

César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 6

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

Ser y parecer en el nuevo realismo: Bryce Echenique o la apoteosis de la memoria

Graciela Coulson

«ese deseo atroz de ser el Otro».

R. Girard

Dos volúmenes de cuentos —*Huerto cerrado* y *La felicidad, ja, ja*—, y una novela —*Un mundo para Julius*¹— ha publicado hasta ahora Alfredo Bryce. Considerada solo en cuanto a la materia narrativa, la obra de Bryce (como la de otros peruanos de hoy, Ribeyro, Vargas Llosa, Urteaga Cabrera, Loayza, de los Ríos) se instaura de frente y sin coartadas en la realidad más inmediata y cotidiana, y representa un claro alejamiento de las dos grandes fuentes de la ficción hispanoamericana de los últimos años, la metafísica y la magia.

Sin abandonar las conquistas técnicas de los fundadores de la narrativa contemporánea, Bryce, respetuoso de las leyes de causalidad, evita invariablemente lo fantástico, lo maravilloso y el acto gratuito. Nada de lo que propone al lector atenta contra el racionalismo tradicional; todo se puede explicar sin desbordar las estructuras mentales del positivista más exigente. Lejos de aspirar a esa totalización que parecía ser la finalidad tácita o explícita de la novela hispanoamericana hasta hace pocos años, Bryce, menos ambicioso, limita su interés a la cara más concreta y verificable de lo real, la que muestra el individuo en relación consigo mismo y con la sociedad (con lo que prueba las posibilidades de la imaginación con respecto a cualquier materia narrativa, aun la más banal). Es por eso quizá que sus relatos se intuyen tan cercanos al realismo tradicional, a esa parte de la

¹ *Huerto cerrado*. La Habana: Casa de las Américas, 1968, 205 p. *La felicidad, ja, ja*. Barcelona, Barral Editores, 1974, 212 p. «Muerte de Sevilla en Madrid», Lima: Mosca Azul Editores, 1972, 65 p. El volumen incluye también el cuento «Antes de la cita de los Linares». Tanto este cuento como «Muerte de Sevilla en Madrid» fueron incluidos en *La felicidad, ja, ja*. Las citas han sido tomadas de esta edición. *Un mundo para Julius*. Barcelona: Barral Editores, 1970, 591 p.

legalidad que reclama interpretaciones psico-sociológicas. El mundo creado por Bryce se exterioriza y estructura según la fórmula del realismo novecentista —el confrontamiento de *las apariencias* con *la realidad de la verdad*²— en una serie de situaciones en las que la dialéctica del ser y parecer rige la conducta del individuo en la sociedad y en las que el enfoque del hablante es directo: si lo narrado es interior (sueños, imágenes, sensaciones) se manifiesta como tal; si lo contrario, vale por sí mismo y acepta una lectura literal. Se trata, pues, de un nuevo realismo que, apoyado tanto en la psicología como en las conquistas técnicas de las últimas décadas —monólogo interior directo e indirecto, superposición de escenas, *découpage*, tiempo interior, narración en segunda persona, cambios de foco narrativo sin explicitación, ambigüedad, etc.— rehúye las trampas del viejo realismo —el psicoanálisis detallado, la morosidad sentimental, las descripciones exhaustivas, las explicaciones obvias y minuciosas, el *horror vacui*, las emociones convencionales—. Dueño, en cambio, de un toque de auténtico humor que no quita intensidad al *pathos*, Bryce se sumerge en el pasado para extraer de él unas pocas situaciones bien seleccionadas que enmarcan lo que es significativo en su pequeño mundo, la memoria del individuo.

Tres de los cuentos —«Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín», «Pepi Monkey y la educación de su hermana» y «Baby Schiaffino»— y «Muerte de Sevilla en Madrid» constituyen parciales incursiones en *el tiempo perdido*, miradas hacia atrás por un afán de autoconocimiento, procesos que se cierran cuando el personaje adquiere cierta conciencia de sí mismo y de su verdadera relación con el mundo. Un elemento común de la estructura de estas narraciones es la doble temporalidad en que todas se desarrollan y la superposición de los dos tiempos, el presente (tiempo cronométrico) y el pasado (tiempo

² Para una excelente definición del realismo en literatura, véase Ian Watt, «Realism and the Novel Form» en Robert Scholes (editor), *Approaches to the Novel*, San Francisco. California: Chandler Publishing Co., 1961, pp. 55-81. Entre los rasgos descriptivos del realismo, Watt menciona los siguientes: «preoccupation with contemporary and... ephemeral reality», «primacy of individual experience», «plot... acted out by particular people in particular circumstances», «individualization of characters», «thought processes within the individual consciousness». Las dos posibles definiciones son aplicables a la obra de Bryce: «the sum of literary techniques whereby the novel's imitation of human life follows the procedures adopted by philosophical realism in its attempt to ascertain and report the truth» (p. 78); «immediate imitation of individual experience set in its temporal and spacial environment» (p. 80). Véase también Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972, pp. 85-89.

interior). A partir de una situación límite —un borracho en un bar, un esquizofrénico al borde de un ataque, un hombre que espera a una mujer que no llegará nunca, un tímido frente a una ventana abierta al vacío— el protagonista inicia una marcha hacia el pasado, que revive con intensidad y del que surgen las causas de su enajenación. Los dos niveles del tiempo se funden pero no se confunden. Desde el presente narrativo, la coincidencia exacerbada por las circunstancias, ilumina el pasado. Se parte de un ahora para volver a él pero solo después de haber ahondado en el ayer, pues el hombre se conoce y se revela por la memoria. Locke, hace notar Watt, ha definido la identidad personal como «an identity of consciousness through a duration in time»³: el hombre adquiere conciencia de lo que es (es decir, que es un *cotinum* en el tiempo) al recordar lo que fue. En las narraciones de Bryce, la dimensión temporal es estructuradora de mundo y, por cierto, mucho más significativa que el nivel espacial. «Necesito estar lejos de lo que cuento», dijo en una entrevista.⁴ Lejos en el tiempo. Y aunque no quiere sucumbir a las *trampas de la nostalgia*, escribe relatos que no son sino formas artísticamente elaboradas de esa misma nostalgia.

En los cuatro cuentos, recordarse es conocerse, pero el conocimiento lleva a descubrirse como ser escindido que se debate entre las apariencias y la realidad. La oposición entre lo aparente y lo real se manifiesta cuando el personaje fabula una existencia romantizada y la vive vicariamente. Por apocamiento, timidez, inseguridad o miedo a la vida, el protagonista comienza siempre por negar la realidad de su circunstancia social y pasa luego a refugiarse al lado de otro más fuerte para vivir en la imaginación o en el recuerdo. Las cuatro narraciones revelan una estructura semejante que involucra tres movimientos de los que el primero y el segundo pueden ser simultáneos:

- (1) La sospecha (explícita o no) de la propia pequeñez.
- (2) Un deseo de trascender por la imitación de modelos ejemplares

³ I. Watt, op. cit., p. 67. La memoria tiene, por tanto, un papel fundamental en la autoidentificación. Para confirmarlo, Watt cita a Hume: «Had we no memory, we never should have any notion of causation, nor consequently of that chain of causes and effects which constitute our self or person».

⁴ A. Bryce Echenique, «Necesito estar lejos de lo que cuento». En: *Textual*. Lima, No. 1 (junio 1971), p. 5.

(«mediadores», según Girard⁵) y la creación de un autoengaño en el que se vive una vida prestada (la «mentira romántica»).

- (3) El reconocimiento del ser auténtico después de revivir el pasado en soledad: como resultado, la marginación del protagonista que termina por a) asumir la realidad conflictiva; b) convertirse en un alienado; c) suicidarse.

Se crea así, entre las dos caras del hombre, una fuerte tensión que el narrador consigue distender a ratos por medio del humor, pero la risa se convierte pronto en una mueca amarga, pues brota del contraste entre la precariedad del hombre y la audacia de sus sueños.

«Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín» es un monólogo interior de un borracho sentado a la mesa de un bar, un solitario que se dirige a un amigo ausente (el «sordo», el triunfador, «al que le fue bien»). Nadie lo escucha, si acaso verbaliza sus ideas. La soledad de este diálogo frustrado subraya la insignificancia, el ser nadie del protagonista y hace más punzante, más patética, su aspiración a la respetabilidad. «Tienes que respetarme» es el irónico *leitmotiv* de quien ya ha perdido todo respeto por sí mismo aunque pueda todavía reconocer algunos valores verdaderos (ternura, humildad, compasión y respeto hacia el prójimo). El monólogo da cuenta de una parte de la vida del hablante, la que ha sido guiada no por una *imitatio Dei* sino por la servil imitación de otro hombre, y revela, como los otros relatos, que la elección de modelos espurios es una respuesta tergiversada al impulso mítico y mitificador que siente el ser humano. El hablante ha vivido una realidad aparential tratando de hacer suyos los falsos valores de su modelo (oportunismo, falta de escrúpulos y de piedad, agresividad). Modelar la conducta en la del «God-do» significa negar la propia identidad y verse obligado a fingir otra, lo que hace que el personaje se escinda y se problematice agudamente. Por eso la referencia a Don Quijote (p. 11) no es gratuita, pero la ironía de la comparación es evidente; como él, el narrador ha tratado de conformar su vida según un modelo pero no de virtudes sino de canalladas. Durante la época de estudiante el desdoblamiento del narrador es total y el juego de las «Vidas Paralelas» (encuentro con supuestos dobles de personalidades internacionales) alude, más que a las víctimas de sus bromas, al protagonista, que también es un doble del otro, del «Gordo», y en quien conviven dos, el burlador y el burlado.

⁵ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1963, p. 7.

La conciencia de que está viviendo una vida prestada, de que en el fondo él no es uno de los *triunfadores* (o victimarios), se agudiza gradualmente a medida que se produce una serie de fracasos: su incapacidad para hacer cumplir la ley de desalojo contra un antiguo compañero y la pérdida del empleo, su defensa de un pobre hombre (parecido a Eisenhower) que lo lleva a golpear al Gordo, su matrimonio con una *huachafita* de la que ambos se burlaban. El monólogo representa la culminación del proceso de autoconocimiento y es un claro desprenderse del rostro falso para asumir, a su pesar, el verdadero e ineludible, el que le fue dado al nacer, el rostro del hombre vencido. El protagonista es un *sentimental* que en el cotidiano conflicto del ser y parecer ha querido parecer fuerte para sobrevivir. Pero para esta adaptación se requiere *la picardía usual* (de la que él carece), y en un medio en que triunfa la injusticia (desalojos, salarios miserables, despidos infundados) el individuo con sentimientos fracasa. Termina el alcohólico monólogo como «un hombre equivocado que se tambalea hasta su casa» (p. 26), tan distante del mundo del éxito como de la satisfecha mediocridad a que aspiró, el mundo de flores de plástico que ahora su mujer rechaza, perdido ya «lo poco de respetabilidad» que le quedaba, prefiriendo que el Gordo «se tire» a Carmen antes que continúen los préstamos. Pero el deterioro no ha sido completo. Aunque la vida sin sentido resulta en la marginación del individuo, este ha logrado por lo menos dos cosas: ha evitado encanallarse y ha descubierto quién es.

La alienación del hablante alcanza dimensiones patológicas en «Pepi Monkey y la educación de su hermana», un monólogo en primera persona en el que, alternando la alegría y el terror, se conjuran memorias de infancia. Esta se ha desarrollado en un *allí* insólito, y el *salón del piano*, un ambiente fuera del tiempo, de falsa superioridad, regido por una caricaturesca abuela (epítome exacerbado de la clase alta) en estrecha alianza con la institutriz inglesa (representante del poder extranjero). La abuela adolece de todas las manías y pretensiones de su clase, falso nacionalismo, desprecio racial, odio a Chile, reverencia por lo superficial, aspiraciones absurdas. Con orgullo lleva su máscara; sabe, por ejemplo, que el abuelo ha sido «vago, traidor, bígamo» (p. 55), pero solo en el sueño lo revela. Mama Joaquina, la criada negra, representa *la realidad de verdad* pero desaparece casi tras la fuerza combinada de la oligarca y la extranjera, aunque los niños quisieran escucharla. Es el verdadero Perú, pero «no habla», aunque «quiere enseñarnos algo», «quiere llevarnos a la calle» (p. 55). Pepi confía en que un día «no va a poder más y va a hablar» permitiendo

que la verdad salga a la superficie. En ella lucha por manifestarse el país *invisible*. La que impone los paradigmas es la abuela; la niña, Tati, está destinada, por la virtud de sus cabellos de oro, a convertirse en una reina de cuentos de hada; Pepi debe aprender esgrima para llegar a ser un héroe comparable al supuestamente heroico abuelo. En el niño aprensivo y sensible esto constituye una amenaza: «Era tan feliz y ahora tengo tanto miedo. Luchar, yo. Sangre yo» (p. 54). El salón del piano es sin duda el paraíso perdido de la infancia pero aun en el paraíso aflora continuamente el mal bajo la forma del terror, que es miedo a la vida (por incapacidad para enfrentarse con ella) y miedo a los sueños. La pesadilla del narrador —«caer destrozándose entre pizarras que se quiebran al golpearme salvajemente» (p. 49)— refleja quizá el sentimiento de culpa que le produce su amor por Tati. Ni Tati elegirá su príncipe ni Pepi su destino heroico. Los modelos, impuestos desde afuera, no constituyen objetos de la desideración sino fantasmas amenazantes. En los sentimientos incestuosos de Pepi se resume y refleja el sofocante ambiente espiritual en que se mueve la familia. La escena del baile representa el abrupto enfrentamiento con la realidad, la destrucción del paraíso, el fracaso y la muerte de la abuela y, para el narrador, el descenso al abismo de la locura. La revelación, sin embargo, llega a Tati, que se descubre a sí misma y que acepta el auténtico rostro, el de «un ser común y corriente» (p. 58).

Los personajes de Bryce han aprendido a interpretar la barrera del lenguaje (frases hechas, palabras aleatorias) entre ellos y las circunstancias adversas. En «Nós tres», por ejemplo, la frase clave es: «todo parece que no soportará este invierno»; en «Eisenhower»: «tiene que respetarme» (para el narrador), y «alternar» (para la mujer de clase baja). En «Baby Schiaffino» se necesitan tres —«toda clase de satisfacciones», «gran capacidad» y «brillante carrera»— para cubrir la sospecha del propio fracaso. Son las palabras de un optimista forzado que durante años se niega a aceptar los golpes como tales. La conversación durante el desayuno (en la que se insiste), el trabajo en la embajada, «contar una mentira alegre y sentir la alegría de la verdad» (p. 87); en suma, la continua actividad verbal («¡Cómo habías aprendido a hablar!» p. 82) sirven para ocultar «una serie de derrotas». Cuando la verdad va a revelarse, él la detiene («bloqueó una idea... bloqueó otra idea» p. 76). Las sospechas aparecen como reticencias («Bueno, claro, eso...» p. 77), pero las acalla el cliché verbal fundado en una imaginación enriquecida por el cine norteamericano. Las tres frases tienen desde el principio un giro irónico que au-

menta hasta el sarcasmo en el curso del relato. Durante años, el objeto de desideración ha sido el amor de Baby. Durante años, Taquito se ha autoengañado soñando despierto, creyendo que lo conseguiría. Los modelos que elige y que imita servilmente durante la adolescencia son sus compañeros de colegio, pero más tarde los reemplaza con figuras del cine y del toreo («... y sentía en lo más profundo de su corazón que estaba igualito a Sinatra cantando *Island of Capri*» p. 104). Cuando sus tentativas de confesar su amor a Baby fracasan, asume un nuevo papel, el de «hombre de mundo», «solterón inconquistable», «medio playboy» (p. 108). Pero no es el único imitador. Baby misma es «pura pose» y «el peor cine mexicano parecía haberse apoderado del alma de Calín» (p. 94). Sin embargo, es Taquito quien lleva más lejos la ficción y es él «el mayor embaucado en aquel oscuro negocio de su carácter que con el tiempo se iba transformando en su “gran capacidad”» (p. 87). El cliché deportivo aplicado a Taquito, «gran capacidad de asimilación» debe entenderse en dos sentidos, tanto soportar los golpes y convertirlos en triunfos por medio de la imaginación, como habilidad de parecerse a otro, especie de mimetismo para transformar en aparentes triunfos los constantes fracasos. El relato, en tercera persona a modo de monólogo interior indirecto es el examen de conciencia de un diplomático joven y aparentemente exitoso. El mayor recurso en el contraste entre la realidad y las apariencias lo constituyen el tono narrativo que, como en «Muerte de Sevilla en Madrid», es muy fuertemente irónico. En el relato alterna el optimismo engañoso con ocasionales destellos de verdad; el paso de una actitud a otra se indica por medio de frecuentes disyunciones («pero»). Todo el cuento, todo el influjo del pensamiento, se balancea entre lo positivo (lo imaginado) y lo negativo (vislumbres de una realidad que pugna por mostrarse). Al final, el acceso a la verdad es abrupto y se produce cuando su imaginación, confundiendo Buenos Aires y Lima, le anuncia la inminente llegada de Baby: «nunca salí con Baby Schiaffino... Yo salía al lado de Baby Schiaffino...» (p. 112), sollozó Taquito. Pero el autoreconocimiento es temporal y pronto vuelven a triunfar las apariencias. La copa servida para la lejana Baby pasa por una atención hacia la esposa y él continúa siendo el feliz poseedor de esa *gran capacidad*.

«Muerte de Sevilla en Madrid» se desvía un tanto del esquema de los otros cuentos: más que en la proyección desiderativa, el protagonista vive en el recuerdo. Su marginación, como la de Pepi Monkey, es extrema. El *mediador* es el futbolista muerto, Salvador Escalante, en quien Sevilla proyecta una vida no coartada por las limitaciones

normales. Simbólica y literalmente el héroe admirado representa el «lugar en el Sol», ya que se lo identifica con «los espacios abiertos donde el sol cae y calienta agradablemente» (p. 14), Huancayo. Sin embargo, en la imaginación del protagonista, el *mediador* ocupa un lugar tan elevado que el motivo de la imitación no aparece sino una sola vez, en el momento de triunfo y plenitud de Sevilla, cuando, siguiendo a Escalante, consigue entrar al cine sin pagar. Sevilla es, posiblemente, el caso más intenso de autoanulación que conocen las letras hispanoamericanas. Varios vencidos, apocados, indecisos y cobardes hay en las obras de Bryce, pero ninguno lo es tanto como este. Si el título se entiende como una vuelta irónica, es evidente que Sevilla no muere en Madrid porque ya está muerto en Lima. Desde la niñez, el personaje ha renunciado a vivir su vida; la renuncia se ha hecho no en nombre de un paradigma imitable que proponga un tipo de conducta, sino en nombre de un recuerdo tergiversado (la supuesta amistad con el *ídolo*) que devalúa todo el presente y anula el porvenir. El modelo, por consiguiente, no propicia una forma de conducta sino de inacción, un quietismo de robot. Vivir en otro, es un acto admirable, es un santo por la excelencia del modelo, porque el Otro es Dios. En Sevilla, en cambio, la transferencia de la admiración resulta un acto servil, idólatra, patológico. Además, desde niño posee el don de provocar el rechazo más violento en quienes lo rodean. En una escena quevedesca, sus compañeros, «entre los cuales no tenía un solo amigo» (p. 13), lo humillan como los estudiantes de Salamanca al Buscón: «le llovieron escupitajos disparados entre carcajadas» (p. 10). El se defiende negando totalmente la realidad, pero es presumible que la última noche en Madrid, frente al balcón abierto, en el curso de esa imitación que el narrador, oportuna y discretamente, pasa por alto, Sevilla se diera cuenta de que no podía continuar viviendo con los ojos cerrados y vueltos hacia adentro. El narrador hace notar que las palabras «no son las mismas con el transcurso del tiempo» pero el relato prueba que lo que cambia es la realidad que las palabras encubren. Así, el salto desde el balcón en Madrid es un vuelo en el que Sevilla se imita a sí mismo, al niño que en Huancayo *voló* sobre las tres cholitas del cine. En el segundo *Vuelo* el narrador reproduce el mismo párrafo porque Sevilla está reviviendo ese momento de triunfo. Entonces las mismas palabras se cargan de sentido trágico; en efecto, Escalante lo espera en un hipotético más allá y el momento más feliz de la vida resulta ser el del suicidio. El texto está cargado de disonancias que se generan al confrontar la palabra coloquial, cotidiana y cómica (y a veces la coprola-

lia), con el contexto patético. La lengua hablada, reproducida con habilidad, elimina del contexto toda connotación melodramática sin disminuir el *pathos*, que no resulta menos intenso por darse en forma cómica. Pero el triunfo del relato reside en el *tono narrativo*, en ese ángulo ligeramente oblicuo y ambiguo del que la relata, un narrador divertido, irónico, tolerante, sorprendido por la desafortada actuación de sus personajes y a la vez lo bastante distanciado como para gozar de sus peripecias, capaz de conmover al lector en medio de la risa, maestro en el uso de recursos retóricos (reiteración, diminutivos, anticlímax, zeugma) y dueño de una gracia bien aprendida de Cervantes y Quevedo y no por eso menos suya.

Resumiendo. En tres de los cuatro relatos, conocerse a sí mismo lleva a los personajes respectivos al alcoholismo, la locura y la muerte. En el cuarto, el personaje puede continuar su existencia cotidiana pero a condición de volver a caer, tras haber confesado su derrota, en el fácil e injustificado optimismo que cubre con agradables apariencias la oscura verdad. La creación e imitación de falsos héroes podría quizá interpretarse como una forma desagradable del impulso trascendente, una imitación burda y despistada de una innata tendencia ascensional, de lo que Girard llama «deseo metafísico» o «enfermedad ontológica». Refiriéndose a obras de los siglos XVII y XIX, Girard pudo concluir que «a medida que el cielo se va despoblando, lo sagrado refluye sobre la tierra» y que los hombres «escogen dioses de repuesto porque no pueden renunciar al infinito».⁶ Pero la conducta de los personajes de Bryce refleja sobre todo el mal de la época, la inseguridad del individuo, la desorientación resultante de la pérdida de un sistema de valores y de la vertiginosa rapidez con que se transforma el mundo actual. Desprovistos de códigos y modelos ejemplares y, sin embargo, obligados a elegir o a hacerse un camino, muchos son los que, renunciando a esa responsabilidad, hoy prefieren repetir los gestos de un paradigma arbitrario, precisamente porque han perdido toda noción de auténtica trascendencia, toda pauta de lo sagrado.

[*El Urogallo* 35:6 (1975): 95-101]

⁶ *Ibid.*, pp. 47, 49 y 63.