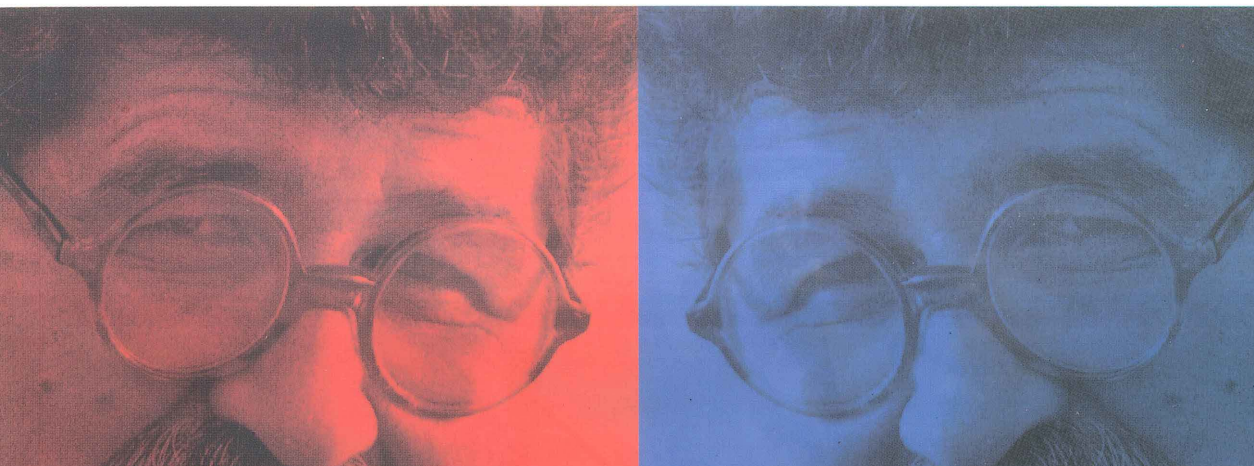


César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 38

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

Travesía y regresos de Alfredo Bryce: *La última mudanza de Felipe Carrillo*

Ricardo Gutiérrez Mouat
Emory University

No se habla en las letras hispanoamericanas —a diferencia de las norteamericanas— de una *generación perdida* con nuestros propios Hemingways y Gertrude Steins y Fitzgeralds, quizás porque la expatriación a París es un rito de pasaje para literatos o intelectuales que encuentran allí lo que se les ha perdido acá, su cultura, sus mitos, su propia identidad. Pero si hubiera una generación perdida en las letras hispanoamericanas recientes —expatriada y dispersa, movilizándolo su fiesta bohemia por diversos países y ciudades— esta se podría reducir a un solo escritor que sería Alfredo Bryce Echenique. Tal impresión surge de las más o menos mil páginas que componen su «Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire» repartidas entre *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, libros en que el escritor peruano, en una especie muy propia de picaresca sentimental y cultural, detalla sus tribulaciones y aventuras europeas desde que abandona Lima rumbo a París hasta que deja de hablar de Octavia de Cádiz. Y se refuerza cuando en ambas novelas el protagonista se identifica con Hemingway o con sus personajes, ya sea para cimentar una complicidad con la tan mentada Octavia (que por supuesto se llama de otra manera) o para levantar un mapa imaginario de Europa: «Hemingway no sólo me había hecho sentir que amaba a España desde tiempos inmemoriales».¹ Como si esto fuera poco, el estilo y tono de Bryce dan la apariencia de constituir un orbe literario autónomo y aparte, *perdido* con respecto a posibles precursores y sucesores literarios que podrían ubicar la

¹ Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Argos Vergara, 1981: 92. Todas las referencias a esta novela remiten a esta edición.

obra bryceana en el contexto de la narrativa latinoamericana más reciente.²

Lo que la travesía de Martín Romaña sí tiene de rito de pasaje es una especie de bautismo por agua, no tanto del personaje en sí como de su bagaje cultural que literalmente naufraga al desembarcar en Francia. Toda la cultura *universal* (es decir, clásica y europea) del escritor en ciernes se hunde en el mar cuando el baúl-ataúd en que venían sus libros se desprende de la grúa que lo transportaba a tierra y se sumerge en una especie de cementerio marino no previsto por Valéry (aunque el poeta francés se refiere al mar como «templo de Minerva»). Quienes no venían en el baúl, sin embargo, eran los escritores latinoamericanos «porque éstos eran unos costumbristas bastante vulgares, a pesar de que Vallejo se había muerto ya en París con aguacero» (30). Este desplante ante la narrativa latinoamericana se puede explicar de varios modos pero en cualquier caso esboza un gesto de ruptura con la tradición que Martín Romana y Octavia de Cádiz se encargan de redondear privilegiando las referencias y escritores europeos (o *perdidos* en Europa como Hemingway y Henry Miller) o a compañeros generacionales de Bryce como Julio Ramón Ribeyro. Esto hace más notable el repliegue sobre la novela hispanoamericana moderna que practica intertextualmente *La última mudanza de Felipe Carrillo*.³

Se trata en este nuevo capítulo de la educación sentimental del protagonista bryceano de un arquitecto peruano que se radica —el verbo es excesivo— en París, se desposa con una francesa que muere poco tiempo después, y aun más tarde se enamora perdidamente de una periodista madrileña divorciada. Esta navegación amorosa, sin embargo, pronto encalla en las pantanosas arenas de la obsesión edípica que une a Genoveva con su hijo Sebastián, quienes conforman la pareja más estable de Madrid, al decir de los vividores en el secreto.

² La marginación de una *familia* literaria cualquiera es un halago para Bryce —quizás para todo escritor—, como se desprende de la aprobación con la cual el narrador peruano cita un comentario de Carlos Barral al respecto: «creo que también es cierto lo que dicen algunos críticos de mi literatura, sobre todo Carlos Barral, el editor de casi todos los escritores latinoamericanos, ha dicho [sic] que es una literatura profundamente insular, que no tiene precedentes dentro de la historia de la literatura latinoamericana o muy pocos, y que no producirá ningún seguidor, ningún imitador, que apareció conmigo y que desaparecerá conmigo», Alfredo Bryce Echenique, «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 417 (marzo, 1985) (71).

³ Bogotá, La Oveja Negra, 1988. Todas las referencias a esta novela remiten a esta edición.

Después de una serie de exageradas peripecias para lograr restaurar la ley social entre amante y amada, Felipe Carrillo idea un viaje al balneario de Colán en la costa norte del Perú movido por sus películas de «la luna de Paita y el sol de Colán...» (14). En este paraíso perdido de la costa peruana sobreviene el apocalipsis en la forma del fenómeno de «El Niño», que reduce el balneario a escombros, y de una mulata local que de una vez por todas acaba con el amor de Felipe Carrillo por Genoveva. Eusebia y su «flaco» viven una temporada apasionada en la hacienda de unos amigos hasta que Felipe se regresa a París. La última mudanza de Felipe Carrillo («hombre sin final», 150) es a un barrio árabe de París donde supera la nostalgia del tiempo perdido con la ayuda de la arabista Catherine.

En este resumen aparecen desperdigados casi todos los elementos claves de *Felipe Carrillo*, la búsqueda de orígenes (deshablada en el motivo edípico y en el acoplamiento con la mulata peruana) y el repliegue intertextual de *Cien años de soledad*, no declarado explícitamente por el texto que, en cambio, sí se refiere a otro de los intertextos fundamentales en la construcción de la ficción: *Rayuela*.⁴ (Algo más obvias son las referencias a *El mundo es ancho y ajeno* y a *Los ríos profundos* que no llegan, sin embargo, a operar como conmutadores del sentido sino como marcas o hitos casi obligatorios en el acercamiento del narrador a sus orígenes peruanos). Nos encontramos, entonces, ante un texto que reproduce en su discurso el juego de identidad y diferencia que despliega en la estructura del referente. La reinscripción intertextual de este juego entre el yo y sus otros y entre el aquí latinoamericano y el allá europeo se puede ver como un cesto de afiliación cultural que relegitima la escritura de Bryce dotándola de una autoridad tradicional y quizás canónica. También es una exploración del espacio cultural latinoamericano a través de la ficción, en la instancia de su producción, de la creación del sentido, y no solo en las historias ficticias que se desarrollan en un espacio instaurado de antemano y amparado en la institución literaria.

Esto último es lo que Bryce viene haciendo desde *La vida exagerada de Martín Romaña* e incluso desde antes, desde su segunda novela, *Tantas veces Pedro*: «Esa ha sido la última búsqueda que he empen-

⁴ No apelo a una noción destructiva del intertexto que se opondría al manejo de conceptos tales como tradición y contexto y que desbordaría el campo de la intertextualidad literaria. Los índices o señales intertextuales de *Felipe Carrillo* son alusiones que en un sentido general remiten a la inserción en una familia o genealogía cultural.

dido, la de buscar la quintaesencia de lo peruano a través de los enfrentamientos culturales». ⁵ Pero estos enfrentamientos no són abstractos sino que se encarnan en personajes femeninos, de modo que cultura y deseo conforman un solo signo (reversible) que apunta a la construcción (y destrucción) de la identidad. Así, Felipe Carrillo conocerá a varias mujeres para conocerse a sí mismo, pasará por varias mediaciones culturales y será uno y múltiple. Por ejemplo, el nombre propio del personaje no es propio sino ajeno y sufrirá varias mutaciones a lo largo de la historia: antes de la viudez se llamaba «Philip Pigma» (en referencia a Pígmalión); con Genoveva el nombre cambia a Felipe Carrillo, con el apellido siempre a cuestas; y en Colán, Eusebia lo transforma en Felipe a secas. El paroxismo de estas mutables apelaciones sobreviene en el departamento de Catherine: «Mira, prueba llamarme... *Felipe Carrillo*, primero, después *Felipe Sin*, después *Felipe Con y Sin*, después *Felipe a secas*...» (146). ⁶ La síntesis de estas metamorfosis es de esperar: «lo único que ha cambiado en mi vida soy yo» (150). Para verificar que estos cambios de identidad existen en función de un relativismo cultural podemos reconstruir la cronología del relato desde que el protagonista se muda a París, no para ingresar al gremio de los escritores como Martín Romaña sino para ejercer la burguesa y post-moderna profesión de arquitecto. ⁷ La aventura con Genoveva se desarrolla inicialmente entre París y Madrid, figurando esta última ciudad como posibilidad sintética de las contradicciones del «peruano en París o... peruano de París» (136), como se autodenomina Felipe Carrillo. Pero esta posibilidad de síntesis que provee la Madre Patria la obstruye el hijo edípico de Genoveva, que también tiene varios nombres. De aquí el viaje al «paraíso perdido» de Colán que idea el frustrado amante y que es una parodia de la famosa «carrera de las Indias» de la historia colonial hispa-

⁵ Bryce Echenique, «Confesiones sobre el arte de vivir...», (70).

⁶ Incluso el nombre de base es sospechoso y parece designar un vacío impersonal más que una subjetividad específica pues parece pegotear los nombres de dos personalidades de la política española coetánea a la situación temporal del relato, Felipe González y Santiago Carrillo. En general, los nombres de Bryce (autor cuyas cinco novelas hasta la fecha, sin excepción, llevan el nombre del protagonista en el título) desidentifican tanto como lo contrario: Liliane es siempre «la pobre Liliane», confundiéndole su identidad con la del anagrama de Paul Verlaine, quien se refería a sí mismo a «le pauvre Lélian». «Genoveva» es un nombre francés llevado por una española que remite a una ciudad italiana y, por supuesto, a Colón.

⁷ Entre estas dos novelas se traza un desplazamiento de la periferia bohemia al centro de la sociedad burguesa y de consumo, desplazamiento que se podría relacionar con el regreso de Bryce al *centro* de la tradición narrativa latinoamericana.

noamericana. Los índices textuales de esta parodia son sutiles, el nombre de Genoveva, sus referencias a Felipe II, la similitud fonética entre Colán y Colón, etc. Menos sutil es la parodia edípica efectuada por el coro de animales que se embarca con el trío y que pauta, como coro de tragedia griega, las desventuras de los viajeros.⁸

Pero el motivo edípico tiene también una interpretación antropológica; así como la prohibición del incesto representa la inceptión de la cultura, la transgresión del tabú marca su recaída en la entropía de la naturaleza, recaída cuya figuración simbólica en *Felipe Carrillo* es el fenómeno atmosférico de «El Niño», «hijo mejorado de Atila y los hermanos Karamazov» (13). Naufraga el proyecto civilizador que traía en su agenda Felipe Carrillo al no conseguir separar a la pareja incestuosa y comenzar una nueva vida con Genoveva en el Nuevo Mundo. Se ahoga también una identidad *ciegamente* garantizada por la tercera posición (la del padre) en el triángulo erótico que, al deshacerse, Felipe comienza a ver «con lupa, antropología, y Sigmund Freud» (131). La situación edípica disuelve todo nudo cultural, y es justamente cuando se transgreden las leyes culturales que aparece Eusebia para reanudar la relación entre sujeto y cultura.⁹

Eusebia es un personaje telúrico que aparece en medio del cataclismo para ordenar el caos emocional de Felipe Carrillo y salvarlo de la barbarie, personaje, además, que nunca se describe en términos románticos o utópicos sino precisamente ubicado en el interior de un orden socio-económico específico. Como tal, Eusebia hereda cierta cultura, y al compartirla con Felipe Carrillo (indiano en Madrid, señorito de Colán, conocedor de Proust en todas partes) lo educa. Como en gran parte de la narrativa latinoamericana post-moderna, las formas de la música popular, que conforman la cultura de Eusebia, acompañan el relato de *La última mudanza* de cabo a rabo. De he-

⁸ Pero el perro, el gato, la lora y el mono también operan como significantes antropológicos y glosan el pasaje entre cultura y naturaleza.

⁹ No parece casualidad que Eusebia sea la *cocinera* del lugar, es decir un actante que reinstaura la separación naturaleza-cultura. Para el significado antropológico de la oposición entre lo crudo y lo cocido, ver Claude Lévi-Strauss, *Mythologies I: Le cru et le cuit*, París, Plon, 1964. Desde otro punto de vista Eusebia ordena el caos emocional (de Felipe) y natural (de El Niño). En esta función evoca a la Otilia del poema VI de *Trilce* de Vallejo, planchadora de «todos los caos». El arcaísmo *cuja* que pone de relieve el narrador de Bryce en el lenguaje de Eusebia remite a otro poema trícico (XV) en que la misma palabra aparece en un contexto similar al del relato bryceano. El fantasma de Vallejo (que se materializa sobre todo en París) siempre ha habitado la escritura de Bryce Echenique.

cho, la iniciación del protagonista en esta cultura coincide con la adopción de una nueva identidad: «Yo ya venía sintiendo algo delicioso en las palabras de Eusebia, en cada frase suya, pero sólo cuando me las dijo acompañado [sic] de unas cuantas palabras de bolero, me di cuenta. Por primera vez en siglos, alguien me había llamado Felipe. Sí, Felipe, deliciosamente Felipe a secas» (28). Pero esta identidad «Felipe Sin Carrillo» no se restringe al ámbito de la comunicación privada entre dos amantes más o menos clandestinos sino que se proyecta al continente latinoamericano entero. Pocas veces como esta se revela tan nítidamente la sobre-determinación cultural de la educación sentimental del narrador: conocer el cuerpo aborigen es entrar a todo un nuevo orden cultural y asumir una identidad en función de él : «En mi discoteca me esperaba casi el disparate y hasta el disparate sin casi. Me esperaban los caminos andados, mis nostalgias e ironías, mi reírme de esas palabras de tangos, rancheras, valsecitos, boleros, que sólo a nosotros los latinoamericanos nos pueden decir tantas cosas» (33).¹⁰ Una masiva complicidad cultural quisiera legitimar una relación no menos exagerada que el amor de Felipe por Genoveva edípica, pero desde el momento en que esta relación mezcla a patrón y sirviente la complicidad cultural se fragmenta en adhesiones clasistas. Ya no se trata de la transgresión a la cultura *tout court* que lleva implícito el incesto, como en el primer caso, sino de una infracción a la moral burguesa cuyas reglas Felipe ha internalizado y que determinan que la ley social triunfe sobre la ley del deseo. El capítulo XII detalla los desencuentros, contradicciones y sospechas que lleva aparejada la jerarquización étnica y cultural que une y divide a los amantes. Abundan las justificaciones por parte del detentor de la palabra narrativa tendientes a dejar las cosas en su sitio. Llueven a granel las admoniciones del principio de realidad y de la censura del súper-ego para no permitir que la fantasía de Eusebia exceda sus límites, límites impuestos por una identidad cultural anterior que resultan inamovibles. Solo en el espacio soñado de la hacienda Montenegro puede existir Eusebia con Felipe, o en el recuerdo ya a salvo de la praxis cotidiana. La mala conciencia, por lo

¹⁰ Antes de la *lección cultural* de Eusebia, Felipe con o sin Carrillo mantenía una distancia irónica frente a la música popular latinoamericana: «Ahora sí que era real aquella historia de un amor como no hay otro igual, ahora sí que era lo que realmente era: una historia de tocadiscos, una interpretación de bolero en su salsa, un disco de Armando Manzanero escuchado por un peruano en París o por un peruano de París, un instante en que falló la ironía y la letra de una canción cualquiera logró convertirse en materia bruta [...]» (136).

tanto, se instala en el lugar de la escritura y la rige: «Buen tema para todo un libro. La cultura contra la mala conciencia. Gana la cultura» (149). Claro que ahora se trata de la cultura literaria encarnada en el epígrafe de Durrell, que implica que después de la pasión solo queda la literatura: «Te amé, te sufrí, y ahora te escribo, Eusebia, ahorita me arranco con todita tu historia» (148).¹¹

La historia de Eusebia se complementa discursivamente con la de Catherine, la arabista francesa que el protagonista encuentra al azar en una panadería del barrio árabe de París. Catherine y el peruano parisiense son personajes paralelos: ambos han vivido y viven la misma historia de amor y nostalgia con parejas situadas al otro lado de una frontera cultural: «érase una vez una especie de Eusebio, allí muy en las afueras de Fez y medio beduino con cuento de hadas mientras duró...» (140). Pero este paralelismo es meramente estructural; el contenido que organiza se empieza a diferenciar cuando se definen las respectivas posiciones culturales de los protagonistas. La *recordadora culta* que es Catherine implementa una estrategia cultural para convivir con el recuerdo de su jeque, estrategia que incluye amoblar su departamento en el estilo oriental y visitas periódicas al «Museo del Hombre», a veces en compañía del recordador *sentimental* que es Felipe. Es el propio narrador quien incurre en este contraste: «ella como que se tomaba realmente en serio estos domingos de pueblo en pueblo y de civilización en civilización y yo en cambio andaba ahí lo menos científico del mundo y me lo estaba tomando todo como una jornada sentimental...» (142).

Ya vimos, sin embargo, que esta oposición entre cultura europea y naturaleza americana se relativiza en la palabra dialógica del texto, pues la representación escrita de la autobiografía erótica del narrador es ineludiblemente un gesto cultural: «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...» (147). Además, al museo cultural de la arabista corresponde el museo sentimental del intelectual peruano, o sea, las ampliaciones fotográficas de los amo-

¹¹ ¿No se reproduce la relación de dominación clasista y étnica en esta aventura también de dudosa legitimidad social? ¿Disimula o admite abiertamente el relato esta inevitabilidad? ¿Cómo articularía Eusebia el mismo relato que el narrador —hombre cosmopolita, sujeto hegemónico— nos presenta? Se podría compaginar una crítica ideológica del relato a partir de estas preguntas pues el sentimentalismo y la sublimación literaria le permiten al narrador citar sin trascender las contradicciones que abocan en la mala conciencia.

res paulatinamente perdidos que se van guardando como reliquias o fetiches más y más ineficaces a medida que pasa el tiempo: «Catherine y ese hombre... se han vuelto a besar ...¿Cuándo se van a confesar que lo que les duele es que ya nada les duela del pasado aquel...?» (148).¹² Le ocurre a Felipe Carrillo lo que al Cartaphilus de «El inmortal» de Borges, viajero legendario «Cuando se acerca el fin ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras». Palabras desprovistas de fuerza pasional y referencialidad mimética que regresan a su lugar de origen, la cultura literaria o subliteraria.

[Hispanamérica 63 (1992): 73-79]

¹² La fotografía de Liliane sobre todo es una reliquia arqueológica. Termina fondeada en un ropero-sarcófago: «Todo aquello se fue al trastero con Liliane, como en un Egipto antiguo muy venido a menos [...]» (89).