

César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 39

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

Nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos: Escritura y oralidad en *La última mudanza de Felipe Carrillo*

Jorge Marcone
Rutgers University

Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. El que habla relata al que oye sus propios movimientos. Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi propia conciencia. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad.

Juan Rulfo

Aunque el episodio del helicóptero sugiera lo contrario, puesto que en *Los pasos perdidos* el viajero abandona a la pareja que encontró en la selva y en *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) este se llevó en él a la que encontró en Colán, en última instancia ambas historias tienen el mismo final: Felipe Carrillo también elige regresar a la gran metrópoli, en este caso París, sin la mujer amada. Esta comparación entre la novela de Carpentier y la de Bryce puede parecer, a primera vista, superficial y espúrea pero así como esta hay otros puntos de contacto más que la justifican. Por ejemplo, la nostalgia del intelectual latinoamericano en el extranjero por el lugar de origen, el viaje de retorno que siempre tiene otro pretexto, el fracaso del romance con la compañera europea en tierras americanas y el nacimiento de uno nuevo con alguien de la localidad, más *auténtica, elemental o natural*. La que más me interesa ahora, sin embargo, es la comparación entre *El Treno*, la composición musical en la que trabaja en la selva el protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, y la escritura que Felipe Carrillo, el protagonista-narrador de la novela de Bryce, practica al interior de la ficción. Así como el musicólogo en la novela de Carpentier quiere enraizar su composición en el texto musical primigenio y origen de toda música —el treno o lamento fúnebre escuchado entre los indios— y ser fiel a él sin caer en la mera transcripción del mismo, de la misma manera Felipe Carrillo quiere enraizar su escritura en un lenguaje original y primero, supuestamente el de la oralidad, sin limitarse a ser una transcripción de la misma. Escritura que, de hecho, se define a sí misma con la cita de un famoso pasaje

tomado de *Tristram Shandy* (1767) de Laurence Sterne: «Writing, when properly managed (as you may be sure I think mine is), is but a different name for conversation» [Escribir, cuando es hecho como es debido (como puedes estar seguro que yo creo que es mi escritura), no es sino otro nombre para la conversación] (77).¹ ¿Es que Felipe Carrillo triunfa allí donde fracasó el personaje carpentereano o es que su escritura está sujeta a contradicciones y limitaciones similares a las que afectaron a este último?

La última mudanza de Felipe Carrillo es por esta razón la novela de Alfredo Bryce Echenique que más nos invita a reflexionar sobre la cuestión de la oralidad en la escritura.² Las propuestas sobre oralidad implícitas en la novela (a decir verdad, bastante más profundas que las que Bryce mismo ha formulado explícitamente en otras ocasiones) y las estrategias y convenciones asociadas con la comunicación oral (especialmente las de la conversación coloquial) a las que esta novela recurre, nos proporcionan la oportunidad y el material para profundizar y plantear tal vez de manera más apropiada el asunto de la oralidad en la escritura bryceana. Por un lado, la reflexión sobre este mismo asunto ha sido el camino elegido por Bryce para formular una poética de su propia escritura. Por el otro, además de los recursos ya conocidos de una prosa cuya estructura gramatical, léxico y modismos evocan un registro coloquial, las estrategias y convenciones a las que Bryce recurre le proponen al lector *reglas de lectura* con las que el texto quisiera reemplazar otras que habitualmente se ponen en juego con un texto narrativo escrito. Estas estrategias y convenciones orales suscitan un efecto por el cual la comunicación literaria evoca la comunicación oral y el acto de lectura, la charla y hasta la conversación íntima. Rasgos, sin embargo, presentes en su obra desde *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) hasta *Dos señoras conversan* (1990), colección de tres *novelas breves* en donde se encuentra otro texto ejemplar de la oralidad como poética narrativa: *Un sapo en el desierto*.

La impresión que deja la narración de Felipe Carrillo es haber logrado lo que Rulfo buscaba, escribir como se habla. Antes de conti-

¹ Todas las traducciones son mías.

² Este ensayo es una versión ampliada y corregida del trabajo presentado a la 45th Annual Kentucky Foreign Language Conference (23-25 de abril, 1992), así como una síntesis de algunos de los aspectos desarrollados en un estudio más extenso sobre la misma novela incluido en un manuscrito inédito titulado *La oralidad escrita. Sobre la inscripción literaria del discurso oral*.

nuar, quisiera adelantarme a una posible confusión común en estos casos y precisar qué es aquello frente a lo cual nos encontramos. A diferencia de otra novela publicada apenas unos meses antes, *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, el texto de la novela de Bryce no es la representación ficcional de un discurso oral sino de una enunciación escrita. En la novela de Vargas Llosa, el texto de los capítulos impares (con excepción del primero) representa sin mediación de instancia narrativa alguna la narración oral de un *hablador* de la tribu de los machiguengas (o de alguien que pretende pasar por tal, como se revela al final de la novela) a manera de lo que Gérard Genette llama *immediate speech* [discurso inmediato] en su conocido modelo narratológico (173-74). Esta técnica, así como las estrategias, modismos y convenciones orales a los que Vargas Llosa recurre en la construcción del discurso de su personaje, tienen una finalidad previsible: mayor *mímesis* o *ilusión de realidad* (cf. Genette 162-70), aunque en casos como este deberíamos hablar mejor de *ilusión de oralidad*. Gracias al recurso no solo *escuchamos* el discurso sino que hasta *asistimos* al acto narrativo oral del hablador que ha sido *puesto en escena* de esta manera.

En *La última mudanza de Felipe Carrillo*, en cambio, a lo que asistimos es a *la puesta en escena* del acto de escritura que está llevando a cabo su narrador-protagonista, Felipe Carrillo. Y, sin embargo, el texto es capaz de suscitar una ilusión de oralidad similar a la de la novela anterior; resultado de estrategias comunicativas que James Paul Gee, en «Orality and Literacy» y «The Narrativization of Experience in the Oral Style», llama *oral* u *orally-based* por asociación con las que practican culturas en estado de oralidad primaria, como llamó Walter Ong, en su influyente pero controversial libro *Orality and Literacy* a las culturas que desconocen la escritura o que, conociéndola, no la usan como el instrumento principal para transmitir y almacenar información (cf. 31-75). Algunas de las características del pensamiento y de la expresión orales señaladas por Gee y Ong, son también propiedades fácilmente reconocibles en la escritura de Felipe Carrillo: (a) repetición de frases o expresiones formulaicas; (b) expresión aditiva en lugar de subordinativa y analítica; y (c) estilo redundante y «copioso», y lingüísticamente conservador o tradicional (Gee, «Orality» 44-45). Pero tal vez los rasgos de oralidad más importantes en esta novela sean el principio *in medias res* y la digresión, modalidades discursivas que, además, suelen estar en el centro de atención de las definiciones de oralidad y sobre las cuales regresaré más adelante.

Hecha esta precisión, vuelvo ahora al comentario e interpretación de lo que significa en esta novela de Bryce «escribir como se habla» y empiezo con una afirmación de carácter general: no obstante la ilusión de oralidad mencionada antes, «escribir como se habla», como lo define Rulfo en el epígrafe de este ensayo, es una contradicción o una imposibilidad. Con respecto a la relación de la enunciación oral y de la enunciación escrita con el discurrir de la actividad reflexiva, Wallace Chafe nos recuerda que al escribir, pareciera que nuestros pensamientos se adelantan constantemente a nuestra expresión de ellos de una manera a la que no estamos acostumbrados en el discurso oral. El resultado de esto es que tenemos tiempo para integrar una sucesión de ideas en una unidad lingüística completa de una manera que no ocurre al hablar, en donde normalmente una unidad lingüística corresponde con una unidad conceptual.³

No me cabe la menor duda de que la relación entre procesos mentales y las actividades discursivas oral y escrita puede ser descrita de manera más exhaustiva y satisfactoria, pero la reflexión de Chafe basta para destacar una de las peculiaridades del discurso de Felipe Carrillo que es imposible fuera de la ficción: la acción de escribir no le impone un ritmo al pensamiento sino que, todo lo contrario, la escritura recoge el ritmo de este, ocurre simultáneamente. Tomemos, por ejemplo, ciertos monólogos en *La última mudanza de Felipe Carrillo*, como el de «Música de fondo» (primer capítulo del libro que no quiere llamarse «capítulo primero») o el del capítulo con el que se cierra el libro:

Duele decir que uno ya había amado a Eusebia y que ya uno había sufrido por ella y que ahora sólo me quedaba la posibilidad de escribir sobre Eusebia. Había leído una frase por el estilo en algún libro, y se me había metido en la cabeza la idea de contarte, Eusebia, de decirte no sé qué cosas, y de decir no sé qué cosas acerca de ti y acerca de mí, sobre todo. Por ejemplo, que me harté de los discos de los pros y los contras porque me harté de mí mismo y sin la ironía con que había escuchado

³ «In writing, it would seem, our thoughts must constantly get ahead of our expression of them in a way to which we are totally unaccustomed when we speak. As we write down one idea, our thoughts have plenty of time to move ahead to others. The result is that we have time to integrate a succession of ideas into a single linguistic whole in a way that is not available in speaking. In speaking, we normally produce one idea unit at a time. That is apparently about all we have the capacity to pay attention to, and if we try to think about much more than that we are likely to get into trouble» (Chafe 37).

toda esa música, hasta que la viví contigo, los pros y los contras eran ya mis pros y mis contras y embellecerte más en París ya sólo era posible en las noches sin esquinas cada vez más difíciles de atrapar. (14)⁴

La reflexión anterior de Chafe llama la atención sobre el hecho de que la enunciación por escrito es en sí misma una actividad reflexiva que excluye el tipo de *monólogo interior* que aquí es representado por escrito. Un *monólogo interior* puede representarse con un texto escrito, *citarse* ficcionalmente como Bryce hace con el de Felipe Carrillo, pero no anunciarse por escrito, como Felipe Carrillo hace con el suyo al interior de la ficción. Monologar *espontáneamente* por escrito, por lo menos como este monólogo aparece en *Música de fondo* y otras secciones de la novela, es semiótica y pragmáticamente imposible fuera de la ficción. La peculiaridad de la escritura que Felipe Carrillo practica es que buena parte de las estrategias y convenciones orales que aparecen en ella son incompatibles con la situación comunicativa de la escritura en la que ocurre la enunciación de Felipe Carrillo.

En cierto sentido, la narración de Felipe Carrillo es la objetivación de una de las más viejas aspiraciones de la novela hispanoamericana moderna: *escribir como se habla*. Pero, al *escenificar* el acto de escritura, deja expuestas las contradicciones que nos llevan a reconocer que «la transposición literaria de los hechos de mi propia conciencia» de la que hablaba Rulfo es una prerrogativa de personajes ficcionales como Felipe Carrillo; para el propio Rulfo y otros novelistas como Bryce «escribir como se habla», en cambio, es un efecto de lectura creado por la escritura misma. Para algunos esta reflexión puede parecer una perogrullada que no merece el espacio que le he dedicado. Sin embargo, fuera de que nunca está de más, y aunque parezca contradictorio con su novela, no es más que la repetición, en otros términos, de una propuesta que el propio Bryce hace en reiteradas oportunidades. A continuación no solo quisiera documentar esta afirmación sino, al mismo tiempo, interpretar la significación de esta aparente contradicción al hacerla dialogar con propuestas de Gee sobre oralidad y escritura. Creo que de esta manera llegaremos pronto al meollo de la posición de Bryce sobre el asunto de la oralidad en la escritura y a la contribución que esta puede aportar al estudio de este tema.

⁴ Todas las citas de Bryce son de *La última mudanza de Felipe Carrillo* a menos que se indique lo contrario.

No debe haber pasado inadvertido que las estrategias y recursos *orally-based* mencionados por Gee no solo no son exclusividad de culturas en estado de oralidad primaria sino que ni siquiera lo son de la comunicación oral. Y, efectivamente, así lo reconoce Gee para quien, en el otro extremo del *continuum* de estrategias discursivas a disposición para la narrativización de la experiencia, se encuentran las *literate-based* o *literate strategies* que alcanzan su forma más pura en el ensayo y en los discursos orales que están bajo la influencia de este modelo discursivo («Narrativization» 75). Propuestas como las de Gee son de enorme utilidad para identificar características textuales que contribuyen a crear el efecto de oralidad, pero también nos introducen a las dificultades y contradicciones asociadas con la oposición *oralidad-escritura* como categoría para el análisis crítico. Quisiera comentar un par de ellas en Gee con la ayuda de algunas reflexiones bryceanas y pasajes de la novela misma.

(1) Cuando Gee recurre al adjetivo *oral* para referirse a fenómenos que no necesariamente tienen que serlo, pone en evidencia la existencia y vigencia de una noción o categoría de lo *oral*, en donde se reúnen ciertas cualidades asociadas con lo efectivamente oral, que es más importante para producir un efecto de oralidad en un texto escrito que la fidelidad de este a un discurso oral específico. A una conclusión similar apunta la siguiente reflexión del propio Bryce:

La oralidad es una ficción dentro de la ficción porque hay que fabricarla, hay que crear la ilusión de la oralidad. Quien crea que la oralidad es hablar pues que se grave y verá todo lo que se repite y todo el ripio que hay en los grandes narradores conversadores y, además, que no funciona en el aspecto escrito. Eso sí, se mantiene del aprendizaje que hice yo en la lectura de Hemingway, el diálogo hemingwayano que es tan oral y que tanto cuenta, es imposible de darse en la conversación real y sin embargo es conversación escrita. (Entrevista con Ferreira 11)

Este comentario de Bryce pone en entredicho la discusión del asunto de la oralidad en su escritura en términos de *incorporación* o *recuperación* de lo oral, puesto que aquello percibido como oral en la lectura no solo no lo es ni física ni pragmáticamente sino que tampoco lo es en términos semióticos; es lo *oral*, una noción cultural con la que se denomina ciertas prácticas y estrategias discursivas en las culturas «letradas». Pero más importante aun, es la posibilidad de entenderlo como un comentario pertinente también a otros textos, literarios o no literarios, incluidos aquellos que se conciben a sí mismos como transcripción de discursos orales particulares. Ya que el

discurso oral y su versión escrita son dos actos comunicativos únicos (determinados históricamente) y semióticamente diferentes, es la satisfacción de alguna noción vigente de lo *oral*, además de las convenciones que rigen una transcripción, lo que hace que tal o cual versión escrita de un discurso oral pueda ser considerada un repositorio de lo oral. Desde una perspectiva crítica (a decir verdad, metacrítica) no podemos leer estos textos como *incorporaciones* y hasta *transcripciones* de lo oral, aunque se entiendan a sí mismos de esta manera y este convencimiento sea necesario para producir los efectos que le interesan, sino como construcciones discursivas de lo *oral* por las que la escritura se justifica y legitima.

(2) La definición de Gee de las estrategias *orales* tiende a echar un velo sobre las particularidades con las que estas ocurren en situaciones comunicativas orales, es decir, que sus estrategias *orales* no son lo mismo en una comunicación oral que en una escrita. Sin lugar a dudas, una novela como *La última mudanza de Felipe Carrillo* podría ser manipulada para ejemplificar las propuestas de Gee; sin embargo, la novela de Bryce contiene proposiciones implícitas que precisamente no caen en la confusión antes mencionada. Su uso de la digresión y hasta del principio *in medias res*, por ejemplo, revelan el reconocimiento de la especificidad, de acuerdo al medio, de modalidades discursivas que parecen ser la misma cosa cuando son descontextualizadas de su situación comunicativa.

Sobre el principio *in medias res* en la narración oral tradicional —frente a la función que el mismo principio cumple en la tradición literaria por lo menos desde Horacio— Walter Ong, señala que las *cosas* en medio de las cuales supuestamente se inicia la acción nunca han sido, con excepción de breves pasajes, alineadas en un orden cronológico con el propósito de constituir una *trama*. La *res* de Horacio es una construcción de la cultura de la escritura. Uno no encuentra listos argumentos con un desarrollo lineal y un clímax en la vida de las personas, a pesar de que vidas reales pueden proporcionar el material a partir del cual una trama de este tipo puede ser construida eliminando implacablemente todos los episodios con la excepción de algunos pocos cuidadosamente destacados.⁵ Los referentes de

⁵ «The “things” that the action is supposed to start in the middle of have never, except for brief passages, been ranged in a chronological order to establish a ‘plot’. Horace’s *res* is a construct of literacy. You do not find climactic linear plots ready-formed in people’s lives, although real lives may provide material out of which such a

principio *in medias res* y de digresión, para el caso de la novela de Bryce, no son estas modalidades discursivas tal como aparecen y son practicadas en alguna de sus variaciones literarias más conocidas. El tono del relato y la situación comunicativa evocada sugieren, en cambio, que estas modalidades discursivas tienen como modelo su uso y configuración en la narración oral coloquial:

La verdad, acabo de decidir que no habrá capítulo primero en este libro. ¿Para qué? Basta con esa música de fondo que llevamos ya un buen rato escuchando y que nos acompañará muy a menudo, como agazapada detrás de este relato. Y no, no es que pretenda introducir una sola gota de novela experimental en esta historia. Me sobra con lo experimental que fue mi vida desde que conocí a Genoveva, a Bastioncito, y a Eusebia, sobre todo. (21)

Si hay algo que no puedo es mantenerle oculto al lector, con eso de que el asesino anda oculto, un dato que ya tengo anotado en un papelito, para luego ponérselo al final de la novela. El género policial me encanta, pero a mí nunca me quedaron bien los impermeables, y eso debe haber influido en mi temperamento tan profundamente que, no bien empiezo a contar una historia, suelto un ya mataron a la princesa, por ejemplo. Y cómo y por qué, también. (23)

Una comparación con *Tristram Shandy* o, mejor dicho, con la lectura que Wolfgang Iser hace de esta novela, nos permitirá entender que estos procedimientos son en el relato de Felipe Carrillo estrategias destinadas a poner en el centro de la atención la conciencia de la ineludible diferencia entre lo dado y su representación discursiva, así como la postulación de zonas de la experiencia impenetrables para la cognición racional y que solo son accesibles a través de su «escenificación» en relatos (cf. Iser 10). Pero también el análisis de la digresión nos mostrará cómo las prácticas y modos discursivos *orales* a los que recurre Felipe Carrillo hacen que el lector de la novela, al asumir el rol de narratario que su relato propone, se relacione con este y su narración como si lo hiciera con un interlocutor y un discurso oral, aun a sabiendas de que al interior de la ficción el discurso de Felipe Carrillo es el resultado de un acto de escritura y no de una enunciación oral. La combinación del efecto de oralidad con la certeza de que el discurso de Felipe Carrillo es una enunciación escrita sugiere

plot may be constructed by ruthless elimination of all but a few carefully highlighted incidents» (Ong *Orality* 143).

sin ninguna dificultad la interpretación de que este afán de *oralidad* tiene menos que ver con la reivindicación de un lenguaje o una comunidad marginados y/o subordinados (preocupación presente en buena parte de la narrativa hispanoamericana pero especialmente en la crítica que celebra esta literatura por esa aspiración) y más con la búsqueda de alternativas para que la escritura sea leída.

Las reflexiones, mejor dicho digresiones, de Felipe Carrillo sobre sus dificultades y vacilaciones para escribir su vida nos recuerdan a cada paso que cifrar las experiencias en un discurso narrativo es una forma de organizar la vida, no la forma como la realidad prefiere ser descrita. El discurso narrativo, a pesar de la ilusión de realidad de la que es capaz, no es más que una *puesta en escena* de la misma. En el discurso oral Bryce no ha encontrado, por fin, una estructura discursiva cerrada y suficiente para cifrar la experiencia de la vida (cosa que el discurso oral por sus propias características no puede ser) sino estrategias para escribir contra la ilusión de *mímesis*, de subvertir las convenciones en las que esta se apoya en la escritura. Luis Eyzaguirre ha señalado ya que la narrativa de Bryce «se obstina en transformar el orden y sentido de la realidad» (196). Creo que esta observación puede hacerse más específica señalando que la obstinación de la escritura de Bryce, por lo menos con toda evidencia en esta novela, es subvertir aquellos discursos en los que la realidad adquiere un *orden* y un *sentido*: «Todo intento de esquema fue siempre traicionado por la escritura misma... no tengo una concepción de la novela como género literario, tengo simplemente una concepción de la escritura» (Entrevista con Fossey 182).

De acuerdo con una diferenciación propuesta por Wolfgang Iser, es preciso señalar que *La última mudanza de Felipe Carrillo* no es, al igual que la novela de Sterne, una *historia* sino una *Vida*. Este tipo de *Vida*, afirma Iser, está en directa oposición con la *historia*, ya que en lugar de integrar todos los eventos en función de su sentido final, expande cada episodio suelto hacia su prehistoria, mostrando que la naturaleza de los eventos es tal que no necesariamente tenían que haber tomado el curso que tomaron. Mientras que la significación de su final orienta la redacción de la *historia*, la *Vida* estalla en lo imponderable.⁶

⁶ «This kind of *Life* is in direct contrast to the *history*, for instead of binding all events together in an ultimate meaning, it expands each single incident out into its prehistory, showing that the character of events is such that they need not necessari-

Las penurias por las que pasa Felipe Carrillo para escribir su vida proceden de su voluntad de capturar el ritmo de la vida cogido en su falta de *causalidad* a pesar de que esta es la cualidad que asume al ser convertida en relato, en *historia*. Una *historia lineal*, aquella en que Felipe Carrillo no quiere convertir su experiencia, no se define por el orden en el que se presentan los acontecimientos vividos en el relato sino que lo verdaderamente decisivo es el encadenamiento de estos de acuerdo a una causalidad. Para Felipe Carrillo es necesario encontrar una forma de narrar que no convierta lo vivido en algo que no fue, en la que la experiencia no asuma una coherencia proveniente de un esquema discursivo:

[...] y no voy a decirles *he dicho* porque ya les dije que, si bien ésta no es una historia interminable, sí es una historia interminablemente triste porque jamás la terminaré con un capítulo sin Eusebia, aunque siga sin Eusebia cuando ponga el punto final del penúltimo capítulo y así, ahora, entenderán ustedes mucho mejor por qué no hubo primer capítulo ni habrá tampoco último, salvo telegrama de Euse en el último instante y porque nunca se sabe, tampoco, señoras y señores, y porque, se los repito: ésta es una historia sin principio ni final, un mundo al revés en que uno va por lana con Genoveva y su monstruo y sale trasquilado pero con una Eusebia que lo abriga de pronto y unos amigos maravillosos que lo fugan a uno y lo aceptan con Eusebia... (141)

En la escritura de Felipe Carrillo, la digresión no es una manera de apartarse del argumento lineal, como en la digresión escrita, sino una manera de hablar contra esa linealidad entendida como causalidad y defenderse de las restricciones impuestas o los contornos sugeridos por las formas narrativas (Iser 80):

Colán, año 1983 d. C., aunque para mí fue, antes que nada, el año del Fenómeno del Niño, y el de la historia de un amor como no hay otro igual, felizmente, y el año de Eusebia, que le puso *happy ending* al muy *unhappy ending* del trío que debía convertirse en dúo pero sin excluir a nadie, y el de los entrañables Jeanine y Eduardo Houghton, allá en Que-recotillo y la hacienda Montenegro, y sobre todo el año de esa maravillosa historia sin principio ni final que es la de Euse y la mía en la hacienda Montenegro, porque el mundo fue y será una porquería en el año 506 y en el año dos mil, según afirma *Cambalache*, un tango casi mortal

ly have taken the course that they did. While the *history* is drawn together by the meaning of its end, the *Life* explodes into the imponderable» (Iser 3).

cuando siento el cambalache que llevo aquí adentro desde que regresé del Perú con todo lo de mi morena enjaulado en el alma, demonios, cómo me corcovea, cómo late lo de la negra y su Felipe *sin* Carrillo, lo de mi mulata y su flaco, su flaquito, lo que allá viví con tanta fuerza pero que al mismo tiempo se derrumbaba, hacía agua por todas partes, porque no es lo mismo una palabrota pronunciada por una Jeanine que una lisurita pronunciada por una Euse, porque yo, allá, era así, y acá, todo, incluido yo, es asá, como Euse hubiera sido así y asá, allá y aquí, porque Juan Rulfo dijo que no se puede contra lo que no se puede y porque hasta Juan Pablo II, al hablar de las tensiones de clases y las desigualdades sociales en la encíclica *Laborem Exercens*, sobre el trabajo humano, está asumiendo la contribución de ese viejo aguafiestas que fue Marx, a quien Engels mantenía en Londres y se moría de hambre con su mujer de tan alta cuna que ya parecía cama, aunque sin calefacción en el caso de ellos, pobrecitos, también es verdad. (139-140)

La comparación con *Tristram Shandy*, sugerida por el texto mismo, en lo que respecta al uso de la digresión nos abre otras posibilidades para el estudio de la cuestión de la *oralidad* en la obra de Bryce, la de su inscripción en una tradición literaria que se caracteriza precisamente por su *incorporación de estrategias orales* como recurso o alternativa para una buena escritura literaria y, con ello, al asunto de la audiencia anónima a la cual Felipe Carrillo se dirige durante y a través de su escritura para hacer reflexiones sobre este mismo proceso:

Pero yo, las huevas, *never*, y le pongo esa cara de elefante viudo que me he traído del Perú y me regreso aquí para continuar con la dialéctica de los pro y los contra y a éstos los odio por lo de Nicaragua también y así es la vida y además, ¿saben qué...?

Adivinen. Sí, dígame usted, el de allá al fondo, no, no, el que está mirándome con esa cara de saberlo todo, ¿es usted loquero, por casualidad?, que así les llamaba mi Euse a los que, no siendo curas, curan el alma enferma y esto por la sencilla razón de que a los traumatólogos les seguía llamando hueseros en su mundo de brujos y curanderos de cuando era chiquita, pero algo queda siempre... Pero, a ver, señor, dígame usted lo que ha adivinado sobre mi condición humana en general.

—Soy español, señor Carrillo, y usted perdonará, pero allá en mi tierra hay un refrán que dice, con su perdón: Quien nace burro, muere rebuznando. (142)

En los consabidos términos propuestos por Wayne Booth hace un buen tiempo ya en *The Rhetoric of Fiction* (1961), Felipe Carrillo convierte en *showing* lo que es *telling*, es decir, *pone en escena* el acto de la

enunciación. No obstante, una de las cosas no mencionadas explícitamente por Booth al estudiar las técnicas del *telling as showing* —aunque se puede deducir de su propia argumentación— es que esta técnica de dirigirse al lector, y hasta de representarlo al interior de la ficción, por lo general no tiene como modelo el uso del mismo recurso en la comunicación escrita (como, por ejemplo, en una comunicación epistolar), sino el de la conversación coloquial, como lo muestra el siguiente pasaje, tomado de *Tom Jones* de Fielding, con el que Booth ilustra esta técnica:

Nos encontramos ahora, lector, en la etapa final de nuestro largo viaje. Ya que, en consecuencia, hemos viajado juntos a través de tantas páginas, comportémonos el uno con el otro como compañeros de viaje en una diligencia, que han pasado varios días en mutua compañía; y quienes, a pesar de las disputas o pequeños enfrentamientos que puedan haber ocurrido en el camino, por lo general se reconcilian al fin y al cabo, y se suben, por última vez, a su vehículo con alegría y buen humor.⁷

En el caso de *La última mudanza de Felipe Carrillo*, el o los interlocutores del narrador-escritor están presentes en el momento de la narración, como en la «conversación» a la que se refería Fielding, y hasta dialogan con Felipe Carrillo de una manera que sería imposible en una situación comunicativa escrita. La *puesta en escena* del acto de narrar está pensada de acuerdo a las coordenadas de la comunicación oral, a pesar de que Felipe Carrillo realiza una enunciación escrita, en la que la enunciación misma es siempre una creación dialógica, es decir, como respuesta a interlocutores que motivan la enunciación aunque sea a través de una presencia silenciosa. Bryce ya había llamado la atención sobre este procedimiento en su narrativa catorce años antes de que Felipe Carrillo lo pusiera en práctica en su propio texto: «Además, siendo mi literatura bastante oral, una narración que yo cuento a un presunto lector, mantengo para mí el derecho a alargarla como se alarga a veces la conversación que es buena y agradable. ¿Y la estructura?, preguntarán sin duda los más. La verdad es que hasta hoy

⁷ «We are now, reader, arrived at the last stage of our long journey. As we have, therefore, travelled together through so many pages, let us behave to one another like fellowtravellers in a stagecoach, who have passed several days in the company of each other; and who, notwithstanding any bickerings or little animosities which way have occurred on the road, generally make all up at last, and mount, for the last time, into their vehicle with cheerfulness and good-humour» (citado en Booth 216).

me interesa poco. Me interesa la escritura antes que la estructura. Simplemente poner mi historia oral en el papel» (Entrevista con Ba-reiro Saguier 78).

En todo caso, la *puesta en escena* del acto de narrar en *La última mudanza de Felipe Carrillo* le exige al lector implícito de la novela de Bryce que desempeñe un rol de *audiencia* (el de narratario del relato de Felipe Carrillo) por el que, para ponerlo en términos de Walter Ong, le es asignado al lector el papel de acompañante cercano del escritor.⁸ Esta *escenificación* del acto de la enunciación narrativa, por lo tanto, es la que hace posible esa *complicidad* entre el lector y el narrador que ya se ha señalado acertadamente sobre el estilo de Bryce (Ferreira «Autobiografía» 291). Aunque, si tomamos en cuenta algunas especificidades del rol de audiencia que el texto le propone al lector, haríamos mejor en llamar a esta condescendencia afectiva *solidaridad*.

Todos los efectos de *oralidad* en esta novela de Bryce están encaminados, en última instancia, a una misma finalidad, propiciar la ilusión de una aproximación entre el lector y el sujeto de la enunciación alternativa a la habitual distancia que hasta hace poco tiempo era recomendación indiscutible. De la misma manera, la importancia de la digresión como un escribir contra la ilusión de mimesis que reduce la variedad de la vida es inevitablemente una reacción contra una novela *totalizante* que pensó que sí podía escribir la vida en toda su variedad. A pesar de dar muestras de entender que no existe tal recuperación de lo oral a través de la escritura, Bryce no obstante insiste en regresar a una suerte de estructura fundamental del narrar, el acto narrativo original: el de la conversación oral. Y, para complicar aun más las cosas, este afán por recuperar en la escritura una historia oral y una manera oral de contarla es entendido por Bryce como un acto de fidelidad a lo que es verdaderamente esencial en la literatura.

Lo que esta contradicción o inconsistencia refleja, así como la generalización indiferenciada de lo oral en que incurre Bryce,⁹ es preci-

⁸ «The reader —every reader— is being cast in the role of a clase companion of the writer» (Ong *Interfaces* 63).

⁹ Por lo que respecta a la noción de *oralidad*, Bryce incurre, en otros textos, en generalizaciones discutibles. La *literatura oral* a la que se refiere Bryce constantemente, por ejemplo, es una generalización de distintos tipos de comunicación oral que van desde la conversación coloquial (incluyendo narración y digresión) hasta la música popular que circula en los medios de comunicación masivos. Un texto de enorme

samente la noción clásica de la escritura, por lo menos tal como la ha planteado Jacques Derrida en diversas oportunidades. La presuposición básica es que el discurso hablado es exterior al pensamiento y dependiente de él, así como la escritura es exterior al discurso hablado y dependiente de él (cf. *Of Grammatology* 75-83). El discurso oral, por lo tanto, ha gozado de mayor prestigio puesto que precedería a la escritura y estaría más cerca del pensamiento; pareciera unir significativo y significado de una manera absoluta y necesaria, mientras que la escritura es un instrumento imperfecto que altera la pureza del pensamiento original (cf. *Speech and Phenomena* 77-80). A lo que Bryce *regresa*, entonces, es a uno de los mitos fundacionales de la literatura, si no de la escritura en general: la oralidad no puede ser recogida en la escritura pero es el modelo de esta. En tanto discurso crítico sobre la oralidad en la escritura, *La última mudanza de Felipe Carrillo* tiene la virtud de mostrar con toda evidencia, sino con toda conciencia, que el asunto de la incorporación de la oralidad a la escritura no es una opción por el discurso oral sino por una *vuelta a las fuentes originales* de la literatura, a su inspiración original. Mientras más *oralidad*, ilusión de oralidad, estrategias y recursos *orales* haya en la escritura, más *literaria* será esta. Cabe preguntarse también, como Derrida hace con Rousseau, Lévi-Strauss y Saussure (cf. *Of Grammatology* 118-140), si no habrá alguna vinculación entre este mito fundacional y otras formas de escritura como, por ejemplo, una teoría literaria cuyo modelo interpretativo procede del análisis discursivo del diálogo (en tanto acto de comunicación oral) o una crítica literaria que encuentra en la recuperación o incorporación de lo oral la legitimación y representatividad de una escritura.

No solo es imposible regresar a lo oral a través de la escritura sino que, a decir verdad, es la condición que precisamente hay que evitar: «Muchos casos he conocido de escritores que han sucumbido totalmente a la fatal atracción de contar hablando. Como las prostitutas, no suelen gozar mientras hacen el amor. Y suelen beber copas y dejan la vida en ello y nada detestan más en el mundo que a la gente que los interrumpe con la misma trágica y estúpida pregunta de siempre: «¿Y por qué no escribes eso, si es genial?» («El narrador oral» 57).

utilidad para introducirse también a la variedad de perspectivas que han ido apareciendo para su estudio es el irremplazable manual de Ruth Finnegan *Oral Traditions and the Verbal Arts*.

Es verdad que la relación amorosa de Felipe Carrillo con Eusebia es una metáfora de la fascinación por la oralidad. De hecho, Eusebia es la personificación de la oralidad. En lo que el lenguaje de uno era para el otro estaba representado todo lo que los separaba y, por eso mismo, los atraía: «Y, de hecho, nos las decíamos, aunque lo malo era que ni ella captaba nada de lo que yo le quería decir ni yo le entendía a ella ni papa tampoco» (174). Felipe Carrillo se enamora de ella, en otras cosas, por y a través de su lenguaje. Eusebia y su oralidad son el objeto del deseo. Pero, por otra parte, así como Felipe Carrillo no puede renunciar a todo para quedarse con Eusebia, Bryce no puede renunciar a la escritura, no debe hacerlo: «Y al caer ellos [los narradores orales] en la atracción fatal de contar historias en vez de escribirlas, al caer en el goce triste de lanzarlas a los cuatro vientos con el más grande desinterés, también nosotros los perdemos» («El narrador oral» 57).

Bryce comparte con otros textos de la narrativa peruana, como *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez y *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, la nostalgia por el origen oral ahistórico de la literatura, simbolizado en el *cuentero* o *storyteller*. Pero *La última mudanza de Felipe Carrillo* se distingue de ellas por su cinismo, es decir, por mostrar que tal nostalgia es una marca de *literariedad*. En lo que sí no hay cinismo alguno sino aceptación del desarraigo y las diferencias de clase es en sustituir la representación de la oralidad de Eusebia por la propia. Si de algo no podemos acusar a Bryce es de haber confundido distintas realidades con el mismo término. Felipe Carrillo está dolorosamente consciente de que, aunque atractiva, la oralidad de Eusebia no es la suya. Su conciencia de clase («ese viejo aguafiestas que fue Marx»), diría Felipe Carrillo) y su desarraigo europeo se lo impiden.

El latinoamericano en Europa, en cambio, vive una experiencia de transculturación percibida por el propio sujeto como una de desarraigo. Su soledad parisina justifica el afán por una identidad latinoamericana que encuentra, forzosamente hay que decirlo, en su oralidad (los modos discursivos del discurso oral, ciertas variantes del habla coloquial limeña, la jerga, los refranes) y en la música popular de los boleros, tangos y valeses que «sólo a los latinoamericanos nos puede decir tanto» (44). En todo caso, lo cierto es que su escritura es, evidentemente, resultado o respuesta a una experiencia de transculturación. Tal vez como la Eusebia recordada por Felipe Carrillo en la soledad de su última mudanza en París, la *oralidad* en cierta literatura hispanoamericana no es más que un sustituto de

aquella que solo se quiere como objeto del deseo y una *presencia* inventada por la escritura para que el escritor no se quede solo.

Obras citadas

- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Second edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. «Entrevista con Alfredo Bryce Echenique». Con Jean Michel Fossey. *Galaxia latinoamericana*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales Eds., 1973: 197-219.
- . «Entrevista con Alfredo Bryce Echenique». Con Rubén Bareiro Saiguier. *Hispanamérica* 6 (1974): 77-81.
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Argos Vergara, 1981.
- . *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1988.
- . «El narrador oral». *Oiga* 5 de febrero de 1990: 56-57.
- . *Dos señoras conversan*. Barcelona: Plaza y Janés, 1990.
- CHAFE, Wallace. «Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature». En *Spoken, and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Ed. Deborah Tannen. *Advances in Discourse Processes* 9. Norwood, Nueva Jersey: ALEX, 1982: 35-53.
- DERRIDA, Jacques. *Speech and Phenomena*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- . *Of Grammatology*. [1964] Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- EYZAGUIRRE, Luis. Reseña de *La última mudanza de Felipe Carrillo* de Alfredo Bryce Echenique. *Hispanamérica* 53/54 (1989): 195-202.
- FERREIRA, César. «Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique». Disertación presentada a la Universidad de Texas en Austin, 1991.
- . «Bryce Echenique y la novela del posboom: lectura de *La última mudanza de Felipe Carrillo*». *LA CHISPA '93 Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. Nueva Orleans: Tulane University (1993): 84-91.
- . «Cuando 'uno escribe para que lo quieran más'». Entrevista con Alfredo Bryce». *Dactyllus* 8 (1987): 812.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. Londres: Routledge, 1992.
- GEE, James Paul. «Orality and Literacy». *Journal of Education* 17.1 (1989): 39-60.
- . «The Narrativization of Experience in the Oral Style». *Journal of Education* 17.1 (1989): 75-96.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: A Essay in Method*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1980.

- ISER, Wolfgang. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- MARTÍNEZ, Gregorio. *Canto de sirena*. Lima: Mosca Azul, 1977.
- ONG, Walter. *Interfaces of the Word*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- . *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres y Nueva York: Methuen, 1982.
- STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. Howard Anderson, Ed. Nueva York: Norton, 1980.