heterodoxa; afirma Bryce a propósito de su trayectoria estilística:

Para mí una novela no es más que un cuento que me gusta tanto que lo voy alargando hasta convertirlo a veces en un mamotreto [...] Además, siendo mi literatura bastante oral, una narración que yo cuento a un presunto lector, mantengo para mí el derecho de alargarla como se alarga a veces una conversación que es buena y agradable. ¿Y la estructura? Preguntarán sin duda los más. La verdad es que hasta hoy me interesa poco. Me interesa la escritura antes que la estructura<sup>131</sup>

La confrontación que se lleva a cabo entre la oralidad de esos cánones y la oralidad de Bryce ocasiona no sólo un desajuste narrativo, sino también un conflicto con la expectativa social, ya que ésta tiene una estética particular.

En este sentido, el humor, el otro aspecto peculiar de la narrativa de Bryce, no era bien visto como medio para acercarse a una realidad dramática. En una narrativa de altos vuelos y de un tono grave, el humor

---

<sup>129</sup> Véase Carlos Villanes, “Esta edición”, en Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*, p. 74-78

<sup>130</sup> Alfredo Bryce Echenique, “Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Marzo de 1985, núm. 417, p. 68

<sup>131</sup> Alfredo Bryce Echenique en Rubén Bareiro Saguier, art. cit., p. 78

resulta negativo y contraproducente para los fines de una tradición narrativa de fuerte raigambre social:

Nuestros novelistas son francamente serios, protocolares, casi solemnes; todos ellos parecieran ignorar el humor; el más importante Vargas Llosa [sic] [...] lo considera inconveniente y perturbador para la narrativa, produciría una «baja de tensión»; sería en suma, «un tiempo muerto» en la novela<sup>132</sup>

La presencia del humor en la tradición narrativa peruana es escasa; solamente parece localizarse, como afirman varios críticos, en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y en la novela *Estampas de ficción* del escritor Díez Canseco; después nada. La aparición de una narración oral y humorística como la de Bryce significa, pues, una ruptura estética de esa línea estilística en dicha tradición. Como ya he señalado, la expectativa social, que se cumple cabalmente, al principio, en *Un mundo...*, oculta el carácter novedoso y trasgresor de esta novela y de las primeras narraciones de este autor peruano. Lejos de exagerar el papel de estos rasgos, la relevancia del humor, por ejemplo, se manifiesta como un recurso benéfico para la perspectiva social: “[el] humor de Bryce [...] consigue darnos –en situaciones y parlamentos; en las voces del autor omnisciente y los personajes– cuadros muy vivaces de distintos sectores de nuestra sociedad”, y, a la vez, constituye la renovación de una posibilidad estética: “[no] poca importancia tiene el hecho de que con *Un mundo para Julius* la narrativa peruana [...] recupere el sentido del

---

<sup>132</sup> Tomás Escajadillo, “Bryce: elogios varios y una objeción”, en César Ferreira (ed.), *Los mundo de Alfredo Bryce (textos críticos)*, p. 138

humor [...] la prosa de ficción peruana parecería haber desdeñado las posibilidades artísticas del humor”<sup>133</sup>.

Como se ve, el humor es un elemento prácticamente innovador y la oralidad es opuesta a la de los cánones anteriores. Indudablemente, los escritores latino-americanos, en general, habrán incursionado en estos aspectos; sin embargo, en la primera novela de Alfredo Bryce estos rasgos impresionan más al lector al involucrar la estructura narrativa y el resto de sus piezas.

En esta singular oralidad, por ejemplo, el narrador se vuelve subjetivo, lo que repercute en la forma narrativa y, a mi juicio, ocasiona el humor:

Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry [...] un palacio con cocheras, jardines, piscina, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas, mirando, por ejemplo, una flor; con departamentos para la servidumbre [...] hasta con una carroza que usó tu bisabuelo, Julius, cuando era Presidente de la República, ¡cuidado!, no la toques, está llena de telarañas<sup>134</sup>

La oralidad está presente en las narraciones peruanas en general, pero se nota una diferencia en cuanto al tipo de léxico, obvia, si se atiende a los tipos antagónicos de poblaciones y niveles socioculturales. En la primera novela de Bryce, el uso del lenguaje por parte del narrador se parece, a veces, al entusiasmo que revelan los personajes de *Los ríos profundos* de Arguedas y que expresan por medio de diversas

---

<sup>133</sup> *Ibidem*

<sup>134</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 11

interjecciones, como “¡Papacito!” “¡Rey!” o “¡Jajayllas!”; pero, en otras, es un léxico coloquial que logra efecto gracias a recursos como la exageración y el discurso directo e indirecto libre:

Pericote, guayabera blanca, pantaloncito gris y mocasines negro y blanquito, era un pericote; pero optimista eso sí, optimista y con una enorme capacidad, casi una amnesia de alta sociedad, para olvidar las mil mandadas al diablo que mil señoras de Lima le habían pegado desde que llegó a su primera fiesta [el] barrio Marconi, que se trasladaba fumando hacia el bar, para estudiar a la señora que debía haber sido un lomazo, que todavía estaba muy buena y que qué mierda hace conversando con la rata ésa<sup>135</sup>

Estas virtudes estéticas logran ubicar a *Un mundo para Julius* en el panorama latinoamericano de innovaciones técnicas, y, también, la distinguen del resto de las novelas de tinte urbano. Tomás Escajadillo afirma que esta novela podría considerarse como una narración anti-oligarca. No obstante, al comparar los rasgos que caracterizan a las novelas de esa índole, a saber, el ambiente, la forma de narrar, el estilo y los personajes, el crítico encuentra que *Un mundo...* supera esa visión panfletaria tan común y rebasa la forma narrativa y estilística de esas obras; de esto resulta que se reconozca al narrador, al estilo de éste y al humor, como formas innovadoras y que, entonces, estos aspectos permitan que la novela rebase el mero antagonismo social<sup>136</sup>.

Las formas narrativas no tradicionales que adoptó Alfredo Bryce colocaron a *Un mundo para Julius* en un lugar alejado de los cánones en las

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 210-211

<sup>136</sup> Cf. Tomás Escajadillo, art. cit., pp. 136-138

historias de la literatura, lo que provocó que esta obra no lograra evocar el horizonte de expectativas común de los lectores. La posterior aceptación receptiva se originó gracias a un efecto positivo dentro del ámbito crítico peruano, ocasionado por el contraste de la novela con otras de la misma línea estética y temática. Así, se relacionó a *Un mundo...* con *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, los relatos de Valdelomar, y los cuentos de Ribeyro, en cuanto a lo literario, y, con *Duque* (1934) de José Diez Canseco, y *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, respecto al tema<sup>137</sup>.

Se puede concluir, entonces, que *Un mundo para Julius* resulta de una calidad literaria y de un contenido social ambiguo. Cuando sus logros estéticos se miden sobre el fondo de una serie de obras latinoamericanas, el resultado es escasamente satisfactorio; y del lado del canon peruano, el efecto estético de esta novela es aberrante y escandaloso, pues, la expectativa social interviene sobremanera.

El humor y la oralidad, que para unos son innovaciones, para otros son aspectos curiosos que llegan a ocasionar una peligrosa ambigüedad respecto a la posición del escritor frente a su realidad. Así, la novela sólo alcanza a evocar el horizonte de expectativa social, que puede ser favorecido por recursos literarios como la ironía. Es por eso que la crítica

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 135-136

social se impone, y ocasiona que no pocos críticos se inclinen por ese lado más que por la ruptura que representa para su tradición literaria.

Esta problemática muestra el doble carácter de la novela: por una parte, constituiría una especie de continuidad con la tradición realista al exponer la sociedad de su tiempo, pero, por otra, es un testimonio de los cambios narrativos, y a la vez temáticos, de la narrativa peruana e hispanoamericana.

En este sentido, me parece que de los elementos que componen la novela, la perspectiva de la sociedad que ofrece un narrador tan característico es una más de las cualidades de esta novela. En el siguiente capítulo abundaré más al respecto.

# **CAPÍTULO 4**

**La doble  
perspectiva de la realidad**

## Introducción

*Un mundo para Julius* expone, junto con otras obras de su entorno literario, una realidad determinada. Los novelistas peruanos de la década del 50 pensaban que era urgente ocuparse de una ciudad que necesitaba, desde hacía tiempo, su intervención para representar sus personajes típicos, sus clases sociales antagónicas y sus inframundos.<sup>138</sup> De esta manera, las barriadas, las zonas exclusivas y los personajes, relacionados a partir de la lógica del sirviente y el patrón, configuran un mundo conflictivo y descompuesto que forma la realidad de Julius, el protagonista infantil de la primera novela de Alfredo Bryce.

Este personaje forma parte de la clase social dominante, pero convive con la clase pobre, a la que conoce y estima. La posición privilegiada que ocupa en el mundo de contrastes y de relaciones perniciosas que lo rodean, debería otorgar un papel trascendental a este protagonista: ser un medio para denunciar los abusos de la clase dominante y la injusticia social que aqueja a la clase pobre. Esta expectativa se cumple en la novela cuando advertimos las frivolidades y derroches de la clase alta, así como algunos hechos contra la clase pobre; como muestra tenemos, entre otras cosas, las impresiones de una extranjera acerca de los personajes miserables, desde la perspectiva de un narrador irónico:

---

<sup>138</sup> Cf. Peter Elmore, *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo xx*, pp. 145-147

[la sueca continuó] sentada valientísima [...] hasta que se le acercó uno que decía que le quería cuidar el carro. Ése casi la mata del susto [...] el tipo seguía parado ahí, con la gorra inmunda de marino, con todo inmundo [...] y se le acercaba y era un ladrón o un asesino peruano o un loco o eso que llaman las barriadas; lo cierto es que repetía cuidar, señorita, y ella, con el miedo no le entendía [...] y para traducirle [él] no encontró mejor medio que el de pasarle la franela inmunda que llevaba por la luna delantera, se la dejó totalmente empañada, y ahora sí ella estaba segura de que ése era el comienzo de un crimen horrible en esta tierra de salvajes<sup>139</sup>

No obstante esto, la visión de los novelistas peruanos de esa época, como afirma Peter Elmore, no era sólo ocuparse de los aspectos de una ciudad como Lima, entre ellos, la marginalidad, sino también acabar con ciertos mitos<sup>140</sup>. Así, la manera en la que son presentados los personajes y las situaciones miserables en *Un mundo...* se ajusta, también, a esta segunda intención: derribar los mitos acerca de la clase pobre y los ídolos de la clase alta.

La manera en la que se presenta esta sociedad, entonces, no sólo está enfocada a denunciar sino que también afecta la imagen de una y otra clase social, en la que se incluye a la clase media. Así, *Un mundo...* cumple con la intención de la narrativa urbana de su tiempo, pero al exponer los abusos y derribar los mitos acerca de ambas clases expresa una dimensión individual que se superpone a las pugnas sociales y a las injusticias. El mundo del protagonista se presenta, entonces, de dos maneras: como un anverso, que presenta un ámbito sórdido, y como un

---

<sup>139</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 278

<sup>140</sup> Peter Elmore, *op. cit.*, p. 147

reverso, que expresa un conflicto individual, decisivo para definir el sentido de esta novela respecto a la realidad que representa.

Estas perspectivas serán el contenido de este capítulo.

### **El anverso: el personaje principal, su realidad y el inicio de su conflicto**

*Un mundo para Julius* es la historia de un niño rico que vive entre dos mundos antagónicos, el de la clase llamada oligarca y el de la servidumbre. Varias anécdotas constituyen, en esta novela de aprendizaje, y de acuerdo con Baquero Goyanes, “la historia de una educación, de un irse haciendo hombre, de las experiencias [...] aventuras, por las que [el personaje] viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez”<sup>141</sup>; pero también forman la denuncia de diversas circunstancias opresivas, tanto para los personajes pobres como para el protagonista.

La vida de Julius transcurre, desde los cinco a los once años, en la relativa armonía de su clase social y de la etapa de su vida. Si bien es un niño privilegiado, esta condición no lo exime de ciertos sufrimientos, como el tener una madre ausente, un padrastro frío, una hermana entrañable que fallece y unos hermanos que cometen constantes atropellos en su perjuicio. El mundo que lo rodea se compone del colegio, del club, pero, sobretodo, de la sección servidumbre de su casa. Esta última sirve como peldaño para conocer la realidad en la que se

---

<sup>141</sup> Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, p. 33

desenvuelven los personajes de la servidumbre. Al involucrarse con ellos nos da la oportunidad de conocer su mundo, compuesto por barriadas, personajes miserables y circunstancias adversas que los rodean.

Inevitablemente, los personajes pobres se relacionan con la familia de Julius, pero mantienen un vínculo distinto al del protagonista. Juan Lucas, el padrastro de Julius, por ejemplo, es totalmente indiferente hacia esta clase social. Como representante de los valores oligarcas no permite ningún tipo de vínculo que no sea la relación de patrón-sirviente, para no arruinar su vida sensual y deliciosa:

Juan Lucas se había vuelto a llevar la copa de vino a los labios, y por el ventanal más grande del comedor [...] miraba enorme y verde el campo de polo [...] Celso había adornado la mesa con un frutero lleno de color donde sus ojos fueron a posarse un instante [...] para rebotar inmediatamente [...] y tomar vuelo hacia el jardín y elevarse más allá hacia el campo de polo que ahora unos hombres minúsculos atravesaban acompañando a unos hermosos caballos sobre el césped [...] El mechón rubio y maravilloso de Susan se vino abajo cerrando lo verde [del césped] con oro, pero algo feo entraba también por el rabillo de su ojo.

—Universo —anuncio Celso.

Juan Lucas volteó a mirar. Había un serranito [...] Entró descubriéndose la cabeza humilde [...] Universo había dicho buenos días, pero él ya no recordaba haber mandado traer a un tipo llamado Universo [...] Miraba hacia el polo y nuevamente esos caballos allá en el fondo atraían su atención, pero algo en el suelo, en el rincón de su comedor también lo llamaba<sup>142</sup>

Otro caso especial de la relación entre ambas clases es Susan, la madre del protagonista. Este personaje es benévolo con los pobres, pero, en realidad, de lo que se trata es de un sentimiento compasivo, que surge

---

<sup>142</sup> Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, pp. 326-327

como un pasatiempo para paliar el tedio de su vida. Así, junto con otras de su misma clase, se dedica a ayudar a los indigentes del hipódromo por medio de un programa de asistencia social, mas su intención se ve derribada por Juan Lucas, quien muestra su indiferencia hacia estos temas cuando Susan quiere compartir algunas de esas experiencias con él:

Susan dejaba pasar los noticiones, la muerte de algún señorón de Lima, por ejemplo; y es que él [Juan Lucas] no toleraba nada desagradable mientras tomaba su jugo de naranja [...] ella sabía muy bien que a un hombre tan elegante no se le cuenta que la gente sufre y se muere. Sin embargo un día trató de contarle de uno de sus pobres del hipódromo; inmediatamente Juan Lucas le hizo *stop*, con la mano, y ella sintió sus dedos finísimos incrustándosele en la garganta<sup>143</sup>

Susan descubre que este pasatiempo puede ser motivo de escarnio, sobre todo si alguien como Juan Lucas lo rechaza y evidencia el lado ridículo de esa conducta compasiva. De esta forma, un personaje aletargado por las pastillas somníferas no dura demasiado en este empeño; los placeres de la vida oligarca que representa su marido,<sup>144</sup> y que nada tienen que ver con estos deberes piadosos, terminan por atraparla, convencerla y volverla a su estado acostumbrado:

El Mercedes corría minutos después por la venida Abancay. Primera vez que Julius se internaba por barrios antiguos de la gran Lima [...] A su lado, Susan se ponía sus gafas de sol y oscurecía el asunto porque le daba flojera acordarse de la pobreza después de un almuerzo tan pesado y con tanto vino y sobre todo antes de la corrida [de toros]<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 157

<sup>144</sup> Wolfgang Luchting anota que los valores oligarcas incluyen el “evitamiento de la seriedad, de la tristeza, la pobreza”, que, en efecto, se perciben en estos dos personajes. En Wolfgang Luchting, *Alfredo Bryce/Humores y malhumores*, p. 20

<sup>145</sup> Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 178

Las actitudes de Susan y Juan Lucas hacia los sirvientes reafirman el sentido de denuncia que tiene este lado de la realidad; se muestra, una vez más, el trato al que los pobres están sujetos que, en este caso, consiste en la indiferencia, el desprecio, la compasión y los prejuicios, amen de la miseria. Por su parte, el mundo de la oligarquía, compuesto de extranjeros, intelectuales, y, sobre todo, de aquellos que buscan subir peldaños en la casa alta, se nos presenta dominado por los valores superfluos que rigen a esta clase (riqueza, elegancia, diversión, mujeres bellas, ambientes placenteros) y, al contrario de la clase pobre, por las escenas de despilfarro y excesos.

Ésta es la realidad a la que nos enfrenta la novela; la situación del protagonista la favorece y la hace evidente a cada paso que da; sin embargo, también existe una dimensión personal que se va moldeando gracias a que la servidumbre satisface la necesidad afectiva que aqueja a Julius desde que su madre quedó viuda; asimismo, otros personajes de su clase social determinan el rumbo de su madurez y de esta relación con el mundo pobre.

Cinthia, su hermana, es el primer personaje que incide en la vida de Julius al provocar su interés hacia la servidumbre. Cinthia se perfila hacia el mundo de manera distinta a los demás, pues es un personaje que según la terminología de Forster recibe el nombre de redondo<sup>146</sup> debido a

---

<sup>146</sup> Cf. E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, pp. 74-84

su carácter inquisitivo y excepcional: “Susan, linda, se quejaba: era indecible lo que esa criaturita la hacía sufrir, la torturaba con sus nervios, es hipersensible, Baby, le contaba a una amiga, me vuelve loca con sus preguntas”<sup>147</sup>.

Este rasgo permite al personaje no ser ajeno, como sus hermanos mayores o sus padres, a la suerte de la servidumbre, sobretodo si representa, también para ella, un vínculo afectivo muy fuerte. Tal es el caso de la muerte de Berta, su nana, que resulta ser un hecho trascendental para ella y para Julius debido a las preguntas que esto le ocasiona:

Lo que Susan no contaba es que Cinthia la traía loca con lo de papá, ¿por qué, mami?, mami, yo me escapé, yo vi por la ventana, ¿por qué a papi se lo llevaron en un Cadillac negro con un montón de negros vestidos como cuando papi iba a un banquete en Palacio de Gobierno? [...] Y es que entonces no se daba muy bien cuenta pero ahora de pronto se acordaba y relacionaba con la manera en que se llevaron a Bertha, en una ambulancia, mami, por la puerta falsa. Pero ahí se atracaba y titubeaba y es que no encontraba las palabras o la acusación para expresar la maldad ¿de quién? Cuando se llevaron a Bertha por la puerta falsa, bien rapidito, como quien no quiere la cosa<sup>148</sup>

Es Cinthia, entonces, el personaje encargado de portar una especie de conciencia respecto a la clase pobre, tan necesaria en esta realidad configurada por oposiciones sociales, y que, sin embargo, no se desarrolla del todo.

---

<sup>147</sup> Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 20

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 21-22

La intuición de esta maldad pudo haber determinado a Cinthia como a una heroína, pues esta conciencia incipiente comienza a ser decisiva para develar la infamia de la clase alta. Sin embargo, este personaje redondo, este disco luminoso, como los llama Forster, que brilla independientemente de los demás, se apaga precozmente, muere de tisis justamente cuando ella y Julius se habían vuelto inseparables al compartir dicho descubrimiento y algunas experiencias infantiles. Julius recibe, así, esta conciencia como un medio que le permite trascender la curiosidad que le ocasionaba la sección servidumbre para poder explorar otras secciones servidumbre, por decirlo así, fuera del Palacio. De esta manera, conoce, y al conocer expone, el mundo de los sirvientes, formado por albañiles, una clase media venida a menos y lugares miserables.

Por otra parte, este conocimiento le permitirá develar el secreto que se oculta en la partida de Berta por la puerta falsa, lo que constituye a Julius en un protagonista en potencia, que conoce y, por consiguiente, actúa sobre su realidad. En el transcurso de la novela parece concretarse este papel cuando otro personaje de la servidumbre muere en territorio oligarca; en esta ocasión Julius, que ya ha crecido, evita que se lleven a Arminda, la planchadora, de la misma manera que a Berta:

Juan Lucas se hizo a un lado, muy tarde para protestar, para preguntar quién había alterado sus disposiciones: ya todos pasaban delante de él, de Susan, y Susan se unía al grupo. Julius se había quedado atrás, desde ahí alcanzaba a ver dos carrozas, una era un

gran automóvil negro, desde ahí atrás alcanzaba a ver cómo el entierro de Arminda salía por la puerta principal del palacio<sup>149</sup>

Este hecho corresponde a lo que Cinthia hubiera hecho en su lugar y, de alguna manera, coloca al protagonista en el camino correcto de una realidad que hay que denunciar. El rumbo hacia la madurez del protagonista parece ya trazado; sin embargo, sus hermanos mayores, Santiago y Bobby, lo torcerán.

Dentro del desenfreno en el que viven se involucran sexualmente, en su respectivo momento, con un miembro de la servidumbre: Vilma, la nana de Julius, tiene un lazo afectivo muy fuerte con el protagonista, pues es quien le proporciona el cariño que su madre le escamoteaba por su situación de viudez prematura. Cuando muere Cinthia, llega Juan Lucas y todo comienza a cambiar: Susan se vuelca hacia su nuevo esposo y su hermano Santiago cae en las redes de alcahuatería que le tiende su padrastro, lo que propicia, entre otras cosas, el abuso hacia Vilma:

Por la noche estalló el asunto; Celso y Daniel escucharon gritos provenientes del cuarto de Vilma y corrieron a ver: lo chaparon en pleno forcejeo. Y no era la primera vez, confesó Vilma. Diario se le metía al cuarto y ella haciendo todo lo posible porque nadie se entere. Hoy se había propasado el niño Santiago<sup>150</sup>

Vilma, como es de esperarse, decide irse. A pesar de esto, la vida de Julius no se ve afectada sobremanera, pero, este hecho regresa fatídicamente cuando Julius está a punto de cumplir once años.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 395

<sup>150</sup> *Ibid.*, pág. 97.

En esta ocasión interviene Bobby, el más furioso de los juniors en cuanto a su destrampe. Entre borracheras, berrinches y mujeres, encuentra en un prostíbulo a la antigua y entrañable nana de Julius, llamada Sonia ahora. Con este descubrimiento lo provoca pidiéndole dinero para decirle, a cambio, a quién se iría a «tirar» al prostíbulo. Julius, quien “estaba machísimo con eso de que iba a cumplir once años[,] [que] no paraba de soltar lisuras a diestra y siniestra [y que] [ya] sabía lo que quería decir tirar”<sup>151</sup>, descubre un día la terrible identidad de esa mujer, y el insoportable peso que adquiere, entonces, la palabra “tirar”, por medio de Nilda, la antigua cocinera:

—La encontré por la calle, bien trajeada, siempre hermosa la joven Vilma [...] tanto olor, su misma facha de Vilma algo me escondía ya, su propio andar [...] Habla con una lengua inmunda, provocando habla, insolentándose, envalentonándose, burlándose de que una es pobre pero honrada [...] Como cosa de nada le suelta a una que es chuchumeca en un burdel de la Victoria<sup>152</sup>

Estos personajes secundarios forman parte, como afirma Rodríguez Peralta, de la estructura simétrica que guarda *Un mundo para Julius*, es decir, según el crítico, la novela presenta un paralelismo de personajes y de hechos entre el primer capítulo y los últimos<sup>153</sup>; así, Santiago, que se había ido a Estados Unidos, Vilma, que se había ido después del abuso sexual y Nilda, quien había sido despedida, reaparecen en el

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 458

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 473

<sup>153</sup> Phyllis Rodríguez-Peralta, “Narrative Access to *Un mundo para Julius*”, en César Ferreira e Ismael P. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce (Textos críticos)*, p. 146

último capítulo, en otras circunstancias, para darle el rumbo definitivo a la vida del protagonista: el término de su niñez feliz adquiere un sentido trágico, que lo aparta del estilo de vida oligarca que le esperaba. La nueva partida de Santiago hacia Estados Unidos resultó ser el encuentro de Julius con una realidad cruda, desidealizada, que establece un nuevo paralelismo entre la primera partida de Santiago, cuando Julius sólo decía: “a Julius se le notaba más preocupado que triste, el ceño fruncido y las manos pegaditas al cuerpo, temblando contra sus muslos, se iba su hermano querido por cuya culpa botaron a Vilma que me trajo al aeropuerto cuando se fue Cinthia... [sic],<sup>154</sup> y cuando regresan del aeropuerto después de despedir de nuevo a Santiago, ya sabiendo que su querida nana era prostituta:

Sentado en el asiento posterior de la camioneta, con Bobby al lado, Julius se esforzaba por contener la cólera, la desesperante y violenta timidez que le producía recordar a Nilda [...] y, ahora, mientras regresaba del aeropuerto, la inesperada escena de la mañana lo asaltaba repitiéndose, desbordándolo por sus manos tembleques, minimizando todo lo que no fuera ese instante en que la vio sentada, llorando, desvaneciendo la pena que normalmente debió producirle la nueva partida de Santiago<sup>155</sup>

A raíz de la noticia surge un conflicto en el protagonista, pues, además de que termina brutalmente con su niñez, inicia la lucha entre preferir a la clase pobre o a su clase social; esta situación ocasiona que el

---

<sup>154</sup> Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 142

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 470

protagonista perciba el mundo oligarca insoportablemente siempre lleno de tranquilidad:

[Bobby ni] cuenta se dio, adelante tampoco, ni Susan ni Juan Lucas, cada uno con lo suyo. Julius aprovechó tanta paz para quedarse tranquilito, hijo de Susan casada con Juan Lucas, hermano de Bobby, regresando del aeropuerto de dejar a su otro hermano, acercándose por fin a la casa... [sic] Pero no bien terminó de revisar su existencia tranquilizante, de agregarle, en un último esfuerzo, estoy vivo, me llamo Julius, no le he pegado a Bobby, no pasa absolutamente nada<sup>156</sup>

Y que se le revele la realidad sin maquillaje, atroz, de los personajes pobres: “Era la misma incontrolable timidez que le impidió entrar a la repostería, cuando llegó tranquilamente a desayunar y se encontró con la mujer horrible que era Nilda”<sup>157</sup>.

Según la concepción de Lucáks acerca del desarrollo del héroe, el protagonista de la novela de aprendizaje debería reconciliarse con el mundo al que está integrado y en conflicto al mismo tiempo<sup>158</sup>. En este caso, la violenta llegada de Julius a la madurez no le permite la integración, puesto que ha descubierto, también, que la maldad de la clase oligarca, a la que se refería su hermana, no reside precisamente en ésta. El descubrimiento paulatino del mundo al que pertenece, es decir, el de la oligarquía, pero también el de la servidumbre, no logra apaciguar sus demonios interiores, en palabras de Lukács, que todo héroe presenta, sino todo lo contrario, la revelación que provoca Vilma, por medio de

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 473

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 470

<sup>158</sup> Georgy Lucáks citado por Roland Bourneuf en *La novela*, p. 200

Nilda, los exacerba y ocasiona un drama individual que se superpone al drama social que venía sugiriendo el conocimiento de la clase pobre. De esta forma, la posición que ocupa Julius respecto a estas clases sociales es ya indeterminada y, según mi parecer, este conflicto se agudiza por la extrema sensibilidad, como dice Wolfgang Luchting, que lo caracteriza<sup>159</sup>.

Julius se debate, entonces, entre ser un protagonista con conciencia social o pertenecer a esa “raza de Abel”, como dice uno de los epígrafes de la novela, que tiene todo en la vida y que sigue un camino trazado por los mayores, como lo muestra su hermano Santiago, quien comienza a sentar cabeza sin dejar de gozar la vida, pero de manera mesurada, como Juan Lucas. El protagonista tiene que vencer este conflicto, y la manera de hacerlo es por medio de un diálogo imaginario entre él mismo y Bobby, con el que recrea las circunstancias para modificar las respuestas y liberarse del peso de la realidad atroz:

También Julius terminaba un largo diálogo, surgido en la oscuridad de su dormitorio y sin que él [...] nada pudiera hacer por evitarlo [...] 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... [sic] Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí<sup>160</sup>

El protagonista, sin embargo, no supera el conflicto. En mi opinión, el desencanto por la clase social pobre, la que él prefería, y el sentirse desubicado, en conflicto con ambas clases sociales, des-

---

<sup>159</sup> Wolfgang Luchting, *op. cit.*, p. 58

<sup>160</sup> Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 476-477

ilusionado de una y excluido de otra, constituyen el reverso de este mundo: el personaje sostiene un eterno diálogo con los actores de ese drama, o consigo mismo, intentando componer esa realidad; sin embargo, como si fuera un Sísifo, la solución se le escapa. Bajo la superficie de la representación de ese mundo injusto, entonces, se manifiesta este diálogo, que irrumpe en la realidad antagónica para darle un sentido distinto.

**El reverso: *Un mundo para Julius*  
desde la perspectiva del personaje en conflicto**

*La identidad del narrador*

Este mundo subterráneo dista mucho de la objetividad de un narrador omnisciente. Advertimos esta diferencia cuando leemos que Carlos es “el chofer negro-uniformado-con gorro de la familia [sic]”, cuando Morales, un compañero de colegio de Julius, respondía “con su boca de llanta” y cuando se dice de los Arenas que “llegaban inmundos”. Asimismo, nos percatamos de que el narrador apela a nosotros para transportarnos, efusivamente, a distintos ambientes

Inútil decir que todas eran el último grito de la moda, ¡aaaaahhhh! y carísimo. Los hombres avanzaban en grupo y decían ¡carajo! y/o ¡cabrón!, bien dicho, en su debido momento y era varonil; así los caddies no se atrevían a pensar que por finos y distintos eran maricones. Si, por ejemplo, en ese momento, te hubieras asomado por el cerco que encerraba todo lo que cuento,

habrías quedado convencido de que la vida no puede ser más feliz y más hermosa<sup>161</sup>

Estas características implican un carácter oral y humorístico que no es ya impersonal, sino una muestra de que el narrador es un testigo de las costumbres y los personajes de una época: “el tío [Juan Lucas] ya se iba por los cincuenta aunque continuaba fresco como una lechuga y con una cara que podría ser la solución contra la muerte, donde el infarto andaba completamente desprestigiado y donde los cangrejos, *frutta di mare*, se conocían en restaurants [sic] en que la cuenta podría ser tu sueldo”<sup>162</sup>

En otras ocasiones este narrador se inmiscuye cada vez más en esta realidad; así, no le basta saber de sus personajes, sino que los insulta o los describe grotescamente; Juan Lucas, por ejemplo, se vuelve “un hijo de puta”, Nilda, la cocinera, suelta “una carcajada con caries y dientes de oro por montones” y Carlos, el chofer, tiene un bigotito que consta de “dos rayitas pendejas”<sup>163</sup>

Las diversas manifestaciones narrativas que se manifiestan dan la impresión de que el tiempo que les corresponde no es el de la novela, sino que es un presente externo a ésta, de alguien que relata lo que había en su vida, de una manera festiva, o lo que sentía en ciertas situaciones incómodas, con un tono melancólico:

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 121

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 205

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 204

cuando ella vino y te dio los minutos de felicidad que amenazan siempre con pena más tarde, en cualquier momento, en cualquier momento Julius y puede ser ahora, ahora en que por ser tu santo aparece Vilma sentada en una banca y tú la miras y no hay absolutamente nadie, absolutamente nada, sólo la amenaza de la pena que ya es tu tristeza [...] y sabes que tu vida estará llena de esos momentos de amenaza de pena que ya es tristeza que te recordará siempre, cuando las bancas que rodean la piscina se convierten en huevos que se tragan a la gente y oscurecen verde<sup>164</sup>

Dada la variación de tonos, como en este último caso, la narración en primera persona, así como los exabruptos narrativos mencionados, cabe pensar que el narrador trata la realidad fluctuando entre la omniscencia, el testimonio y la protagonización. Debido a esto las clasificaciones de heterodiegético y homodiegético no bastan para explicar las distintas formas en las que se narra y, por esto mismo, surge la necesidad de darle un rostro al narrador. La lectura de una novela con multitud de voces narrativas implica, como dice Graciela Reyes, que el lector, al no poder distinguir el origen de las voces, tome las enunciaciones como sueños o alucinaciones<sup>165</sup>. En el caso de *Un mundo para Julius*, la polifonía resultante ha dado origen a muchas discusiones que intentan establecer la identidad de este narrador polifacético.

La primera apunta a que narrador y autor son una misma persona, de manera que el segundo se desdobra en el primero, siendo también, un truco del cual se vale el autor para plasmar sus experiencias<sup>166</sup>. La

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 232-233

<sup>165</sup> Graciela Reyes, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, p. 92-93

<sup>166</sup> Wolfgang Luchting, *op. cit.*, p. 48

segunda consiste en que el narrador podría identificarse con el protagonista, es decir, con un Julius adulto; sin embargo, ésta es la tercera, más bien, sería un ente de ficción omnisciente, un artificio para poder contar la historia<sup>167</sup>; la cuarta, por su parte, afirma que el narrador es un yo desdoblado, que se escribe a sí mismo: “Bryce escribe la biografía de una narrador autobiográfico”<sup>168</sup>.

Como se ve, la identidad del narrador oscila entre incluir a Bryce en la ficción o excluir su presencia autobiográfica. No obstante, me parece que la identidad adecuada a la expresión que se percibe en la novela es la que afirma que quien narra es Julius adulto, pese a que existan intervenciones narrativas que no se amolden a esta perspectiva.<sup>169</sup> La mayor parte de la narrativa con-temporánea, si no es que toda, presenta este fenómeno, por lo que han surgido diversas formas de explicarlo. Una de ellas, la de Wayne Booth, que parece ser la más aceptada, propone la existencia de un autor implícito, que, en palabras de Graciela Reyes, es una imagen que el autor de carne y hueso construye de sí mismo:

El autor implícito es [...] un hablante del texto, pero un hablante citado [...] suscitado, por el narrador, que, a su vez, en cuanto ficticio, ha sido citado (pero en otro plano [...]) por el autor de carne y hueso [...] el autor empírico inventa un narrador y se inventa sí

---

<sup>167</sup> Edmundo Bendezú Aibar, *La novela peruana. De olavide a Bryce*, p. 324

<sup>168</sup> Julio Ortega, *El hilo del habla*, p. 11

<sup>169</sup> Wolfgang Iser afirma que existen “inconsistencias narrativas” en el trato que se le da a algunos personajes. En Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 52

mismo (una versión de sí mismo) en el discurso de ese narrador, que es su discurso y el discurso del otro<sup>170</sup>

En este sentido, la imagen que el crítico Wolfgang Iser se hace del narrador de esta novela es, a mi juicio, representativa del autor implícito: una persona que cuenta una historia (la novela) a un auditorio compuesto por distintos tipos de personas. De esta forma se puede explicar la gama de intervenciones narrativas en esta novela, que obedecerían, entonces, a suponer la presencia de un protagonista narrador que conoce la totalidad de su realidad y que da cabida en su discurso a las voces de diversos enunciadores, de manera informal, o a sí mismo como quien mira su pasado tristemente.

Estas variaciones narrativas serían la reinención de esa realidad desde la perspectiva de una ilusión rota, despojada de maniqueísmos e idealizaciones. La moneda cambia de cara y el mundo objetivo desaparece, así como el narrador dispuesto a denunciar los excesos de una clase y las miserias de otra. Este lado de la realidad presenta la enunciación del desencanto y la destrucción de una clase social idealizada. El narrador elimina las distancias para convertirse en un personaje que vive y padece todos los aspectos de esta realidad; el ser juez y parte provoca que unas veces se exprese abruptamente, evidenciando cólera o un triste y doloroso sentimiento de desarraigo.

---

<sup>170</sup> Graciela Reyes, *op. cit.*, pp. 106-107

Asistimos, de esta manera, a una de las características fundamentales de la narrativa de Bryce Echenique, la oralidad. Ésta, según el autor, es “esa capacidad de arreglar la realidad, de burlarse de ella, finalmente, de recuperarla, de ser el observador que se observa a sí mismo”<sup>171</sup>. No obstante, este componer la realidad imaginariamente implica vivir de nuevo, no por el simple hecho de recordar, sino siendo víctima y esclavo de la nostalgia:

la nostalgia viene cargada de vida latente y es independiente de la voluntad. Nos invade cuando menos lo esperamos, porque es algo relacionado con un hecho real vivido o no vivido del todo, o no comprendido, al ser vivido, y que se nos aparece cuando comprendemos que es irrepetible [...] Siempre es una etapa final la que determina la nostalgia, y sólo en ese momento se comprende todo y se vuelve a vivir emotivamente pero ya no, y nunca más, ‘actuantemente’<sup>172</sup>

La polifonía y el tono constituyen, entonces, un personaje narrador que se identifica con Julius adulto, que, desde el punto de vista del sentido oral y nostálgico de la oralidad, enuncia una realidad que le es dolorosa a un interlocutor que podría ser él mismo, otro o un pequeño grupo. El desencanto da forma al tono de su discurso y se complementa con el sentirse desubicado, es decir, el saber que no pertenece a ningún sector social.

---

<sup>171</sup> Alfredo Bryce Echenique, “Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas”, en *Cuadernos hispano-americanos*, Marzo de 1985, núm. 417, p. 68

<sup>172</sup> Alfredo Bryce Echenique, “La oralidad” en Julio Ortega, *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, p. 118

*El desencanto: “un lunar de carne en el rostro más bello”*

En su realidad personal, el protagonista percibe a la clase pobre desde la perspectiva del desencanto. El narrador desilusionado muestra que no tiene ya preferencia por la clase pobre que ha conocido, y lo manifiesta por medio de expresiones exacerbadas de esta realidad, acordes con su condición de desencanto. La sensibilidad del protagonista se vuelve peligrosa pues si debido a ésta se interesó por el mundo que su misma clase despreciaba, también provoca que visualice este mundo de una manera amarga y melancólica, volviéndose, así, una fuerza destructiva.

El ámbito de la clase pobre no significa ya, entonces, un oasis en ese mundo superficial e injusto de la oligarquía sino una realidad despreciable, dominada por lugares infrahumanos y personajes infernales que son ridículos por su manera de hablar, sus costumbres, sus hijos, su cultura o instrucción y, por supuesto, por el lugar en el que viven. Lejos se encuentra dicha realidad desencantada de las idealizaciones románticas acerca del pobre y del dramatismo de su condición social y sus situaciones personales, así como del maniqueísmo. De esta manera, en esta perspectiva personal de la realidad de los sirvientes, los oficios más duros, la irremediable ocupación laboral del pobre (la de ser parte de la servidumbre de una casa rica) y sus dramas personales no revelan aspectos sublimes ni injusticias sociales, sino rasgos y actitudes negativas, sin que esto signifique que se advierta

conductas criminales o aspectos por el estilo. El protagonista se topa con una realidad compuesta de seres que parecen desfigurados, salvajes en ocasiones y, sobretudo, serviles; características que se resumen en la palabra «grotescos».

Los personajes que presentan estos rasgos son los albañiles, Nilda y otros que no son más que ambientales. El narrador expone no ya la parte de miseria que les toca y en cómo la viven, sino su aspecto y sus conductas. Así, los albañiles, que parecen “payasos locos de circo barato”, forman parte de un carnaval que un Julius adulto describe con un cierto dejo de desprecio:

Cucaracha se metió la cuchara vacía a la boca hasta la mitad del mango y la sacó lamiéndola al mismo tiempo que agachaba la cabeza. Julius se acercó al círculo de albañiles, silenciosos todos por un momento, y pudo ver hasta qué punto estaban pintarrajeados, plagados de manchas y con las manos con que comían llenas de cemento que ya nunca les saldría de las uñas. Las mujeres les acercaban más botellas de cerveza y luego, cuando terminaban de raspar el fondo de sus vasijas de comida, las llevaban hasta un caño cercano y las lavaban<sup>173</sup>

Es verdad que se revela también una relativa dosis de humor en lo que dicen o hacen estos personajes, pero, a mi juicio, este sesgo destruye su imagen; en Nilda, por ejemplo, resulta cómica su costumbre de exagerar las cosas por medio de sus relatos:

Eso de ahí parecía una llave de luz pero segurito que los niños que se electrocutaban en los periódicos de Nilda metían la mano en llaves de luz así, y el bebito, pobrecita criaturita, ese que se puso a mear, mear es orinar, Julius, ese que se pues a mear y por ahí

---

<sup>173</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 187

había un enchufe así todo roto y por los orines se le subió la electricidad hasta el pipí y huérfana se quedó su madre, no, Nilda: huérfano se queda el que se le electriza su mami<sup>174</sup>

Pero revelan una educación obsoleta y el predominio de una oralidad desbordante que la vuelve grotesca.

Incluso, la fatalidad que rodea a los personajes desamparados no es excusa para impregnarlos de un sentimiento compasivo: la muerte del pequeño hijo de Nilda a causa de tifoidea no se vuelve un drama ni forma parte de un discurso social, sino que revela el terrible utilitarismo al que se ajustan estos personajes sin protestar “dentro de una semana [Nilda] estaría trabajando y no podría venir, por fin había encontrado trabajo en Lima, ahora era más fácil, ahora que su hijo se le había muerto, así son [sic] pues la gente... [sic]”<sup>175</sup>.

Las actitudes de estos personajes, así como las de la oligarquía, ya reseñadas, configuran una Lima que es horrible, en palabras de Sebastián Salazar Bondi, y que presenta como característica general lo postizo, que quiere decir el disfraz y la imitación. Esto se manifiesta en la clase pobre, según el autor mencionado, cuando tienen que involucrarse con el mundo de la aristocracia para poder salir de su inexorable condición, pues, como afirma el autor, el ser del pobre le impide rebelarse, y las creencias que se le han impuesto para obtener el ascenso social lo orillan

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 299

<sup>175</sup> *Ibid.*, pág. 470.

hacia la imitación de los personajes oligarcas mediante el servicio a éstos<sup>176</sup>.

El servilismo y la imitación son otro de los puntos que el desencanto hace resaltar. Esta característica se presenta ya en el cuento “Jimmy, en Paracas”, perteneciente al primer libro de relatos de Bryce (*Huerto cerrado*), en el que el personaje principal, Manolo, percibe el mundo servil de las clases menos afortunadas, como la suya misma, y la imitación que su padre hace de ese mundo de opulencia y excesos, representado por el amigo de Manolo, Jimmy:

Y ahí empezó la cosa. Estoy viendo a mi padre ofrecerle a Jimmy un poquito de vino en una copa. Ahí empezó mi terror.

—No, gracias –dijo Jimmy–. Tomé vino con el almuerzo –y sin mirar al mozo, le pidió un whisky.

Miré a mi padre: los ojos fijos en el plato, sonreía y se atragantaba un poco de corvina que podía tener millones de espinas. Mi padre no impidió que Jimmy pidiera ese whisky, y ahí venía el mozo casi bailando con el vaso en una bandeja de plata, había que verle sonreírse al hijo de puta<sup>177</sup>

Diversos personajes muestran en *Un mundo para Julius* el lado terrible de esta interacción con la oligarquía. No obstante, entre ellos, se encuentran los que presentan este rasgo como definitorio; son personajes que aparecen una sola vez en la novela, pero que muestran este aspecto miserable, como el personal de un restaurante, en el que se acentúa esta

---

<sup>176</sup> Cf. Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, pp. 98-99

<sup>177</sup> Alfredo Bryce Echenique, “Jimmy, en Paracas” en *Cuentos completos*, p. 36

actitud, semejante a la citada anterior-mente: “—Mozo, por favor limpie la mesa —dijo Juan Lucas al vacío. Un mozo bajó del cielo”<sup>178</sup>.

Asimismo, se encuentran aquéllos que no muestran este aspecto negativo, pero que están destinados a presentarlo debido a su condición social; son las estudiantes de la clase media a quienes Julius también observa y de quienes sabe lo que significan para la clase oligarca:

Julius caminaba tranquilamente por los altos, mirando hacia el zaguán y pensando que las chicas del colegio son las chicas de los colegios nacionales. «¡Ah!», dijo tío Juan Lucas, «esas huachafitas son las mejores secretarías. En cuanto a la bonita que se pinta las uñas, qué quieres que te diga, muchacho. Esa me parece que se va por el mal camino»<sup>179</sup>

Lo grotesco y lo ridículo se advierten, así, en cada interacción de Julius con los personajes pobres, a quienes no perdona un rasgo físico prominente, un aspecto antihigiénico o una actitud que raya en lo ridículo. Cabe dejar en claro que esto se presenta abruptamente, es decir, que surge en la narración como un cambio de tono en ese discurso de un Julius adulto que revive esa realidad para componerla, pero que no puede controlar debido a su sensibilidad herida. Así, tenemos, de pronto, pasajes de los que se apodera un humor corrosivo para presentar una realidad que debería mostrarse de la manera más solemne posible:

El Mercedes atraviesa toda una zona que no tarda en venirse abajo desde hace cien años y desciende a un lugar extraño, parece que hubieran llegado a la luna [...] el Mercedes sufre nostálgico de las más grandes autopistas [...] Julius, al principio, se desconcierta, no

---

<sup>178</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 271

<sup>179</sup> *Ibid.*, pág. 347.

puede imaginarse, no sabe qué son, ¡claro!, son casuchas, ¡claro!, que se llenó todo de estilos mi-brazo, aunque de vez en cuando se repite alguna de las chalecito, una costurerita bien humilde tal vez, y de repente ¡zas! La choza, para que veas una Julius, mira, parece que se incendia pero es que están cocinando<sup>180</sup>

Las irrupciones anteriores denotan el desencanto por la clase pobre, en las que el tono es, como se aprecia, humorístico y, en ocasiones, ácido; sin embargo, también existe un tono triste, sufriente, que se manifiesta en la novela de la misma manera intempestiva. Este tono expresa otra realidad a la que se enfrenta el protagonista en conflicto, que veremos a continuación, y que tiene que ver también con la imagen que queda al protagonista de estos personajes:

Nuevamente participaba Julius en conversaciones en que los sirvientes se hablan de usted y se dicen cosas raras, extrañas mezclas de Cantinflas y Lope de Vega, y son grotescos en su burda imitación de los señores, ridículos en su seriedad, absurdos en su filosofía, falsos en sus modales y terriblemente sinceros en su deseo de ser algo más que un nombre que sirve una mesa y en todo<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 236

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 201

*“El alma de doble filo”: el desarraigo*

Ser juez y parte entrañable de la clase pobre es el origen del sentirse desubicado. La relación que tuvo Julius con la servidumbre trascendió la curiosidad para transformarse en una relación sentimental, que le ocasionó un conflicto con la clase oligarca, volviéndolo un antagonista dentro de su misma clase: “Pero [Juan Lucas] dijo que ya era hora de que el mocosillo se olvidara de tanta ama y tanta cosa; andaba metido siempre entre la servidumbre o conversando con el jardinero, con cualquiera menos con otros igual a él...”.<sup>182</sup>

Pero la sensación de no pertenecer a ninguna clase debido a la desilusión y al rechazo que ya sentía hacia la suya se explica con base en la lógica de la vida del oligarca: el final de la novela muestra el difícil camino que le espera al protagonista: ser parte inevitable del ciclo de crecimiento de los personajes oligarcas adolescentes, que incluye los abusos ya sabidos y el trato indiferente hacia esta clase, o evitarlo. Inexorablemente pertenece a su clase social, y cuando compara ambas realidades, ve, sin dudarlo, que le agrada más la suya, que se distingue sobremanera de los ámbitos oscuros y fantasmales, como la casa de su compañero pobre, Cano:

Julius siguió a la abuelita por unos corredores horrorosos, donde todos los pisos eran de locetas [sic] y hacía un frío húmedo. Se tropezó con una mesita muy fea y casi tumba un florero con flores de plástico que mami dice es lo más cursi y feo del mundo. Lo

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 98

eran, además. La verdad, todo era muy feo en la casa. También Cano en su cama altísima y vieja. De la época de Matusalén era la cama, y el otro ahí sentado, con un pijama como los de Celso y Daniel [los sirvientes], sonriéndole y contándole me saqué la mugre<sup>183</sup>

No obstante, sabe que puede relacionarse bien con la clase pobre, con la que intenta varios acercamientos que logran su objetivo, como cuando se aventura en el mundo de los albañiles, a quienes se gana haciendo lo que ellos, incluso, cargando un bote de mezcla.

El afecto que le tiene a la clase pobre es más fuerte que las diferencias materiales entre ambas clases; esto lo sabe su madre, por ejemplo, a quien, como ya mencioné, los paraísos oligarcas hacen que se olvide de los desgracias de los pobres. Pero esto no basta para vencer el hecho trágico en su vida al enterarse de la vida de Vilma, justamente cuando estaba decidiéndose ya por el mundo de los pobres, pese a todo. Como dice Wolfgang Luchting, no sabemos el camino que eligió el personaje:

¿Será como sus hermanos, como el saciado Santiago o como el irresponsable Bobby que emula a Santiago? La novela no da ninguna respuesta a esta pregunta, sólo insinúa posibilidades que, sin embargo, pueden interpretarse de manera varia, dependiendo la decisión en el lector y sus propias experiencias, de su actitud hacia la vida y de su comprensión de cómo opera el determinismo social<sup>184</sup>

Pero lo que es más probable es que esta grieta en su conciencia social, que provoca el desencanto, cause también un conflicto en cuanto

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 343

<sup>184</sup> Wolfgang Luchting, *op. cit.*, p. 20

a seguir ese determinismo social o manifestar la incapacidad de adaptarse a los sentimientos de su clase hacia estos personajes. El cuento “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tin” (*La felicidad, ja ja*, publicado después de esta novela) nos puede ayudar un poco.

Esta narración es el discurso de un personaje en conflicto consigo mismo, pues sus recuerdos le presentan una realidad esplendorosa, a la que él pertenecía, pero de la que fue poco a poco alejándose, no por la muerte de su abuelo poderoso y la desaparición de sus bienes a causa de la rapiña de los de su mismo estrato social, sino por no poder hacer lo que los de su misma clase hacen sin miramientos: avanzar en la vida a costa de los demás, sin importar quién sea, y, menos, un personaje pobre: “yo sufría en silencio [...] tenía unos sufrimientos que no debía tener, que tú no tenías, no paraba hasta la huachafería con tanto sentimentalismo y con la pena absurda que todo eso me daba”<sup>185</sup>. Esta actitud ocasiona que no haya podido utilizar a una secretaria solamente para su placer sino que termine casándose con ella debido a lo conmovedor que le pareció su ridícula forma de hablar, así como el drama personal que le aquejaba en la oficina. El personaje de este cuento enuncia, pues, desde un presente sórdido y fracasado, en el que se ve en la necesidad de recurrir a su viejo amigo para pedirle dinero, sin que éste lo vea como el amigo “a quien le fue mal en la vida”.

---

<sup>185</sup> Alfredo Bryce Echenique, “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tin”, en *Cuentos Completos*, p. 144

La estampa que nos presenta este personaje fracasado podría parecerse a la de un Julius adulto, quizá no con el mismo destino, pero sí con el mismo conflicto: un personaje de clase alta que no logró concretizar los valores de la oligarquía y que tiene una actitud contraria a la habitual: “eso que tú llamabas rebeldía, inconformismo, eso que el médico una vez llamó desadaptamiento”<sup>186</sup>

De esta forma, Julius, como Juan Lucas, debería mostrarse indiferente hacia la suerte de los personajes, como pasó en el caso de la muerte de Arminda o el despido de Nilda o Vilma, o repetir el abuso sexual hacia el personal doméstico femenino, como hicieron Santiago y Bobby; sin embargo, se siente desubicado, entre el paraíso de su clase y el inframundo de los pobres, lo que le ocasiona sentimientos contradictorios, visibles en sus intervenciones abruptas, que denotan nostalgia y desprecio.

Esto se observa de manera más abrupta debido al tono sufriente, y en primera persona, con el que Julius adulto interviene en la narración. Uno de estos casos es cuando Arminda le hace un obsequio por ser su cumpleaños. Mientras los padres de Julius no saben qué hacer debido al silencio incómodo que se impone, el narrador protagonista irrumpe para exponer el conflicto entre una realidad ridícula (manifiesta en el

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 149

personaje pobre, en su regalo y en sus palabras) y una realidad sentimental:

mientras Arminda te entregaba el regalo y tú no sabías qué decirle porque era un par de medias amarillas, a cuadritos, y nunca podrías usarlas por horribles [...] y las letras que tú no querías que te dijeran nada, te habías defendido hasta ese instante las letras fueron palabras y tuvieron sentido para ti, de mi voluntad, niño, de mi voluntad niño de mi voluntad<sup>187</sup>

El agobio por criticar, pero a la vez conmoverse, es la expresión de un protagonista que no sabe a qué clase social pertenece. Este sentimiento no significa que el personaje no tenga vicios; más bien quiere decir que no sabe qué modelo seguir, ya que Juan Lucas, con su actitud hedonista y fría, encierra más bien el significado de la corrupción, del mal; mientras que la servidumbre en su conjunto es susceptible de corromperse, como Vilma y otros personajes que no son grotescos como Nilda o los albañiles, pero que presentan algo que derriba su imagen ideal.

Si atendemos bien este discurso del protagonista desencantado y desubicado podemos darnos cuenta de que su encono y su tristeza va dirigida a toda la sociedad; no sólo los personajes que mostré son objeto de su sensibilidad mal encausada, sino también personajes intermedios a estas clases, como los intelectuales, maestros o empresarios, con quienes manifiesta, también, su necesidad de aliviarse; así, la maestra de castellano “bien huachafa era y la habían visto con su novio por la

---

<sup>187</sup> Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 233

avenida Wilson” y al historiador Lalo Bello “[siempre] le dolían sus anchísimas caderas y tenía pie plano, asma, callos, juanetes y una cara que con ella debió acabarse el imperio romano [...] era a través de ese rostro que decaía Occidente”<sup>188</sup>.

En *Un mundo para Julius* la palabra protesta social adquiere un significado distinto; el descontento no se restringe a una clase social sino que abarca la sociedad urbana entera: a diestra y siniestra el narrador critica a todos los personajes, sin compasión, y sin medida; claro que también sin objetividad.

En estas circunstancias, el personaje principal de esta novela no logra reconciliarse con el tipo de sociedad ideal, objetiva, conformada por víctimas y victimarios. Si bien, hay momentos en los que se advierte esta dinámica, los hay también en los que vemos la imagen contraria, dibujada por el antimaniqueísmo y la desidealización. De esta forma, unas partes de este mundo están expresadas por un narrador con rasgos objetivos que denuncia los excesos de la clase oligarca y los padecimientos del pobre, pero, en vista de la sensibilidad del protagonista y el terrible choque entre la realidad ideal y la realidad tal cual es, la percepción del verdadero ser de los personajes pobres encuentra expresión por medio de un narrador subjetivo, conocedor de este mundo, que se manifiesta por medio de tonos nostálgicos recrean-

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, pp. 366 y 247 respectivamente

do ese mundo de manera destructiva, como una venganza de esa realidad, tal vez involuntaria, pues al quererla componer más bien se desquita.

En todo caso, el afán de criticar a la sociedad entera obedece a una sola cosa: a expresar el inconformismo de un protagonista por su realidad. Así, esta novela podría ser la expresión de una venganza contra Lima entera; sucedería como cuando Julius desagravia a Cano, su compañero pobre de clase, por medio de una composición que lee en voz alta y que alude a Fernandito Ranchal, el compañero abusivo; éste advierte la alusión, pero Cano no comprende este acto de justicia, lo que lo lleva a equivocarse irrisoriamente. En este sentido, a cada grupo social representado en la novela le correspondería uno de estos papeles, y, por qué no, también a los lectores.

## **CONCLUSIONES**

## Conclusiones

Las características de *Un mundo para Julius* conforman una novela que compite satisfactoriamente con los escritores del *boom* en cuanto a innovación narrativa y tema, ubicándose así en el horizonte de expectativas de los críticos.

Debido a un clima de constantes rupturas literarias, provocado por el *boom*, el horizonte de expectativas se modificó, y gracias a esto la primera novela de Alfredo Bryce Echenique se desplazó al nivel de las narraciones postmodernas, caracterizadas por la versatilidad de sus elementos formales; en este sentido, *Un mundo para Julius* es, en la obra de Bryce, el principio de una narrativa lúdica, que aprovecha las distintas técnicas narrativas para formar un conjunto de narraciones no convencionales.

Aunque la fiebre social y política determinó su recepción al momento de publicarse, actualmente la veta social sigue siendo explorada, pero sin centrarse en el maniqueísmo latente de los personajes, y alejándose de la percepción automatizada de las novelas que, al recrear un mundo antagónico socialmente hablando, sólo exponen la miseria económica de una clase y la opulencia de otra con la intención de calificarlas típicamente como oprimida y opresora. De esta manera, aunque los antagonismos sociales de *Un mundo...* implican desigualdades e injusticias, no se advierte una opresión significativa por

parte de la llamada oligarquía, como sucedería con otras narraciones de esta índole. Este matiz en la habitual relación de poder se origina partir del suceso, casi edípico, que abre el camino de la adolescencia a Julius: el destino inmoral de su querida nana, revelado por su hermano, le provoca una reacción violenta contra los miembros de su misma clase, que, sin embargo, no exterioriza, y, a la vez, la percepción de los personajes del mundo de las barriadas se altera: el cristal de la idealización se hace añicos y muestra un rostro casi brutal. Si bien es cierto esto, no puede afirmarse, sin embargo, que este lado oscuro de los personajes comúnmente idealizados obedece a la percepción que impone un ámbito como la urbe, pues, aunque toda ciudad representa el paraíso perdido y la corrupción de los personajes, sean éstos ricos o pobres, las alusiones que la novela hace al mundo idílico muestran, también, aspectos negativos e, incluso, denigrantes.

La alternancia de personas gramaticales para narrar resulta eficaz para expresar esta perspectiva desencantada. De esta manera, el protagonista desarraigado no pasa por alto, por supuesto, los excesos de su misma clase, pero tampoco puede omitir los rasgos, acciones, costumbres y lugares que el mundo de la clase opuesta le ofrece. Es aquí cuando la persona gramatical se altera, por medio de la oralidad bryceana, y emerge el conflicto del protagonista, quien intenta solucionarlo reinventando la realidad por medio de muchos tonos y

hablas que dejan ver, asimismo, profundas manifestaciones de rencor y melancolía. *Un mundo para Julius*, más que una crítica a una clase social, es un libelo contra ricos, pobres, clase media, indigentes, cabareteras, inmigrantes, intelectuales, en fin, toda la sociedad limeña, pero más que nada es el intento de solución de ese conflicto.

En la manera que *Un mundo para Julius* nos muestra la realidad, se advierte uno de los ejes de la teoría de la recepción literaria, la del grado de relación que una obra mantiene con las normas literarias de su género. Esta novela rompe con la preceptiva de la narrativa social, tan practicada y aceptada en Perú y en el resto de Latinoamérica, por medio de una forma lúdica que provocó un rechazo receptivo después de que las circunstancias ajenas a lo literario favorecieran la perspectiva social. Así, podemos afirmar que en la primera novela de Bryce confluyeron dos tipos de recepciones: la predispuesta a encontrar puntos de coincidencia con la expectativa social y la que buscaba alternativas respecto de los escritores canónicos del momento.

De esta manera, la indagación acerca del contexto receptivo me permitió definir el lugar que ocupa *Un mundo para Julius* en la historia literaria latinoamericana y peruana, y, en consecuencia, poner en relieve los elementos que le confieren el sesgo innovador y actualidad constante. De paso, me parece que podemos reflexionar acerca de los vaivenes de una novela: si bien es cierto que el destino de una obra es como el de

una botella lanzada al mar, cabe pensar en las circunstancias que pueden darle rumbo a una novela en el océano literario, o, simplemente, en la mente del lector común. *Un mundo...*, por lo que se advierte en su recepción actual, podrá ser un punto de referencia en la historia literaria latinoamericana y peruana, debido a sus méritos estéticos y a las vetas de estudio que se adivinan en otros aspectos, como en los personajes por ejemplo; mientras que desde el punto de vista de su relación con la sociedad, será vigente al ofrecernos una perspectiva ambigua y humorística, combinada con un conflicto de por sí dramático, en tiempos cada vez más relativos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. DIRECTA**

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *Permiso para vivir. (Antimemorias)*, 5ª ed., Anagrama, Barcelona, 1993

———, “La oralidad” en Julio Ortega, *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Universidad de Guadalajara, México, 1994

———, *Un mundo para Julius* Anagrama, Barcelona, 2001

———, *Cuentos completos*, 4ª ed., Alfaguara, Madrid, 2002

#### **a. Acerca de la obra de Alfredo Bryce Echenique**

FERREIRA, César Guillermo e Ismael Márquez (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce (Textos críticos)*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1994

LUCHTING, Wolfgang, *Alfredo Bryce/Humores y malhumores*, Milla-Batres, Lima, 1975

ORTEGA, Julio, *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Universidad de Guadalajara, México, 1994

RODRIGUEZ-PERALTA, Phyllis, “Narrative Access to *Un mundo para Julius*”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce. (Textos críticos)*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 1994

### **2. INDIRECTA**

#### **a. Historias de la literatura hispanoamericana**

ALEGRÍA, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, 4ª ed., Ediciones del Norte, México, 1986

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, Tomo 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1979 (Breviarios, 156)

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3<sup>era</sup> ed., corregida y aumentada, Editorial Castalia, Madrid, 1997 (Literatura y sociedad)

CYMERMAN, Claude y Claude Fell (coords.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*, traducción del francés de María Valeria Battista, EDICIAL, Buenos Aires, 2001

DONOSO, José, *Historia personal del boom*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1998

GÁLVEZ ACERO, Mariana, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus ediciones, Madrid, 1992 (© 1987)

JOZEF, Bella, *Historia de la literatura hispanoamericana*, traducción de Dulce María Zúñiga, Guadalajara Jalisco, México, EDUA/Universidad de Guadalajara, 1991

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, T. III, Alianza editorial, Madrid, 2001

SAMBRANO URDANETA, Oscar y Domingo Miliani, *Literatura hispanoamericana*, Tomo II, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994 (© 1971)

SHAW, Donald L, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6<sup>a</sup> ed. ampliada y corregida, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988 (Crítica y estudios literarios)

———, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6<sup>a</sup> ed. ampliada, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999 (Crítica y estudios literarios)

WILLIAMS, Raymond Leslie, *The Postmodern Novel in Latin American*, St. Martin's Press, New York, 1995

## **b. Historias de la literatura peruana**

BENDEZU AIBAR, Edmundo, *La novela peruana. De Olavide a Bryce*, Editorial Lumen, Lima, 1992

CORNEJO POLAR, Antonio, *La novela peruana*, Editorial Horizonte, Lima, 1989 (Crítica literaria, 6)

CUETO, Alonso, "Novela y utopía", en Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Publicaciones del Centro de estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt, Madrid, 1998

ELMORE, Peter, *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, El Caballo Rojo, Lima, 1993

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo, "Ficción y crisis: una mirada a la narrativa peruana contemporánea", en Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Publicaciones del Centro de estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt, Madrid, 1998

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1965

———, *Introducción crítica a la literatura peruana*, 2ª ed., Villanueva editores, Lima, 1974

OQUENDO, Abelardo, *Narrativa peruana (1950-1970)*, Alianza editorial, Madrid, 1973 (El libro de bolsillo)

STROUD, Carlos S., *Al encuentro de la Lima que viene; tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad: Los geniecillos dominicales, Conversación en la catedral y Un mundo para Julius*, New York University, New York, 1992

TAMAYO VARGAS, Augusto, *Literatura peruana*, Tomo 2, Librería Studium editores, Lima, 1976

### **c. Teorías de la literatura**

BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet, *Teoría de la novela*, Traducción y notas de Enric Sullá, 5ª ed., Ariel, Barcelona, 1989

FOKKEMA, D. W. y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo xx: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*, 8ª ed., Cátedra, Madrid, 1997

FORSTER, E.M, *Aspectos de la novela*, 5ª ed., Debate, Madrid, 2000

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La crítica literaria del siglo xx*, editorial EDAF, Madrid, 1996 (Autoaprendizaje)

INGARDEN, Roman, “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Traducción de Sandra Franco y otros, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Sociales, México, 2001 (Pensamiento social)

JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Ediciones Península, Barcelona, 1976

———, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco y otros, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Sociales, México, 2001 (Pensamiento social)

———, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco y otros. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Sociales, México, 1993 (Pensamiento social)

MUKAROVSKY, Jean, “El arte como hecho semiológico”, en *El lugar de la literatura*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1980

REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002

LUNACHARSKY, Anatoly V, *El arte y la revolución (1917-1927)*, selección de textos y prólogo de Adolfo Sánchez Vázquez, traducción de Ricardo San Vicente, Grijalvo, México, 1975

#### **d. Tesis**

KELLEY, Alita, *Entropic Comedy and the Postmodern Vision: an Analysis of "Un mundo para Julius" by Alfredo Bryce Echenique, a Poststructural Approach, with a Translation of the Novel into English*, v. 1, University of Arizona, Arizona, 1992

#### **e. Otras**

ALEGRÍA, Ciro, *Los perros hambrientos* edición de Carlos Villanes. Cátedra, Madrid, 1996

MORENO-DURÁN, R. H, *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002 (© 1976)

PEASE G. Y., Franklin, *Breve historia contemporánea del Perú*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995

PEREIRA, Armando, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado *et al.*, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, UNAM, México, 2004

SALAZAR BONDY, Sebastián, *Lima la horrible*, 5ª ed., Era, México, 1977 (© 1964)

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002

VILLANES, Carlos, "Esta edición" en Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*, edición de Carlos Villanes, Cátedra, Madrid, 1996

#### **HEMEROGRAFÍA**

BAREIRO SAGUIER, Rubén, "Entrevista. Alfredo Bryce Echenique", en *Hispanamérica*, abril, año II, número 6, 1974, pp. 77-81

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Marzo de 1985, num. 417, pp. 65-76

## **INTERNET**

FUENTE, José Luis de la, “Alfredo Bryce Echenique: de la memoria al desencuentro”, en:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Bryce/autor.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Bryce/autor.shtml) (17 agosto de 2005, en vigencia al 28 de agosto de 2008)

PRADO ALVARADO, Agustín, “Julius cumple treinta años”, en:

<http://ajosyzafirosperucultural.org.pe/02fant5.htm> (2 de julio de 2004)