

César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



## Capítulo 50

# 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

# *No me esperen en abril:* Alfredo Bryce Echenique y la anatomía de una melancolía peruana

José Alberto Portugal  
*University of South Florida*

*No me esperen en abril* (1995) cuenta la historia del *enamorado* Manongo Sterne, del encuentro y pérdida del primer amor, y de la negativa a aceptar esa pérdida como hecho final. Pero cruza ese amor el tiempo de toda una vida, la segunda mitad del siglo XX. La novela es la historia de un largo adiós personal, que es también la anatomía de una melancolía peruana. El propósito básico de este ensayo es desarrollar algunas observaciones sobre el estilo de Bryce, específicamente sobre la noción de oralidad, con la que se ha señalado un rasgo fundamental de su escritura, y avanzar en la caracterización de esta novela como un cierre o un ajuste de cuentas con una manera de ver y vivir el país.

## *Motivos y diseño narrativo*

*No me esperen en abril* está marcada por el motivo de la despedida y la separación. La historia del protagonista, Manongo Sterne, se construye en una alternancia de separaciones y pérdidas, con el contramovimiento de reuniones y reencuentros. Al inicio de la saga emocional que este texto propone se marca uno de los aspectos del motivo del *crecimiento*, una crisis, el doloroso nacimiento del adolescente Manongo Sterne, que sale de «esa nada que es la infancia» para iniciar su viaje hacia el fiero orden de la virilidad.<sup>1</sup> Mas esta salida es desde el comienzo también un hecho social de otro orden,

---

<sup>1</sup> «Un viaje de la infancia hacia el fiero orden de la virilidad» es el subtítulo de la traducción inglesa de *L'Age d'homme* (*Manhood: A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*) de Michel Leiris.

que adquiere la forma de una expulsión del espacio de la clase de origen: a Manongo lo expulsan del colegio *pituco* y esto crea una situación que pone en cuestión su lealtad al grupo y su hombría.

De aquí que el motivo del viaje como búsqueda se inicia con la perspectiva de un doble movimiento. De un lado, el viaje se define como un avance, un impulso hacia delante o progresión hacia un objetivo (la hombría, la madurez, la posición social, etc.), que es lo que configura su sentido y aspiración de *crecimiento*. Pero a la misma vez, este viaje se construye como deseo, ansia de retorno al espacio de origen (social, o más primario aún, al ámbito de la unidad perdida), lo cual configura el sentido de este movimiento como *regresión*. Y esta dualidad básica del movimiento se refleja en todos los planos de la novela.

El motivo de la búsqueda orienta la narración y la sostiene en la línea de la novela de *crecimiento* o *formación*, en tanto narración del proceso de socialización del sujeto. Este es su eje formal. Asociado a este eje de base tenemos también el desarrollo narrativo del motivo de la *separación de los amantes*, que construye las peripecias del enamorado Manongo Sterne y cuenta la historia del encuentro y pérdida del primer amor, y de la negativa a aceptar la muerte de ese amor —que es un amor no consumado—. Al mismo tiempo, aparece y se desarrolla el motivo de la forja de la *amistad*, y a partir de él la narración del proceso de construcción de lazos de solidaridad que se fundan en la visión de la amistad como modelo de relación armónica —no basada en la rivalidad o la competencia—.

Tanto el amor como la amistad son parte del mismo esfuerzo por crear espacios de refugio, capaces de resistir los embates del interés y otros impulsos mezquinos cuya fuerza amenaza al mundo con la desintegración. De modo que la novela es también el registro de la ansiedad que suscita la posibilidad o la realidad del fracaso de esos refugios. Así, en el desarrollo de estos motivos se cifran los contenidos de la añoranza y la nostalgia, del ansia de reunión o recuperación de un estado primero de unidad vivida (o imaginada), y ahora perdida o en peligro de perderse, sentimientos que están en la base de la melancolía que desborda (y hace desbordante) al texto.

Igualmente importante en esta novela es el motivo del *pacto patriarcal* (donde el hijo pródigo realiza el proyecto del padre), que se plantea en tensión con las líneas anteriores. En el plano afectivo aquí se encuentra el impulso a avanzar y dejar atrás; crecer, madurar. En el plano sexual esto se traduciría en consumación de la relación, en conquista del cuerpo del amor; hecho que en el plano económico (que

es central en el proyecto del padre de Manongo) se realiza como devorar y consumir.

Consumar y consumir. El romance del individuo entronca con la saga de la familia. Si el protagonista Manongo Sterne aparece en uno como edificador de espacios de relaciones puras —intocadas por el mundo del interés y del mercado, como el amor romántico y la amistad—, en la saga de la familia (que potencialmente sería otro espacio del mismo signo que los anteriores) Manongo se convierte en *jugador* en un contexto de relaciones mercenarias, depredadoras —función que le toca ejercer no solo como financista internacional sino, sobre todo, como magnate de bienes y raíces, o sea, como destructor-constructor también de espacios humanos—.

Manongo Sterne es a la vez el canalla y el eterno enamorado. Son fuertes las dualidades que caracterizan la constitución de este personaje, como son fuertes las tensiones entre el modelo *familiar* de la sociedad oligárquica que el protagonista habita y encarna, con las exigencias de transformación en clase capitalista y financiera que esta enfrenta.<sup>2</sup>

Ya aquí es evidente la intersección de planos de la representación. De un lado, uno puede decir que *No me esperen en abril* es la novela más (auto)biográfica de Bryce en virtud de la magnitud del propósito de ilustrar una *vida* como proceso de crecimiento y socialización del sujeto (magnitud narrativa); por la amplitud y capacidad de registro emocional y mental que ofrece el texto sobre la experiencia del sujeto y su grupo social (textura ideológica); y por la variedad del universo de lenguaje social en que se sostiene la representación de ese mundo particular (textura idiomática).

De otro lado, *No me esperen en abril* es un buen ejemplo de cómo la *novela de aprendizaje* se puede plantear como *novela social*. Con esto entiendo que la novela no solo presenta las peripecias de un sujeto, sino que se ofrece también como registro y exploración de hondas ansiedades sociales. La novela incursiona en la representación de las peripecias de una clase, realiza el *traslado* de sus líneas narrativas a la representación del universo mental de un grupo social en

---

<sup>2</sup> Las dualidades de Manongo Sterne son las de un nacido bajo el signo de Saturno, el signo de la melancolía. Véase para el tema el libro de Panofsky, especialmente la parte II, «Saturn, Star of Melancholy». Para la definición clásica analítica de *Melancolía*, véase el estudio de Freud. El ensayo de Kilgour, especialmente el capítulo IV, «Under the Sign of Saturn», ofrece un excelente estudio del tema en su análisis de *Anatomy of Melancholy* de Burton.

un particular momento, a cuya historia se adecuan los motivos del crecimiento, la separación, la forja de solidaridad y el pacto patriarcal.<sup>3</sup> Dicho de otro modo, la novela permite visualizar las correspondencias entre los dos planos. Esta dualidad de planos es fundamental en esta novela, como lo había sido ya en su primera, *Un mundo para Julius*.

### *Oralidad y estilo*

El fenómeno de oralidad se presenta en varios planos. Mi interés aquí es explorar algunos de ellos, los que mejor ayudan a entender esa particular concepción de la novela que se expresa con tanta fuerza en *No me esperen en abril*; y conectar estas reflexiones con el curso abierto en la sección anterior.

En la superficie textual, la *oralidad* caracteriza al acto de enunciación narrativa. *Oralidad* es aquí la simulación o evocación de un *registro coloquial* a partir de ciertos rasgos estructurales de la prosa. En líneas generales, las estrategias orales a partir de las cuales se construye este registro son la repetición de frases y expresiones formuladas; la construcción de un estilo redundante y copioso; la preferencia por la expresión aditiva en lugar de subordinativa y analítica; y la digresividad como rasgo caracterizador del discurso narrativo, que en Bryce es el recurso más notable.<sup>4</sup>

Uno de los efectos fundamentales de este registro coloquial es el de crear la ilusión de un *estarse haciendo* del texto, de que estamos ante un acto de enunciación no guionizado y, por supuesto, no acabado. De modo que no solo se enfatiza la espontaneidad del texto, sino que se lo propone como un discurso atado a las vicisitudes de su enunciación. Así, la coincidencia del final de la narración con la muerte del protagonista en *No me esperen en abril* es un hecho de necesidad, en tanto que la *historia* —al margen de las máscaras o personas narrativas— tiene la forma de la *vida* de la que emana, y termina con ella.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Aquí parece resonar la metáfora de Sánchez: el Perú como país adolescente.

<sup>4</sup> Véase el trabajo de Marcone para un tratamiento detallado de estos aspectos de la oralidad en Bryce. El trabajo se refiere a *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Esta novela de Bryce puede ser vista como una novela poetológica (el término es de Susana Reisz). Por ello se entiende una novela en la que se tematiza la concepción del acto de crear ficciones.

<sup>5</sup> Uno puede pensar aquí en la conexión de la novela de Bryce con otros textos que en efecto terminan con la muerte del autor: *Anatomy of Melancholy* de Burton es el

Las particularidades sintácticas de su prosa y la tendencia a la digresión en Bryce son mecanismos que crean y sostienen este efecto de oralidad. La digresión se convierte en el mecanismo de crecimiento (expansión o proliferación) narrativo en este como en otros textos suyos. En esta persistencia de la digresión como principio constructivo (asociado a la cuestión de la magnitud o volumen textual) hay definitivamente algo más que un rasgo de estilo en Bryce; se trata obviamente de una concepción del género que produce una forma de narración extensa que podemos llamar novela, pero solo de manera excéntrica. En realidad, lo que Bryce hace se entiende mejor en lo que Frye caracterizó como una «anatomía», que de manera general se define como un compendioso (cuando no enciclopédico) análisis satírico del comportamiento, actitudes y creencias humanas, cuyo origen literario él rastrea a la sátira menipea y cuyo desarrollo histórico ilustra con las obras de Apuleyo, Rabelais, Burton, Swift y Sterne. El tono y la extensión (en su sentido cualitativo, *formal*) de *No me esperen en abril* invitan a pensar en este tipo de narración.<sup>6</sup>

En otro plano, la noción de oralidad se extiende de manera decidida a la caracterización de la escritura, a la que se entiende como una extensión de la conversación.<sup>7</sup> Me interesa enfatizar esto porque, propuesta en relación a la escritura, la noción de conversación revela el deseo de poder vencer distancia y mediación. Si pensamos en una definición mínima de conversación, la veremos como un hecho social de tipo específico, como una relación cara a cara entre al menos dos sujetos idiosincráticos que comparten un fondo de realidad. La ilusión o efecto de *oralidad* consistiría en este caso en descu-

---

primero en el que pienso; pero pensando en el contexto peruano se llega a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas. En un sentido menos dramático, y genéricamente más directo, la novela de Bryce se conecta con una particular tradición narrativa de la cual el *Tristram Shandy* es uno de los textos modélicos. Sobre la importancia del *Tristram Shandy* en el universo literario de Bryce no es necesario abundar aquí. Baste con recordar que el protagonista de *No me esperen en abril* es hijo de Laurence (Lorenzo) Sterne, lo que pone un giro interesante en el motivo del pacto patriarcal, que apunta hacia el autor.

<sup>6</sup> Véase Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Para Frye la «anatomía» es una de las cuatro formas fundamentales de las narraciones extensas en prosa junto a la novela [*novel*], el romance [*romance*] y la confesión [*confession*], sin que se trate jamás de tipos puros. La última idea es también adecuada al pensar en el cruce de géneros de un escritor *autobiográfico* como Bryce.

<sup>7</sup> La figura la propone Alfredo Bryce. Véase las entrevistas con Julio Ortega en *El hilo del habla*.

brir (en inventar o invocar) a un *otro* en el lenguaje y a través del lenguaje, y de acercarlo o incorporarlo, pues la noción de conversación expresa la necesidad de una relación con un mínimo de intimidad. Describo aquí una orientación hacia afuera, una forma de construir una imagen íntima del espacio de lectura; pero se trata también de la forma cómo se organiza el espacio interior de la novela. En *No me esperen en abril* uno de los ejes temáticos se construye precisamente en torno al motivo de la amistad, a la que se entiende como un estado de comunidad (comunicación, comunión) básico, cargado de significado. La solidaridad de estos dos niveles sugiere que la novela o anatomía misma se entiende como estrategia o esfuerzo de construir un espacio de refugio.

En este contexto, quiero sugerir que con esta concepción de la escritura se traslada a la literatura —en el sentido de que se realiza *en* la literatura— la función y el poder de la conversación como mecanismo fundamental para mantener, modificar y reconstruir la realidad.<sup>8</sup> En otras palabras, la novela pone en escena (y al hacerlo se construye como práctica homóloga de) ese esfuerzo social por construir o sostener una *lengua común* a través de la cual se procesa la experiencia de los individuos, ya sea al nivel de la lengua de grupos mínimos idiosincrásicos (pareja, amigos), o de dialectos sociales (de clase) o regionales, o en el ámbito de una colectividad más amplia (nación).<sup>9</sup> Todo esto apunta en una dirección muy básica: si la conversación es una situación comunicativa que supone la orientación hacia la palabra (la subjetividad) de otro, al entender la escritura como una extensión de la conversación estamos llamando la atención sobre el carácter dialógico de la oralidad en Bryce. En esto se funda la posibilidad de la novela de aprendizaje como novela social.

Los dos planos en que hemos propuesto el fenómeno de la oralidad nos permiten observar mejor la tensión estilística de *No me esperen en abril*. De un lado, tenemos la estilización de la *performance* del narrador, que se caracteriza por una sintaxis envolvente, que incorpora y asimila —fenómeno de base en la percepción de la *oralidad* como base del estilo de Bryce—; de otro, tenemos la tendencia a marcar las fronteras entre las performances de hablantes individuales. Lo

---

<sup>8</sup> Sobre el poder y la función social de la conversación véase Berger & Luckmann, *The Social Construction of Reality*, citado en Halliday.

<sup>9</sup> Véase Fowler, *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*; elabora en torno a la noción de «*antilanguage*» de Halliday y la conecta con la noción de «*dialogismo*» de Bajtín, y propone un interesante marco para el análisis del discurso en la novela. De allí proceso el sentido de *lengua común* al que me refiero.

primero (que es el espacio propio de la *oralidad narrativa*) significa el establecimiento de una voz definida y organizativa que, si bien permite incrustaciones y modulaciones, se orienta a imponer su control como voz dominante. Lo segundo supone la caracterización de los personajes como individuos idiosincrásicos, y este fenómeno se expresa con distinto grado de elaboración tanto en la textura ideológica como idiomática del discurso de personajes.

La tensión de estas dos tendencias estilísticas abre el espacio para explorar la noción de una *lengua común*, a la que he aludido, que es el discurso de clase que caracteriza a esta novela, un sociolecto. En este espacio se configuran las diversas texturas idiomáticas e ideológicas que dan cuenta de la rugosa superficie verbal de esta novela. El límite *exterior* de esta lengua común lo marca la constitución de la voz narrativa, que es la que negocia las relaciones de inclusión y exclusión (los límites del dentro-fuera) con otros sociolectos. Se fija de este modo el ámbito en que la novela realiza su exploración del lenguaje social de su tiempo. Los límites *interiores* de esta lengua común los marcan las relaciones entre los lenguajes idiosincrásicos de los personajes (marcados por efectos de idealización o parodia, etc.), que expresan relaciones afectivas e ideológicas no resueltas al interior del grupo. La exploración de estas *imágenes de lenguaje* que forman el discurso de clase no apunta necesariamente a fijarlas, a caracterizarlas de manera rígida y final, como estilística e ideológicamente cerradas. La exploración consiste, en algunos casos, en reactualizar o reabrir aspectos de este lenguaje social que todavía no han realizado su potencial; en otros casos, en plantearlos bajo una nueva luz que haga visible al menos su complejidad.<sup>10</sup>

Finalmente, voy a sugerir un tercer plano que la noción y el término *oralidad* invocan, que es cierta forma particular de modelar y construir la relación con un otro —con un *objeto* como se dice—, proceso que también se puede expresar en términos de *incorporación*. Se daría aquí el registro profundo de una dinámica ya revelada en la superficie textual entre lenguajes. El término *oralidad* aquí va carga-

---

<sup>10</sup> Véase Morson y Emerson, *Prosaic*; en particular donde comentan la idea de Bajtín (en «Discourse in the Novel») según la cual las novelas montan diálogos en y entre las lenguas y, por lo tanto, debemos asumir sobre cualquiera de esas lenguas que no hemos aprendido aún todo lo que nos puede decir: «... novelistic images also activate and develop some of the *potential* of these languages, the wisdom they could impart in the right dialogic situation. The novel is not just a description, but also an act of creative understanding for each language and by each language» (312-313).

do con la intención que las teorías analíticas le han puesto (en todo caso, con las que yo soy capaz de discernir); pero en lo fundamental, lejos de intentar una aplicación estricta, trato de aprovechar la descripción figurativa abierta por este uso, pues creo que legítimamente se trata de una metáfora.<sup>11</sup>

De modo que si lo pensamos en este contexto, el estilo (de Bryce, de esta novela) es *oral* dado su afán de incorporarlo todo; esto es, de hablar de todo en un esfuerzo por realizar distintas y posibles dimensiones de la incorporación (como amor y como destrucción, como preservación del objeto al interior de uno y como la apropiación de sus cualidades); la novela es en sí un gesto de apropiación. De allí que esta no solo prolifera en temas o motivos que impulsan desarrollos narrativos; también lo hace, de manera específica, en voces y perspectivas, en referencias y citas. La digresividad, la intertextualidad, y la multiplicidad de registro idiomático, en tanto rasgos de estilo, son señales de su voracidad. ¿Pero no es esto lo que toda novela hace? Sí, pero en este caso hay un esfuerzo por hacerlo notable en el cuerpo del texto.

### *La novela de aprendizaje como novela social*

Si atendemos a este impulso de la novela de Bryce, que permite un amplio registro de lenguaje como forma de explorar un ámbito social de su tiempo, podemos identificar este ámbito con el de *clase*, siempre que no caigamos en la ilusión de aludir con ello a un espacio de contornos y límites rígidamente definidos. La novela, por el contrario, registra la percepción de un espacio social de bordes difuminados o borrosos, de fronteras que se negocian, lo que por momentos se experimenta como amenaza, en tanto confusión de límites, en tanto indistinción de lo que está adentro y lo que está afuera.

En la figura compleja (figura saturnal, de dos caras) formada en la novela por Adán Quispe/Martín Adán vemos, por ejemplo, esta tensión; el discurso del cholo se filtra, con contornos complicados, chancado, en el espacio del discurso de clase. De hecho, los discursos directos del personaje Adán Quispe son estilísticamente disonantes, rompen con la estructura composicional de manera bastante

---

<sup>11</sup> Para las definiciones analíticas de *oralidad* véase la entrada correspondiente en Laplanche y Pontalis. De gran utilidad es también el estudio de Kilgour, especialmente sus conclusiones.

drástica. Y, sin embargo, de su pérdida, con la pérdida del personaje (que se marcha a los Estados Unidos, a triunfar), se resiente la novela así como sufre Manongo Sterne por el amigo (imposible), al que ha de buscar el resto de su vida, sabiendo que lo ha perdido pero sin saber lo que ha perdido en él.

De otro lado, la alusión (referencia, paráfrasis, cita velada) al poeta Adán apunta a un lenguaje que se fuga de ese ámbito, que se desconoce, se desclasa: «Un par de décadas atrás, Martín Adán había hablado con sorna de un Perú Eterno y había escrito certeras páginas acerca de todo aquello. Pero quién le iba a creer a un poeta salido de entre ellos mismos, escapado de la fotografía de familia, bohemio y borrachín como todos los poetas, por lo demás» (397).

La novela, en otras palabras, ofrece el registro del lenguaje de un ámbito social cuyas fronteras se negocian no solo a partir de lo que se dice y cómo se lo dice, sino también a partir de lo que se oye —esto es, a partir de las relaciones que se establece con los otros lenguajes, o los lenguajes de otros (imágenes de lenguajes que son matices del adentro y matices del afuera)—. Las particularidades sintácticas que caracterizan la oralidad narrativa (la performance del narrador) se pueden pensar como respuesta a una situación dialógica social cambiante y conflictiva.

La tensión estructural en la novela de Bryce entre las tendencias hacia la amplitud de registro (ideológico e idiomático) y la intensa estilización de la performance narrativa de una voz, expresa muy bien la dinámica del conflicto entre el caos inevitable de un proyecto (narrativo o social) abierto e inclusivo, y la tendencia o necesidad de darle orden y coherencia al todo. La novela no tiene otra forma de expresar, por otro lado, la condición de una mente (la del sujeto o la de la clase) que se entiende sola y separada, y que pugna por expresarse entera.<sup>12</sup> Esta tensión estructural en la novela de Bryce regresa nuestra atención al correlato temático de este aspecto formal, que podemos explorar en el desarrollo que recibe en *No me esperen en abril* la noción de *comunidad*.

La expulsión de Manongo del colegio *pituco* involucra el conflicto con la autoridad (en esa mímica del mundo militar que era la instrucción premilitar de las escuelas secundarias peruanas), que es también un conflicto racial (como la marca de diferencia entre la im-

---

<sup>12</sup> La figura de Martín Adán, tantas veces evocada, podría entrar aquí con sus palabras: «—¡Mente Mía, mi monstruo, el que me trueca / En otro de su vista y voz insana!...».

posible autoridad del cholo que es el instructor militar, y el blanquito, su educando). La expresión de este conflicto se realiza de muchas formas, siendo el lenguaje de la hombría una de ellas. Se trata aquí de una situación abierta, una crisis que permite ver las fallas del mundo estructural de su clase de origen.

Es esta expulsión o separación del grupo lo que hace de Manongo un candidato para el proyecto de reconstrucción de la identidad de clase que es el colegio San Pablo, una suerte de retorno a un idealizado (fantaseado) origen inglés, que tiene la virtud de poder ser a la vez aristocrático y burgués. El colegio es un internado, rasgo que hace aun más enfática su homología con los procesos y espacios creados en los ritos de iniciación (rasgo frecuente en las novelas de formación), donde el neófito es separado del mundo actual y reunido con otros con quienes forma una sociedad transicional de iguales, una *communitas*.<sup>13</sup>

Mas el proyecto del San Pablo incluye a hijos de clientes de las elites centrales en esta comunidad de iguales y futuros-dirigentes-del-país. De un lado, el hecho asume un carácter inclusivo; de otro lado, exacerba el potencial para la rivalidad y el conflicto. En este contexto, el motivo de la forja de la amistad refuerza este sentido de fraternidad de iniciados, al mismo tiempo que revela la aspiración (a través de Manongo) de que la experiencia pueda prolongarse más allá de los límites de la transición. Desde el punto de vista político, se puede ver este proyecto como el esfuerzo por crear un espacio de redefinición de las alianzas entre grupos de poder, y la novela es en parte la historia de ese intento y de ese fracaso, que es también el fracaso de la amistad en tanto esfuerzo por instaurar términos de relación social no marcados por la rivalidad, la competencia y sus peligros.

La novela expresa la ansiedad de los sujetos frente a los fundamentos sobre los que se organiza la comunidad. El escenario social de *No me esperen en abril* presenta un mundo en proceso de acelerado cambio. El fondo está definido por la emergencia de nuevos sectores sociales (en particular el fenómeno de masas), que la novela registra temprano en el discurso cholo *resentido* de Adán Quispe; que se conceptualiza luego en la expresión desdeñosa y profética de Teddy Boy (hijo y maestro de la oligarquía), «mucho cholo»; y que se reafirma después con el más sociológico término de «desborde popular». <sup>14</sup> Es patente aquí la ansiedad referida a la distinción aden-

<sup>13</sup> La noción y el término los propone Víctor Turner. Véase *The Ritual Process*.

<sup>14</sup> Además de los lenguajes de personajes, se puede rastrear también en esta novela distintas facetas/parodias de los discursos institucionales, como es el caso aquí con

tro/afuera, que responde al sentido de crisis de la estructura social. Se plantea en este punto la necesidad de reactivar los valores del pasado (fundamentalmente imaginado) como forma de dar definición a la construcción del futuro. Sin embargo, se trata de la crónica de un fracaso, de una imposibilidad.

En el contexto de ese mundo, la fundación del San Pablo se puede entender como un nostálgico e ineficaz esfuerzo por reconfigurar la identidad e integridad de una clase dirigente, y por redefinir las fronteras con *los otros*, vale decir, el pueblo en todas sus formas, el *afuera* provinciano-periférico. Pero el vertiginoso proceso histórico hace polvo esas ilusiones y amenaza a esa clase con la desmembración, de un lado, a través de la pérdida de propiedad (quintaesencial forma de identidad y diferenciación) vía la reforma agraria o la comunidad industrial iniciadas por el gobierno militar del *cholo* Velasco; de otro lado, con la diáspora (o «autoemigración» como habría dicho socarronamente Mariátegui).

El hecho es particularmente significativo porque la expropiación ubica el drama de la fragmentación y pérdida de la unidad básica original en el mundo blanco oligárquico. En otras palabras, la novela de Bryce no circunscribe la melancolía a su ámbito estereotípico, el del mundo indígena y rural, sino que lo *traslada* al ámbito de una clase dominante en decadencia y desbordada.<sup>15</sup> Los lenguajes y figuras invocados de Vallejo y Adán (del cholo al blanco venido a menos), lenguajes fronterizos, procesan ese traslado, verbalizan los contornos de esa mente.

La ansiada fraternidad en *No me esperen en abril* no se puede sostener como proyecto. Lo que la hace imposible es la incapacidad de los sujetos que atravesaron por esa situación de trasladar al mundo estructural el nuevo o auténtico sentido de los valores fundacionales experimentado en ese tránsito —o que intentarían forjar en él— y

---

el lenguaje de las ciencias sociales de los 60 y 70. Son notables también las rapsodias en las que la historia del Perú contemporáneo es contada por la voz de un maníaco (nuestro apropiado «sonido y furia»).

<sup>15</sup> La noción de *traslado*, por supuesto, enfatiza el carácter metafórico de la operación. Para el tema, véase también *La jaula de la melancolía* de R. Bartra. De otro lado, Kilgour comenta sobre las implicancias del sentido latino de la noción de *persona*, fuertemente fundado en la condición de tenencia de propiedad. En el contexto de la conquista española, se le niega la condición de *persona* al indígena y con ello todo derecho a propiedad. En tal sentido, no existió despojo. La expropiación velasquista tendría la función de invertir el orden, y desposeer a la oligarquía de su *persona*.

que, por lo tanto, se reintegran traumáticamente al mundo social. La crisis de este *pasaje* revela la debilidad de una sociedad incapaz de garantizar los mecanismos que la regeneren.

Mas esta clase no está amenazada solo por el *afuera*. El destino de Manongo es en todo esto emblemático. Su transformación en despiadado hombre de negocios, en financista defraudador, es una agresiva movida de apropiación o incorporación del proyecto del padre, una suerte de estrategia caníbal, con la que adquiere control sobre él. Pero también va a desencadenar una práctica económica voraz, un mundo fundado en la competencia y la rivalidad que pone en peligro, cuando no hace imposible, la supervivencia de espacios construidos sobre principios de relación armónica o de grupo. Manongo expresa el sentido de una clase que para tener éxito tiene que destruirse para transformarse, esto es, tiene que canibalizarse. Las extremas tensiones que esta nueva dinámica impone se expresan en el suicidio de Manongo, escena que cierra la novela. Incapaz de seguir viviendo en un mundo de valores degradados, cargado de imposibilidades, el protagonista ejerce la última medida de control. La historia termina con esa vida.

El universo mental que explora Bryce es el mundo agónico de la oligarquía peruana que arrastra sus cacharpas ideológicas del siglo XIX al esfuerzo por convertirse en actor hegemónico del proceso de modernización peruano. Fracasan las instituciones y los sujetos (elites) caracterizados como agentes históricos. Los proyectos sociales de construcción de una comunidad que en ellos se originan se desmoronan. La novela penetra entre los escombros de esa mentalidad que está en los orígenes del siglo XX peruano, incursiona en zonas de la imaginación y la sensibilidad que han orientado y definido sus aspiraciones, sus lenguajes y sus fracasos. La novela expresa la experiencia de una clase en clave melancólica; como el buscador Manongo Sterne, sabemos lo que hemos perdido; lo que no sabemos aún es qué hemos perdido en ello.

## Referencias

- ADÁN, Martín. *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *No me esperen en abril*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BARTRA, Roger. *The Cage of Melancholy*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

- FREUD, Sigmund. «Mourning and Melancholia», *Papers on Metapsychology*. Collected Papers Volume IV. Londres: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1948.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Nueva York: Atheneum, 1967.
- FOWLER, Roger. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- KILGOUR, Maggie. *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- HALLIDAY, M.A.K. *Language as Social Semiotic*. Baltimore: University Park Press, 1978.
- LAPLANCHE, J., J-B Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1973.
- LEIRIS, Michel. *Manhood: A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*.
- MARCONE, Jorge. «“Nosotros que nos queremos tanto, debemos separarnos”»: Escritura y oralidad en *La última mudanza de Felipe Carrillo*. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos críticos)*, César Ferreira e Ismael P. Márquez eds. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994: 261-280.
- MORSON, Gary y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- ORTEGA, Julio. *El hilo del habla, la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. *Saturn and Melancholy*. Nueva York: Basic Books, 1964.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *El Perú: Retrato de un país adolescente*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1958.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Middlessex: Penguin Books, 1980.
- TURNER, Víctor. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1972.