

César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 44

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

Dos señoras conversan: Dialogando con el pasado

David Wood
University of Sheffield

Si bien es cierto que las tres novelas breves de *Dos señoras conversan* (1990) representan la primera incursión de Bryce en este género, esta obra sigue las pautas de su producción literaria anterior al alternar formas más concisas (típicamente el cuento y el ensayo periodístico) con grandes novelas. Sin embargo, antes de poner demasiado énfasis en tales esquemas hay que tomar en cuenta la fluidez con la que Bryce cruza las supuestas fronteras entre los diversos géneros literarios, haciendo borrosa una distinción entre novelas breves como las que se tratan aquí (que varían entre unas 60 y unas 80 páginas) y cuentos largos como 'Muerte de Sevilla en Madrid' (40 páginas en los *Cuentos completos* de la edición de Alfaguara de 1995) o una colección de cuentos como *Huerto cerrado* (1968), con continuidad de personajes, tiempo y escenario, que hace que comparta algunas características con la novela. Al mismo tiempo, hay que reconocer que el caso de *Dos señoras conversan* es algo diferente. La experimentación con diferentes formas y voces narrativas que se dio, por ejemplo, en *Huerto cerrado* y *La felicidad, ja, ja* (1974), obras con las que se forja el estilo narrativo de *Un mundo para Julius* (1970) y *Tantas veces Pedro* (1977), ya no es necesaria dada la maestría tanto de la tercera como la primera persona en las novelas que anteceden la obra aquí comentada. Desde un punto de vista estilístico, *Dos señoras conversan* representa un amalgama de los considerables logros alcanzados por Bryce en sus obras de las décadas de los setenta y los ochenta. Con respecto a la puesta en escena de la narrativa y la temática, ella está vinculada mucho más directamente con *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988). Los puntos de continuidad más destacados son el regreso al Perú como escenario (el uso aquí de Lima, Cerro de Pasco y la selva amazónica puede verse como símbolo de un compromiso

con el país entero), la amistad como eje de vida y la nostalgia como fuerza motriz de la acción en cada narración.

Carmen y Estela Foncuberta de Carriquirí, las hermanas viudas que protagonizan *Dos señoras conversan*, la primera de las tres novelas, viven añorando el glamoroso pasado limeño de sus recuerdos, cuando cenaban en el palacio de gobierno y gozaban de todos los privilegios de la élite. La orientación europea de esta clase se manifiesta de varias maneras, como por ejemplo sus frecuentes viajes al viejo continente o su aprendizaje del francés y el inglés. Sin embargo, lo que les queda de esta educación europea a estas hermanas ya entradas en años es la diaria copita de Bristol Cream. Las influencias europeas se ven mermadas, también, por los Estados Unidos, cuyos productos reemplazan a los de origen europeo (como los que usaban para limpiar la dentadura postiza) y cuyo acento a *hot dog* predomina sobre el inglés del viejo continente. El parecido aquí con Susan y la representación de la vieja oligarquía en *Un mundo para Julius* es notorio, pero los procesos de deterioro a los que la familia de Julius se ve sujeta aquí se encuentran más avanzados: los hijos de Carmen y Estela llevan años instalados en Miami, los fieles sirvientes de generaciones han sido reemplazados por empleados que les roban, y en vez de mudarse a un palacio nuevo se han trasladado a un departamento en San Isidro atiborrado de muebles antiguos que son las reliquias de su pasado oligárquico. Las menciones explícitas a la injusticia social del Perú por parte del padre de las hermanas y la presencia de Sendero Luminoso en la capital en el presente de la narración parecen ofrecer una respuesta positiva a la pregunta del poema «¿Hasta acá llegará, hasta San Isidro», de Abelardo Sánchez León, una de las varias alusiones literarias que aparecen en el texto. Otras alusiones más, en verdad de mayor importancia, son las obras de Sebastián Salazar Bondy y Gustavo Adolfo Bécquer. Si la función del concepto de *Lima la horrible* (1964) de Salazar Bondy es fácil de comprender en el contraste entre el pasado privilegiado de las primeras décadas del siglo XX y la realidad de los años ochenta, la mención del poeta español, en cambio, requiere de alguna explicación. Como los muebles del departamento y los juegos de té de plata, Bécquer forma parte del bagaje cultural europeo que las hermanas vienen cargando desde su adolescencia, y cuando los hijos en Miami se comparan con las golondrinas de la famosa rima, la esperanza es que vayan a volver. Sin embargo, la referencia no les sirve de consuelo ya que terminan discutiendo cuáles eran las golondrinas que volvían, y cuando los hijos regresan por unos días, están menos

dispuestos que nunca a dedicarse a sus madres: la incapacidad de Bécquer de adecuarse a su situación es un símbolo, entonces, de la caducidad de los puntos de referencia europeos y de la imposibilidad de vivir en el pasado. Una referencia cultural que se revela como más adecuada e integrada a la realidad social de la Lima aquí evocada es la música criolla, a saber el vals «El plebeyo» de Felipe Pinglo Alva. Su mención nos recuerda la influencia de la música popular y de la cocinera mulata Eusebia en *La última mudanza de Felipe Carrillo*, y la mención de otros elementos de la cultura popular refleja el cambio de una sociedad dominada por una cultura elitista a una en la que lo popular reclama un espacio cada vez más importante.

Al incorporar diversas voces del pasado y el presente, el estilo narrativo de la novela da cuenta de una sociedad heterogénea que ya no obedece a la expresión de un sector privilegiado en un mundo jerárquico ordenado por viejos criterios económicos, culturales y raciales. El uso de una tercera persona omnisciente podría verse como la expresión del orden político autoritario y el orden social exclusivo añorados por las hermanas, y esto ganaría peso si se considera que muchas veces son sus palabras las que se encuentran dentro de la narrativa, como en el siguiente ejemplo: «Sí, ése era el momento en que las hermanas de Foncuberta, viudas ambas de Carriquirí, aunque Juan Bautista en nada se parecía al pobre de Luis Pedro, Estela, le decían al mayordomo sírvanos una copita más, Isaías» (11). La fluidez del paso de la tercera persona a la voz del protagonista desde la primera página nos recuerda las primeras líneas de *Un mundo para Julius*, pero como en esa novela, no son solamente los miembros de la oligarquía quienes penetran la narración, y la presencia de las voces de los sirvientes y de otros sugiere que la historia que se crea no es propiedad exclusiva de las hermanas Foncuberta, sino que pertenece a todos los sectores de la sociedad que participan en ella.

La nostalgia que caracteriza las tres novelas del volumen encuentra expresión en la repetida exclamación «Qué linda era Lima entonces», palabras del mismo sentimiento que dieron origen a la obra de Salazar Bondy y a los cambios sociales ocurridos desde entonces. El padre de las dos hermanas había sido consciente de este proceso en los años del gobierno de Odría, como revela su comentario «El mundo está cambiando lentamente» (21). Pero a las hermanas la ruptura del orden oligárquico les resulta imposible de entender, incluso cuando descubren que Jesús Comunión, el nieto de tercera generación de una familia que les ha servido como choferes, es terrorista:

¿—Tú entiendes que un muchacho pueda salir terrorista con un padre y un abuelo como los que ha tenido?

—Yo no entiendo nada, Estela...

—Pobre [Jesús Comunción hijo], jamás podrá entender cómo ha podido salirle un hijo terrorista.

—Guillermito dice que eso le ha pasado por mandarlo a la Universidad.

—Pero el pobre hombre querría que su hijo estudiara.

—Guillermito dice que es un cambio muy brusco. Dice que ni el hijo de un chofer ni el de una costurera debería ir nunca a la universidad. Y Guillermito sabe lo que dice.

—Mañana nos traerá Guillermito el *Hola* y el *París-Match* y los nuevos periódicos limeños. (52-3)

En efecto, Guillermito (y las hermanas) se aferran a las antiguas estructuras de poder, pero éstas a lo largo de la historia no sólo se revelan como anacrónicas, sino que el espacio cultural europeo que tales personas habitaban en Lima —simbolizado aquí por las dos revistas en las que no conocen a nadie, «pero es como si conociésemos a todos» (53)— se ha reducido drásticamente.

Las generaciones más jóvenes parecen haberse adaptado mucho mejor a los cambios sociales y políticos que se han producido en el Perú, aunque para los miembros de la vieja oligarquía esto implique la emigración: los hijos de las hermanas, después de recibir una educación privilegiada, tienen una licorería y una lavandería en Miami, y se da a entender que Susana, el amor adolescente de los dos, es ahora una secretaria en Lima. La brecha generacional se hace más explícita aún cuando las viudas le dicen a Susana: «Tú eres todavía una mujer joven y puedes adaptarte a todo. Pero nosotras...» (59). Después de que su primo Guillermito les roba con la complicidad de los empleados, las hermanas deciden restablecer el viejo orden con sirvientes de Cajamarca, pero sus esfuerzos por recrear las relaciones jerárquicas de décadas anteriores las llevan, paradójicamente, a una situación en la que los roles se invierten, pues las hermanas sirven a los sirvientes para enseñarles cómo hay que hacer las cosas. Agotadas por la actividad física que implica este ejercicio, las hermanas comienzan también a dudar del regreso de sus hijos de Miami. De todas formas, Carmen alienta a su hermana diciéndole que «Ya no falta nada para que nos sirvan como a unas reinas, Estela. Consuélate, por favor. Ya vas a ver cómo todo y todos vuelven» (71). Al final del relato, las hermanas logran por fin entrenar debidamente a la nueva servidumbre, y el hecho se presenta como «el primer día caja-

marquino» (72), rico en alusiones a los orígenes del orden social que tanto se han esforzado por restablecer. No obstante, los tiempos han cambiado definitivamente, y presenciamos la extinción simbólica del viejo orden con la declaración de Jesús Comuni3n hijo cuando 3ste anuncia que «el *Bristol Cream* se ha terminado en el Per3» (72).

En *Un sapo en el desierto*, el protagonista, Mañuco Cisneros, tambi3n busca reconstruir el pasado, aunque esta vez se trata de rescatar una amistad adolescente con don Pancho Malkovich, un ingeniero de la Cerro de Pasco Copper Corporation, rememorada desde un bar en Austin, Texas. El lugar central que ocupan la nostalgia y la amistad hacen que comparaciones con *Dos se3oras conversan* sean inevitables, pero aun de lo poco que se ha comentado de la segunda de estas novelas breves, hay tambi3n obvios puntos de encuentro con otras obras de Bryce: el nombre Mañuco, por ejemplo, es una variante de Manolo, el protagonista de *Huerto cerrado*, y de Manongo, protagonista de *No me esperen en abril*. Asimismo, los esfuerzos por recrear v3nculos afectivos con un pasado peruano nos traen a la mente «Dos indios», el cuento con que se abre *Huerto cerrado*. Otros puntos de contacto son la frase ‘¡P3chiga diegos! ¿Saben ustedes lo que es llegar al 91 como llegu3 yo?’ (85), premonici3n de la primera l3nea de *No me esperen en abril*. La idea de que para el padre de Mañuco, 3ste «dejara el Per3 por unos a3os era su sue3o, que volviera con un t3tulo norteamericano era su super sue3o. Y despu3s un mundo confortable y de padres a hijos como el suyo» (89), hace eco de la vida de Santiago en *Un mundo para Julius*, y sobre todo del ep3grafe de esa novela. La importancia de la nostalgia da lugar a otras referencias a «la Lima peruana distante y horrible, horrible desde mucho antes de que Sebasti3n Salazar Bondy escribiera *Lima la horrible*’ (87). Pero tambi3n hay puntos de comparaci3n literarios que se adec3an mucho m3s a la ambientaci3n andina de la historia que se recuerda. Por ejemplo, el tren que toma Mañuco de Lima a La Oroya pasa «r3os cada vez m3s profundos» (91); de los platos en que sirven «hamburguesas enviadas desde un McDonald’s especialmente para la ocasi3n» se dice que «por m3s Andes que fueran 3sos, el mundo es ancho y ajeno» (124); y las condiciones en las minas provocan una discusi3n sobre la relaci3n entre don Pancho y la obra de Manuel Scorza (137). De esta manera, Bryce di3loga con un corpus literario peruano, insert3ndose en 3l doblemente, pues 3l mismo es autor de varias de las obras a las que se aluden en el relato. Como ya vimos en el an3lisis de *Dos se3oras conversan*, no es solamente la literatura y el vals criollo los que sirven de punto de referencia; tambi3n el cine

sirve para negociar la relación con el pasado y con la sociedad peruana, pues éste ofrece una visión más abarcadora que la exclusiva realidad social de la zona norteamericana del campamento minero de la Cerro de Pasco Copper Corporation, donde predomina la literatura occidental de Mr. King y la ópera italiana de don Pancho.

Con respecto a *Dos señoras conversan*, está claro que hay fuertes semejanzas con *Un sapo en el desierto*, pero también hay diferencias significativas: aunque ambas novelas tratan de la reconstrucción del pasado, el impacto de *Un sapo en el desierto* sirve como contrapunto a la primera historia, ya que cuando al final de la novela Mañuco visita a don Pancho, éste descubre no sólo que no puede recuperar el pasado (don Pancho ha sufrido una hemiplejía y vive en un desorden total, muerto de hambre), sino que don Pancho se niega por completo a emprender el camino hacia el Perú del recuerdo. A él le interesa mucho más encontrar algo para comer y ver a sus nietos, y en las últimas líneas de la historia Mañuco también parece dejar atrás el episodio —y el pasado— al abandonar el bar que se ha convertido en el lugar del recuerdo: «Festejemos esta gloriosa jornada y larguémonos de una vez para siempre de este maravilloso antro de mierda» (160). La catarsis que experimenta Mañuco como resultado de su dolorosa evocación del pasado puede leerse como paralelo a lo que realiza Bryce con el acto de escribir esta novela, o mejor esta obra, la cual facilita los preparativos para el regreso definitivo al Perú: el presente puede no estar a la altura del pasado, pero lo crucial es estar nosotros a la altura del presente. Cuando leemos que «el Sevillano pelirrojo se mataba de risa con eso de que los peruanos perdieran tanto el tiempo en andarle buscando el nombre de otras cosas a todas las cosas y siempre para decir la misma cosa» (80), tomamos conciencia de que esto es exactamente lo que hace Bryce en estas novelas al buscar definir su relación con el pasado y con el Perú actual.

La voz narrativa en *Un sapo en el desierto* es una tercera persona que presenta el diálogo entre Mañuco y sus amigos, pero la historia que cuenta el protagonista es tan dominante que en varias oportunidades llega a parecer un monólogo, o una narración en primera persona. El capítulo III, por ejemplo, comienza en primera persona sin nada que indique que nos encontramos frente a un diálogo, a pesar de serlo. Los capítulos IV y VI, en cambio, consisten en ocho páginas de monólogo que se interrumpen en las últimas líneas con intervenciones de sus amigos que nos hacen recordar que estamos ante un texto producto de una construcción literaria. Y es que, en última ins-

tancia, lo que está en juego es el arte de contar una historia, y la relación entre el lector y el narrador se ubica en un primer plano como cuando el narrador comenta que «Fermín, no lo olviden, es puertorriqueño. Y el Sevillano es de Barcelona, aunque ésa es otra historia y no la contamos, por no hacerla larga» (99). Esta técnica no es nueva en Bryce, ya que forma una parte íntegra de obras como *Un mundo para Julius* o *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981). Aquí nuevamente su función parece ser la de involucrar al lector en el proceso narrativo e invitarlo a que participe en la recreación del pasado para acompañar al protagonista (y al autor) en su proceso cártico.

Un último aspecto de *Un sapo en el desierto* que no puede dejarse de lado es el de los comentarios acerca de la realidad social peruana y la influencia de los Estados Unidos. La narración se ubica en 1986, cuando «un profesor universitario en el Perú hasta hace de taxista» (89), pero las memorias de Mañuco pertenecen a la época que comienza en 1954, fecha de su primer viaje a Cerro de Pasco para hospedarse en casa de don Pancho. Las referencias a fechas precisas y a hechos políticos e históricos concretos brillan por su ausencia en obras anteriores de Bryce, pero aquí su mención facilita la relación de la acción con un contexto preciso y la posibilidad consiguiente de someterlo a una evaluación, tanto por parte de los protagonistas como del lector. Frente a las quejas por la falta de compromiso de Bryce con el momento histórico al publicarse *Un mundo para Julius* en 1970, aquí hay una cierta crítica de la influencia de los Estados Unidos en el Perú, que se describe como «un país dividido en tres regiones, costa, sierra, y montaña, más la región de París, en Europa, y cualquier región de Estados Unidos en cualquiera de las tres regiones peruanas y además Cerro de Pasco» (97). Este impacto sobre la realidad nacional (recordemos que las tres novelas buscan representar todo el territorio peruano), se manifiesta claramente cuando el comportamiento salvaje en la fiesta de Año Nuevo obliga a don Pancho a llamar a la policía, cuya presencia no es aceptada por los trabajadores de la empresa: «¡indios de mierda!, ¡largo de aquí!, esto es territorio americano!, ¡regresen al Perú!» (113). Sin embargo, la crítica más fuerte se evidencia cuando Mañuco describe las condiciones en las que los mineros indígenas viven —y mueren— en las minas ante la indiferencia de los gerentes de la Cerro de Pasco Copper Corporation. Esta, entonces, es la historia de un pasado que tiene que ser superado para vivir con plenitud la realidad del presente.

La tercera de las novelas, *Los grandes hombres son así. Y también así*, comparte características fundamentales con los textos arriba analizados, pues gira en torno a temas como la amistad y la nostalgia y es narrada por una tercera persona llena de otras voces y de un diálogo que la acerca a ratos a un monólogo en primera persona. La muerte de Eugenia, la mejor amiga de Santiago y esposa de Raúl, hace que el primero recuerde y evalúe su relación con el pasado y con las personas queridas, todo ello gracias a un diario íntimo y un viaje a Lima, seguido por otro a la selva peruana. Santiago, el protagonista de la historia, cuyo diario sirve de base para la narración, vive en París, autoexiliado en parte por su terror a las arañas, fobia que trata de superar con un trabajo como zoólogo en la universidad. Sin embargo, Santiago se da cuenta de que lo que necesita es un tratamiento de shock:

Un viaje por la selva del Perú podría resultarle mucho más eficaz que el estudio e investigación de todas las arañas y alacranes que en este mundo han sido. Los estudiaba muertos y bien disecados, por supuesto, pero sólo para que después, por las noches se le metieran vivitos y coleando en sus pesadillas más atroces. (184)

Las referencias a Cajamarca en *Dos señoras conversan*, y el carácter intertextual de la narrativa de Bryce, nos permiten hacer una lectura metafórica de este fragmento a partir del hecho de que «en una de las versiones de Cajamarca en 1532, Atahualpa abre la Biblia y allí ve insectos. De manera semejante, la noción de la letra como pululación de insectos está en algunas de las variantes del mito de Inkarrí» (Rowe, 239). Esta lectura presenta las arañas (que no son insectos, ya se sabe, pero valga la imprecisión clasificatoria) como símbolo de los recuerdos del Perú que Bryce ha dejado atrás en términos temporales y espaciales, sujetos ahora a un proceso de literaturización. Tal interpretación puede mantenerse con la decisión de Santiago de hacer un «viaje por la selva del Perú» (184) para hacer frente a sus temores, y su deseo de encontrar un araño «y aplastarlo definitivamente con su bota» (236), después de lo cual se sentiría capaz de «abandonar su trabajo en la Facultad de Ciencias de París y regresar a su querido y extrañado país. Todo sería posible entonces...» (236). Para Bryce, el regreso al Perú también es difícil; es sólo con la destrucción metafórica de sus recuerdos de la Lima del pasado que puede realizar el deseado retorno. Así, el proceso de creación literaria sirve de nuevo como catarsis, tanto para el protagonista como para

el autor. El poder del pasado, y su importancia como fuente literaria se hace explícito cuando Santiago, al recordar los encuentros adolescentes con Eugenia, exclama: «¡Qué maravilla de recuerdo, éste! ¡Cuántas páginas de mi diario sigue llenando!» (177), palabras que también llaman la atención sobre la cuestión de la relación entre vida y literatura, tema que se comentará a continuación.

Otro punto de comparación entre este texto y *Un sapo en el desierto* es el uso de personajes, escenarios y situaciones que vuelven a recordar obras anteriores de Bryce: por ejemplo, la admiración a distancia de Eugenia por Santiago en el Jirón de la Unión hace eco de Manolo y América en «El descubrimiento de América» de *Huerto cerrado*, lo mismo que «sus ojos verdes y sus senos italianos» (180); las lágrimas de Raúl, ídolo en la flamante escuela de monjas norteamericanas, que llora cuando una de éstas le quitan la pelota (174) evoca la escena en *Un mundo para Julius* en la que lo mismo le pasa a Arzubiaga; y la foto de la revista escolar al lado de la platónica amistad con la chica más bella (176) retoma una de las situaciones básicas de «Baby Schiaffino» de *La felicidad, ja, ja*. Más allá de la búsqueda de un lector cómplice que complementa el inclusivo estilo narrativo de Bryce, lo significativo de estos episodios es la sensación de que el autor regresa a ellos para liquidarlos de la misma manera en que Santiago busca acabar con las arañas que impiden su regreso al Perú. Sin embargo, al tiempo que Bryce recurre a estos escenarios y situaciones, hace hincapié en el hecho de que el Perú ha cambiado entre la época de Odría (en la que se sitúa la infancia de los protagonistas) y 1978, año de la muerte de Eugenia y del viaje a la selva. Los años de una adolescencia privilegiada se describen ahora como una «prehistoria dorada en que San Isidro, Miraflores, y algunas casas de Monterrico, y el verano en el balneario de Ancón, eran el todo Lima que era el Perú entero» (199). Estos espacios contrastan fuertemente con la realidad social de El Agustino, un pueblo joven en el que Raúl, el amigo guerrillero de Santiago, tiene su guarida. Nuevamente el Perú se representa como una sociedad dinámica y cambiante, y tanto Santiago (como el propio Bryce) buscan entender su relación con ella a fin de encontrar la manera en que puedan participar en ella de nuevo tras una larga ausencia.

Para Bryce, esta relación con la realidad peruana ocurre a través de la creación literaria, y en varias oportunidades el tema se hace explícito en la narración, como cuando Santiago reacciona a lo que le cuenta Raúl con un contundente «Maravilloso, realmente maravilloso» (193); o cuando el viejo a quien le salva la vida con sus antídoto-

tos, descrito como «un personaje salido de una novela sobre el Mato-Grosso (sic)» afirma que pronto la historia de Santiago será leyenda (218-9). Además, el capítulo VI, en el que el viejo narra cómo ha salvado a Santiago es también un ejemplo del arte de contar una historia. Sin embargo, es en las últimas páginas del texto cuando este tema logra mayor profundidad, pues es entonces que Santiago reconoce lo parcial que es su representación del viaje en las páginas de su diario, y lo problemático que es reconstruir memorias, intereses y emociones con meras palabras y fechas. Por cierto, la novela no ofrece respuesta a estos dilemas, aunque la narración en sí misma es una forma de responder tácitamente al asunto, al lograr subrayar los tres temas en el lector. Al mismo tiempo, se destaca la relación entre vida y literatura, con lo cual queda claro que la supuesta indiferencia de Bryce frente a los eventos de su país es más bien un intenso interés y fuente de inspiración, tanto literaria como vital. Ya se comentó líneas arriba la manera en que Bryce dialoga con otros escritores peruanos al hacer referencia a sus obras, y aquí hace algo parecido con respecto a la sociedad nacional, dentro de la cual el autor se identifica y se inserta.

En las tres novelas de *Dos señoras conversan* la nostalgia por el pasado es enorme, y, mediante la creación literaria, Bryce emprende un proceso catártico que busca establecer una relación con el Perú que dejó en 1964 y, sobre todo, que le permita vivir en el Perú del presente. En verdad, los tres relatos sugieren que para poder vivir en el presente, es preciso lograr reconciliar el pasado con el cambio. Y es precisamente este cambio —siempre doloroso— lo que el escritor comienza a realizar en esta obra, y concluye más tarde en *No me esperen en abril*, novela que explora extensamente la realidad sociopolítica peruana de los años 1950-1980, junto a los temas centrales de la amistad y el amor. Que las tres novelas de este volumen se hayan escrito entre marzo y mayo de 1990 resulta interesante, ya que ésta es precisamente una época de cambios rápidos y profundos en el campo de la política (la primera ronda de las elecciones que vieron el triunfo de Alberto Fujimori) y en el ámbito social peruano en general. Así, la articulación del pasado con el presente puede verse como una apremiante necesidad a nivel nacional. Por necesaria que fuera una literatura que cumpliera con tales propósitos, no hay duda que *Dos señoras conversan* funciona ante todo como un acto de evocación con el toque personal de Bryce, permitiéndole al autor emprender un retorno, primero mental y luego físico, a su país de origen.

Bibliografía

- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *Huerto cerrado*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- . *Un mundo para Julius*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- . *La felicidad, ja, ja*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- . *Tantas veces Pedro*. Lima: Libre-1, 1977.
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Argos Vergara, 1981.
- . *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- . *Dos señoras conversan*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- . *No me esperen en abril*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- ROWE, William. «Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad». *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, James Higgins, ed. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003: 223-251.