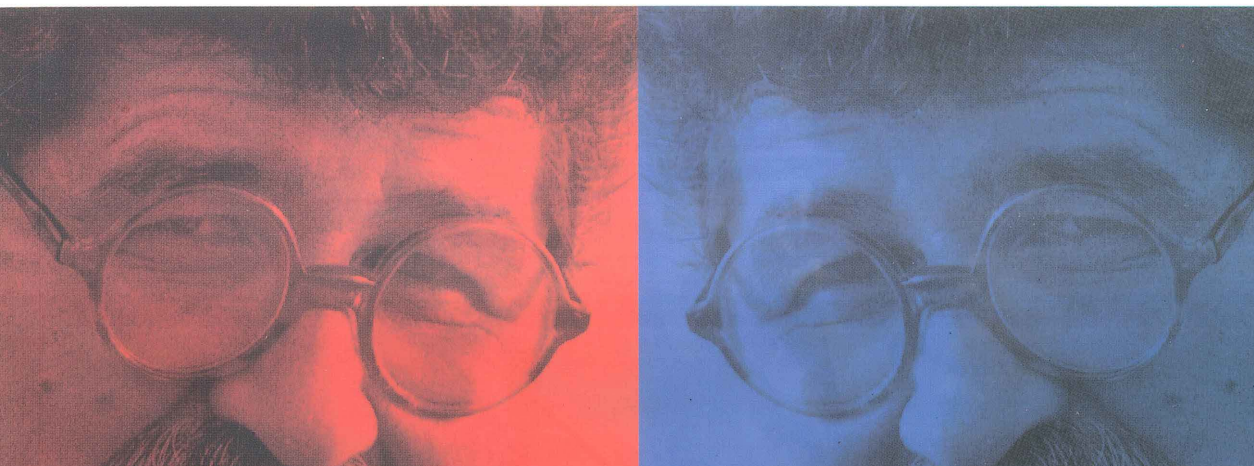


César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



## Capítulo 53

# 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

## En torno a *Reo de nocturnidad*

Sergio Ramírez-Franco  
University of Pittsburgh

Como ocurre con varias obras de Alfredo Bryce Echenique, *Reo de nocturnidad* (1997) es un texto de raigambre stendhaliana. El proyecto narrativo a través del cual Maximiliano Gutiérrez, profesor peruano de literatura radicado en el sur de Francia, intenta recuperar la salud implica la puesta en escena de la vanidad que guía a los seres y sus metamorfosis. Implica también una catarsis, pues Gutiérrez, narrador autodiegético,<sup>1</sup> confía en que relatar su frustrado amor por Ornella Manuzio le permitirá librarse del insomnio que padece así como explicar cabalmente la experiencia. Digo explicar —y no explicarse— porque esa tarea la dedicará a un narratario intradiegético<sup>2</sup> que no podría ser él mismo; y no estrictamente por problemas de índole narratológica, aunque no es ésta la ocasión para discutir sobre dicha posibilidad o imposibilidad. En todo caso, lo cierto es que Gutiérrez solo avanzará en la evocación cuando establezca un contrato narrativo con Claire, la amorosa *jeune fille*, sin cuyo concurso lo central de la fábula no se plantearía como un relato hipodiegético.<sup>3</sup> Un relato oral, por lo demás, pues Maximiliano cuenta su historia para que Claire la registre con una grabadora y la transcriba des-

---

<sup>1</sup> Realización de la voz narrativa, el narrador autodiegético es aquel que se halla presente en el relato que narra en calidad de protagonista (Genette 225-227).

<sup>2</sup> Aludo a la entidad ficticia, en este caso perfectamente personificada, a quien se dirige el relato del narrador. Su carácter intradiegético deriva de que recibe una narración inscrita en un nivel inmediatamente superior al del relato marco. A ese respecto, véanse: Prince 7-25 y Rimmon-Kenan 103-105.

<sup>3</sup> Se produce una hipodiégesis en un texto narrativo cuando acontece la enunciación de un relato a partir del nivel intradiegético (Reis y Lopes 176-177). Asumo la denominación que proponen Reis y Lopes antes que la de Genette (metadiégesis) (Genette 238-239) por su mayor precisión terminológica.

pués. No examinaré el tipo de oralidad que postula esta novela.<sup>4</sup> Tan solo quiero observar que en *Reo de nocturnidad* la situación narrativa de base se presta como pocas en la obra de Bryce para un despliegue de marcas y recursos de oralidad que, curiosamente, el discurso posterga por una enunciación *muy literaria*:

El horror de la noche se prolongaba hasta las mañanas y las tardes, se metía, se clavaba en ellas, se infiltraba en el deambular tembloroso, febril, medio loco, y sumamente activo de la temporada en que leí que el insomnio facilita el conocimiento superior del ser querido que duerme a nuestro lado, agravándose con ello mi constante y brutal rememoración de un amor desolado y deforme, de un amor que nació triste y enfermo y fingió ser feliz, que se defendió con mentiras cuando fue más inmenso, que debió haber sanado con mi huida de una ciudad, de todo un mundo fantasmal, de una fábula patética y una insostenible farsa, del momento en que decidí por fin enfrentarme a esa cruel realidad y hacer algo para que mi vida dejara de ser el escenario vacío de un incesante monólogo interrumpido por la verdad atroz de una carcajada sin rostro. (21)

Con la cita anterior pretendo reforzar, además, una idea que me parece importante: en rigor, Gutiérrez no tiene mucho que aclararse. Pero, el acto de relatar a una mujer las propias frustraciones amorosas es un viejo mecanismo de seducción. Es decir, de manipulación.<sup>5</sup> La empresa de Gutiérrez parece transparente: Claire otorgará el sentido y Gutiérrez desempeñará un laxo rol analítico:

—Me niego a entender nada. Pero acato *jeune fille*.

—Y ahora me voy. Mañana el doctor Lanusse tendrá que decidir cuándo podremos grabar de nuevo, porque estoy segura de que querrá que descanses un poco, antes de seguir presentándome al monstruo ese de

---

<sup>4</sup> La idea de voz narrativa que vengo manejando no consiste estrictamente en la representación de un puro hecho acústico sino que se trata de un elemento que mantiene fuertes vínculos con otros componentes del discurso como el espacio-tiempo del proceso de producción narrativa, la experiencia relatada o el tipo de acto comunicativo efectuado. Para ello, confróntense: Ross, Stephen. «“Voice” in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying*»; Martínez Bonati, Félix. «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas»; Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology* 102. Respecto a la oralidad, conviene revisar el ya clásico libro de Ong, Walter. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*.

<sup>5</sup> Según Courtés, la manipulación es uno de los tres componentes del esquema narrativo canónico. Véase su *Analyse sémiotique du discours: De l'énoncé à l'énonciation* 98-124.

Nadine Auriol. ¿Sabes que no tengo ningún deseo de seguirla conociendo?

—En cambio, a mí me interesa llegar a saber si fue un monstruo o un fantasma...

—No te entiendo, Max...

—Nadine Auriol puede ser un fantasma de mi cerebro como Edward, como Richard, como la bruja de la cafetería...

—Basta, Max. No sigas. Además, yo sé que Edward y Richard Jones no son ningún fantasma.

—¿Qué son, entonces? Dime, por favor, qué son entonces...

—Son lo mejor que hay en ti mismo, Max, lo mejor que tienes y lo que más quiero y me gusta de ti. (232)

### *El desfile*

A Maximiliano Gutiérrez no terminan de dejarlo solo. Si bien *él es solo*, no faltan quienes se empeñan en acompañarlo y asistirlo: Claire, sobre todo, pero también Nadine, Marie, Francine y Sylviane, para no mencionar al pintoresco grupo de Montpellier que circunda al profesor peruano y se interesa por él. Ante estos auxiliares, Gutiérrez se muestra desvalido. Desprovisto de fuerzas para salir adelante por cuenta propia, tampoco es capaz de rehusar la ayuda. Pero la debilidad es aparente: si Gutiérrez no gusta del benefactor, encuentra maneras de esquivarlo. Así ocurre con la chilena Nieves Solórzano, objeto de mofa por su aspecto repelente y oportunismo. Malévolamente caracterizada por el narrador, resulta la única presencia verdaderamente desagradable de la novela: Manuzio y Sipriot, previsibles y planos, no provocan ninguna reacción afectiva en el lector, mientras que los demás personajes son de aquellos que se empiezan a borrar de la memoria a poco de haber uno leído los pasajes donde aparecen.

No todos, sin embargo, desean unirse al desfile de figuras protectoras de las que Gutiérrez no sabe prescindir. Así, Ornella Manuzio invierte la figura. Max le brinda afecto y protección pero ella no vacila en traicionarlo por Olivier Sipriot, su antiguo amante y verdadero amor. Maximiliano declarará que esta preferencia obedece a que Ornella se encuentra poseída por la búsqueda de aventuras dudosas: si escoge a Sipriot, lo hace porque aquél es «el más ruin y sucio, moral y corporalmente, de todos los habitantes de la cloaca humana» (97); por lo demás, la relación que existe entre Ornella y Olivier, a Gutiérrez le parece «abyecta». En efecto, lo es; aunque no mucho

más que el estado en que Gutiérrez cae por la hermosa italiana. Y, cuando se finja conspirador para recuperar la atención de Ornella (94-95), no parecerá tan alejado de Nieves Solórzano y su dudoso «exilio político».

### *La rivalidad*

La rivalidad entre Max Gutiérrez y Olivier Sipriot expresa el conflicto entre vida activa y vida contemplativa. Es, si se quiere, otra versión del afamado debate entre las armas y las letras. Desde ese punto de vista, el amor de Max por Ornella se verá incrementado miméticamente por la rivalidad que lo enfrenta a Sipriot. Esta rivalidad se sustenta en los celos pero, sobre todo, en la vanidad y la envidia. Del mismo modo, la atracción que Max siente por Claire se nutre del antagonismo hacia el novio de ésta, José. Esta enemistad se disfraza de preocupación por el bienestar de la alumna:

—No sé si me vas a entender, Claire, y no sé cómo lo vas a tomar. Pero te tengo cariño y siempre me he llevado muy bien contigo dentro y fuera de la Facultad. Por eso me atrevo a darte una opinión. José es casi un analfabeto. Tal vez sea un santo y te guste mucho como hombre, pero es casi un analfabeto y no tiene la misma educación que tú. Y eso puede resultar muy atractivo al principio y funcionar muy bien en la cama un tiempo... (56)

Las situaciones que vengo reseñando se pueden explicar acudiendo a la hipótesis de René Girard sobre el deseo mimético: si deseamos un objeto específico, lo hacemos por imitación del acto de desear que un tercero, agente mediador, lleve a cabo:

Para que un vanidoso desee un objeto basta el convencerlo de que ese objeto es deseado por un tercero al que se asigna cierto prestigio. El mediador es aquí un rival suscitado primero por la vanidad, la cual, por así decirlo, ha propiciado su existencia de rival antes de exigir su derrota... Los celos y la envidia suponen una triple presencia: presencia del objeto, presencia del sujeto y presencia de aquel a quien se cela o de aquel a quien se envidia. Estos dos defectos son, pues, triangulares; sin embargo, nunca percibimos un modelo en aquel a quien se cela, porque siempre tomamos respecto a los celos el punto de vista del celoso mismo... éste se persuade fácilmente de que su deseo es espontáneo; es decir que su deseo se enraíza en el objeto y en ese objeto solamente. En consecuencia, el celoso sostiene siempre que su deseo ha precedido a la inter-

vención del mediador. Nos presenta a éste como un intruso, un impertinente, un *terzo incommodo* que viene a interrumpir su delicioso diálogo. (Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca* 10-14)

El deseo mimético, al convocar varias voluntades en torno a un mismo objeto (varias manos quieren coger lo mismo, como suele repetir Girard), desemboca, inexorablemente, en la rivalidad. Este fenómeno, matriz de todos los procesos culturales, según el pensador francés, precede a lo humano:

A diferencia de los animales, los hombres entregados a la rivalidad pueden continuar luchando hasta *el fin*. Explicar esto por un instinto violento, diferente de la inhibición instintual que impide a los animales de la misma especie darse muerte, nos lleva a un callejón sin salida. Creo que es más fecundo suponer que un mayor impulso mimético, que correspondería a un cerebro humano más desarrollado, debe incrementar la rivalidad mimética más allá del punto del cual ya no es posible el retorno. Lejos de hacer la hipóstasis de violencia y asesinato, veo ambas cosas como aquella parte de un proceso mimético que se intensifica más allá que en el caso de los animales y que debe haber causado, cuando apareció por primera vez, el colapso de sociedades fundadas en esquemas de dominio. (Girard, *Literatura, mimesis y antropología* 204)

Gutiérrez sentirá que su vida es impugnada por Sipriot y José, pues ellos encarnan posibilidades existenciales que él no realizará: la vida arriesgada (Sipriot, «El aventurero»); la trama de un destino vital, resguardado en la practicidad manual antes que consagrado a las formas de lo académico (José). Se me objetará que Sipriot haya inspirado en Gutiérrez el deseo por Ornella Manuzio, pues ambos hombres se conocieron después de que la relación entre el profesor y aquélla diera inicio. Esto es correcto. Pero nos equivocáramos si pensáramos que no ha existido una mediación competitiva en el origen de la pasión que Max siente por la ex modelo. Precisamente, se le acerca procurando triunfar ahí donde Peter Ustinov, con toda su fama, gracia y elegancia, fracasó (67-68). Esta impresión se confirma si reparamos en que Gutiérrez no se interesa por Ornella sino cuando ella rechaza a Ustinov; antes del incidente, el profesor y la ex modelo cenaban en la pequeña trattoria, indiferentes el uno al otro. Por lo tanto, a Max lo impele la vanidad: si no es bien acogido, puede consolarse pensando que Ustinov tampoco lo fue. Así las cosas, solamente se expone a ganar.

Una vez definido el triángulo, Max, autoengañándose, soportará todo vejamen con tal de mantenerlo. Y si se suspende, buscará reac-

tivarlo. La mejor secuencia de la novela, aquella en que Maximiliano acecha a dos mendigos (Ornella y Olivier) en Perugia, lo ilustra cabalmente. La necesidad del triángulo del deseo recorre toda la novela: una vez que Max consigue desplazar a José en el afecto de Claire, se dedica a hablarle de otras mujeres, en especial de Ornella, a fin de acicatear su pasión mediante la competencia vanidosa:

—Ornella... la recuerdo aquella última vez, Claire...

—No, no me cuentes más, Max. Al menos no hoy...

—¿Por qué hundió su cabeza entre el pecho? ¿Por qué dejó que el pelo le cayera sobre la frente y le cubriera los ojos? ¿Sintió vergüenza? Ya sé que nunca me amó. Lo he aceptado. Pero, ¿sentía algún tipo de cariño por mí? ¿Amistad? ¿Simpatía...?

—Basta, Max, por favor... ¡No te das cuenta de que...!

—¿De que se rió de mí de principio a fin? Mira, *jeune fille*, ya no te digo que he pensado mucho en todo esto. Te digo que, además, lo he calculado. Sí, calculado en meses, días, horas y minutos. Y te concedo toda la razón del mundo si me dices que durante casi dos años no hizo otra cosa que burlarse de mí. Pero, el tiempo que pasamos en Ischia, el tiempo que pasamos en Roma, antes de que apareciera Olivier Sipriot, y los meses de marzo, abril y mayo en 1980, en París... Ahí tuvo que haber algo...

—Algo como qué, Max.

—Cariño, por lo menos, para aguantar a un cretino como yo.

—Perdona, Max, pero la que está aguantando al cretino en este momento soy yo. (104)

### *El círculo*

Un lugar común de la narrativa peruana consiste en asumir la vivencia de un peruano en Europa como una experiencia de lo amoroso. En tales casos, el relato no suele ir más allá de los avatares que enfrenta un sujeto narcisista e hipersensible. *Reo de nocturnidad* honra esa mínima costumbre. Su protagonista, sumergido en la melancolía y el egocentrismo alcoholizado, arriesga romper la intersubjetividad del sentido mediante un relato privado de puntos de apoyo que expliquen o hagan verosímiles, en la diégesis y a través de lo que hay en la diégesis, los afectos y pasiones de personajes desprovistos de *pathos* perdidos en una historia que se pretende patética. Verbigracia: la banalidad de Ornella Manuzio torna increíble la pasión de Gutiérrez; ni siquiera existe una cristalización del objeto deseado que guíe a Max. Asimismo, jamás terminamos de entender por qué tanta gen-



te —Francine, Sylviane, Claire, Nadine, Marie, los camaradas de Montpellier, «crédulos incondicionales»— se interesa y desvive por el monotemático profesor. La opción por lo caricaturesco,<sup>6</sup> que conlleva el sobredimensionamiento de los rasgos exteriores de los personajes (esto me parece más acusado en los personajes femeninos) lastra la construcción interna de entidades que excedan lo mediocre. Esta mediocridad, sin embargo, se intenta disimular mediante la exageración de la afectividad del protagonista. En realidad, no salimos del círculo de la «personalidad» del narrador. El mismo narrador de la hipodiégesis, Claire, al estar ubicado en un nivel superior al del relato marco, que depende de Gutiérrez, pierde autonomía, pues tanto su existencia como sus acciones son un elemento dependiente del discurso que aquél articula.

### Coda

Los personajes de Alfredo Bryce Echenique: manipuladores, vanidosos, egocéntricos e indignos. ¿Por qué suelen provocar adhesión y simpatía? ¿Acaso por el talento con que los narradores de las novelas de Bryce ganan la *pietas* de los lectores para sus héroes imperfectos? ¿O quizá porque quien lee un libro de Bryce, antes que adherir a algún personaje se identifica y conmueve con el autor Alfredo Bryce, ícono nacional del humor de buena clase? No tengo una respuesta pero sí me queda claro que el paratexto muchas veces se interpone entre el lector y la obra, y condiciona la lectura. Cuando examina las novelas de Bryce, nuestra crítica persiste en tópicos como el humor, la ternura, la ironía, el personaje entrañable y cómicamente desvalido en busca de la felicidad. Sin duda, todas estas cualidades existen, pero considero que ellas no dan cuenta cabalmente de la carga semántica de universos como los de *Tantas veces Pedro* (1977) o *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), por citar apenas dos títulos. La sobresimplificación hermenéutica degrada así interesantes indagaciones sobre la vanidad, el deseo y la voluntad de dominio que se reviste de debilidad para gobernar mejor al otro. Y dado que dicha lec-

---

<sup>6</sup> La caricatura (del italiano *caricare*, «exagerar») consiste en una representación distorsionada y exagerada de rasgos característicos de los individuos; también se le puede entender como lo feo envuelto en lo cómico. Su finalidad es provocar la burla y el hazmerreír. Véase Henckmann y Lotter 36-37.

tura se mantiene en el nivel de los contenidos evita examinar los mecanismos constructores de la ficción tal como la entiende Bryce.

### Obras citadas

- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *Reo de nocturnidad*. Lima: Peisa, 1997.
- COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: De l'énoncé à l'énonciation*. París: Hachette, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963.
- . *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- HENCKMANN, W. y K. LOTTER, eds. *Diccionario de estética*. Barcelona: Grijalbo & Mondadori, 1998.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas». *Dispositio* 5-6 Nos. 15-16 (1980-1981): 1-18.
- . *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad, 1992.
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PRINCE, Gerald. «Introduction to the Study of the Narratee». Jane P. Tompkins, ed. *Reader-Response Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980: 7-25.
- . *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- REIS Carlos y Ana Cristina LOPES. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Methuen, 1983.
- ROSS, Stephen. «"Voice" in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying*». *PMLA* 94 (1979): 300-310.