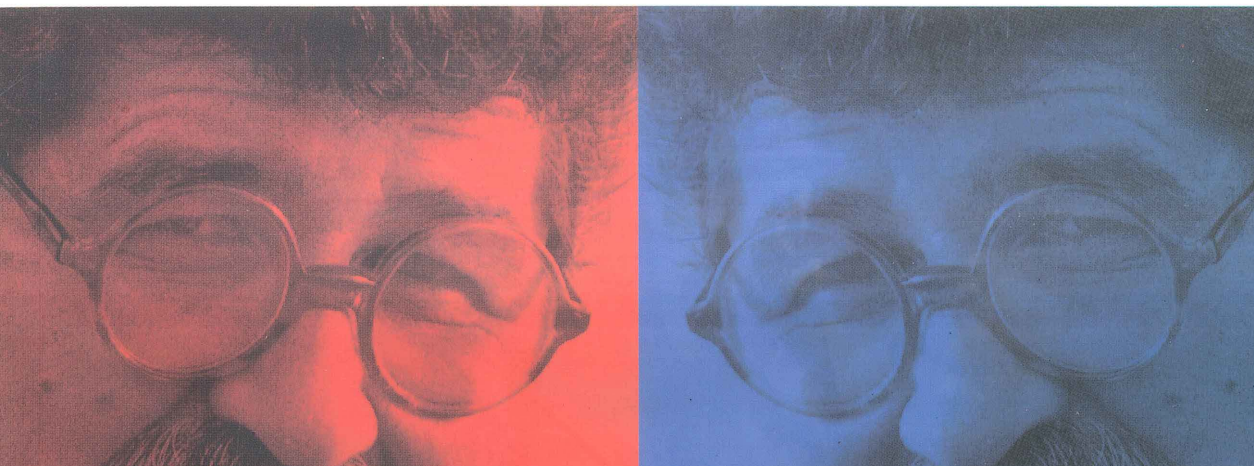


César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



## Capítulo 56

# LOS MUNDOS DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Nuevos textos críticos



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ / FONDO EDITORIAL 2004

*Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (nuevos textos críticos)*

Primera edición: setiembre 1994

Segunda edición: enero 2004

Tiraje: 500 ejemplares

© 2004, César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores)  
© 2004 de esta edición por Fondo Editorial de la Pontificia  
Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia N° 1164, Lima 1  
Teléfonos: 330-7410 - 330-7411  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño de cubierta: Erik Chiri  
Corrección de estilo: Alberto Ñiquen  
Cuidado de la edición: César Ferreira y Gerardo Castillo  
Asistente de edición del Fondo Editorial PUCP: Nelly Córdova

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

*Derechos reservados*

ISBN: 9972-42-579-7

Hecho el Depósito Legal N° 1501052003-3008

Impreso en el Perú - Printed in Peru

# Amor y escritura en *La amigdalitis de Tarzán*

Aníbal González

*The Pennsylvania State University*

*Tú, sentada en una silla;  
yo, de pie con expresión de lord.  
Pero tú, desnuda y con sombrilla;  
yo, vestido pero con calor.  
Tú... yo... él.*

Silvio Rodríguez, «Desnuda y con sombrilla»

*Si acaso me contradigo  
en este confuso error  
aquel que tuviere amor  
entenderá lo que digo.*

Sor Juana Inés de la Cruz, «Amoroso tormento»

*Calisto y Melibea se casaron –como sabrá el lector, si ha  
leído La Celestina...*

Azorín, «Las nubes»

¿En qué se parece la escritura al amor? ¿Qué rasgos de la escritura literaria explican su capacidad para fascinar y provocar el deseo en sus lectores, de manera semejante a como los amantes se fascinan mutuamente? Estas son las interrogantes que plantea una nueva corriente de ficción narrativa hispanoamericana que ha surgido durante los últimos treinta años y que ha llegado a suplantar a las corrientes otrora dominantes, desde las novelas totalizadoras y experimentales del *boom* de los años sesenta hasta las narraciones documentales o testimoniales, más visiblemente politizadas, de los setenta y ochenta. Tras el fin de la Guerra Fría, la caída de la Unión Soviética, y la pérdida de interés en la opción revolucionaria, la narrativa hispanoamericana de hoy se ha venido ocupando cada vez más de temas tales como el amor romántico y el sentimentalismo, los cuales habían sido subordinados o soslayados en la narrativa hispanoamericana anterior.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hay que señalar, por supuesto, que esta *vuelta al amor* no es exclusiva de la literatura hispanoamericana. Un fenómeno semejante ha estado dándose en otros países de Occidente. En Francia durante los ochenta, por ejemplo, una amplia gama de teóricos y críticos publicaron obras que proclamaban y a menudo ejemplificaban en sí mismas

A grandes rasgos, esta narrativa sentimental se caracteriza por abandonar el afán de impersonalidad que tipificó tanto a las novelas del *boom* como a las narraciones testimoniales —cuyos personajes, al contar sus desventuras, a menudo insistían, como Esteban Montejo, que «eso no es triste porque es la verdad» (*Biografía de un cimarrón* 15). En cambio, la nueva narrativa sentimental reivindica el papel del sujeto y de la subjetividad en la literatura, postulando, en el decir de Alfredo Bryce Echenique, «una subjetividad muy bien intencionada» («Confesiones...» 38).

Al aludir a esta nueva corriente, pienso no solo en obras del *post-boom*, tales como *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet, *Querido Diego* (1978) de Elena Poniatowska, *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende, *La velocidad del amor* (1989) de Antonio Skármeta, y *Nosotras que nos queremos tanto* (1996) de Marcela Serrano, entre muchas otras, sino incluso en textos recientes producidos por figuras consagradas del *boom*, entre los cuales sobresalen *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa, y el *tríptico amoroso* de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994). Una figura clave de este nuevo movimiento, y acaso la más influyente, lo es Bryce Echenique, cuya narrativa, a partir de *Tantas veces Pedro* (1977) y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) hasta su reciente *La amigdalitis de Tarzán* (1999), ha girado casi íntegramente en torno a las perplejidades y misterios del amor.

En gran medida, la exploración del amor y lo sentimental en la ficción hispanoamericana más reciente conlleva una investigación acerca de la capacidad de la escritura literaria para fascinar a sus lectores y crear un sentido de comunión y de comunidad entre escritores, lectores y textos. Sin embargo, según espero demostrar, *La amigdalitis de Tarzán* interroga y cuestiona profundamente, como pocas novelas dentro de esta corriente, la posibilidad de basar la escritura sobre una idea del amor como comunión.

---

el retorno al lenguaje sentimental de los amantes: *Fragments de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes, *La carte postale* (1980) de Jacques Derrida, *Passions élémentaires* (1982) de Luce Irigaray, *Histoires d'amour* (1983) de Julia Kristeva y *La sagesse de l'amour* (1984) de Alain Finkielraut, entre otros. En los Estados Unidos, la crítica Wendy Steiner ha observado recientemente «un desplazamiento en el gusto de los lectores hacia un tipo de ficción que fue ensayado primero por las escritoras», y ha señalado además con respecto a la ficción de lengua inglesa que «si el período posmoderno se inauguró con los fuegos artificiales del *modernism*, ahora se cierra con el extraordinario lugar común del amor» (18-19).

Antes de pasar a comentar *La amigdalitis de Tarzán*, conviene primero explorar en más detalle el trasfondo ideológico de esta relación amor-escritura que he postulado. Estamos tan habituados a pensar en el amor como uno de los architepas de la literatura, casi como un fin en sí mismo, que se nos hace difícil concebir que el tema amoroso pueda ser un vehículo para otras preocupaciones fundamentales del quehacer literario. No obstante, esto es lo que sucede en no pocas obras de la tradición literaria moderna y post-moderna. Como botón de muestra, podríamos recordar el papel que juega el amor como símbolo de la unión entre el Espíritu y la Naturaleza en la filosofía y la poesía romántica, según lo ha estudiado M. H. Abrams en *Natural Supernaturalism* (1971). Incluso, si nos remontamos a la antigüedad clásica, veremos cómo en los diálogos de Platón, sobre todo en el *Fedro* y el *Simposio* (o *Banquete*) se entrelaza insistentemente la discusión sobre el ser del amor con la del ser del lenguaje y de la escritura.<sup>2</sup> En la era moderna, y aun más en la post-moderna, se recupera esta preocupación por indagar simultáneamente acerca de la índole del amor y de la comunicación.

Si para fines de mi argumento se me permite hacer una generalización que exigiría una demostración más detallada, yo diría que toda escritura amorosa presupone que el amor y el lenguaje (incluyendo el lenguaje escrito) están fundamentalmente vinculados, y que ambos dependen el uno del otro para poder existir. De hecho, como se aprecia con particular claridad en las recientes novelas sentimentales hispanoamericanas, el vínculo entre el amor y la escritura está mediatizado por el erotismo, el cual es a su vez un código, un sistema de signos y señales.<sup>3</sup> El amor surge, pues, en estas narraciones, de una comunicación a través de signos eróticos los cuales al principio pueden ser no verbales pero que pronto se mueven hacia la esfera del lenguaje. La escritura en muchas de las novelas sentimentales contemporáneas aparece no como un simple paliativo para la ausencia del ser amado, sino como una actividad que comparte la naturaleza visual, sensorial, del erotismo, es otra forma de gesticulación erótica.

Mi concepción de la escritura concuerda, en sus líneas generales, con la elaborada por Jacques Derrida a partir de *De la gramatología*

---

<sup>2</sup> Un punto de partida para esta lectura de los diálogos platónicos lo ofrece el conocido ensayo de Derrida, «La pharmacie de Platon» en *La dissémination* (trad. al inglés, *Dissemination*).

<sup>3</sup> Sobre el erotismo como sistema de signos, véase Octavio Paz, «El más allá erótico» y *La llama doble: amor y erotismo*, 12-29.

(1967) y *La diseminación* (1972), la cual concibe el acto de escribir como una operación diferencial tanto en el tiempo como en el espacio. Entrar en mayores pormenores aquí correría el riesgo de ser superfluo, pues se trata de una concepción ya ampliamente conocida. En cambio, sí creo necesario hacer algunas precisiones en torno a la noción del amor que manejo en este trabajo. La misma no se enfoca tanto en el *ser* del amor (asunto que es y seguirá siendo materia debatida y debatible) sino en una tipología de la experiencia amorosa que ha llevado a la formulación de dos conceptos contrapuestos del amor en la tradición occidental. Mi deuda aquí es con el clásico libro de Denis de Rougemont, *L'amour en Occident* (1956), cuya tesis general resulta todavía convincente.<sup>4</sup>

De Rougemont sostiene que la idea moderna del amor emana del concepto del *amor cortés* de la lírica provenzal, el cual a su vez se nutre de oscuras fuentes religiosas —entre otras, de las sectas maniqueas y de los cátaros— para las cuales el amor era una vía para alcanzar la trascendencia, liberando al alma de su cárcel carnal e insuflándole el «deseo infinito» de unión con la divinidad (61-82). Esta *divinización* del amor como *eros* por parte de los trovadores glorifica la pasión, es decir, el sufrimiento producido por el deseo amoroso; es a través del sufrimiento que el alma se purifica de la carne para reunirse con la divinidad. Se trata de una concepción fundamentalmente egoísta, pues la unión mística sólo se da entre el alma individual y Dios. El objeto amoroso, el ser amado, tiene en el *eros* una función meramente instrumental; es simplemente un medio para alcanzar la unión con lo divino. Los obstáculos a la unión amorosa funcionan de manera paradójica en la economía del *eros*, pues mientras mayores son estos impedimentos, mayor es el sufrimiento, y mayor también es la purificación espiritual que es el fin último de los amantes (50-55).

Ahora bien, para De Rougemont la noción del amor como *eros* ha estado siempre en tensión con otra concepción del amor, la del *agape* cristiano. En esta, a través de la encarnación de Cristo, el espíritu desciende a la materia y se hace uno con ella, mezclando lo material con lo espiritual, lo humano con lo divino (67-69). El amor *agape* se opone a la pasión del *eros*, pues postula como su ideal la comunión de los fieles entre sí, el amor del prójimo, en vez de la unión del

---

<sup>4</sup> Me refiero sobre todo a sus teorías en torno al origen del concepto moderno del amor pasional. Su posterior extensión de estas teorías para explicar sucesos como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, o para discutir la «crisis del matrimonio» en Occidente, está a todas luces bastante fechada.

alma individual con la divinidad. Unión de cielo y tierra en la tierra, el *agape* además descarta la idea del sufrimiento como vía de alcanzar la trascendencia, pues se supone que el contacto con la divinidad es un don gratuito que Dios le ofrece a la humanidad. El modelo del *agape* es la institución del matrimonio, el vínculo entre dos seres iguales, mientras que el *eros*, como «amor infeliz» (De Rougemont 51), se nutre de los obstáculos y de la desigualdad, y florece en oposición constante a todo intento de legislarlo o contenerlo, como lo sería la institución matrimonial.

Como señalé antes, es mi hipótesis el que las narraciones sentimentales de hoy están motivadas por el deseo de entender los mecanismos de la autoridad literaria a través de una comparación con los poderes atractivos, seductores, del amor. En estas narraciones se da con frecuencia un contrapunteo entre *eros* y *agape*, y a su vez estas dos concepciones del amor funcionan como metáforas para dos visiones de la escritura y de la relación entre autor, lector, y texto. Por un lado, la escritura como *eros* estaría asociada a la concepción de la escritura (y correlativamente de la lectura) como una actividad ardua y opresiva, vinculada al sufrimiento, aquejada por la disyunción, la distancia y la violencia. Escribir y leer, en esta visión, se nutren del deseo perpetuamente excitado y constantemente obstaculizado de alcanzar la trascendencia (del intelecto o del espíritu, poco importa). La escritura y la lectura serían en este sentido actividades profundamente pasionales, con una pasión animada por la promesa de que, al fin del camino, se habrá de alcanzar la trascendencia en la forma de la unión con un saber colectivo o universal.

Por otro lado, la noción de la escritura como *agape* enfatiza los aspectos comunicativos del leer y escribir, y postula al texto como mediador y vínculo exitoso entre escritores y lectores. Esta concepción no problematiza la escritura (o lo hace mucho menos), y subraya, en cambio, todos aquellos elementos que facilitan la búsqueda del sentido del texto: la evocación de la oralidad, la aceptación de los convencionalismos del género literario, la personificación y la verosimilitud, entre muchos otros. El sentido del texto se entrega de manera fácil, casi didáctica. Sin embargo, un distingo importante con respecto a las narraciones sentimentales contemporáneas es que se procura evitar en ellas la típica condescendencia del autor prepotente de antaño. De hecho, es frecuente encontrar en este tipo de narraciones una invitación a los lectores a *colaborar* con el autor en la producción del texto, si bien esta colaboración es a menudo poco más que simbólica. Otro rasgo consecuente con el afán nivelador del *agape* es la

democión del autor, el cual a menudo se representa a sí mismo dentro del texto como un individuo común y corriente, cuando no como un ser débil e incluso infantilizado, en todo caso como una figura no autoritaria. El acto de escribir o de leer se torna, entonces, en la experiencia atemporal del *amor feliz*, que, como señala De Rougemont, «no tiene historia» (15), vale decir, un jubiloso estado de gracia en el cual la relación entre escritores y lectores sería una experiencia compartida entre iguales, entre próximos y prójimos.

Veamos ahora cómo se manifiesta el tira y afloja entre *eros* y *agape*, entre la escritura como pasión y la escritura como comunión, en *La amigdalitis de Tarzán*. Como se sabe, *La amigdalitis de Tarzán* narra la historia de un amor que no solo sobrevive al tiempo y a la distancia, sino que casi los requiere para poder subsistir. A pesar de su amor, desde que se conocen y a lo largo de treinta años el peruano Juan Manuel Carpio y la salvadoreña Fernanda María de la Trinidad Monte Montes no logran hacer coincidir sus trayectorias vitales y profesionales, las cuales ninguno de los dos está dispuesto a abandonar. En el caso de Juan Manuel, se trata de su carrera itinerante de cantautor, la cual con los años lo lleva a la fama y al dinero. Por su parte, la búsqueda de independencia de Fernanda la lleva por rumbos cada vez más azarosos, desde su trabajo de «Correctora de estilo en jefe» en la Unesco en París (*La amigdalitis de Tarzán* 31), hasta el problemático matrimonio con Enrique, un fotógrafo chileno; la partida a Chile; el retorno a su patria de El Salvador en plena guerra civil; el exilio en California; el divorcio de Enrique; finalmente el matrimonio con el estadounidense Bob, y todo esto mientras mantiene vivo, por medio de sus cartas y de fugaces reuniones, su amor por Juan Manuel. Al final de la narración, los dos amantes continúan en su vaivén amoroso, a menudo configurando un *menage à trois* con los sucesivos maridos de Fernanda, sin resolverse a romper con sus demás compromisos para unirse en matrimonio y vivir al fin juntos.

A primera vista, *La amigdalitis de Tarzán* parece proponer la búsqueda de un balance, de un punto medio, entre el amor pasional y la comunión o la amistad. La paradoja que se cifra en el último de los cinco epígrafes de la novela, una cita de *Across the River and Into the Trees* (1950) de Hemingway, es muy sugestiva en este sentido: «Experimentó la angustia y el dolor, pero jamás estuvo triste una mañana». Como observó uno de los primeros reseñistas de *La amigdalitis de Tarzán*, esta novela narra «la historia de un sentimiento a lo largo del tiempo: un sentimiento que en su evolución atraviesa las distintas fases de la pasión para desembocar finalmente en una suer-

te de cariño o amistad, pero que en todo momento se nos presenta como un amor sereno, respetuoso, comprensivo» (Martínez de Pisón 6). A todas luces, parecería que aquí Bryce le propone a sus lectores una perspectiva post-trágica de la pasión, a la manera del ensayo «Las nubes» (1912) de Azorín. «Calisto y Melibea se casaron...»; es decir, dos amantes al parecer destinados al sufrimiento y la muerte, encuentran en cambio la domesticidad y la convivencia cotidiana. En *La amigdalitis de Tarzán* parecería de primera intención que la pasión (representada por la lejanía y los obstáculos que separan a Juan Manuel y Fernanda) ha sido contrapesada eficazmente por la amistad (según se manifiesta en el contenido de las cartas y en la tónica de los contados reencuentros físicos de los dos amantes), alcanzando una suerte de equilibrio semejante al de dos planetas que giran en torno a un mismo centro de gravedad. No obstante, el último comentario de Fernanda y el final abierto de *La amigdalitis de Tarzán*, junto a otros aspectos del texto, sugieren que ese equilibrio es ilusorio: «Créeme que la paz no es más que una manifestación muy profunda de la nostalgia, Juan Manuel Carpio. La paz, en el fondo, es una nostalgia, mi viejo y querido...» (319). Los puntos suspensivos dejan abierto tanto el calificativo final que Fernanda le aplicaría a Juan Manuel («viejo y querido ¿amigo?») como el proceso mismo de su relación, sugiriendo de este modo que el equilibrio entre pasión y amistad aún no se ha alcanzado, y que es tal vez inalcanzable.

Para esclarecer la índole de este desequilibrio, será necesario pasar revista a aquellos aspectos del texto que militan en favor de la noción de la escritura como *eros* y de aquellos que favorecen la escritura como *agape*. Exploremos primero la segunda posibilidad, la del *agape*, pues es la que más parece asociarse con el proyecto literario y con el *ethos* de Bryce.

No cabe duda de que hay una serie de elementos en *La amigdalitis de Tarzán*, como en tantas otras obras de Bryce, que apuntan hacia un concepto de la escritura como comunión. Para empezar, habría que destacar la presencia del tema de la amistad. La amistad es uno de los grandes valores dentro de lo que podríamos llamar la *ética del escritor* de Bryce, y se manifiesta primero que nada en las dedicatorias de sus textos, siempre efusivas y puntuales en su alusión a los amigos, amigas y parientes que a menudo parecen enmarcar y sostener la producción del texto: «Con todo mi afecto, mi más sincero agradecimiento a mis primos... por la generosidad con que varias veces me invitaron a sus hoteles... en Gran Canaria. Ahí encontré la tranquilidad para empezar, continuar, o terminar, algunos de los últimos li-

bros que escribí en Europa» (*La amigdalitis de Tárzán* 7). Dentro del texto mismo, el tema de la amistad se presenta de manera análoga, pues la relación entre los dos protagonistas, Juan Manuel y Fernanda, se inicia y luego es mediatizada por un grupo de amigos, los diplomáticos salvadoreños Charlie Boston y Rafael Dulanto («un gran especialista en conocer seres exclusivamente encantadores», 38), el músico peruano don Julián d'Octeville y González Prada y el expatriado ecuatoriano Edgardo de la Jara.

Además, como se pone de manifiesto en las cartas, la relación de Juan Manuel y Fernanda, aun en sus momentos más pasionales, tiene un fuerte componente amistoso en el cual el deseo se entreteje con el humor, la nostalgia y el recuerdo. La novela se nos presenta como una colección de cartas enviadas por Fernanda a Juan Manuel, glosadas por los comentarios y narraciones suplementarias de este. Las cartas del propio Juan Manuel a Fernanda han desaparecido, sin embargo, robadas cuando unos asaltantes le quitan a Fernanda el bolso donde ella las llevaba, aunque se conservan algunos fragmentos que Fernanda anotó en un cuaderno (14-21). Llama la atención el que, en general, estas misivas que intercambian Juan Manuel y Fernanda no son la correspondencia ardorosa de quienes se regodean en el sufrimiento de una pasión incumplida, sino que en ellas predominan suaves expresiones de ternura, confidencias, anécdotas y un tono conversado, como si las cartas intentasen recrear la cotidianidad y la comunión que estos personajes no tienen, ni pueden tener.

Por otra parte, el retorno a la ficción epistolar en esta novela busca cumplir la misma función que una vez tuvo en sus orígenes dieciochescos, la de involucrar al lector, invitándolo a ser copartícipe de la lectura y desciframiento del epistolario junto con Juan Manuel. El narrador en primera persona, por su parte, se presenta no como un editor desinteresado, impersonal, u omnisapiente, sino por el contrario, como el destinatario de la correspondencia y por ende como alguien profundamente involucrado en los sucesos de la narración, tan involucrado a veces, que no puede controlar ni entender plenamente los acontecimientos que refiere. En esta novela, como en *La vida exagerada de Martín Romaña*, Bryce hace uso de una «subjetividad muy bien intencionada», es decir, de un subjetivismo cuya índole profundamente autocrítica lo salva de convertirse en egoísmo ciego. El sujeto bryceano, como se ha dicho muchas veces, es frágil, menesteroso, necesitado de comprensión, y esto también se aplica al personaje de Juan Manuel, aunque se trata de un protagonista masculino más maduro y seguro de sí mismo que un Pedro Balbuena o un Martín Romaña.

Por otro lado, a nivel del estilo, esta novela de Bryce comparte con las demás de su producción el privilegio de la oralidad, recurso mediante el cual el autor aspira a entablar una relación más inmediata con sus lectores. Bryce hasta cierto punto imita la narración oral; pero hay, como se sabe, distintos modos de narrar oralmente; incluso existe una cierta impersonalidad en algunos modos de la narración oral (por ejemplo, el relato tradicional, el chiste, etc.). En Bryce se trata, pues, no sólo de una imitación del habla, sino del habla sometida a las deformaciones de la emoción, de la pasión. Esta deformación se supone que le imprima un sello más *personal* al discurso. La aparente falta de artificio, de corrección, en el estilo de Bryce pretende ser garantía de sinceridad, aunque en ciertos casos lleve a la incoherencia. Desde la primera línea de la novela, tenemos la impresión de estar compartiendo confidencias con el narrador: «Diablos...» exclama Juan Manuel al dar inicio a su narración, «Tener que pensar, ahora, al cabo de tantos, tantísimos años, que en el fondo fuimos mejores por carta» (13). Las cartas mismas, como ya indiqué, también comparten este estilo conversado.

El mismo uso del tema amoroso y del discurso sentimental milita, además, en favor de un mayor acercamiento entre autor, lector y texto. Como observa Judith Belsey con respecto al amor y al deseo: «In this field, everyone is an expert» (ix). No hay lector que no esté más que familiarizado con el tema del amor y sus convencionalismos. Por otro lado, como he señalado en otra parte, el discurso de la ficción sentimental procura siempre suscitar la simpatía del lector por un protagonista o personaje débil, incluso infantilizado, que es a menudo víctima de su sociedad, y lo hace en un lenguaje que procura evitar toda ironía, pues se trata de suscitar en el lector las mismas emociones que evoca (González 206-207). Más aún, la índole misma de la relación amorosa de Juan Manuel y Fernanda es emblemática de la tendencia de este texto a la incorporación de terceros, pues el amor de ambos personajes sigue el esquema de la *relación abierta*, tornándose incluso en dos ocasiones en un *menage à trois* (calificativo que le da el propio Juan Manuel 70) en el cual se incluye a los dos maridos sucesivos de Fernanda, el chileno Enrique y el norteamericano Bob.

Otro rasgo destinado a volver el texto más asequible y familiar para el lector es la presencia en él de sucesos de la historia reciente de Latinoamérica, entre otros, el *boom* de la novela latinoamericana (53-56) y la guerra civil de El Salvador (92-143). Estas alusiones a circunstancias históricas concretas y conocidas, así como a personas reales (Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Julio Ra-

món Ribeyro, etc.) no solo vuelven verosímil y reconocible el ambiente de los personajes, sino que contribuyen a la personificación de los mismos, sobre todo cuando se nos cuenta que estos interactúan con personas históricas: Fernanda fue «Correctora de estilo en jefe de Julio Cortázar» (sobre lo cual volveremos, 31) y Juan Manuel es amigo de Julio Ramón Ribeyro (40). La insistencia en el *realismo* de los personajes de la novela es obviamente importante en términos de las simpatías que procura generar el discurso de la novela sentimental, así como dentro de la visión de la escritura como comunión. Más aún, si bien es cierto que los orígenes de clase social de los protagonistas son desiguales —Fernanda proviene de familias «ilustres» salvadoreñas (22) y el «tórax andino y lo demás también aindiado» de Juan Manuel sugiere sus orígenes humildes (32)—, la mediación de la amistad entre los emigrados a París compensa ese desnivel, a la vez que el texto hace hincapié en las fragilidades humanas que estos personajes tienen en común con los lectores. Juan Manuel y Fernanda no son amantes de leyenda o, lo que es casi lo mismo, de *novela rosa*; también se equivocan, padecen de celos, de resfríos y *amigdalitis*, sufren indignidades, se aburren y envejecen.

Parecida función mediadora y niveladora la cumplen en el texto numerosos elementos ampliamente diseminados de la cultura popular y de masas. Me refiero sobre todo a las alusiones a la música *pop* (desde géneros latinoamericanos como el vals criollo, el bolero y la canción-protesta, hasta las baladas en inglés de Frank Sinatra) y a personajes de la subliteratura, los *comics* y el cine, como Tarzán. Estas alusiones configuran un sistema de referencias común entre el texto y los lectores, a la vez que contribuyen a intensificar el tema de lo sentimental. En síntesis, como en las anteriores novelas de Bryce, *La amigdalitis de Tarzán* se propone a sus lectores como un texto abierto y nada enigmático, procurando suscitar no solo su simpatía o comprensión, sino su amistad, a tenor con el propósito expresado en la dedicatoria de *La vida exagerada de Martín Romaña*: «A Sylvie Lafaye de Micheaux, porque es cierto que uno escribe para que lo quieran más» (8).

Sin embargo, hay indicios aún más llamativos en esta novela de la metáfora de la escritura como *eros*. Recordemos nuestro anterior planteamiento de que la metáfora de la escritura como amor pasional se asocia a una concepción más problemática de la escritura y, en términos generales, de la comunicación. Se trata de una visión que pone de relieve los elementos materiales, textuales, de la palabra escrita, a la vez que intenta rebasarlos. La escritura como pasión gene-

ra una suerte de pasión por la escritura, pues a los actos de escribir y de leer se les asigna un valor trascendente de *askesis*, de actividad purificadora. La "purificación" se da aquí no por vía de ignorar o suprimir la escritura, sino, al contrario, poniéndola de relieve, destacando abiertamente lo que el texto tiene de artificio. Se trata, a mi parecer, de una operación más crítica que "mística" (como la concibe De Rougemont). En *La amigdalitis de Tarzán*, Bryce intenta ir depurando tanto al amor como la escritura de todos sus artificios para encontrar la "verdad" de la relación entre ambos términos.

Pasemos revista, entonces, a aquellos aspectos de *La amigdalitis de Tarzán* que recalcan su cariz artificioso, ficcional, subrayando sobre todo la incorporación tan profunda y visible que hace esta novela del lenguaje y de la escritura a su constitución, a contrapelo de la lectura referencial o "realista" a la que la novela también nos invita. Para empezar, veamos la onomástica de los protagonistas, la cual es ampliamente sugestiva en este sentido.

Desde el punto de vista literario, el nombre del protagonista masculino no solo alude al del autor medieval don Juan Manuel, cuya colección de cuentos *El conde Lucanor* (1335) marca uno de los orígenes de la prosa narrativa hispánica, sino que su apellido, Carpio, evoca al gran damaturgo y poeta amoroso del Siglo de Oro, Lope de Vega, cuyo nombre completo era Lope Félix de Vega Carpio. El propio Juan Manuel, quien comparte la narración de la novela con Fernanda, recalca abiertamente sus filiaciones literarias, vinculándolas específicamente con la poesía lírica y con la música. Con un guiño, nos dice que había estudiado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, "Facultad de Letras, especialidad de literatura, con una vocación atroz y, yo diría, casi renacentista, pues nada humano me era ajeno, cuando de escritura se trataba, o sea desde la Biblia hasta el *boom* latinoamericano" (32). Acto seguido, Juan Manuel procede a enumerar en una larga lista algunas de sus influencias, que abarcan «desde la Canción de Rolando hasta el Mío Cid» e incluyen una extensa nómina de músicos y cantantes populares de Europa, los Estados Unidos y América Latina (33). También menciona específicamente a numerosos poetas, «desde Vallejo y Darío y Neruda y Martí y otra vez Vallejo y Darío y así todo otra vez, porque es una sola la patria de nuestra poesía desde Berceo y Quevedo y Cernuda» (33). No figura en esta lista, de seguro porque habría sido demasiado obvio, el nombre de Lope de Vega. Las alusiones a obras y autores medievales, particularmente los vinculados a la tradición caballeresca, son particularmente relevantes, no solo porque Juan Manuel se

conceptúa a sí mismo como una suerte de trovador, sino además porque este trasfondo medieval evoca de modo bastante directo la tradición del amor cortés que da origen a la concepción del amor pasional que la novela explora.

El nombre de Fernanda no está menos cargado de evidentes referencias literarias y culturales: entre otras, alude al personaje de Fernanda del Carpio en *Cien años de soledad*, quien, como se recordará, sostenía una «ansiosa correspondencia con los médicos invisibles» (García Márquez 354), aunque en otros aspectos es tan diferente de la protagonista bryceana. El sustantivo *trinidad* en el apellido de Fernanda prefigura el *menage à trois* que ella habrá de vivir con Juan Manuel y con sus dos maridos sucesivos, Enrique y Bob, a la vez que también emblematisa la consabida estructura triangular del circuito de la comunicación: emisor-mensaje-receptor. Por otro lado, los apellidos «Monte Montes» destacan las cualidades de pluralidad, lejanía y elevación que adornan a Fernanda. Pluralidad, pues Fernanda, como tantas mujeres, y a diferencia de Juan Manuel y los demás personajes masculinos, tiene que cumplir con una diversidad de papeles a lo largo de su vida, además de ser madre, esposa, y amante (otra *trinidad*), Fernanda es también escritora y exiliada política. Las cualidades de lejanía y elevación cifradas en los apellidos «Monte Montes», no solo evocan la distancia física que media entre los dos amantes, sino que también se asocian a la clase social de Fernanda, quien pertenece a «la gente muy bien» de El Salvador (25) —ambos requisitos indispensables del amor cortés—. En esta veta aristocrática, cabe señalar que Juan Manuel también asocia el apellido «Monte» con la selva, y de ahí se deriva en parte el apodo de «Tarzán» que le endilga a su amada (22, 147-148 y ss.); Tarzán, como se sabe, además de ser «el rey de los monos», era también el alcornioso noble inglés Lord Greystoke.<sup>5</sup>

No obstante, la vinculación de Fernanda con la literatura es aún más explícita y directa que la de Juan Manuel. Fernanda es, de hecho, un nuevo tipo de personaje femenino dentro de la extensa galería de féminas en Bryce; ella es una autora en propiedad, no tan solo una escritora virtual o potencial como lo son Octavia de Cádiz en *La vida exagerada de Martín Romaña* y Claire en *Reo de nocturnidad* (1997).

---

<sup>5</sup> Un sagaz comentario de la figura de Tarzán como emblema cultural y símbolo del *neoprimitivismo* de la modernidad se encuentra en el capítulo «Taking Tarzan Seriously» del libro *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* de Marianna Torgovnik.

Trabajando para la Unesco en París, Fernanda ha sido «Correctora de estilo en jefe de Julio Cortázar, que trabajaba de Corrector de estilo en subalterno, en la Unesco, y asimismo le corregía el castellano de sus transmisiones para América Latina a Mario Vargas Llosa...» (31). Durante su tiempo en París, Fernanda, a la vez que *jefota* de algunos escritores del *boom*, es una suerte de *musa* de estos, según recuerda Juan Manuel: «yo nunca le cobré un centavo a Fernanda María por cantar en sus guateques primaverales o de principios de verano, a los que medio *boom* de la literatura latinoamericana llegaba, a veces, subordinadísimo y todo, en vista de que ella seguía siendo jefota de algunos tamaños escritorzos y de que estos algunos traían a los otros, siempre de paso por París» (53-54). Además, como ya hemos señalado, Fernanda más adelante en la novela se dedica a escribir libros de cuentos infantiles (254-255, 272, y ss.) e incluso colabora con Juan Manuel como letrista de un exitoso disco de canciones para niños (270, 272-274). Sobre todo, su trabajo como correctora de estilo le brinda a Fernanda una vinculación íntima con la escritura y sus secretos. Maestra del lenguaje, ella domina «cinco idiomas leídos y hablados que ni se nota cuál no es el suyo» (30) y su estilo de escribir le recuerda a Juan Manuel a «la prosa ágil y aparentemente parca del mejor Hemingway... O sea algo así como un Hemingway pero en castellano y escrito además por una mujer sumamente femenina» (79-80).

*Last but not least*, el tema de la *amigdalitis*, anunciado ya desde el título, se vincula evidentemente a la pérdida de la voz viva y al predominio de la palabra escrita en Fernanda. Incluso la vinculación de la *amigdalitis* a la debilidad y a la indefensión (203, 215) en el texto puede verse como otro rasgo típico de la imagen tradicional de la escritura desde Platón.<sup>6</sup> Es cierto que el mote de «Tarzán» con el cual Juan Manuel bautiza a su amada es sugestivo de la fuerza y poderío que se cifran en Fernanda, rasgo por lo demás típico de muchas pro-

---

<sup>6</sup> «Este es, mi querido Fedro», explica Sócrates, «el inconveniente así de la escritura como de la pintura; las producciones de este último arte parecen vivas, pero interrogadlas y veréis que guardan un grave silencio. Lo mismo sucede con los discursos escritos; al oírlos o leerlos creéis que piensan; pero pedidles alguna explicación sobre el objeto que contienen y os responden siempre la misma cosa. Lo que una vez está escrito rueda de mano en mano, pasando de los que entienden la materia a aquellos para quienes no ha sido escrita la obra, y no sabiendo, por consiguiente, ni con quién debe hablar ni con quién debe callarse. Si un escrito se ve insultado o despreciado injustamente, tiene siempre necesidad del socorro de su padre; porque por sí mismo es incapaz de rechazar los ataques y de defenderse» (659).

tagonistas femeninas bryceanas (Inés, Octavia, Ornella), las cuales resultan ser en general más enérgicas y vitales que los protagonistas masculinos; con todo, aquí se trata de un Tarzán con amigdalitis, es decir, un Tarzán no solo feminizado, sino despojado del atributo fálico de su voz, representado por el grito que hizo famoso en el cine el actor Johnny Weismuller. Una mujer letrada, como Fernanda, es como Tarzán con amigdalitis, es decir, un compuesto paradójico de fuerza y debilidad. La crítica feminista contemporánea nos recuerda que la tradición occidental con frecuencia ha metaforizado a la escritura como una mujer, imagen que resulta ambivalente, pues la mujer-escritura, a la vez que exhibe una condición de dependencia y subordinación, también posee las claves de la representación y el poder de manipular el lenguaje para engañar, confundir y deshacer.<sup>7</sup>

Claro está, siguiendo la lógica de este esquema, si Fernanda es Tarzán, Juan Manuel, su eterno enamorado, ocuparía el lugar de Jane. Y hay, de hecho, ciertos paralelismos entre ambos personajes. Como Jane en las novelas de Edgar Rice Burroughs,<sup>8</sup> Juan Manuel es más «doméstico» que Fernanda: mientras esta vive en un exilio itinerante que la lleva de París a Chile, a su patria de El Salvador, atribulada por la guerra civil, y luego a «la mítica y selvática California» (como la califica Juan Manuel, 159),<sup>9</sup> su amante cantautor, aunque viaja mucho por razón de su carrera, se fabrica una casa en Menorca (244 y ss). A lo largo de la novela, tanto Juan Manuel como la propia Fernanda en sus cartas comparan insistentemente la complicada vida de Fernanda con una selva (22, 126, 147-48, 203, 205, 215, 219), mientras que la de Juan Manuel resulta menos desordenada, más bien un jardín como el que le poda y arregla la desdichada jardinera catalana Flor a Secas (231-248). Esta inversión de papeles sexuales no resulta gratuita, además, si se toma en cuenta la tradición del amor cortés que se evoca a todo lo largo de *La amigdalitis de*

<sup>7</sup> Véanse al respecto el clásico ensayo de Susan Gubar, «The Blank Page and the Issues of Female Creativity», así como los libros *Woman and Demon: The Life of a Victorian Myth* de Nina Auerbach y *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic* de Elizabeth Bronfen.

<sup>8</sup> Véanse los comentarios de Torgovnik sobre la función de Jane y el misoginismo en el mito de Tarzán (62-69).

<sup>9</sup> No está demás recordar aquí que California era el nombre de la isla de las Amazonas en la novela de caballerías *Las Sergas de Esplandián* (1510), secuela de la más famosa de todas las novelas de caballerías, *El Amadís de Gaula* (1508). Véase al respecto el clásico estudio de literatura colonial de Irving A. Leonard, *Books of the Brave* (38-53).

*Tarzán*. Como se sabe, en la lírica provenzal era frecuente el uso de la expresión *midons*, «mi señor», para referirse a la dama cortesana.

Prosiguiendo con estos paralelismos, podríamos observar que, si Fernanda, en su calidad de *Tarzán con amigdalitis* es emblemática de la escritura en su estado más *puro* o *primitivo*, Juan Manuel, como cantante y poeta, representaría una visión en la cual la voz y la música *domesticar* la escritura, reduciéndola a fines y dimensiones más manejables, poniéndola incluso al servicio de la sociedad. Recordemos que Juan Manuel comenzó interpretando canciones de protesta y que luego él y Fernanda colaboran (a sugerencia de él) en un disco de canciones para niños. Podríamos decir, pues, que dentro de las metáforas de la escritura que nos presenta este texto, Juan Manuel se asocia más con el polo del *agape*, mientras que Fernanda se vincula con el *eros*.

Pero la *amigdalitis* puede ser contagiosa, y en gran medida la novela nos narra cómo Juan Manuel se ve *contagiado* por la *amigdalitis de Tarzán*. A lo largo de su relación con Fernanda, el Juan Manuel oral y vitalista, poeta y cantor *del pueblo* casi a la usanza medieval, se deja ganar por la escritura a través de la correspondencia que se ve forzado a llevar durante años con su amada, hasta el punto que él redacta buena parte del texto de la novela que estamos leyendo. La novela arranca, de hecho, con la toma de conciencia por parte de Juan Manuel de este fenómeno de su entrega a una concepción de la escritura como *eros*; es decir, de que nunca amó tanto ni tan bien que como cuando se carteaba con Fernanda: «Diablos... Tener que pensar, ahora, al cabo de tantos, tantísimos años, que en el fondo fuimos mejores por carta» (13). Un poco más adelante, al contarnos que unos asaltantes en Oakland le robaron a Fernanda el bolso donde esta llevaba casi todas las cartas de Juan Manuel, este se lamenta que, al perderse sus cartas «también lo mejor de mí ha desaparecido para siempre, en gran parte» (14).

Como se ve, en *La amigdalitis de Tarzán* la escritura como *eros* se manifiesta en una gama de elementos, las alusiones al amor cortés y a la relación entre el trovador y su dama, incluyendo el tema del *menage à trois*; la ambivalencia propia del género epistolar, que si bien pone el acento sobre el acto de comunicación, no deja de recordarnos la naturaleza textualmente mediatizada de esa comunicación; las alusiones literarias a escritores, textos y a la acción misma de escribir y leer; el trabajo e incluso el sufrimiento de los dos amantes, quienes se ven forzados a tratar de recobrar la imagen del ser amado mediante el acto de lectura, de interpretación, de las cartas; la retórica

de la *askesis* o purificación que aflora con frecuencia en la novela, por ejemplo en el capítulo «Tarzán en el gimnasio»; por último, el íntimo egoísmo de los dos amantes, quienes simple y llanamente se rehusan a coordinar, según la frase aeronáutica en inglés del narrador, su «*Estimated Time of Arrival*» (14).<sup>10</sup> Pero también el *eros* se evidencia en el distanciamiento y los obstáculos que el texto interpone a cualquier intento por parte de los lectores de recuperarlo en términos *realistas* o referenciales. Por ejemplo, el hecho de que los dos amantes tengan rasgos tan acendradamente literarios, e incluso alegóricos, desmantela la lectura referencial de esta novela, tornándola más enigmática y haciendo difícil leerla en términos de un concepto de la escritura como comunión.

Estos dos amantes de las letras, que son también amantes hechos de letras, viven, pues, una pasión amorosa que es inseparable de la escritura y cuyo decurso nos dice tanto o más acerca de la escritura como acerca del amor. En otra parte he destacado el importante papel del anacoluto en la retórica sentimental de Bryce (González, «La nueva novela sentimental...» 207-208); esta novela, hecha de cartas y de glosas a las cartas que a su vez narran una secuencia de desencuentros y reencuentros, es toda ella un enorme anacoluto, tal como define el término Roland Barthes: «un súbito cambio de sentido

---

<sup>10</sup> En uno de los pasajes más explícitos en cuanto a la imposibilidad de que los protagonistas puedan terminar con su sufrimiento mediante el matrimonio, Juan Manuel le propone tentativamente a Fernanda (a quien a menudo llama «Fernanda Mía»):

—Si pudiese quedarme, Mía...

—Tendría que ser para siempre, mi amor, y eso es imposible.

—Pero bueno, ahora ya Enrique lo sabe todo.

—No olvides que los hijos son suyos, Juan Manuel, y que lo adoran. Y el que tiene el amor de esos chicos me tiene a mí.

—Resulta increíble, Fernanda. Nunca he tenido, nunca he sentido tanto tu amor, y sin embargo la única nueva conclusión a la que he llegado es que nunca has sido tan poco, tan nada mía.

—Recuerda siempre que todo nos falló desde el comienzo, mi amor, menos el querernos de esta manera. (174)

No es esta la primera (ni la última) vez en el texto en que Juan Manuel intenta proponerle a Fernanda matrimonio, siempre con el mismo resultado, la negativa de Fernanda, escudándose en el amor de sus hijos. En gran medida es, pues, Fernanda quien, como la *midons* provenzal, impone el obstáculo a la unión final y definitiva de los amantes, y es Juan Manuel quien tiene que aprender a lidiar con esa distinta manera de amar. Por otro lado, no cabe duda de que la trashumancia que le impone a Juan Manuel su carrera de cantautor tampoco hace de él un prototipo de la domesticidad.

para volver a comenzar» (*El grado cero...* 158). Por otra parte, no hace falta haber leído *La carte postale* de Derrida para percatarse de que, con su énfasis en la epistolaridad, en la fragmentación textual, en la distancia y en los juegos de semejanzas y diferencias, *La amigdalitis de Tarzán* es una novela sumamente *escritural*. Este texto es quizás la obra más conscientemente literaria de Bryce, autor cuya reputación se ha fundado mayormente sobre su manejo del estilo oral y un tono autobiográfico y acendradamente subjetivista. Como ya señalamos, la propia metáfora que nos presenta el título, tan deliberadamente torpe, de *La amigdalitis de Tarzán*, evoca la afonía, la pérdida de la voz de un personaje literario, Tarzán (cuyo dominio del habla era de por sí bastante precario) y el consecuente predominio del signo, de la escritura.

En *La amigdalitis de Tarzán*, la escritura de la amistad, ideal al que aspira en gran medida la obra entera de Bryce, se revela como un fenómeno más frágil, más difícil de alcanzar y sostener que la escritura de la pasión. «El amor feliz no tiene historia», observa lapidariamente De Rougemont al inicio de su libro sobre el amor en Occidente (15). El amor feliz (o sea, el amor *agape*, bien en su forma conyugal o en la forma de la amistad) es *inenarrable*, no se presta a ser representado narrativamente, pues en él no sucede nada digno de contar. Es un amor libre de accidentes y obstáculos, y por lo mismo, libre de incidentes que merezcan referirse. En cambio, toda narración depende de incidentes y peripecias, y acaso no hay peripecia mayor que la de la pasión, que la de un amor que, buscando cumplirse, se regodea en las dificultades que debería vencer y hace del sufrimiento amoroso un fin en sí mismo. Esta reciente novela de Bryce nos revela «a fin de cuentas» que la escritura literaria se parece mucho más al *eros* que al *agape*, pues, como el *eros*, escribir es una actividad liminal que añora la comunión pero que en última instancia se consume sola, quedándose siempre en el umbral de la experiencia.

### Obras citadas

- AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1968.
- BARTHES, Roland. «Un súbito cambio de sentido para volver a comenzar». *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1981: 158.

- BELSEY, Judith. *Desire: Love Stories in Western Culture*. Oxford: Blackwell, 1994.
- BRONFEN, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. Londres: Routledge, 1992.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas». En *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994: 25-41.
- . *La amigdalitis de Tarzán*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- DE ROUGEMONT, Denis. *Love in the Western World*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- GONZÁLEZ, Aníbal. «La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique». En *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994: 203-214.
- GUBAR, Susan. «'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity». *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Elaine Showalter, ed. Nueva York: Pantheon Books, 1985: 292-313.
- LEONARD, Irving. *Books of the Brave*. New York: Gordian Press, 1964: 38-53.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio. «Treinta años de amor». *ABC Cultural*. Madrid, 28 de enero de 1999: 6.
- PAZ, Octavio. «El más allá erótico». En *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971: 181-203.
- . *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PLATÓN. *Diálogos*. México: Editorial Porrúa, S.A., 1978.
- STEINER, Wendy. «Look Who's Modern Now». *The New York Times Book Review*, 10 de octubre de 1999: 18-19.
- TORGOVNIK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.