



This is to certify that the

dissertation entitled

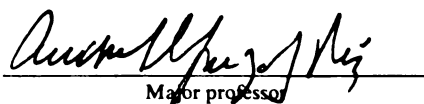
"La novela de Alfredo Bryce Echenique
y la tradición de la novela sentimental"

presented by

Margarita L. Krakusin

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in Spanish



Major professor

Date October 18, 1994

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

MSU is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

c:\circ\datedue.pm3-p.1

**LA NOVELISTICA DE
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE
Y LA TRADICION DE LA NOVELA SENTIMENTAL**

By

Margarita L. Krakusin

A DISSERTATION

**Submitted to Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of**

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1993

LA

The

experience

annihilation

achieving

are reflected

Echoing the

ontological

imperfect

re-creating

heroes of

The

emphasizing

compassion

art. Follow

Tristram Sh

narration of

In Un

Julius, a y

experiences

ABSTRACT

LA NOVELISTICA DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE Y LA TRADICION DE LA NOVELA SENTIMENTAL

By

Margarita L. Krakusin

The human encounter with the world is, in general, a learning experience and, sometimes a painful one. It may represent alienation, annihilation or an inherent need to overcome the pain, to be happy by achieving some means of adjusting to reality through art. These experiences are reflected by the central figures of Alfredo Bryce Echenique's five novels. Echoing the human desire of being free to love and to be loved, and the ontological impossibility of perfect and eternal love given the finiteness and imperfection of the lovers, the Brycean protagonists seek self-realization by re-creating the history of their inner life, resembling as they do the sentimental heroes of eighteenth century novels.

The sentimental novel seeks to produce psychological veracity by emphasizing thought and feeling and is often preoccupied with experiences of compassion, pity and identification, as well as with the realms of both life and art. Following this tradition and the techniques used in Laurence Sterne's Tristram Shandy, Bryce Echenique's protagonists become heroes through the narration of their antiheroic actions.

In Un mundo para Julius, the archetypal antihero begins to take shape. Julius, a young boy, confronts the hostile world and suffers painful experiences until he becomes acquainted with the difficulties of human

existence. In Tantas veces Pedro, the antihero withdraws from reality and overcomes his frustrations by making up stories. From this point on, the hero begins to emerge as a creative literary artist. In the last three novels, La vida exagerada de Martín Romaña, El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz and La última mudanza de Felipe Carrillo, Bryce uses the discourse of autobiography and maintains the duality of his main characters as both heroes and antiheroes until Felipe Carrillo, the protagonist of his last novel, comes to the realization that only through art is he able to transcend the limitations of human nature, finally achieving integration by learning to accept the paradoxes of both art and life.

Copyright © 1993
Margarita L. Krakusin
All rights reserved

A mi esposo y a mi hija.

A Norhita.

AGRADECIMIENTOS

Mi reconocimiento y profunda admiración a mi director de tesis, Dr. Aníbal González-Pérez, incomparable maestro, quien con generosidad y dedicación profesional me brindó su conocimiento y consejo. Igualmente, mi sincera gratitud a las doctoras Patricia Lunn y Priscilla Meléndez, miembros de mi comité de tesis, por su apoyo incondicional y su constante estímulo durante todos mis años de estudiante. La excelencia y rigor académico de estos tres amigos serán siempre modelo e inspiración en mi carrera profesional.

Al Dr. George Mansour, quien me abrió las puertas del Departamento y con ellas un futuro en el ejercicio académico de este país, mi deuda de gratitud.

Agradezco, además, a todos mis profesores y amigos por su apoyo intelectual y moral durante mis años de estudio en Michigan State University.

Intr

Cap
Ser:

Capit
Bryce

Capít
El reto

INDICE

Introducción	1
Capítulo I	
Sentimentalismo y Modernidad	9
1. Auge y decadencia de la novela sentimental europea	12
2. El sentimiento en la novela hispanoamericana del siglo XX (visión panorámica)	23
3. Contextos ideológicos y sociales que propician la vuelta al sentimentalismo	30
4. Papel de la cultura de masas - (Cine - Radio - Música, etc.)	36
Capítulo II	
Bryce y la novela sentimental	47
1. El escritor y algunas influencias en su obra	47
2. Bryce y Sterne	69
3. Rasgos sentimentales de la novelística de Bryce	89
Capítulo III	
El retorno del protagonista en Bryce	134
1. Caracterización en Bryce	134
2. El psicoanálisis y la evolución del personaje	153
3. La canción popular en la obra de Bryce	170

Capítulo IV	
Ironía y metaironía en Bryce	193
1. Aproximaciones al concepto	193
2. Ironía en Bryce	203
Conclusión	234
Bibliografía	238

Alf-

novelistas de

características

predecesores

Perugia. A.

busqueda de

enfrentamiento

novelas", 70.

Bryce

narrativa del

oligarquía per

por su humor y

su sentimental

de su arte. B

metido en el al

menos literaria

novelas es un

sentimental del

Aunque

algunos aspectos

técnicas ya con

preocupación po

realidad total del

INTRODUCCION

Alfredo Bryce Echenique surge como escritor en el momento en que los novelistas del 'boom' se hallan en pleno apogeo. Sin embargo, su obra posee características específicas que han permitido distanciarla de la de sus inmediatos predecesores. Comenzó a escribir en el año de 1964 en la ciudad italiana de Perugia. Allí inició su creación literaria, a través de la cual se da una persistente búsqueda de sí mismo y de la "la quintaesencia de lo peruano a través de los enfrentamientos culturales" (Bryce, "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas", 70).

Bryce cree que su obra está destinada a un lugar solitario dentro de la narrativa del Perú (y de Hispanoamérica), tanto por sus temas que tratan de la 'oligarquía peruana', apenas tratada en Duque (1934) por Díez Canseco, como por su humor y su oralidad (Bensoussan, "Entrevista con Bryce"), y además, por su sentimentalismo lleno de nostalgia que es ya parte irremediable de su vida y de su arte. Bensoussan, hablando del escritor, dice que "El pasado se le ha metido en el alma, convirtiéndolo en presente y hasta determinando su futuro", al menos literariamente hablando (68). Tal vez, por esta razón, el centro de sus novelas es un "yo" marginado, similar al típico protagonista de la novela sentimental del siglo XVIII.

Aunque Bryce, como todos los escritores de su generación, disiente en algunos aspectos de los novelistas que le preceden, en otros continúa con las técnicas ya consagradas por ellos y mantiene, aunque en diferente forma, su preocupación por el lenguaje. En general, busca una novela que recoja la realidad total del ser en su humilde cotidianidad, como fuente abastecedora de

vida e in-

protagoni

sobre su co

autores han

contribuid

cuestionand

por el

Con

comenzaron

florecimient

*generación

realismo neo

Enrique Cong

gallinazos sin

convulso que c

a la ilusión de

prefieren dejar

sierra emigra

contradicción

desocupación y

problemas con

de la inquietant

nacimiento de n

simbólica de esp

Ahora bi

*generación del 5

vida e inspiración. Centra su novelística en el hipersensible mundo de sus protagonistas masculinos. Abiertamente reconoce la importancia que ha tenido sobre su obra la experiencia en el exilio y la influencia decisiva que algunos autores han ejercido sobre él y sobre su trabajo literario. Este eclecticismo ha contribuido a la original obra de Bryce, la cual se levanta inquisidora, cuestionando la deshumanización del hombre y el mundo tecnológico creado por él.

Con la notoriedad alcanzada por Vargas Llosa, los lectores y la crítica comenzaron a prestar más atención a la narrativa peruana al encontrar un visible florecimiento del género. Cuando Vargas Llosa publica Los Jefes (1959) ya la "generación del 50" usa la literatura como arma de denuncia social, cultiva el realismo neonaturalista e intenta presentar la realidad de la sociedad peruana. Enrique Congrains ha publicado Hora cero (1954) y Julio Ramón Ribeyro Los gallinazos sin plumas (1955). Lima es en ese momento un ambiente socialmente convulso que debate la descomposición del país. El dictador Odría ha puesto fin a la ilusión democrática y se persigue a los intelectuales, muchos de los cuales prefieren dejar el país y residenciarse en Europa. Los indios y mestizos de la sierra emigran a las ciudades y cada vez se hacen más evidentes las contradicciones sociales, la delincuencia juvenil, el choque interno de culturas, la desocupación y el caos del centralismo nacional. El poder político asume los problemas con criterio policial, en tanto que los escritores deciden dar testimonio de la inquietante actualidad. Dice José Miguel Oviedo que "esa es la partida de nacimiento de nuestro realismo urbano, con sus cuadros deprimentes y su nota simbólica de esperanza".¹

Ahora bien, la relación que guarda Alfredo Bryce Echenique con la "generación del 50", especialmente con Ribeyro y con Mario Vargas Llosa (de

generación

personal

además. E

Ribeyro di

Llosa fue s

esentor. qu

A M

me a

esta

infinita

la lite

debía

buen

robar

Italia

con

ocurr

frio. s

todo

esent

el titu

vivir

Bryce debe a

escenario urb

Señala el prop

impone sobre

integra con la

Su c

vocación litera

jamás fuera es

profesión mez

Echenique".12

"finalmente. en

generación posterior pero que comienza a escribir a fines de los 50) es ante todo personal. Por años, la amistad ha unido a estos tres escritores peruanos, pero además, Bryce siente un profundo reconocimiento y admiración por ellos. Ribeyro dio nombre a su primer libro, Huerto cerrado (1968),² y Mario Vargas Llosa fue su maestro en Lima y ha seguido de cerca el proceso de madurez del escritor, quien comenta al respecto:

A Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, que fueron los que me acogieron en París y tuvieron confianza en mí, les dije: miren, ésta ha sido mi vida, ésta ha sido mi historia, me miraron con infinita misericordia y me dijeron, "cualquier tema es bueno para la literatura". Volví a Italia feliz con aquel libro de cuentos que debía mostrarle a Mario Vargas Llosa porque cualquier tema es bueno para la literatura, pero de un coche descapotable me robaron todos los cuentos. Me robaron lo que había hecho en Italia durante todo un verano maravilloso.... Finalmente, decidí ir con Mario Vargas Llosa a contarle el drama que me había ocurrido con esos cuentos, y Mario Vargas Llosa se bañó en sudor frío, se puso en un estado tan espantoso que le tuve que decir que todo tema era bueno para la literatura; y empezar nuevamente a escribir ese libro de cuentos al cual Julio Ramón Ribeyro le puso el título de Huerto cerrado. (Bryce, "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir". (64 - 67)

Bryce debe a estos dos amigos y maestros el comienzo de su vida literaria y, el escenario urbano que encontramos en sus obras se lo debe a la generación del 50. Señala el propio escritor: "Hay en los últimos años una tendencia urbana que se impone sobre la anterior tendencia campesina de la novela peruana, mi obra se integra con la primera" (Bensoussan, "Entrevista con Bryce", 308).

Su comienzo literario no fue fácil. Primero tuvo que posponer su vocación literaria debido al complot que se armó en su familia para que "Alfredo jamás fuera escritor" (Bryce, "Confesiones", 67). Para el padre "esta era una profesión mezcla de loco y de clochard" (Díaz, "El Hombre que hablaba de Echenique", 128). Así que tuvo que complacerlo y estudiar Derecho, pero "finalmente, en 1964, después de haber fracasado como abogado", partió en un

barco de

ser escrito

Dame, se

un mito en

mentura lite

uno hasta d

suerte de tr

uno desde c

Posiblement

"ciudad luz"

escribir una

permite exte

dio la oportu

generis en la

catalizador e

Hay e

apren

de la

peor a

desea

Cierta

desplazamien

escritor en Ita

momento cua

"Recuerdo la p

tiempo atrás. I

acababa de des

59). Al faltarl

barco de la Marcona Mining Co, fugado de casa practicamente hacia Europa a ser escritor (Bryce, "Confesiones", 66). En París, frente a la iglesia de Notre-Dame, se da cuenta de que no hay tal "meca intelectual". París según Bryce, es un mito enorme para el escritor latinoamericano. París "es una maravillosa mentira literaria, es una ciudad que no sirve para otra cosa que para mostrarle a uno hasta qué punto es extranjero" (Bryce, "Confesiones", 69). También, "es suerte de traumatizante aventura desmitificadora... que empieza a golpearlo a uno desde el primer instante" (Bryce, "Necesito estar lejos de lo que cuento", 5). Posiblemente así lo pensaba el escritor cuando hablaba con Vargas Llosa en la "ciudad luz", pero, al hacerlo, contradictoriamente le comentaba que quería escribir una novela sobre París. Aunque "el tiempo pasa y la marginalidad permite extender la adolescencia" (Bryce, "Confesiones", 69), también París le dio la oportunidad de crear un mundo literario propio con una voz narrativa *sui generis* en la literatura hispanoamericana. Porque París sin duda fue elemento catalizador en el proceso. Bryce comentaba:

Hay esos días, París, en que se te ama tanto porque gracias a ti aprendimos del mundo, de nosotros mismos, de nuestros países, de la amistad, de nuestro empuje en la soledad, del coraje ante la peor adversidad... París que te enseña a escribir pero porque tú deseabas escribir. (Bryce, Crónicas personales, 143)

Ciertamente, el proceso fue lento y duro. Después de múltiples desplazamientos y una búsqueda furiosa de sí mismo, logra encontrarse como escritor en Italia, un poco después de la muerte de su padre. Bryce rememora el momento cuando vio publicado Huerto cerrado en una librería de París: "Recuerdo la pena profunda que sentí al pensar en la muerte de mi padre algún tiempo atrás. El ya nunca sabría que su hijo, educado para banquero y abogado, acababa de descubrirse escritor impreso" (Bryce, "La corta vida feliz de Bryce", 59). Al faltarle el padre, también escaseó el dinero y tuvo que vender el boleto

de regreso

Bryce dice

la venta de

mismo" ("It

compatriot

esentor con

Con

Bryce efect

retorno impl

evidente por

al lector que

podría entende

Su nove

de Un mundo

aseguró su pue

por parte de la

definitiva lo

sentimentalismo

recurre de nuev

tema, e inicia un

novelística. En

acentúan cuando

vida exagerada

Octavia de Cádiz

realzada por la o

ocasiones se fund

de regreso a Lima. Esto le obligó a tomar definitivamente las riendas de su vida. Bryce dice: "Siempre he creído que la primera página que escribí en mi vida fue la venta de aquel billete de regreso a Lima con cuyo importe regresé a mí mismo" ("La corta vida", 58). Desde entonces Bryce, como muchos de sus compatriotas, "tuvo la lucidez, la locura necesaria para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación".³

Como parte de una estrategia para establecer su propia voz como autor, Bryce efectúa un retorno a la novelística sentimental del siglo XVIII. Este retorno implica un esfuerzo consciente por parte del escritor, el cual se hace más evidente por su alusión de manera directa a obras de esta tradición, señalándole al lector que ellas son un intertexto importante en su novelística sin el cual no se podría entender exactamente hacia dónde se dirige el autor.

Su novelística, objeto de este estudio, se inicia en 1970 con la publicación de Un mundo para Julius. Esta obra le abrió al escritor las puertas de la fama, le aseguró su puesto en las letras hispanoamericanas y el reconocimiento mundial por parte de la crítica. Con su primera novela comienza a plasmarse en forma definitiva lo que será uno de sus aspectos más sobresalientes - el sentimentalismo. En 1977 sale al mercado Tantas veces Pedro, donde el autor recurre de nuevo al sentimentalismo y añade el interés por la literatura como tema, e inicia un diálogo con la escritura que mantendrá a lo largo de toda su novelística. En los años ochenta, el sentimentalismo y la subjetividad se acentúan cuando se decide por el género autobiográfico que encontramos en La vida exagerada de Martín Romaña (1981) y en El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz (1985). Esta forma confesional de su quehacer literario, se ve realzada por la oralidad del narrador y por un mundo extratextual que en ocasiones se funde con el textual, y contribuye a crear en el lector cierta

ambigüed

novela. L

Bryce se

estilo con

privilegia

sentimental

En el

sentimental

el objeto de

mismo. A

hispanoame

sentimentali

después algu

y la influen

posboom.

El se

particularme

importancia

Tristram Sh

novela bryce

las novelas de

El te

personaje en

infancia con J

de juventud C

terminar con la

ambigüedad sobre la persona literaria (ficcional) y la del literato. En su última novela, La última mudanza de Felipe Carrillo (1987), la frondosidad verbal de Bryce se atempera un poco sin sacrificar la oralidad, el sentimentalismo y el estilo conversacional que le han dado sello propio. En esta obra, además, se privilegia la música como recurso literario y como técnica para el aprendizaje sentimental.

En el primer capítulo de este estudio se hará una síntesis sobre la novela sentimental del siglo XVIII, sus orígenes, su evolución y principales autores, con el objeto de introducir el movimiento y señalar el auge y la decadencia del mismo. A continuación se hará un rápido recorrido por la novelística hispanoamericana del siglo XX, señalando en ella la presencia del sentimentalismo, aunque subordinado a otras prioridades literarias. Se indicarán después algunas de las condiciones que propiciaron la vuelta al sentimentalismo y la influencia de los medios de comunicación en la obra de los escritores del posboom.

El segundo capítulo recoge las influencias de algunos autores, particularmente de Laurence Sterne, sobre la novelística de Bryce. Dada la importancia de Sterne, se presentarán las características de forma y estilo de Tristram Shandy (1759) -- obra maestra del autor inglés -- y su nexo con la novela bryceana, para luego puntualizar los rasgos sentimentales de cada una de las novelas del autor en estudio.

El tercer capítulo versará sobre la caracterización y evolución del personaje en la novelística total del autor, peregrinaje que comienza en la infancia con Julius (Un mundo para Julius), sigue con la desorientación y crisis de juventud (Tantas veces Pedro, Martín Romana, Octavia de Cádiz), para terminar con la madurez de Felipe Carrillo (La última mudanza). Para presentar

este aspe-

Sigmund

especial s-

aliada y co

expandir e

experiencia

ilimitadame

En e

con el obje-

Luego se pre

a la obra lite

que el literat

transcende la

"fundirse sin

hijos del limo

este aspecto se hará un acercamiento psicológico siguiendo las teorías de Sigmund Freud sobre la horda original y el complejo de Edipo. En un aparte especial se tratará la inclusión de la música popular hispanoamericana como aliada y complemento del discurso amoroso del personaje, y como técnica para expandir el discurso del amante e involucrar al lector, quien al recrear su propia experiencia a través de la música, aporta un universo interior que expande ilimitadamente las fronteras de la obra.

En el capítulo final se verán algunas nociones generales sobre la ironía con el objeto de puntualizar la dificultad que hay para precisar el concepto. Luego se presentará la ironía en la novelística de Bryce, las paradojas inherentes a la obra literaria y la victimización del escritor. También se señala la forma en que el literato victimiza al lector, y finalmente se indica la manera en que Bryce trasciende la ironía mediante la interrelación de los opuestos, los cuales llegan a "fundirse sin desaparecer", o sea, lo que Octavio Paz llama "metaironía" (Los hijos del limo, 157-160).

NOTAS

¹ Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad, 55.

² Según dice César Ferreira en "Autobiografía y exilio", el título fue tomado posiblemente del Cantar de los cantares (33), o tal vez de Resonancias del camino de Juan Zorrilla de San Martín. Este libro está formado de las cartas que el escritor envió desde Europa a su esposa. Ellas contienen meditaciones sobre religión, arte, filosofía. La obra consta de varios volúmenes: El sermón de la paz, Huerto cerrado y el Libro de Ruth. Diez-Echerri y Roca Franquesa en Historia de la literatura española e hispanoamericana 993.

³ Mario Vargas Llosa, "La literatura es fuego", Mundo nuevo, 93-95. Vargas Llosa habla del poeta peruano Carlos Oquendo de Amat en el discurso que leyó en Caracas al recibir el Premio Rómulo Gallegos el 4 de agosto de 1967.

Desaci
asumido con
señala es cer
sexual, es al
Discourse: Fra
está el máxim
González-Pérez
la tradición m

CAPITULO I

SENTIMENTALISMO Y MODERNIDAD

The lover's discourse... is today of *an extreme solitude*. This discourse is completely forsaken by the surrounding languages: ignored, disparaged, or derided by them, severed not only from authority but also from the mechanisms of authority (sciences, techniques, arts). Once a discourse is thus driven by its own momentum into the backwater of the "unreal", exiled from all gregariness, it has no recourse but to become the site, however exiguous, of an *affirmation*.

Roland Barthes, A Lover's Discourse: Fragments, 1

Desacreditado por la estética moderna, el discurso amoroso debe ser asumido como una poderosa transgresión. El sentimentalismo que aísla y señala es censurado en nombre de una nueva moral. El texto amoroso, no el sexual, es algo del pasado y no puede ser redimido (Barthes, A Lover's Discourse: Fragments, 175-79). En esta transgresión que redime lo irredimible está el máximo valor de la obra de Alfredo Bryce Echenique. Aníbal González-Pérez ya ha señalado que en la obra de este autor peruano "se supera la tradición moderna, en su afán irónico y transgresivo, mediante 'la

transgr

amor se

sentime

llanto p

una pr

hispano

laberinto

sensibili

desbanda

Bry

combina

de "posbo

Vargas Ll

por una in

propios ca

literatura (

Todo

casi siempr

La música

habilidad de

ingeniosa, co

complicidad

también nos r

señalando el g

Bryce se centr

con los recurso

sentimental, inic

transgresión de la transgresión', la cual retornando el pasado, le devuelve al amor sentimental el sitio importante que una vez ocupara" ("La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique", 1). La sensibilidad que rompe en llanto parece, hoy día, un fantasma salido de las páginas de Werther (1774), y una protesta a la virilidad. En una sociedad machista como la hispanoamericana, donde "la hombría se mide por la invulnerabilidad" (Paz, El laberinto de la soledad, 28), ¿cómo iba a tener arraigo una literatura llena de sensibilidad? Entonces, ¿cómo fue posible que Alfredo Bryce se atreviera a desbandar de la gran literatura del "boom"?

Bryce Echenique es un escritor solitario que crea lazos con el lector, que combina la temática sentimental del siglo XVIII con una estética transgresora, de "posboom", escrita y publicada bajo el peso enorme de las obras de Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. La heterogeneidad de su obra es estructurada por una imaginación rememoradora de sentimientos y emociones que crea sus propios cánones, "sacraliza los afectos" y mezcla la vida privada con la literatura (Ferreira, "Cuando 'uno escribe para que lo quieran más'", 8).

Todo cabe en él, la realidad y la imaginación, el humor y la autoironía, y casi siempre una estética de autodestrucción (como se explicará más adelante). La música popular también es parte de su discurso ecléctico. Bryce posee la habilidad de los grandes maestros del siglo XVIII para manejar la prosa ingeniosa, convincente y ante todo, llena de sentimiento. Su búsqueda de la complicidad y la participación del lector nos recuerda a Rayuela (1963), pero también nos remite a Tristram Shandy (1759) y A Sentimental Journey (1768), señalando el gran parentesco de Cortázar con Laurence Sterne. La temática de Bryce se centra en el amor, el abandono y la benevolencia, y es estructurada con los recursos literarios y dramáticos que una vez dieron forma a la novela sentimental, iniciada en la cuarta década del llamado siglo de las luces.

A
europea y
sufridos p
afines. A
ideas filo
Shaftesbur
1679)¹, sie
que dieron
Hacia 1770
conocida en
que lleva a

En un
siglo XX el
pero siemp
señalalará q
sentimentali
sociales de
causadas por
of the seven
sixties".²

En el
comunicación
novela hispan
novelística m
radioteatros. p
la literatura y
comunicación.

A continuación, se hará una breve síntesis de la novela sentimental europea y de su evolución como fenómeno paralelo a los cambios semánticos sufridos por las palabras "sentimental", "sentimiento", "sensibilidad" y otras afines. Además se señalará su afán moralizador y didáctico, originado por las ideas filosófico-religiosas de Hume (1711-1746), Hutcheson (1694-1746), Shaftesbury (1671-1713) y las ideas contrarias de Thomas Hobbes (1588-1679)¹, siendo precisamente la polarización de estos principios morales los que dieron base al conflicto argumental dramatizado en la novela sentimental. Hacia 1770, cuando el sentimentalismo adquirió una connotación peyorativa, conocida en español como sensiblería, comienza la decadencia del género, lo que lleva a su posterior desaparición.

En una segunda parte se verá cómo en la novelística hispanoamericana del siglo XX el sentimentalismo es una constante, a veces evidente, otras soterrada, pero siempre en consciente subordinación a otros temas. Además, se señalará que a finales de la década de los sesenta y en la de los setenta el sentimentalismo tomó nueva fuerza propiciado por los fenómenos político-sociales de los años sesenta. Para Fred Davis, las reacciones psicológicas causadas por dichos fenómenos produjeron lo que él llama, "the nostalgia wave of the seventies", relacionadas con "the massive identity dislocations of the sixties".²

En el último aparte, se señalará la influencia de los medios de comunicación de masas (*mass media*) en la cultura popular y de ésta, en la novela hispanoamericana. Además, se puntualizará la democratización de la novelística mediante la literaturización de lo popular (música, telenovelas, radioteatros, películas, entre otras manifestaciones), y la intertextualidad entre la literatura y la cultura de masas transmitida por los modernos medios de comunicación. Se enfatizará en la música popular, ya que el bolero, al igual

que el ta

amoroso.

la novela

1. Auge y

Los

del siglo X

nueva form

supieron t

desbordan

propios co

resultado

económico

literatura

clasicismo

109).

Con

de los u

neoclási

estimulara

de todo

impregnac

se derivar

all the val

que el tango y el vals criollo, han sido estructurados a base del discurso amoroso, evidenciando la relación de este género musical con el discurso de la novela sentimental.

1. Auge y decadencia de la novela sentimental europea

Los primeros grandes novelistas surgidos en Europa en la primera mitad del siglo XVIII, tales como Samuel Richardson y Henry Fielding, iniciaron una nueva forma de ficción. Lograron vitalizar su prosa con novedosas técnicas y supieron tocar las fibras más sensibles del corazón humano. Crearon un desbordante público que veía en la novela sentimental la representación de sus propios conflictos morales y filosóficos. La Europa del momento era el resultado de grandes transformaciones filosófico-religiosas, sociales y económicas que habían preparado el campo para el surgimiento de una literatura transgresora de las estrecheces normativas impuestas por un clasicismo, cuyos cánones eran mantenidos por una élite social (Brissenden, 109).

Con Pamela (1741) de Richardson, comienza una nueva estética alejada de los universales. El sentimentalismo, como corriente paralela al neoclasicismo, se vio enfrentado al problema de crear recursos técnicos que estimularan y movieran emocionalmente al lector. Y, por supuesto, a la base de todo ello se hallaba el sentimiento, término de reciente aparición impregnado con una dinámica de cambio, cuyas transformaciones semánticas se derivaron de una misma noción básica: "that the source of all knowledge and all the values is the individual human experience" (Brissenden, 22).³ Pareja a

esta noche

del siglo

El

equivalía

Las obras

protagonis

de una tota

be virtuos

requería. p

emotivame

(Marshall.

Hutcheson.

humano. en

naturaleza.

En sus

fracciones de

el clasicismo

una palabra d

moderna las p

poco a poco

(Barthes. El g

y también ap

sociales y econ

por los comer

específicas para

un teatro de ex

compasión" (E

esta noción corrió la evolución del contenido novelístico de la segunda mitad del siglo XVIII.

El sentimiento, como fue concebido por los primeros novelistas, equivalía a la angustia femenina ante el inminente peligro de perder su pureza.⁴ Las obras de Richardson, Pamela y Clarissa (1747), muestran a sus protagonistas acosadas por Lovelace y Mr. B., y agobiadas ante la perspectiva de una total infelicidad, porque en la época, "the best way to be happy was to be virtuous" (Brevold, 40). Había por lo tanto, un interés moralizador que requería, por parte del autor, la creación de una dinámica teatral que moviera emotivamente a través de la representación de una experiencia textual (Marshall, 1-8). Pamela y Clarissa sustentan los principios morales de Hutcheson, Hume y Shaftesbury sobre la bondad y virtud innatas en todo ser humano, en tanto que Lovelace y Mr. B. lo muestran pecaminoso por naturaleza.

En sus obras, Richardson fractura el mundo y lo rehace.⁵ Recoge fracciones del contexto y las individualiza en el lector. Su gran diferencia con el clasicismo está en que en el clasicismo un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo "expresa" y lo "traduce". Por el contrario, en la poética moderna las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas (Barthes, El grado cero, 48).⁶ La nueva forma expresa y analiza sentimientos y también aporta ideas. Recoge las preocupaciones filosóficas, morales, sociales y económicas del momento. Vuelve a la "retórica antigua: censurada por los comentaristas clásicos: la *actio*, o sea, el conjunto de recetas específicas para permitir la exteriorización corporal del discurso: se trataba de un 'teatro de expresión', el orador-comediante expresando su indignación, su compasión" (Barthes, El placer del texto, 108). Y es que en la novela

sentiment

exterior

*estereotipo

placer de

Pa

valor sur

servienta

inocencia

entre amb

área crucia

de clases q

dangereuse

Richa

propiciado

assumption

Twentieth C

historia tom

conflicto ind

donde partic

llegaron a se

que tomó del

y su sensual

109).

El impac

desde el comic

in everything.

or pain only w

sentimental el comediante es el personaje (casi siempre protagonista), quien exterioriza en el texto, con un "lenguaje tapizado de piel", humanizado en una "estereofonía de carne profunda" los conflictos internos del ser (Barthes, El placer del texto, 109).

Pamela, por su parte, presenta la heroína que encarna la virtud como valor supremo, pero con la novedad de atribuirle esta función a una joven sirvienta. Richardson concretiza en Pamela motivos altos y bajos: el amor y la inocencia, la pobreza y la inferioridad social y, más importante aún, el conflicto entre ambos. Inicia además un nuevo punto de partida para la novela en el área crucial de las relaciones sexuales, acentuando el asunto con las diferencias de clases que vemos en Pamela y que reaparecerán en Clarissa, Les liaisons dangereuses (1782) de Laclos, y en Rojo y negro (1829) de Stendhal.

Richardson trabajó el motivo del movimiento de reforma moral propiciado por la clase media, "who fortified their outlook as a group with the assumption that their social superiors were their moral inferiors" (Watt, Twentieth Century Interpretations, 48). Este motivo lleva a Pamela, como historia tomada del contexto social, a ampliar su significación y trascender el conflicto individual entre Mr. B. y Pamela, al devolverlo al contexto social de donde partió. La emoción, las circunstancias y el conflicto Pamela - Mr. B. llegaron a ser entre el público lo que Barthes llama una "escritura en alta voz", que tomó del público "el sonido de la palabra, e hizo escuchar su materialidad y su sensualismo y le dio presencia de rostro humano" (El placer del texto, 109).

El impacto de esta nueva experiencia sobre el público lector fue enorme desde el comienzo. Philopamela, como lectora, dice: "I entirely agree with her in everything, sympathize in all of her distresses and misfortunes, feel pleasure or pain only when Pamela does".⁷ Es evidente que esta lectora se hallaba

identific

significa

como St

como en

un mund

daba la

novelista

No

literario.

sea. " the

report of h

readers w

concerned.

the Novel. 3

permitió al

que el textua

compartian

acreditándole

realidad para

Norman

la novela sent

taking in fro

objectively 'ou

"in there" (Dy

es captada. in

novelística del

con el personaj

identificada con la protagonista, porque Pamela y su propia situación tenían significado en el contexto inmediato de su propia experiencia. Si Richardson, como Sterne y muchos otros novelistas de siglo XVIII, tanto en Inglaterra como en el continente, recibieron tal aceptación fue porque ofrecieron al lector un mundo ficticio relevante a su propia circunstancia, al mismo tiempo que les daba la oportunidad de escapar de la realidad de sus propias vidas. Los novelistas crearon una nueva realidad, una ficción realista.

No nos referimos aquí al realismo surgido en el siglo XIX como género literario. Se trata de un realismo al que Ian Watt llama "realismo formal", o sea, "the premise, or primary convention, that the novel is a full and authentic report of human experience, and it is therefore under an obligation to satisfy its readers with such details of the story as the individuality of the actor concerned, the particulars of the times and places of their actions" (The Rise of the Novel, 32). Esta narración detallada, presentada en un lenguaje referencial, permitió al lector aportar su propia experiencia para crear un universo mayor que el textual. Unidos el mundo referencial y el textual, personajes y lectores compartían experiencias ficticias que arrancaban al personaje del texto, acreditándole una existencia real, a la vez que el lector abandonaba su propia realidad para vivir la realidad textual.

Norman Holland ve en la identificación del lector con los personajes de la novela sentimental "a complicated mixture of projection and introjection, of taking in from the character certain drives and defenses that are really objectively 'out there,' and of putting into him feelings that are really our own 'in there'" (Dynamics of Literary Response, 278). La perspectiva del novelista es captada, internalizada y personificada por el lector. El gran logro de la novelística del siglo XVIII fue el de permitir al lector ser otro (al identificarse con el personaje) y, a la vez, él mismo. Es en relación a este propósito dual

que la

(Königs

Ou

del código

el código

vez, separ

hombre, y

podían co

palabra se

que hablab

sentidos y

fueron llan

aprueba la

interés era e

se enfatizaba

de los sentim

por David H

passion", lo c

necessarily su

feeling was n

formation of a

marquesa de M

nuevo enfoque

virtud antes de

Pamela y

como representa

la realidad de és

que la técnica narrativa de la novela sentimental debe ser entendida (Konigsberg, 6).

Otra importante contribución de la novela sentimental fue la separación del código sexual, relacionado directamente con los puritanos de clase media, y el código de la tradición del amor cortés (Kronigsberg, 10). Este último, a su vez, separa los roles sexuales de la pareja: el carnal, asignado por lo general al hombre, y la delicadeza, la pureza y la bondad, a la mujer, los cuales solo podían conciliarse en el matrimonio. Todo esto da una nueva acepción a la palabra sentimiento (*feeling*): su sentido físico. La experiencia humana, de la que hablaba Locke, se ramifica en un universo físico que percibimos por los sentidos y en otro mundo de nociones morales o sentimientos morales, como fueron llamados en esta época. En la Nueva Heloísa (1761), Rousseau aprueba la conducta sexual de la protagonista, fuera del matrimonio, ya que su interés era el de demostrar la sensibilidad superior de la heroína. En Francia, se enfatizaba más la felicidad obtenida a través de los sentidos, que en el papel de los sentimientos (*feelings*) en la formación de los juicios morales, teorizado por David Hume. Según él, la razón no debe ser vista como "the slave of the passion", lo cual no significa "that reason and opinions and judgments were, necessarily subordinated or inferior to the feelings or emotions, but merely that feeling was necessarily the 'primary' element in the process which led to the formation of a moral sentiment" (Brissenden, 24). El visconde de Valmont y la marquesa de Merteuil en Les liaisons dangereuses de Laclos, representan este nuevo enfoque, mientras la señora de Tourvel se debate entre el deseo y la virtud antes de acceder a las pretensiones del visconde.

Pamela y Clarissa muestran otra perspectiva de la sociedad: la mujer como representante del ideal de la sociedad y el hombre como representante de la realidad de ésta.⁸ Raras veces el novelista permitía ver los deseos sensuales

de su pro

sentimien

por una g

el caso d

deseo car

poseer a C

Sin embar

publica La

abuse the p

appear con

her creator

doble inter

del lector p

padres a rec

una reacción

La religiosa

"Rather than

seduction, the

Años de

innata del hom

antiestoicos i

(sympathy).

appropriated to

noción es clave

Benevolencia y

la década de lo

Samuel Johnson

de su protagonista, particularmente en las primeras novelas sentimentales. El sentimiento amoroso femenino se presentaba entre gasas de pureza y protegido por una gran dosis de sensatez, y algunas veces hasta de ingenuidad, como en el caso de Clarissa. El masculino, por el contrario, estaba permeado por el deseo carnal. En Werther (1774) de Goethe, el joven enamorado sueña con poseer a Charlotte, y Danceny de Les liaisons desea a Cécile de Volanges. Sin embargo, también se dan casos de erotismo femenino. En 1760 Diderot publica La religieuse, obra erótica en la que "the sensuality [...] allows him to abuse the privilege of an author... this creature (the nun) of Diderot is made to appear conscious of her own seductive powers; that she has been infected by her creator's sensuality".⁹ La religiosa podría describirse como una obra de doble interpretación: como novela sentimental o antisentimental. La reacción del lector puede ser de compasión hacia la joven novicia obligada por los padres a recluírse en el convento y sometida a una vida desgraciada, o provocar una reacción negativa de desagrado y decepción. Suzanne, la protagonista de La religiosa, está acorralada como Clarissa entre su familia y su seductora: "Rather than offering an alternative to unwanted marriage or protection against seduction, the convent becomes the scene of seduction" (Marshall, 89).

Años después de la publicación de Pamela, la creencia en la benevolencia innata del hombre y la propaganda que le hicieron los grupos antipuritanos y antiestoicos intensificaron una nueva forma de sentimientos: la compasión (*sympathy*). Como señala Marshall, "Pity and compassion are words appropriated to signify our fellow-feeling with the sorrow of others" (3). Esta noción es clave para la comprensión de la corriente sentimental del momento. Benevolencia y sentimiento forman un concepto de especial interés a finales de la década de los 1750. En 1759 aparece Rasselas, Prince of Abissinia de Samuel Johnson. En el mismo año Adam Smith publica The Theory of Moral

Sentime

de Stern

corazón

sensibili

capacida

sentimien

actitudes

Seg

actitudes

época. La

fuertement

gifted with

Rebels Rev

la burguesía

coloquial y

podemos añ

cultivar un p

crear relacion

Este es

estimulada. H

deriva el visce

a una familia

virud. ésta era

que el individuo

ser para elevar

La literat

novela. más q

Sentiments y salen al mercado los primeros volúmenes de Tristram Shandy de Sterne. En Rasselas, la benevolencia es un sentimiento que conmueve el corazón del príncipe. Tan pronto como él toma conciencia de la vida real, se sensibiliza ante las desgracias ajenas. Smith, por su parte, da por hecho la capacidad del individuo para condolerse de su prójimo al identificarse con los sentimientos de otros. Smith basa en esta premisa la formación de las actitudes morales (Brissenden, 11-55).

Según Marilyn Butler, las perspectivas y cambios en los conceptos y actitudes de la gente correspondían a los ideales y realidades sociales de la época. La literatura, como el arte o el lenguaje, es una actividad colectiva fuertemente condicionada por las fuerzas sociales del contexto: "Writers are gifted with tongues to articulate the spirit of the age" (Butler, Romantics, Rebels Revolutionaries, 9-10). De esto podemos colegir que el surgimiento de la burguesía trajo en el campo de la novela cambios de estilo, un lenguaje coloquial y técnicas que mantuvieron la intensidad dramática. Además, podemos añadir que propició una exploración psicológica, audacia y tacto para cultivar un público variado. Desarrolló también sutileza en el detalle para no crear relaciones adversas políticas o religiosas.

Este es un período del siglo XVIII en que la filantropía es reconocida y estimulada; baste recordar al tío Toby en Tristram Shandy, o el placer que deriva el visconde de Valmont en Les liaisons cuando ayuda económicamente a una familia lugareña para impresionar a Mme. de Tourvel. Respecto a la virtud, ésta era considerada como medio de realización personal. Se esperaba que el individuo de sensibilidad buscara la armonía y la belleza de su propio ser para elevarse a la perfección.

La literatura recogió las nuevas formas de sensibilidad. El drama y la novela, más que la poesía, presentaron con patetismo el sufrimiento, la

persecu

estrella

lágrimas

sentimie

Europa c

este estad

Francia e

fueron fue

y delicada

poemas de

en esta lite

añade un

sexual). da

En E

llenas de s

terror. como

The Monk (

ella se da g

demoníaco.

espléndido y

sino también

romántico co

momentos ac

crueldad. A t

más terribles t

serán centro de

persecución y el terrible destino de sus personajes. Las víctimas de la "mala estrella", con un corazón delicado, movían a la emoción, la simpatía y las lágrimas. La melancolía pasó a ser cualidad esencial en el hombre de sentimiento. Il Penseroso (1632) de John Milton fue visto a través de toda Europa como autoridad en lo concerniente a la melancolía. Según la época, este estado del alma propiciaba la elevación moral. El drama sentimental en Francia e Inglaterra, y las novelas sentimentales de Richardson y Prevost, fueron fuentes populares que auspiciaron el cultivo de la melancolía. La "dulce y delicada sensibilidad" fue propiciada en Alemania principalmente por los poemas de Ossian (1765) de Macpherson, y pronto se dio el *Sturm und Drang* en esta literatura. Posteriormente, a la melancolía y al gozo en el dolor se le añade un nuevo ingrediente: el horror (casi siempre en conjunción con lo sexual), dando origen a la llamada literatura gótica.

En Europa, el movimiento sentimental se orientaba hacia las historias llenas de sufrimiento, de calamidad y de placer en el dolor. La novela de terror, como variante de la sentimental, degeneró en el placer por lo mórbido. The Monk (1796) de Matthew G. Lewis, ejemplariza este tipo de literatura. En ella se da gran valor a la "carne humana" y a la explosión literaria de lo demoníaco. En busca de tales emociones, el héroe gótico es el noble criminal espléndido y peligroso, misterioso e impredecible, no solamente fuera de la ley sino también de la moral. En él se da lo bueno y lo malo. Es el criminal romántico como héroe, representando un trastrocamiento de valores. Por momentos actúa con gran benevolencia y en otros encuentra placer en la crueldad. A través del héroe gótico se explora lo anormal, lo siniestro y las más terribles tendencias de la naturaleza humana, que unas décadas más tarde serán centro de atención del naturalismo de Emile Zola.

De

1824).

víctimas

revolucio

crímenes.

En

fueron rec

de Sterne.

del movim

paso del ti

sentimient

sutilmente

Wakefield

Parson Yor

dispuesto a

Sin embargo

casi podría e

1814). Gol

suerte. A pe

la trama es

manifiestan u

hombre excén

al margen de

de esa socieda

de una socied

económicamen

De este tipo de literatura surgen los héroes de George G. Byron (1788-1824). Dichos héroes son psicológicamente apasionados y filosóficamente víctimas del destino. Se autocompadecen en su desgracia. Son individualistas, revolucionarios, defienden y proclaman su propia integridad, aún en sus crímenes, culpando de sus problemas a Dios.

En el último tercio del siglo XVIII, las obras de Richardson y Sterne fueron reemplazadas por la novela lacrimosa. A Sentimental Journey (1768) de Sterne, que en el momento de su publicación se consideró como paradigma del movimiento sentimental, gradualmente descendió en su reputación. Con el paso del tiempo Sterne comenzó a ser citado, no como la voz que encarnaba el sentimiento, sino para ejemplificar cómo el ideal sentimental podía ser sutilmente falsificado y distorsionado (Brissenden, 244). En The Vicar of Wakefield (1766) de Oliver Goldsmith, el Reverendo Primrose es, como el Parson Yorick de Sterne, un héroe cristiano, caritativo, humano, optimista y dispuesto a pensar bien de los demás. Nunca pierde la fe ni la fortaleza moral. Sin embargo, mientras más virtuoso es, más cruelmente es tratado. La obra casi podría compararse (en crueldad) con algunos episodios de Sade (1740-1814). Goldsmith parece demostrar que hay relación entre la virtud y la mala suerte. A pesar de que The Vicar of Wakefield es profundamente sentimental, la trama es artificial y algunos personajes como Sir William Thornhill manifiestan una sensibilidad exagerada por las desgracias de otros. Este es un hombre excéntrico que sólo logra conservar su integridad moral manteniéndose al margen de la sociedad. Paradójicamente, él representa los más altos ideales de esa sociedad que le excluye. Es el símbolo de la alienación, y la conciencia de una sociedad enferma. La sociedad de Goldsmith es cruel, irracional, económicamente poco equitativa y eficiente. La obra refleja lo negativo del

hombre

por la de

En

como a

patética

los proba

importan

Harley se

malignam

Mackenzi

sentimiento

Don

escritores a

cuanto men

dieron en es

vida y obra

ellas. se ins

humanitarios

embargo. exp

filantrópicas

ninguna parte

se desea elim

que la compa

Pratt un sentim

los mejores se

estructuras ex

hombre y de la sociedad, lo que lleva a Goldsmith al sentimentalismo forzado por la desesperación.

En The Man of Feeling (1771), Henry Mackenzie pinta a su protagonista como a un hombre que fracasa debido a su bondad e ingenuidad. La figura patética de Harley se constituye en una admisión, por parte del autor, de que los problemas de la sociedad en que le tocó vivir son insolubles. Un punto importante en que difiere Harley con Pamela, Clarissa o Uncle Toby, es que Harley se da por vencido sin luchar. Hace que el lector piense que la sociedad, malignamente, se opone a la virtud. Es una sociedad en desintegración. Para Mackenzie el hombre bueno es necesariamente débil. Ser un hombre de sentimientos es una invitación a la desgracia (Brissenden, 258).

Donatien, conde de Sade (1740-1814) y Jane Austen (1775-1817) son escritores antisentimentales y la respuesta de éstos al sentimentalismo es, cuanto menos, satírica ya que exponen lo absurdo y las exageraciones que se dieron en este movimiento. El ataque puede justificarse si uno se detiene en la vida y obras de autores como Samuel Jackson Pratt (Brissenden, 298). En ellas, se insiste en la validez y necesidad de los sentimientos nobles y humanitarios, y se subraya la vitalidad del movimiento sentimental. Pratt, sin embargo, explota económicamente todo lo concerniente a las preocupaciones filantrópicas. Las ideas e ideales que él expresa son admirables, pero en ninguna parte sugiere que es necesaria una reestructuración del orden social si se desea eliminar la pobreza y demás males sociales. Esto se debe en parte, a que la compasión es una actitud bastante segura para adoptar, lo que hace a Pratt un sentimentalista pero en sentido peyorativo. Este escritor supo despertar los mejores sentimientos del lector sin crear una confrontación con las estructuras existentes para promover una mayor equidad en el sistema. Los

temas

clichés

P

orientó

Corresp

europaea

serie de

priorita

costumb

sentimer

cervantir

obra liter

sus comi

desarrolla

tesis, regio

Los

distintos e

sentimenta

hombre "w

sensibility t

trascendió lo

uno de sus a

individuo pue

temas que Sterne o Richardson trataron de ilustrar degeneraron en meros clichés en las obras de Pratt (Brissenden, 298).

Posteriormente, el movimiento sentimental tomó nuevos caminos y se orientó hacia lo social; primero con el costumbrismo y luego con el realismo. Corresponde este cambio a lo que Paul Hazard llamó "la crisis de la conciencia europea" producida por las ideas de Comte, Marx, la industrialización y una serie de acontecimientos político-sociales, ocupando lo social un lugar prioritario (The European Mind, 435-47). Pero es evidente que el costumbrismo, el realismo y el naturalismo tienen fuertes raíces en la novela sentimental europea del siglo XVIII. Este género supo recobrar la tradición cervantina y la picaresca al reproducir la realidad social del momento en la obra literaria. Estudió psicológicamente a sus personajes y tuvo, al menos en sus comienzos, un propósito moral. Estas características luego fueron desarrolladas por el realismo en sus modalidades de novela psicológica, de tesis, regional y de realismo urbano.

Los impulsos humanitarios y el reconocimiento de éstos por parte de los distintos estamentos sociales, son en el sentido original de la palabra, sentimentales. La creencia en la suprema libertad de los buenos impulsos del hombre "was perhaps the most important contribution of the movement of sensibility to our modern ways of thinking" (Brissenden, 33). Su importancia trascendió lo político influyendo en la Revolución Francesa que, al menos en uno de sus aspectos, fue un intento para crear las condiciones bajo las cuales el individuo pudiera expresar libremente sus buenos impulsos.

2 El se

panorám

El n

que fueron

temura, co

de gestos

involucra

contenida e

En L

sentimental

su rechazo

nueva ident

comienza a e

en la "nueva

maravilloso"

del discurso

la protesta y

experimentaci

En el s

entusiasmo. P

la dictadura. P

Cumandá (18

exalta el amor.

española. En L

2. El sentimiento en la novela hispanoamericana del siglo XX (visión panorámica)

El movimiento sentimental europeo se manifestó en actitudes y palabras que fueron recogidas por la literatura en un discurso lleno de exaltación, de ternura, compasión, deseo o amor. Este discurso podía ser de voces o silencios, de gestos o miradas, de lágrimas o gritos. No importa cómo fuera, siempre involucraba al lector, quien aportaba su experiencia y ampliaba la significación contenida en la grafía.

En Latinoamérica también podemos encontrar presente el discurso sentimental como ingrediente literario imprescindible: en el modernismo, con su rechazo a lo convencional y caduco, y sus deseos de afirmación de una nueva identidad; en la novela del vanguardismo o el "protoboom", donde comienza a experimentarse con las técnicas que cobrarán más reconocimiento en la "nueva narrativa"; y también en el llamado realismo mágico ("lo real maravilloso") del "boom". Pero aunque todo está tocado por la sensibilidad del discurso amoroso, es cierto que las prioridades varían. Unas veces interesa la protesta y el regionalismo, otras la forma, la fragmentación narrativa y la experimentación, pero siempre está explícito o velado, el aspecto sentimental.

En el siglo XIX América recibió el movimiento sentimental con entusiasmo. Primero como ideal libertario, luego como bastión de lucha contra la dictadura, posteriormente como canto a la tierra y a la raza americana. En Cumandá (1879), Juan León Mera ensalza la naturaleza, idealiza al indio y exalta el amor. Con María (1867), Isaacs conmueve el corazón de la América española. En Lucía Jérez (1885), Martí modela con ternura a Ana, símbolo de

nobleza moral. En la primera década del siglo XX aparece La gloria de don Ramiro (1908) de Enrique Larreta. Con él, el modernismo aporta al sentimentalismo bellas descripciones llenas de sensibilidad y un discurso amoroso que evoca el del "amor cortés". En Zogoibí (1926), también de Larreta, la seducción del joven inexperto que cae en las redes de la experimentada Zita Wilburns nos recuerda a Cécile Volanges y a Danceny en Les liaisons de Laclos, víctimas de las hábiles tramoyas de la marquesa de Merteuil. Zogoibí, gaucho que es abandonado por la cortesana y además ha perdido el amor de Lucía, se ajusta a los parámetros del héroe sentimental del XVIII. Como aquel, "his delicacy implies also that he is weak, that he is not strong enough to stand up to the stresses and tensions of real life" (Empson. The Structure of Complex Words, citado por Brissenden, 125), y el gaucho termina suicidándose como Werther. En Don Segundo Sombra (1926), cuyo protagonista es también gaucho, Ricardo Güiraldes participa de la filosofía de David Hume. Encontramos la filantropía del XVIII, los deberes morales, la gratitud a los benefactores, y la compasión por los desgraciados (Hume, Ensayos políticos, 109). El discurso de don Segundo es de presencia más que de acción, de silencio más que de palabras y, al igual que Clarissa, Don Segundo Sombra "is a great novel, and its greatness lies in the rigor, the unremitting thoroughness and the compassion with which the sentimental ideal is tested against the reality of man's nature" (Brissenden, 186).

La corriente sentimental continúa como fino hilo en el "protoboom" de los años veinte y treinta, destacado por la llamada "novela de la tierra".¹⁰ Según Rodríguez Monegal, ésta "establece un vínculo profundo entre los relatos maravillosos de las primeras exploraciones y descubrimientos de América y la novela mítica de Rulfo, García Márquez y Vargas Llosa" (El boom de la novela latinoamericana, 49). En la obra de estos novelistas de la

tierra

que e

y los

Romu

(1953

Llosa

I

físico.

del hor

anhelo

univers.

Santos

hay pasa

recreacio

impresio

pasajes f

largo rato

atormenta

corazón"

son, como

significaci

por las circ

decide subl

antes de ale

En El

Yates. "El tú

obra está bas

tierra "el espacio geográfico anula el espacio interior" (49). Pero, si es verdad que el primero es de gran importancia, ¿cómo podemos negar los sentimientos y los conflictos interiores que encontramos en Doña Bárbara (1929) de Rómulo Gallegos, en El túnel (1948) de Ernesto Sábato, Los pasos perdidos (1953) de Alejo Carpentier, La ciudad y los perros (1963) de Mario Vargas Llosa o Cien años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez?

En Doña Bárbara existe sin duda alguna una supervaloración del mundo físico. La naturaleza y lo meramente descriptivo están a menudo por encima del hombre, llegando aquélla a convertirse en verdadero protagonista. Hay un anhelo de convertir lo criollo, lo regional, en entidades estéticas de valor universal. Gallegos también hace una auténtica recreación de los llaneros, y en Santos Luzardo presenta los ideales de reforma y civilización. Sin embargo, hay pasajes llenos de sensibilidad: "El festín de la doncellez de Barbarita" y la recreación de éste que años más tarde haría Doña Bárbara en su imaginación, impresionan al lector y "amansan la fiereza" de la protagonista. En uno de los pasajes finales dice el narrador que doña Bárbara "se quedó contemplando, largo rato, a la hija feliz, y aquella ansia de formas nuevas que tanto le había atormentado tomó cuerpo en una emoción maternal, desconocida para su corazón" (Gallegos, 251). Los sentimientos de doña Bárbara en este momento son, como dice Barthes: "un tumultuoso maniobrar de imágenes. Todo tiene significación" (A Lover's Discourse, 63). La protagonista, sintiéndose atrapada por las circunstancias, se debate entre su amor por Santos y por su hija, pero decide sublimar sus sentimientos hacia él por amor a Marisela y le dice a ella antes de alejarse: "Es tuyo. Que te haga feliz" (251).

En El túnel de Sábato el sentimentalismo es evidente. Según Donald Yates, "El túnel is a novel of ideas and feelings" (Prefacio de El túnel, 3). La obra está basada en el fluir de la conciencia de Juan Pablo Castel y simboliza

la soledad, el aislamiento, la falta de comunión del hombre actual con el mundo exterior. Es un cuadro psicológico del pintor, de sus angustias, dudas, anhelos, amor y ternura. Profundamente dramática, la novela está estructurada a través de las confesiones del protagonista. Juan Pablo quiere encontrar en María un instrumento que le ayude a vencer su incomunicación. Pero, excepto por algunos momentos fugaces que van apareciendo a través del texto, Juan Pablo considera a María como algo que él tiene que poseer. Según observa José Ortega: "El amor es un acto bivalente que presupone el sacrificio por la persona amada y la efusión de su propia intimidad" (Estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana, 87). Para Castel el "amor verdadero" se produce por la unión corporal; María, por el contrario, no cree que el amor sexual sea el único medio de establecer una relación.

María lleva al pintor al fondo del túnel y éste la mata como único medio de establecer una comunicación y fijar su sentimiento. El propio Sábato señala: "Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último esfuerzo por apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad" ("Hombres y engranajes", citado por J. Ortega, 88). Con la muerte de María, Castel acaba con su propia posibilidad de "existencia" como ser social; es pues, un suicidio psicológico. Al matarla destruye al único ser que podría ayudarle a vencer su soledad: "Tengo que matarte, María, me has dejado solo" (El túnel, 148). Entonces, ya no será capaz de salir de su alienación. Las figuras de "La espera", "La ausencia", "La afirmación", "Suicidio", etc. de las que habla Barthes en A Lover's Discourse tipifican los diferentes estados por los que atraviesa el protagonista.

En los años cincuenta aparece Los pasos perdidos de Alejo Carpentier, quien precisamente señala que: "la novela de amor entre uno o más personajes no me ha interesado jamás" (Giacoman, Homenaje a Alejo Carpentier, 29). Sin

embarg

González

protagon

que los c

Carpentier

humaniza

objetos a

forma par

donde el p

ha llamado

ha cobrado

idealiza al s

que le hacia

parte de la

culturales" (

iba acercand

cuerpo y alca

de Barthes, tr

la figura que

with the body

un incidente s

El amor

del individuo.

estructura esta

del Leoncio Pro

hombres" fortale

vergüenza de se

embargo, en todas sus obras hay episodios llenos de sentimiento. Según anota González Echevarría: "Los pasos perdidos no solo narra el viaje a la selva del protagonista-narrador, sino su viaje por la selva textual en busca de un relato que los contenga a todos" ("Introducción", Los pasos perdidos, 47). Hay en Carpentier una tendencia a la deshumanización por la abstracción, a la vez que humaniza las cosas por medio de metáforas o imágenes atribuyendo a los objetos acciones o realidades propias de seres racionales. También el amor forma parte de esta selva textual, como puede verse en el siguiente episodio donde el protagonista rebosa de emoción: "hoy, por vez primera, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho, ... y mi nombre, en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada..." (216) . El amor idealiza al ser amado, a Rosario, a la mujer que "embellecía de hora en hora" y que le hacía verse "torpe, cohibido" (171). Todos ellos son pasajes que forman parte de la "llanura sin tiempo" (174) donde se llevan a cabo las "simbiosis culturales" (183): "En esta antesala de la selva... mientras Rosario hablaba, me iba acercando a ella atraído por una suerte de calor que se desprendía de su cuerpo y alcanzaba mi piel a través de la ropa" (195). Este pasaje nos evoca el de Barthes, titulado "When my finger accidentally...", donde el crítico describe la figura que se refiere "to any interior discourse provoked by a furtive contact with the body... of the desired being" (A Lover's Discourse, 67). Allí se ilustra un incidente similar entre Werther y Charlotte.

El amor que indaga las raíces culturales de América y del "yo" profundo del individuo, también está presente en La ciudad y los perros. Vargas Llosa estructura esta obra en un continuo "movimiento pendular que lleva la acción del Leoncio Prado a la Ciudad" (Oviedo, 98). El colegio que intenta "hacer hombres" fortaleciendo el culto al machismo, "crea en cada cadete una horrible vergüenza de ser manso, de ser bueno, de caer alguna vez en la execrable

debilidad

y amor

alimenta

adolescente

pases de

amigo.

del movimiento

militares

Ma

experimento

En el recuerdo

Horacio.

irracionales

intuiciones

que es la si

para sí es

nuevo cuando

tiza") justamente

se aferra a la

cataliza sus

completamente

lo natural. y

Rosario en L

mágicos. mara

planes ni cálcul

de París (Cortá

debilidad de conmoverse".¹¹ La Ciudad, por el contrario, significa humanidad y amor para ellos. Teresa, protagonista femenina de la obra, desde afuera alimenta ilusiones y crea rivales. La novela muestra las reacciones de los adolescentes ante los primeros sentimientos de amor y de deseo, los primeros pases del cortejo amoroso, y el llanto del "poeta" (Alberto) por la muerte de su amigo. Realza, en Gamboa y en el esclavo, la bondad y la honestidad típicas del movimiento sentimental. El Jaguar, Garrido y las demás autoridades militares representan lo opuesto.

Más interesante aún es encontrar en Rayuela, prototipo de la novela experimental, las dos corrientes opuestas que se dieron en el siglo de las luces. En el recurso del "doble", Cortázar configura la inteligencia y la razón en Horacio, y en la Maga, como opuesto complementario de Oliveira, la irracionalidad. La Maga no usa la razón, trabaja a base de sentimientos e intuiciones. Esto hace que la obra revierta sobre sus propios argumentos, ya que es la sinrazón la que siempre tiene la razón. El rasgo que Oliveira desea para sí es lo que define al personaje femenino. La contradicción se da de nuevo cuando Oliveira margina a la Maga (no la deja entrar en el "círculo de la tiza") justamente por poseer lo que él anhela y no tiene. Sin embargo, Oliveira se aferra a la Maga, se esclaviza y trata de creer que ella es su "mandala". Ella cataliza sus angustias pero ambos operan en niveles de existencia completamente diferentes. Por un lado está el mundo fascinante de lo simple y lo natural, y por otro, el de los universales y metafísicos. La Maga, como Rosario en Los pasos perdidos, propicia para el protagonista momentos mágicos, maravillosos encuentros. El lector puede ver cómo, sin necesidad de planes ni cálculos, Oliveira y la Maga pueden encontrarse en las viejas calles de París (Cortázar, Rayuela, 157).

El

conclusión

crece un

llama p

recuerdo

Así

decirse

lingüística

transición

y Severo

realista. P

radio, tele

intimismo

y cada vez

escritores p

en El beso

intelectualic

utiliza origin

pop. Ellas

demonstrar su

genuino inte

popular (218

entre los géne

países machis

Swanson en L

En La v

novelística de

Rayuela es una novela sentimental -- historia de una relación amorosa ya concluida -- vista desde el recuerdo. Oliveira lo dice: "entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y ya mi pena se llama pena... cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo, sino el idioma de los sentimientos..." (233).

Aunque es pronto para hacer una valorización del "posboom", puede decirse que aún continúa el interés en la experimentación estructural y lingüística. Manuel Puig, (1932-90) -- quien para algunos críticos representa la transición entre el "boom" y el "posboom"-- Guillermo Cabrera Infante (1929-) y Severo Sarduy (1937-1993) siguen rechazando las premisas de la novela realista. Por otro lado, exploran el efecto de la cultura popular -- música, cine, radio, televisión, revistas, y prensa en general -- además del humor, el intimismo y la compasión. El vanguardismo que produjo una literatura elitista y cada vez más esotérica y menos accesible a la clase media llevó a los escritores posteriores a un cambio de enfoque. En Boquitas pintadas (1969) o en El beso de la mujer araña (1976) de Manuel Puig parece haber menos intelectualidad. Los esquemas de sus obras son en apariencia superficiales, utiliza originales procedimientos narrativos e introduce elementos de la cultura *pop*. Ellas son la expresión de la lucha del ser humano por reconocer y demostrar su individualidad. Según Phillip Swanson, en la obra de Puig hay un genuino interés por la mujer y por los valores sentimentales de la cultura popular (218): "Tengo la impresión", dice Puig, "de que hay un paralelismo entre los géneros menores (cultura popular) y la situación de la mujer en los países machistas: todos gozan con ellas, pero nadie las respeta" (Citado por Swanson en Landmarks in Modern Latin American Narrative, 218).

En La traición de Rita Hayworth (1968), del mismo autor, o en la novelística de Bryce Echenique, aparece el género autobiográfico, tan popular

en el X

abrazo (

Las car

cartas su

un noble

se olvid

amargura

en las car

profunda

muestran

afeminado

Tampoco c

la década d

tía Julia y

ambos de

prohibido q

Este m

después de c

sensibilidad

3. Contexto
sentimentalis

Los años
década positiv
renovación pol

en el XVIII. También está de vuelta el género epistolar en Querido Diego, te abraza Quiela (1985) de Elena Poniatowska, cuyas raíces se pueden remontar a Las cartas portuguesas (anónimo, 1669). Consiste esta última obra en cinco cartas supuestamente escritas por una monja del convento de Béjà a su amante, un noble francés, al servicio del rey de Portugal. Cuando él regresa a Francia se olvida de ella. Las cartas de la amante abandonada expresan pasión, amargura y desesperación (Brissenden, 107). Nadie puede dudar, al igual que en las cartas de Quiela, del hondo sentimiento que las inspira, lo elocuentes y profundamente conmovedoras que son. En las obras del "posboom" también se muestran personalidades románticas y atormentadas como el homosexual y afeminado Molina, protagonista de El beso de la mujer araña (1976). Tampoco es raro ver escritores del "boom" que han ido evolucionando y que en la década de los setenta nos entregan historias de amor, melodramas como La tía Julia y el escribidor (1977) o Quién mató a Palomino Molero (1986), ambos de Vargas Llosa, donde se añade el aspecto detectivesco al amor prohibido que termina en asesinato y en suicidio.

Este nuevo rumbo de la novelística no es fortuito. Esto quedará claro después de considerar algunos hechos y circunstancias que han propiciado la sensibilidad que veremos reflejada en las obras del peruano Bryce Echenique.

3. Contextos ideológicos y sociales que propician la vuelta al sentimentalismo.

Los años sesenta fueron la "década de las idealizaciones".¹² Fue una década positiva en el sentido de que se implementaron las bases para una renovación política, ética y cultural (David W. Foster, Alternate Voices in the

Conte

suponi

da el p

70), y i

73) de

oligarq

los ban

agraria

romper

régimen

en ella u

escritor s

concentr

sesenta |

Gasset so

que piens

Si la g

La novela en

ardor donde e

Contemporary Latin American Narrative, 61). Se vivía de la esperanza que suponía el modelo cubano como ideal para el continente. Además, en Chile, se da el primer régimen demócrata cristiano de América con Eduardo Frei (1964-70), y a éste le sucede el primer gobierno marxista elegido por el pueblo (1970-73) de Salvador Allende. Con Allende, se propina un duro golpe a las oligarquías, a los militares y al imperialismo norteamericano. Se nacionalizan los bancos y las industrias básicas. En Venezuela, se lleva a cabo la reforma agraria y se indulta a los guerrilleros. México respalda a Cuba y se niega a romper sus relaciones diplomáticas en 1961, cuando la O.E.A. condenó el régimen castrista. Hispanoamérica mitifica la revolución cubana y encuentra en ella una luz de esperanza, por lo tanto, ya no urge la obra comprometida. El escritor se desentiende de los temas sociales de la literatura que le precede y se concentra en la exploración de nuevas formas narrativas. La década de los sesenta parece una época propicia para el arte. Los postulados de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte hacen eco en los escritores del boom que piensan como él, y creen que es preciso:

improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir de las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artístico. No faltan en ella sentimientos ni pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultra-objetos. Son sentimientos específicamente estéticos. (Deshumanización del arte, 352)¹³

Si la generación de los setenta fue la de las "ilusiones perdidas" (Rama, La novela en América Latina, 33), la generación anterior vivió una época de ardor donde el escritor hispanoamericano se entrega a la creación. Como

teoriza

desplaz

distante

355)

C

recogen

plantean

enseñanza

escritores

habido, e

"auténtici

para trans

no de las i

ha ido mi

problemas

La no

circunstanc

sagesse, qu

sociedad" (C

novelista lat

el auge publi

(aún escaso

actividad lite

una literatura

problematizac

más afamados

Norteamérica

teorizaba Ortega y Gasset en 1925, también en los años sesenta el arte busca desplazarse hacia la periferia y sin perder sus atributos exteriores se hace más distante y sólo pretende ser arte (Ortega y Gasset, Deshumanización del arte, 355).

Con el "boom" de la novela como fenómeno literario-publicitario, se recogen los experimentos de la vanguardia latinoamericana y los planteamientos ideológicos del ensayo de las últimas décadas, además de la enseñanza de numerosos novelistas europeos y norteamericanos que "nuestros escritores han asimilado, imitado y trascendido" (Rodríguez Monegal, 75). Ha habido, en la década de los sesenta, un marcado desinterés por la idea de la "autenticidad de vivir"; el escritor se escapa en su arte, y se pierde capacidad para transmitir la experiencia propia. Se habla de las experiencias en general, no de las individuales, y esa búsqueda de universales, según Mario Benedetti, ha ido minando poco a poco "el sustrato existencial de narrar" ("Temas y problemas", 381).¹⁴

La novela es el género moderno por excelencia, y en ella se consigna la circunstancia del momento. Lukács la ha definido como "crónica del héroe sin *sagesse*, quien en su búsqueda de valores auténticos no es acompañado por la sociedad" (Citado por Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", 380). El novelista latinoamericano busca la profesionalización del literato aprovechando el auge publicitario, el interés de las editoriales y el aumento del público lector (aún escaso en nuestro continente), con miras a un desarrollo autónomo de la actividad literaria. Pero se aleja del pueblo, del individuo menos culto, creando una literatura de la élite, un arte que no se desdobra dialécticamente en la problematización de la realidad, accesible al hombre común. La obra de los más afamados escritores es alabada en los medios intelectuales de Europa y Norteamérica pero no es suficientemente conocida en los propios países

latinos

literatu

"al lec

que se

"ve for

una ant

la búsq

invisible

como "u

(especial

Tiño (19

Ent

encuentra

escritura

privilegios

escrita que

creación el

estructura n

como materi

tema de la n

Para D

rebelión estu

publicada u

económicame

y hay entre lo

A los años de

atina a explica

latinoamericanos. Al igual que en el siglo XVIII las élites saboreaban la literatura neoclásica, la novela de los sesenta está dirigida a la burguesía culta, "al lector cómplice". Los escritores, por lo general, participan del elitismo al que se refirió Ortega y Gasset. Según Donald Shaw, en Rayuela, Cortázar se "ve forzado a 'echar abajo las formas usuales' de la novela..., a crear *ex profeso* una antinovela" (93). En Paradiso, a Lezama lo guía el ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida y la realidad de un mundo invisible (Shaw, 153-56). En 1963 Asturias anunciaba su obra Mulata de tal como "una hazaña verbal" (Citado por Shaw, 163) y las técnicas lingüísticas (especialmente la enumeración) ensayadas por Fernando Del Paso en José Trigo (1966), "llegan a veces a un extremo delirante" (Shaw, 165).

Entre los escritores más jóvenes pertenecientes al "posboom" se encuentra Severo Sarduy. Es con él que la novela llega a la "expresión de una escritura libre por fin de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del pensamiento".¹⁵ La meta de Sarduy es la de llegar a una ficción escrita que se reconozca como tal, es decir, lo opuesto a la realidad. Facilita su creación el haber recibido de la generación anterior "una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo", donde el tema del lenguaje que narra es el tema de la novela misma (Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", 160).

Para Donald Shaw, el posboom latinoamericano se inicia en 1968 con la rebelión estudiantil de México, lo que implica que Cien años de soledad, publicada un año antes, cierra el período del boom. Política y económicamente, la nueva generación del posboom vive una serie de fracasos y hay entre los escritores una toma de conciencia desilusionante (Shaw, 163). A los años de las dictaduras,¹⁶ sucede en el poder una burguesía liberal que no atina a explicar las razones que dieron origen a los gobiernos dictatoriales ni

cumple las promesas formuladas. Se crea una generalizada desconfianza y un desengaño que fue aumentando por el desencanto que con los años trajo la revolución cubana. Después del sonado caso Padilla, de la cerrazón ideológica del régimen cubano, el intelectual se sintió humillado por la nueva postura de Fidel Castro y, con trabajo, el continente aceptó la idea de una dictadura cubana, ahora de izquierda.¹⁷ Comenzó entonces, según Luis Rafael Sánchez, "la ebriedad del pesimismo" y llegó un momento en que muchos intelectuales se dijeron: "yo no quiero cambiar al mundo, yo no puedo". Añade Sánchez que este "es el momento que Cernuda ha llamado de ajuste entre la realidad y el deseo" ("Entrevista", Krakusin y Haladyna, 72).

La actitud del artista y del intelectual también ha cambiado, aunque el interés por la experimentación formal y lingüística continúa. Novelistas como Puig, Cabrera Infante o Severo Sarduy rechazan las premisas de la novela realista, pero introducen en su obra nuevos elementos de la realidad como la música, el cine y la cultura popular, y ciertamente el amor o falta de éste. En Boquitas pintadas (1969) y La traición de Rita Hayworth (1968) hay intimismo, compasión y humor. En Cien años de soledad el poder se levanta sobre la carencia de amor y la soledad. El beso de la mujer araña (1977), señala la necesidad de amor del marginado (sexual) y el sexo se revela como un recurso válido para vencer la soledad y la incomunicación. Esto había sido ya representado en El túnel y en La ciudad y los perros, y vuelve a aparecer con nueva vitalidad en los setenta. Las obras de Puig se liberan de tabúes, y con ellos, de otras formas de opresión social. Vargas Llosa, por su parte, señala la necesidad de comunicación y de ternura humana de los cadetes del Leoncio Prado a través de las obsesiones eróticas y las prácticas homosexuales de los muchachos. De forma paralela destaca la soledad de los soldados en Pantaleón y las visitadoras (1976).

(
burgues
frecuen
Latina H
obligán
que del
refleja la
arte". Po
desencan
a la dese
colectivid
marginaci
revierte la
a toda una
literatura: s
forma y de
imposible s
artística. El
haciendo pr
etapa de exp
modulación
familia soci
latinoamerica
Usa el humor
contemporáne
legitimized la c
Music. Text. la

Como género burgués, la novela sigue el mismo desarrollo de la burguesía, pero no necesariamente muere cuando ésta entra en quiebra.¹⁸ Los frecuentes cambios sociales que conllevan el cambio político en América Latina han liberado este género literario de los vaivenes propios del sistema, obligándolo a fortalecerse, a enriquecerse. La novela refleja la visión interior que del cambio tienen los que lo experimentan. Así, la década de los sesenta refleja la ilusión y euforia que se manifestó en una cierta "deshumanización del arte". Por el contrario, la narrativa de los años setenta comienza a mostrar el desencanto, el cansancio que lucha por una vida más humana y sólo ha llegado a la desesperanza. El escritor comienza a volverse sobre sí, olvidándose de la colectividad y reflexionando sobre la soledad, el desamparo, la represión y la marginación de su "yo". Entonces, ese "yo" se torna en un "nosotros" que revierte la intimidad de la primera persona en un testimonio del mal que aqueja a toda una sociedad. Como señala Rama, "el novelista existe dentro de una literatura; si hablamos, en abstracto, diríamos que nace dentro de ella, en ella se forma y desarrolla, con ella, o contra ella hace su creación" (49). Es pues imposible sustraerse a la influencia que el ambiente vital tiene sobre la creación artística. El cansancio de la lucha de que nos habla Luis Rafael Sánchez se va haciendo presente en el quehacer literario de las dos últimas décadas. A la etapa de experimentación, de total individualismo artístico, se sigue una nueva modulación llena de experiencia subjetiva que busca entroncar con su gran familia social y que trasciende los ámbitos regionales. La novela latinoamericana se populariza e incorpora el lenguaje cotidiano al literario. Usa el humor para mostrar el escepticismo sobre las bondades de la sociedad contemporánea. La tecnología entra al servicio de la obra de arte y la literatura legitima la cultura de masas porque, como afirma Roland Barthes en Image, Music, Text, la narración sólo puede recibir su significado del mundo en el que

ella se

(social.

sino de

conform

4. Papel

Un

en la soci

activa en

nueva situ

pasan a se

elaborados

demandas

"comunica

se ve expue

cultural más

(Eco, 32).

críticas sobr

que los con

apocalípticos

medios como

como parte de

la s

en e

pro

cue

ella se da, ya que más allá de los niveles de narración existen otros sistemas (social, económico, ideológico) cuyos términos no son simplemente narrativos, sino de diferente textura (hechos históricos, conducta, etc.), los cuales conforman la cultura e identidad de un pueblo (115 - 124).

4. Papel de la cultura de masas : Cine, Radio, Música.

Umberto Eco, en su libro Apocalípticos e integrados (1968), nos dice que en la sociedad moderna el ascenso de las "clases subalternas" a la participación activa en la vida pública y el mayor acceso a la información, han creado una nueva situación antropológica de "civilización de masas" donde sus miembros pasan a ser en distinta medida consumidores de mensajes (31). Estos son elaborados industrialmente y comercializados según la ley de la oferta y la demanda. Para hablar en términos de mensaje, Eco prefiere referirse a "comunicaciones de masa" o "medios de masa" (31). Los mensajes a los que se ve expuesto el hombre en su vida cotidiana "se constituyen en el fenómeno cultural más notable de la civilización en la que hemos sido llamados a operar" (Eco, 32). Como lo indica el título del libro de Eco, existen dos posturas críticas sobre los medios de masa: la de la "malentendida tradición humanista" que los condena como destructores y corruptores de la cultura, o sea, los apocalípticos, y la de los que él llama integrados, los cuales aceptan estos medios como parte de la sociedad actual.¹⁹ Eco considera la cultura de masas como parte de las circunstancias modernas, y afirma que:

la situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas de la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo

De estos
modelos
alta cultura
en la cultura

Por

función
superponi
periodismo
los mensaj
medios de
es controver
"estamos en
los nuevos
forma de ev

Consiste

caso de la lit
latinoamerica
proceso para
de sus medio
años, ha sido
parte ya se h

su ethos propio, han hecho valer... exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Paradójicamente su modo de divertirse, de pensar, de imaginar no nace de abajo; a través de las comunicaciones de masa, todo ello viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. (28)

De ésto resulta una situación muy singular, porque la masa que consume modelos propuestos por la burguesía los cree autónomos, suyos; mientras la alta cultura, "la cultura superior, de donde han salido tales modelos, identifica en la 'cultura de masas', una 'subcultura' a la que nada le une" (Eco, 28 - 33).

Por lo general la sociedad asume que los medios de masa tienen una función pedagógica. Ellos concentran la información sobre las masas, superponiendo mensajes a través de diferentes canales: cine, radio, televisión, periodismo, discos. Sin embargo, esta clase media, sobre la que se concentran los mensajes, debe estar en capacidad de leerlos y comprenderlos. Por ello, los medios de masa se dirigen a grupos, en cierta medida, "cultivados". El asunto es controversial pero lo importante aquí es que, como dice Juan José Saer, "estamos en un punto desde el cual ya no se puede retroceder" ("Literatura y los nuevos mensajes", 302). Estamos dentro de la cultura de masas y no hay forma de evadirla.

Considerando la "cultura de masas" con relación a la "alta cultura", en el caso de la literatura el problema es bastante complejo. Respecto a la literatura latinoamericana de este siglo Juan José Saer dice que se ha escrito en "un proceso paralelo al desenvolvimiento de la sociedad de masas, de su cultura, y de sus medios de información", y añade que la literatura de los últimos veinte años, ha sido escrita desde "el interior de una cultura de masas que en gran parte ya se ha consolidado" (303). De ésto se desprende que el escritor

latinoas

actitud

ambival

y produ

ellos co

influenci

Ed

de masa

*modern

Para el re

evolución

comunica

extranjero

sólo los me

en el mom

masa. entra

*si cree e

supervivenc

de ambos le

medios de

presentan y

la situación

*situaciones r

Por otr

Son muy poc

ver con el per

Biroy Casares.

latinoamericano está vinculado a esa cultura, aunque mantenga con ella una actitud ambivalente o de rechazo. Es pertinente anotar, en cuanto a esta ambivalencia, muchos intelectuales trabajan o han trabajado en la organización y producción de los "medios de masa" para ganarse la vida, aunque hablen de ellos con desdén. Sea como fuere, el escritor no puede sustraerse a su influencia.

Edgar Morin considera la gran influencia de "penetración" de los medios de masa y cuestiona la "independencia estética" de la literatura en la "modernidad" (Citado por Saer en "Literatura y los nuevos mensajes", 304). Para él resulta imposible pensar en esa independencia del escritor, cuando la evolución de la alta cultura es un resultado directo de los medios de comunicación. Ellos han traído el achicamiento del mundo que hace que lo extranjero sea familiar, esto es, lo que él llama "lo familiar extranjero". No sólo los medios de información traen al escritor los acontecimientos culturales en el momento en que suceden, sino que también a través de otros medios de masa, entra en contacto con otras formas de expresión. Esto obliga al escritor, "si cree en el cambio como condición fundamental que permite la supervivencia de la literatura" (Saer, 304), a considerar los elementos comunes de ambos lenguajes (culto y de masas) dada la relación que existe entre los medios de masa y la fantasía. Los medios de masa, como la literatura, presentan y proponen situaciones humanas que no tienen conexión directa con la situación del consumidor-lector pero que continúan siendo para ellos "situaciones modelo" (Eco, 29). De ahí su íntima relación.

Por otro lado, resulta difícil separar al escritor de los medios de masa. Son muy pocos los escritores de América Latina que no han tenido algo que ver con el periodismo en algún momento de su carrera. Recordemos a Borges, Bioy Casares, Vargas Llosa, Arlt, para mencionar sólo algunos de este siglo,

sin ol

Sarmie

de una

y que l

Estos te

el caso

periodis

Borges t

el cineas

primer fo

para la re

más impo

El c

Morel (19

beso de la

películas q

recurso p

"subliteratu

típicos de la

la aventura

Vargas Llos

en La tía Ju

alta cultura c

Como

influncian r

que ésta tam

literarias com

sin olvidarnos que en el siglo pasado se dieron figuras como Martí y Sarmiento. Por ejemplo, la obra Aguafuertes porteños de Arlt, es la colección de una serie de artículos que el escritor publicaba en un diario de Buenos Aires y que lograron una comunicación, sin precedentes, con el público (Saer, 304). Estos textos participaban al mismo tiempo del periodismo y de la literatura. En el caso de Borges y de Bioy Casares la relación se da entre el cine, el periodismo y la literatura. Ambos literatos escribieron guiones para el cine y Borges fue crítico de cine en la revista Sur. Sobre sus trabajos críticos escribe el cineasta argentino Raul Beceyro, que Borges puede considerarse como "el primer 'cahierista' de la historia de la crítica del cine. Tanto para Borges como para la redacción de Cahiers du Cinéma, la forma de trabajo crítico es siempre más importante que el film que comenta" (Saer, 304).

El cine también ha sido llevado a la literatura, desde La invención de Morel (1940) de Bioy Casares, donde el autor medita sobre el cine, hasta El beso de la mujer araña de Puig, donde la obra gira alrededor de las cinco películas que Molina narra a Valentín. Puig usa los medios de masa como recurso para su experimentación literaria, legitimando de paso la "subliteratura". Ya desde Borges se incluyen en la obra literaria elementos típicos de la subcultura. En la Historia universal de la infamia (1935) aparecen la aventura, el exotismo y la violencia. Otros escritores-periodistas como Vargas Llosa hacen de los medios de masa temas literaturizables como vemos en La tía Julia y el escribidor. En esta obra Vargas Llosa pone en diálogo la alta cultura con la subcultura, al literato con el guionista de radioteatros.

Como vemos, los medios de comunicación de masas y la literatura se influyen mutuamente. No sólo la literatura se sirve de la subcultura sino que ésta también se sirve de la alta cultura. Por su parte, el cine adapta obras literarias como El beso de la mujer araña de Puig, Las babas del diablo (1959)

de Cor

desalm

de la es

la histo

igual fo

Gustavo

A

gran vir

todo a tr

famosos

indígenas

62). Las

formaron

olias, del

ambos con

(1900-197

canciones d

años de 192

el tango. I

Cugat, los F

RCA Victor

En Th

popularidad

tecnología (l

años 30 fue la

Eliseo Grener

entonces, Ca

de Cortázar, y La increíble y triste historia de Cándida Eréndida y su abuela desalmada. (1972) de García Márquez. En la televisión se noveliza la historia de la esclavitud en las haciendas brasileñas de la colonia (La esclava Isaura) y la historia de la Inquisición en Cartagena de Indias (La pezuña del diablo). De igual forma, en novelas como La princesa del palacio de hierro (1974) de Gustavo Sáinz se tipifica en la figura de la tía Emma, al televidente moderno.

Además, a los medios de comunicación masiva hay que concederles la gran virtud de haber mantenido la cohesividad cultural del continente, sobre todo a través de su música. Según Storm Roberts, ya desde el siglo XIX son famosos los "huapangos" de México, que en mezcla con los ritmos africanos e indígenas se conocieron en Norteamérica como "la bamba" (The Latin Tinge, 62). Las habaneras como *La Paloma* (Cuba), popular en los 1860, pronto formaron parte de las llamadas "canciones mexicanas" (63). El vals *Sobre las olas*, del mexicano Juventino Rosas, pasó por Europa y se hizo popular en ambos continentes. A través de la radio, compositores como Agustín Lara (1900-1970) o cantantes como María Grever se hicieron famosos con canciones como *Granada* y *Cuando vuelva a tu lado*, respectivamente. En los años de 1920 y 1930 proliferaron los tríos y los románticos boleros cubanos, y el tango. La música latina llegó a los Estados Unidos y los grupos de Xavier Cugat, los Hermanos Hurtado, y la Miami Marimba Band grabaron para la casa RCA Victor y la Columbia (Roberts, 64-82).

En The Latin Tinge, Roberts continúa diciendo que con la creciente popularidad de la música latina, Broadway se volvió hacia Latinoamérica y la tecnología (long-play, velloneras) llegó del norte a Centro y Suramérica. Los años 30 fue la época de la rumba, al tiempo que se hizo famosa *Mamá Inés* de Eliseo Grenet y se grabaron para todo el continente *Aquellos ojos verdes*. Para entonces, Carmen Miranda era ya una estrella de la radio y de las casas

disque

comun

Xavier

al respo

con la p

público

puede se

música h

Tos

latinoame

finales d

cantantes

La import

obras de

(1988). 2.

La g

como eje s

deja sentir

en la obra l

clara de cor

de anuncios

alcanza posi

título de la

guaracha". n

negocios, tra

canalizar o ex

salida... Detra

disqueras. La música popular recorría el continente a través de los medios de comunicación. En los años cuarenta, comenzó el cine latino con musicales de Xavier Cugat y Carmen Miranda. A pesar de esto, Alejo Carpentier comentaba al respecto que en estos años la calidad de la música cubana había declinado con la popularidad que alcanzó, ya que tuvo que ajustarse a las demandas del público norteamericano y europeo (citado por Roberts, 98 - 99). Si bien esto puede ser cierto, hay que recordar que al mismo tiempo, se universalizó la música hispanoamericana.

Todo este proceso musical ha influido profundamente en la novelística latinoamericana, especialmente en la de los últimos veinte años. A partir de finales de la década de los sesenta salen al mercado, De dónde son los cantantes (1967) de Severo Sarduy, La guaracha del Macho Camacho (1976) y La importancia de llamarse Daniel Santos (1988) de Luis Rafael Sánchez, y obras de Bryce Echenique como La última mudanza de Felipe Carrillo (1988).²⁰

La guaracha, de origen cubano, fue utilizada por Luis Rafael Sánchez como eje sobre el cual gira la narración de La guaracha.²¹ En esta novela se deja sentir el influjo de los medios de comunicación de masas, pues aparecen en la obra la canción de consumo, el empleo del locutor-narrador, la intención clara de convertir el mundo novelesco en un espectáculo, y también los textos de anuncios, telenovelas y libros. En la obra de Sánchez, el lenguaje coloquial alcanza posición de prestigio al ubicarse en el plano narrativo del discurso. El título de la novela señala la noción de ritmo y su origen plebeyo. "La guaracha", nos dice el autor, "fue siempre savia del pueblo, baile libertador de negocios, trabajos y cansancios, baile que cumplía el propósito ulterior de canalizar o exorcizar las iras y las amarguras que, por lo pronto, no tenían otra salida... Detrás de la máscara festejante, detrás de las parejas dándose fatiga y

placer

jacara

Poco

presen

medios

concier

como fa

supere

descans

Ar

estructur

periodo

nutricias

texto mu

transform

imaginari

(1967), y

aventuras

revolucion

más tarde

importanci

bolero, da

mundo inte

Construye u

música. En

deseo, y reco

cual Martín

placer, había un sustrato de resentimiento... violencia soslayada por las figuras jacarandosas y la letra dicharachera" ("Reencuentro con un texto propio", 24). Poco a poco la cultura popular se hace voz potente en la literatura. Sánchez presenta el choque entre la alta cultura y la subcultura, al ficcionalizar los medios de comunicación de masas. En esta novela el narrador-locutor es la conciencia feliz de tono guarachero. La obra es también máscara, y funciona como fachada que encubre el rostro de la infelicidad social. Además, retrata la superestructura del poder y de la producción y la clase popular sobre la cual descansa la primera.

Angel Rama nos dice que "los sistemas formales dependientes de las estructuras mentales y sociales que los han parido, tienen un determinado período de vida, y se agotan en la medida en que se transforman las fuentes nutricias generadoras" (La novela en América Latina, 73). La inclusión del texto musical en la nueva novelística latinoamericana es indicio claro de la transformación de esas fuentes. Vargas Llosa utiliza la guaracha y el imaginario sexual del bolero (del que habla Iris Zavala) en Los cachorros (1967), y vuelve a él en ¿Quién mató a Palomino Molero ? (1986). En Las aventuras de Miguel Littín, clandestino en Chile (1986) de García Márquez, los revolucionarios chilenos escuchaban a Lucho Gatica y Leo Marini. Dos años más tarde, Luis Rafael Sánchez "bolerizó con vaivenes" la prosa de La importancia de llamarse Daniel Santos (1988). Bryce Echenique, a través del bolero, da vida y consolida formas objetivas que le permiten compartir el mundo interior de los protagonistas, sus aventuras amorosas y desventuras. Construye un mundo de seducción que huye de la realidad y se refugia en la música. En Martín Romana, el autor crea una dialéctica adulta que satisface el deseo, y reconoce en Octavia de Cádiz un sujeto femenino activo a través del cual Martín logra percibir su "otredad". El protagonista elabora "fases de

acerc

mudar

Rafae

con. y

H

transm

emanci

fugaces

Mientra

genuina

sensibili

amor, el

para pote

acercamiento y fases de distanciamiento" (Zavala, 83). En La última mudanza, Felipe salía *loco de contento* (fragmento de *Lamento borincano* de Rafael Hernández) de París para España y termina su aventura con Genoveva con, *yo siento en el alma/ tener que decirte...*, como cantaban Los Panchos.

El bolero es, como afirma Zavala, "texto cultural abierto a los cambios y transmutaciones sociales que en la actualidad toma de la modernidad su emancipación" (69). Por un lado, permite al sujeto femenino encuentros fugaces y "modos de soñar que estremecen los escenarios internos" (101). Mientras que por otro, también hace valedero el derecho masculino de mostrar genuina ternura, de ser juguete en las manos femeninas, "rajarse" en la sensibilidad y el intimismo becqueriano del "tú" y el "yo", en la imaginaria del amor, el deseo, la carencia y la soledad. Este legado es aprovechado por Bryce para potenciar su obra y lo utiliza como recurso en diferentes formas.

NOTAS

¹ Las doctrinas de estos tres pensadores ingleses están basadas en la creencia en la benevolencia innata de todo ser humano. Hobbes por el contrario, en Leviathan, cree que el egoísmo es el motor que mueve todas las acciones del hombre.

² "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave," Journal of Popular Culture. 11.1 (1977): 414-424. En el artículo se considera que la nostalgia es causada por las imágenes y sentimientos contenidos en experiencias negativas, debido a las adversidades económicas, la falta de convicción en la eficiencia de las reformas sociales y la creencia de ser partícipe de cierta forma de alienación. El autor considera que se trata de una crisis colectiva de identidad. Este sentimiento de nostalgia se da cuando la identidad del individuo se siente amenazada, entonces, se produce un retraimiento en busca de una reafirmación de la identidad maltrecha por las turbulencias propias de la época.

³ En su estudio sobre la novela sentimental Brissenden señala la evolución seguida por los conceptos de Locke sobre la experiencia. Las ideas del filósofo inglés se hallan consignadas en su obra, Ensayo sobre el entendimiento humano (1690), 22.

⁴ Para mayor información sobre la evolución de las palabras "sentimiento", "sentimental", "sentimentalismo", "sensación", "sensual", "sensibilidad", "sensiblería", "compasión", véase las notas a la introducción en David Marshall, The Surprising Effects of Sympathy (1-8), y R.F. Brissenden., Virtue in Distress, 11-55.

⁵ Roland Barthes, en Verdad y crítica, considera que "escribir es fracturar el mundo", 79.

⁶ Hablamos de poética moderna como un fenómeno que comienza en el siglo XVIII. Según Barthes en El placer del texto y lección inaugural: "lo Nuevo, la erótica de lo Nuevo comenzó en el siglo XVIII como una 'larga transformación en marcha'" (66).

⁷ Philopamela es una lectora de Richardson según documenta Ira Konigsberg en Narrative Technique in the English Novel, 2.

⁸ Janet Todd, en Sensibility: An Introduction, dice: "Female virtues were superior ones, then, but they were to be deployed for the benefit of men who could function pretty well without them" (20).

⁹ Comentario de Leo Spitzer en Marshall, The Surprising Effects of Sympathy, 84.

¹⁰ Según Emir Rodríguez Monegal, en El boom de la novela latinoamericana, con la aparición de Doña Bárbara en España, comienza una gran difusión de las obras de escritores hispanoamericanos. A Gallegos se suman, para producir esa renovación, Quiroga, Azuela, Rivera y Güiraldes. A este nuevo surgimiento es lo que Rodríguez Monegal llama el "protoboom" (48).

¹¹ Oviedo cita a Mario Benedetti de "Letras del Continente Mestizo" (Oviedo, 101).

¹² Véase Margarita Krakusin y Ronald Haladyna, "Entrevista con Luis Rafael Sánchez", 75.

¹³ Según dice Díez-Echarri y Roca Franquesa, el pensamiento estético de Ortega y Gasset se halla diseminado en multitud de ensayos pero en "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela" se encuentran sus estudios más definidos al respecto. Algunos de sus enunciados son el producto artístico es sólo artístico en cuanto se aleja de la realidad; el arte es un producto de nobleza, de aristocratismo, de privilegio; todo arte debe ser *impopular, más aún, antipopular*; el arte no debe buscar al lector vulgar (1279).

¹⁴ En América Latina y su literatura, ed. César Fernández Moreno.

¹⁵ Roland Barthes, "Sarduy, la faz barroca", citado por D. Shaw (175).

¹⁶ Nos referimos a Velasco Alvarado en Perú, los militares y luego Perón en Argentina, Stroessner en Paraguay, en Bolivia Paz Estenssoro y René Barrientos. Igual proceso, con contadas excepciones, se ha vivido en el Caribe, Centro América y demás países de Sur América.

¹⁷ El caso Padilla (1971) se refiere al enfrentamiento ideológico entre el escritor cubano Heriberto Padilla y el régimen cubano que en un principio acogió y promovió a los intelectuales latinoamericanos a través de la Revista. El endurecimiento de la línea ideológica del régimen se hizo más notorio cuando Roberto Fernández Retamar pasa a dirigirla en 1965. Este órgano de difusión de la Casa de las Américas era solamente el reflejo de toda la política cultural cubana, como luego se hizo evidente en el discurso de Fidel Castro en el que despidió brutalmente a sus antiguos colaboradores, tanto latinoamericanos como europeos.

¹⁸ Para mayor ampliación al respecto, véase Angel Rama en La novela en América Latina, 87.

¹⁹ Véase también Ariel Dorfman en su ensayo sobre "Medios Masivos de Comunicación y enseñanza de la literatura" en Ultima aventura del Llanero Solitario (Costa Rica: Educa 1979), 150-199. Peter Nagourney, "Elite Popular and Mass Literature: What People Really Read", Journal of Popular Culture 6.1 (1982): 99-107. Roland Barthes también comenta al respecto en El placer del texto, al igual que Richard Peterson en "Where the Two Cultures Meet: Popular Culture", Journal of Popular Culture 12:2 (1977): 385-400.

²⁰ Otras novelas con títulos de canciones son: Yo vendo unos ojos negros (1979) de la ecuatoriana Alicia Yáñez Cossio y Arráncame la vida (1988) de la mexicana Angeles Mastretta.

²¹ "The guaracha is a tropical song form for chorus and solo voice... it appeared to have almost died out in Cuba by the 1930's, yet it is now one of the forms commonly used by salsa groups; a fast rhythm with basic chicka-chicka pulse. The guaracha is said to have originated in the 18th century *maisons d'assignation* and its lyrics are still often racy and satirical" (Roberts, 226).

1. El es

A

margina

innumerat

su prima

descubrie

Bryce. "P

(Ferreira.

entraña ta

Efe

rea

Pue

esc

un p

a p

psic

país

El exilio fac

le posibilitó

por la obra

y otros, se

lecciones, es

creador, son

CAPITULO II

BRYCE Y LA NOVELA SENTIMENTAL

1. El escritor y algunas influencias en su obra

Al elegir la literatura como forma de vida, Bryce optó por un destino marginal, de soledad, lejos de su país en "un exilio voluntario de 25 años con innumerables retornos imaginarios a su ciudad natal" (Bryce, "Hora 25", 66). En su primera época en Europa, temió "haber nacido para nada y estar descubriéndolo en París" (Bryce, "La corta vida ", 58). "Huía de mí mismo" dice Bryce, "pero el exilio es reencuentro y afirmación de la identidad perdida" (Ferreira, "Vida y escritura", 138). El exilio tiene para Bryce ventajas pero entraña también sus peligros. Vargas Llosa afirma al respecto:

Efectivamente, la distancia da mayor perspectiva sobre la propia realidad, pero también puede borrar o deformar esa perspectiva. Puede además - y creo que este es el mayor peligro - hacer que el escritor pierda contacto directo con el idioma vivo de la calle... Es un peligro que yo me he planteado, del cual estoy consciente, pero a pesar de ello me doy cuenta que aún me resulta más fácil psicológicamente y también materialmente, escribir lejos de mi país. Se trata en todo caso de una lejanía puramente física.¹

El exilio facilitó y precipitó el encuentro de Bryce consigo mismo, a la vez que le permitió el encuentro con muchos otros escritores exiliados. La admiración por la obra de Cortázar (1914-1984), Fuentes (1928), García Márquez (1928) y otros, se completó en la intimidad de la amistad. Amigos, escritores, lecciones, estímulos afectuosos, encuentros y desencuentros, y un arduo trabajo creador, son elementos que han ido dando vida a la obra bryceana. En ella se

dejan

1842).

la influ

ambos h

ciudad it

estaría en

siempre fa

E

admira la t

que, para

(1950). Br

el mar (195

Enc

Hem

'afic

(Bry

En Crónica

victoria en

destruido. Se

el ete

culmi

la pul

grande

dejan ver influencias de autores como Hemingway (1899-1961), Stendhal (1783-1842), Cortázar, Henry James (1843-1916) y Proust (1871-1922). Según Bryce, la influencia puede ser de dos tipos:

una que yo llamaría la tonta, que es simplemente la influencia de la escritura o del estilo, de la técnica o personalidad de un autor sobre otro. Yo creo que las verdaderas influencias son aquellas que se producen cuando uno lee a un escritor y lo que lee lo maravilla a uno tanto, le gusta a uno tanto que lo motiva para escribir y le sirve de justificación para escribir. (Bryce, "La vida es literatura", 21)

Como Stendhal, Bryce ha sentido la misma atracción por Italia, pues ambos han tenido las mismas sensibilidades ante un mismo espectáculo: "la ciudad italiana, la vida italiana, Italia como territorio de pasión. La diferencia estaría en que para mí los personajes femeninos en mis novelas tienen que ser siempre fascinantes, casi imposibles" (Bryce, "La vida es literatura", 22).

En cuanto a la influencia de Hemingway dentro de su literatura, Bryce admira la belleza con que el escritor norteamericano habla de Venecia en la obra que, para él, es realmente extraordinaria, A través del río y entre los árboles (1950). Bryce siente un verdadero cariño por ese Hemingway viejo de El viejo y el mar (1952):

Encuentro una gran ternura en esas novelas.... Me interesa el Hemingway ya herido, ya viejo, tierno que deja de ser un poco 'afiche' de sí mismo, y empieza a ver el problema de la muerte. (Bryce, "La vida es literatura", 22)

En Crónicas personales (1977) Bryce afirma que El Viejo y el mar traza la victoria en la derrota y muestra que un hombre puede ser vencido pero no destruido. Según él, esta obra presenta:

el eterno binomio amor-muerte.... La maestría llega a su punto culminante, cuando los elementos que lo integran se convierten en la pulpa, en la sangre que corre por sus venas.... La ternura es más grande porque es la última ternura del mundo. (Crónicas, 218-220)

Bryce

aquella

Pamph

Stendha

persona

Sus pro

recurren

cuño", se

ambiente

la que viv

Cortázar.

Romaña.

Oliveira.

latinoame

palabras c

argentino:

El H

desu

hab

gran

exte

esta

de la

uno d

estilo

mism

Es evidente l

a Bryce abrir

influencia sob

Bryce hereda del escritor norteamericano su noción vitalista de la literatura, aquella que da prelación a una intensa actividad vital (de Sanfermines, París y Pamplona, toros y guerras) que luego reclama espacio en la obra literaria. De Stendhal toma "el egotismo (no egoísmo), es decir, un culto de la propia personalidad psíquica, una ternura por la existencia privada" (Crónicas, 168). Sus protagonistas son inquietos, cambian de lugar, de ideas, y con frecuencia recurren a "la automarginación y hasta especie de paralelarización de nuevo cuño", semejante al protagonista sentimental dieciochesco (Crónicas, 162).

Aunque no ha sido el primero, Bryce recoge en la obra literaria el ambiente de pobreza, marginalidad, bohemia y, por otro lado, de humanidad en la que vive el artista en la capital francesa. Basta recordar a Rayuela (1963) de Cortázar, para comprobar los muchos puntos en común que tienen Martín Romaña, protagonista de La vida exagerada de Martín Romaña (1981), y Oliveira, figura central en la obra de Cortázar. Ambas novelas hablan del ser latinoamericano en París, lo que necesariamente nos trae a la memoria las palabras del autor peruano acerca de su primer encuentro con el escritor argentino:

El buen resultado de haber conocido a Cortázar es el de haber descubierto un hombre que escribía como le daba la gana, que había roto con una serie de tabúes, que había destrozado la gramática, que tenía una batalla permanente y tremenda por extender las posibilidades de la palabra como un elástico... allí estaba pues el puente de la aceptación de la sensibilidad de uno, de la manera de ser de uno, de las posibilidades y limitaciones de uno como escritor.... Es el salto de un estilo atado de manos a un estilo desatado de manos. (Niño de Guzmán, "Bryce por él mismo", 73)

Es evidente la importancia de Cortázar como influencia liberadora que permitió a Bryce abrir su mundo interior. Él piensa que "el escritor que realmente ejerce influencia sobre uno es aquel que le hace descubrir las cosas que lleva dentro"

(Niño de Guzmán y Vargas Llosa, "Una larga tarde con Bryce", 54).

Tomando de la generación del 50 y de Vargas Llosa el realismo, de Stendhal la pasión por Italia y el culto a la personalidad psíquica, de Hemingway la ternura y su técnica del "iceberg" que guarda dentro su potencialidad y magnitud, y de Cortázar el gusto por ese "escribir como le da la gana", Bryce ha creado un mundo literario único, que como dice Carlos Barral, citado por el mismo autor, "es profundamente insular" y "no producirá ningún seguidor..., ningún imitador y desaparecerá con él" (Bryce, "Confesiones", 69).

Como el norteamericano Henry James, Bryce ha escrito la mayor parte de su obra fuera de su patria y como a él, sus continuos desplazamientos le habían impedido, hasta ahora, sentar raíces en parte alguna. También es preciso señalar que a ambos escritores les ha apasionado el descubrimiento de su país natal visto desde fuera. Bryce comenta al respecto: "La escena americana (1907) de James, es uno de los mejores libros de los Estados Unidos del momento, en el cual logró en sus observaciones una innegable profundidad y objetividad en la ambientación" ("Acercándonos a Henry James", 64). De igual forma, en Un mundo para Julius (1970) escrito en Europa, Bryce "hace de la oligarquía peruana una radiografía desde dentro" (Bensoussan, "Entrevista con Bryce", 308). Además, mirando en conjunto la obra de Bryce, su cuentística forma parte importante de su haber literario. Sin embargo, al igual que James, no se ha dejado encasillar en ella. La novela ha presentado "un verdadero ensanchamiento del campo espiritual de su creación" (Bryce, "Acercándonos", 66), y ha ampliado los límites geográficos de su realismo psicológico. Bryce acepta de James esa fuerte inclinación hacia el "análisis profundo del comportamiento y de la idiosincracia de sus personajes... y la necesidad de profundizar en las dimensiones de su trabajo" literario y crítico (Bryce,

"Acercándonos", 66). Crea una realidad verbal mediante un gran acopio de imprescindibles y reveladores detalles. Con frecuencia se identifica con el narrador, hasta el punto de que muchas veces, éste parece manifestar las vivencias personales del autor. Bryce declara: "la literatura se ha ido convirtiendo en mi vida hasta el punto de que muchas veces no he llegado ya a poder discernir, ni establecer una diferencia entre la realidad y la ficción..." ("Confesiones", 65).²

A estas influencias, claramente visibles en la obra de Bryce, y que él acepta abiertamente, podemos añadir la de Marcel Proust, influencia que el autor no rechaza pero confiesa que le conturba: "La influencia de Proust no la rechazo aunque me desconcierte" (Bensoussan, "Entrevista con Bryce", 22). Posiblemente el mayor legado que Bryce ha recibido de este escritor es su preocupación por el tiempo y con ésta, la de la memoria y el olvido. Su novelística está construida sobre una permanente rememoración. Según dice María Cristina Restrepo en su estudio sobre Proust, la memoria como registro consciente del pasado, es instrumento al servicio de la salvación y conservación de la verdad. Como contrapartida en el tiempo, aparece el olvido, que entendido a la manera de Proust no es simplemente la carencia de memoria, es más bien, potencia activa, necesaria y salvadora. En Proust, el olvido es filtro que decanta lo superfluo y es función que posibilita la memoria involuntaria (El olvido en la obra de Proust, 13-17). El olvido proustiano es, a mi modo de ver, lo que Bryce llama nostalgia. Fuerza, que según él, nos domina por ser ajena a nuestra voluntad. Es la que nos vuelve al pasado para vivir de nuevo en el presente lo que una vez fuera experiencia indeleble, limpia de los otros hechos que entonces lo rodearon. Por eso, Bryce distingue entre la nostalgia y el recuerdo:

... la nostalgia contiene la maravilla de ser totalmente ajena a la voluntad, y, por consiguiente, de poder hacer lo que quiera del

escritor y su obra.... Es fácil, muy fácil, es simplemente una cuestión de buena o mala memoria, recordar. Es imposible en cambio nostlgar.... La nostalgia, en cambio, tiene algo de maravillosamente indeterminable. Como un iceberg, su peso verdadero está sumergido en las marítimas y aparentemente, tranquilas profundidades del inconsciente.... Todo este súbito y violento proceso es completamente independiente de nuestra voluntad. ("Terrible y maravillosa nostalgia", 68)

Para Bryce el recuerdo es algo ya terminado y la "nostalgia es un recuerdo que no se acabó..., que quedó interrumpido y que, por lo tanto, ha dejado en nuestras profundidades una terrible carga latente de vida" que le ha permitido regresar en el tiempo y completar ese recuerdo en su obra literaria ("Terrible y maravillosa...", 68). Como Proust, Bryce crea toda su novelística en base a la memoria involuntaria, a la nostalgia. De ahí la actitud vitalista del escritor peruano y su rechazo al "arte por el arte". Esta posición, que lo acerca tanto a Hemingway, lo lleva a criticar la frase de Flaubert que reza así: "Describirás el vino, el amor, a las mujeres y hasta a la gloria, con la condición de que nunca seas un borracho, ni un amante, ni un esposo, ni un héroe", con lo cual se hace evidente la importancia, según Flaubert, del distanciamiento como elemento necesario a la creación artística ("Una actitud ante la literatura y el arte", 63). Por el contrario, Bryce trata de encontrar el equilibrio que le permita "vivir una vida intensa... y acumular un máximo de vivencias y de escritura" ("Una actitud", 68). Se niega "a llegar a los extremos de Renan quien dijo que: 'había trabajado demasiado y no había vivido lo suficiente'... o de aquellos escritores que un día se arrepintieron de 'haber vivido demasiado y no haber escrito lo suficiente'" ("Una actitud", 63).

Vida y arte corren a la par en la obra de Bryce. De la relación entre ambos surge su predisposición al conflicto y a la contradicción. El arte captura la vida en forma estructurada, ordenada, y evita la digresión y el desorden inherente a ella. Según Bryce, a la obra literaria le interesa "la menor cantidad

de vida posible" ("Una actitud", 63). Por el contrario, él prefiere para su creación seguir los requerimientos de su vida personal más que los de la escritura y nunca ha podido identificarse profundamente con las obras que son únicamente "inteligentes o imaginativas, prefiere ser una persona que escribe con los nervios y con la hipersensibilidad" (Bryce, "La vida es literatura", 18), y resuelve sus contradicciones mediante una escritura personalísima, sincera, análoga "al acto de amor" (Bryce, "Una actitud", 64). Según César Ferreira, en Bryce "la vida opera como elemento catalizador..., la escritura se postula como acto generado por la necesidad de ordenar y decantar una experiencia vital de recuerdos caóticos y de fracasos, desembocando, finalmente, en una acción de aprendizaje literario", que toma todo lo que sus vivencias contengan de posibilidades estéticas aprovechables para darle vida a su creación artística ("Vida y escritura: La vida exagerada de Martín Romaña ...", 131).

El clásico dilema entre el individuo y la sociedad vincula la obra de Bryce con las preocupaciones generales de la novela contemporánea, tanto la latinoamericana como la europea, esa novela "de 'acción existencial', de Malraux y otros, que muestra la desesperada belleza de la aventura individual y las formas visionarias de expresarlas" (Oviedo, 137). Su novelística, de apariencia tan poco literaria, narra la vida del protagonista por medio de sofisticados recursos técnicos. A pesar de sus declaraciones Bryce "no es un autor espontáneo, por el contrario, es muy consciente de sus técnicas" (Luchting, "Un mundo ...", 5). Entre ellas, la oralidad se constituye como factor dinamizador del relato al que añade el "tonito Bryce", netamente limeño (Bryce, "Confesiones", 68). El mismo escritor señala que, "la oralidad es una ficción dentro de la ficción..., cuenta tanto que es imposible que se dé en la realidad..., sin embargo es conversación escrita" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe para que lo quieran

má

esc

voc

con

Ron

raice

se ev

un le

"La v

juego

perso

public

epígra

bolero

de His

narrade

nos dic

permite

mis epí

recurso

realidad

el person

López-Ba

St

Romaña

más", 11). A través de ella Bryce busca que sus libros sean leídos como se escucha a un amigo espontáneo y charlatán (M. Aparicio, "Acciones, pasiones y voces", 81). Esto es lo que Ribeyro llama el "milagroso salto de la conversación a la escritura" (citado por Oquendo, "Desavenencias con Martín Romana", 130).

La novelística de Bryce además reivindica la narratividad del relato, cuyas raíces se remontan a Cervantes y a Laurence Sterne. Aunque a primera vista no se evidencien los intertextos, los diálogos con su propia literatura y con el autor, un lector atento podrá encontrarlos a través de toda su novelística (Saldes Báez, "La vida exagerada de Martín Romana o la aventura de la escritura", 120). El juego de la realidad con la ficción se intensifica con la aparición y mención de personajes del mundo real como el "pérfido Alfredo" que es escritor y ha publicado un libro (Octavia de Cádiz, 91, 285). Con frecuencia utiliza el epígrafe, el cual coloca en la misma balanza que la cultura popular de tangos, boleros y canciones, considerada por el autor como parte de la "literatura oral" de Hispanoamérica. Se sirve de ellos para ampliar el universo significativo de lo narrado y como medio de enlace (Ferreira, "Cuando 'uno escribe '", 9). Según nos dice el propio Bryce, "la trama avanza, se dice algo en la canción que permite que el párrafo siguiente traiga una información nueva. Eso sucede con mis epígrafes y con mis citas constantes" ("La vida es literatura", 23). Este recurso le acerca a los recuerdos del lector con quien explora la soledad y la realidad, dándole la textura humana que permite la identificación del lector con el personaje central, elemento poco común en la novela contemporánea (M. López-Baralt, "Otra complicidad...", 523).

Su escritura de apariencia biográfica, en especial a partir de Martín Romana, es la forma escogida por el autor no sólo para narrar la historia de una

vida, sino como medio para reflexionar sobre la tarea del escritor y sobre al acto de creación. La estructura de la obra se resuelve en el hecho mismo de ser escrita, en la presencia interna de la literatura como elemento generador, conductor y cohesor del todo. Dice Bryce: "Mi escritura genera escritura y es experiencia vivida... en el momento de escribir" ("La vida es literatura", 23). Además, según él, la obra tiene conciencia de estarse haciendo. En Tantas veces Pedro (1977), por ejemplo, el protagonista no logra su propósito literario porque al final la obra es destruida,³ mientras que en Martín Romana ha terminado la obra y se sabe ya escritor. Como en Tristram Shandy (1759), las obras de Bryce abundan en alusiones al proceso mismo de la escritura y a la ironía del arte, pues si bien el escritor "es el hombre más libre frente a los demás y el mundo, ante su vocación es un esclavo".⁴ Aunque considera el acto de escribir como acto de sumo placer, también piensa que es "verdaderamente agotador" (Bryce, "La vida es literatura", 48). Vida y escritura son para el autor tortura y placer, contradicciones en torno a las cuales gira toda su obra, estructural y temáticamente.

Bryce ha sentido obsesión por el amor, la amistad y la ternura, temas que han sido incorporados a su novelística a través del humor. A veces este es medicinal como en Martín Romana y otras es "pateadura humorística" como en Octavia de Cádiz (Bryce, "La vida es literatura", 19). Pero, también es una técnica que permite al narrador acercarse al lector y lograr su participación, creando una relación afectiva entre ambos. Según el autor, el humor es elemento dinámico, una manera de penetrar la realidad, de crear relaciones afectivas, puesto que "el humor no exige ser comprendido sino creído y es forma de ver la realidad por un lado y sugerirla por el otro" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe...'", 11). Este también es para el narrador de sus historias la forma de

autoaf

de con

Ferreir

penetra

protago

y la iron

temura

*Desave

humanid

indagar d

nexos con

Toby o P

E

medio de

lobotomía

sutil de m

(Crónicas

perspectiva

En la

ha permitid

por el autor

Steme, par

huella. La d

Al respecto.

Trist

en m

Julius

bien d

autoafirmación, de diálogo consigo mismo y con la realidad. Además, es "fuente de conocimiento íntimo" y forma de desenmascararse (Cornejo Polar, citado por Ferreira en "Vida y escritura", 135). El humor es un arma sutil que le permite penetrar la verdad interior y sonreír desde "el corazón mismo de la tristeza" del protagonista (Armas Marcelo, "Bryce y la sinceridad", 55). En Bryce, el humor y la ironía son el "fruto de la alianza de la afectividad y el distanciamiento, de la ternura con la burla, de la denuncia y la admisión" (Oquendo y José I. López, "Desavenencias con Martín Romaña", 128). Con él, el autor intenta "tocar humanidad" para alcanzar más profundidad y, a través de situaciones cómicas, indagar en el alma de sus protagonistas, todos ellos, patéticos y tiernos, llenos de nexos con el hombre de sentimiento de la novela dieciochesca, tales como el Tío Toby o Parson Yorick en Tristram Shandy.

En la literatura hispanoamericana la voz de Bryce se levanta solitaria en medio de una "generación a-romántica" donde se practica "una verdadera lobotomía de la afectividad" (Bryce, Crónicas, 160-168). Bryce posee "el arte sutil de modelar un lenguaje nuevo para expresar una nueva sensibilidad" (Crónicas, 217). Su obra busca retratar la experiencia humana desde la perspectiva interior del 'yo' de sus figuras protagónicas.

En la novelística de Bryce se refleja el eclecticismo enriquecedor que le ha permitido crear su mundo literario. Todas las influencias, reconocidas o no por el autor, se hacen evidentes en su obra pero sin duda alguna la de Laurence Sterne, particularmente con Tristram Shandy, ha dejado en ella una honda huella. La deuda literaria con el escritor inglés nunca ha sido negada por Bryce. Al respecto, César Ferreira en nota de pie de página cita a Bryce:

Tristram Shandy es una de las novelas que más me han gustado en mi vida. La leí después de haber escrito Un mundo para Julius... Yo creo que... tuvo influencia y grande en lo formal (más bien debería decir en lo informal) sobre... todo lo que he escrito

Here

otros

mostu

se sir

Dada

parén

tambie

centra

import

el nove

que se

obra co

escritor

persona

permite

L h

desarrol

inmedia

creado. Se

Tristram

veces es

semejante

accesible

Tristram y

desde entonces....("Entrevista epistolar a Alfredo Bryce Echenique", 10)

Herederos del género sentimental del XVIII, de Richardson, Fielding, Sterne y otros, Bryce usa, a partir de Martín Romaña, el formato autobiográfico para mostrar la polarización de los principios de filosofía moral de Hume y Hobbes y se sirve de las numerosas técnicas estilísticas propuestas por Laurence Sterne. Dada la fuerte influencia del autor inglés en la obra de Bryce haremos un paréntesis para destacar algunos rasgos importantes de Tristram Shandy que también aparecen en la obra de Bryce Echenique.

Laurence Sterne es considerado por la crítica moderna como la figura central de la novela sentimental inglesa del siglo XVIII.⁵ Su obra más importante, Tristram Shandy, comenzó a publicarse en 1760 y en 1768 apareció el noveno y último volumen de la obra. A pesar de que en el título se advierte que se trata de la vida y opiniones de Tristram, el público en general tomó la obra como si ésta relatara la historia de Laurence Sterne, creando una ficción del escritor y dándole vida real al personaje ficcional. Para el público ambos personajes fueron, cuanto menos, el uno extensión del otro, lo cual a su vez permite pensar en la problematización del género autobiográfico.⁶

La historia de Tristram está escrita por él mismo y casi toda la obra se desarrolla en "Shandy Hall". Es narrada en primera persona, lo que introduce de inmediato al narrador y señala la diferencia entre éste y el autor que le ha creado. Se hace necesario desde el comienzo mantener clara la distinción entre Tristram narrador, Tristram autor y Sterne, autor de Tristram Shandy, lo que a veces es difícil porque la propia personalidad de Laurence Sterne es bastante semejante a la de Tristram narrador. El profundo significado de la obra sólo es accesible al lector si se asume que Sterne creó un personaje ficticio llamado Tristram y le hizo escritor, dotándolo de una mente independiente de la de

Sterna

*Stern

existen

introd

dar vue

median

diera u

esfuerz

trama. y

paso a p

autorefe

que se p

E

sobrino

mientras

se desen

creates t

come to

Sterne's

necesari

no en La

sobre su

concepci

de los ac

mismo cu

forma des

Sterne. Este intelecto artístico, como los demás personajes, tiene vida propia: "Sterne did not look upon his characters as created fictions... but as people existing in their own right" (Brissenden, 204). Desde el primer capítulo, Sterne introduce los rasgos característicos de la obra: primero, la digresión que permite dar vueltas alrededor del tema sin llegar al punto; segundo, el anacoluto, recurso mediante el cual el autor enmienda o reedita lo que dice, como si constantemente diera una nueva versión de los pensamientos del narrador.⁷ En tercer lugar, un esfuerzo por intimar con el lector hasta convertirlo en parte importante de la trama; y en cuarto lugar, la reflexión sobre el acto mismo de escribir, revelando paso a paso el proceso de creación. Tristram Shandy se presenta como una obra autoreferencial, es decir, una novela en la que se habla acerca de la problemática que se presenta en la escritura de una novela.

El texto cuenta la vida de Tristram, hijo de Walter y la señora Shandy y sobrino del Capitán Toby Shandy. Estos personajes fueron creados por Sterne, mientras que los demás parecen ser creados por Tristram-escritor a medida que se desenvuelve la acción: "Once his mind has been set in motion, [Tristram] creates the rest of the individuals who people his world, meaning that all of them come to the reader through the unfolding of Tristram's consciousness" (Parrish, Sterne's Tristram Shandy , 8). Por lo tanto, al hablar del autor de la obra es necesario pensar en Tristram Shandy, quien escribe sobre su vida y opiniones, y no en Laurence Sterne quien escribió acerca de un escritor ficcional escribiendo sobre su vida. Tristram-escritor intenta contar su vida desde el momento de su concepción pero el héroe sólo nace en el tercer capítulo. Además, el libro habla de los acontecimientos de la niñez y juventud de un individuo contados por él mismo cuando es ya un hombre maduro. Todos los hechos se presentan en forma desordenada y con numerosas digresiones, en las que se cuenta en detalle

histor

Wadm

accion

según

person

control

de Tri

directar

"mi ma

habla de

continent

de la obr

opinions

que estas

la nariz

caída de

servienta

desventu

Es

dificulta

novela d

palabra

ni tiene e

la novela

precede a

y el subje

historias del matrimonio Shandy, de Uncle Toby, el Coronel Trim y la viuda Wadman. A menudo aparecen saltos en el tiempo donde el narrador toma las acciones fuera de su contexto y las lleva al pasado, si así le fuera necesario, según el flujo de sus propias reflexiones. Sus opiniones, las situaciones y los personajes se mueven en el tiempo según los deseos de la mente del autor que controla toda la acción. Sin embargo, en todo momento estamos en la presencia de Tristram-narrador, quien mantiene la unidad de la obra expresando directamente sus opiniones o hablando al lector de: "mi tío Toby", "mi padre", "mi madre". Tristram salta al pasado y vuelve al presente; niño o joven, nos habla de su concepción, de su nacimiento, de sus accidentes y de sus viajes al continente. Pero, es Tristram adulto quien escribe el libro, y es él el punto focal de la obra: "Tristram views his life through the medium of his opinions, and his opinions control the presentation of his reminiscences" (Parrish, 10). Claro está que estas opiniones son las del Tristram que escribe la obra, no las del niño con la nariz aplastada por los forceps del Dr. Slop, afectado en su hombría por la caída de una ventana o bautizado con un nombre incorrecto por el olvido de una sirvienta. Todos ellos son accidentes que recuerda Tristram-escritor de su desventurada existencia.

Esta rememoración lo enfrenta con la problemática del tiempo y con la dificultad de captar la realidad en su totalidad. A pesar de que Tristram es una novela de la realidad, no es una novela realista en el sentido tradicional de la palabra. Por lo general, en la novela realista tradicional el narrador no menciona ni tiene en consideración el tiempo que toma escribir o leer el libro. Además, en la novela realista la acción progresa en un orden cronológico donde la causa precede al efecto. En Tristram, el narrador distingue entre el tiempo cronológico y el subjetivo y, más aún, le llama la atención al lector sobre los problemas

técni

"Con

cosas

apuro

esta d

donde

tarde l

a todos

dice Tr

su rela

acontec

yuxtapo

con su p

adulto. I

que amb

son las

incapaci

emocion

tiempo a

psicológ

tiempo s

señala lo

H

q

he

Tristram

del tiempo

técnicos a los que se enfrenta el escritor por razón del tiempo. Tristram nos dice: "Conviene que sepan que mi madre... pero antes tendría que contarles cincuenta cosas más y veo que ya he prometido aclarar otras cien cosas y que existen cien apuros y desdichas que se golpean uno tras otro sobre mí" (269). Para obviar esta dificultad, Tristram se sirve de recursos como el usado en el Volumen IX, donde omite los capítulos 18 y 19. Deja una página en blanco para ellos, y más tarde los inserta en el capítulo 25: "lo único que deseo es que les sirva de lección a todos para que le dejen a la gente que cuente sus historias como les parezca", dice Tristram (628). Para Sterne es el autor quien determina la importancia de su relato, y según ésta, su colocación y la duración que debe tener cada acontecimiento en el tiempo subjetivo. Otras veces el protagonista-narrador yuxtapone el presente y el pasado, como cuando recuerda su viaje al continente con su padre y su tío Toby, y a la vez su regreso años más tarde como hombre adulto. Deja claro que recordar no es solamente traer el pasado al presente sino que ambos pueden fluir en la conciencia simultáneamente. Estas perplejidades son las que Sterne trata de expresar en su obra, a la vez que enfatiza la incapacidad de las palabras para expresar los fenómenos psicológicos y emocionales. Sterne problematiza la segmentación del tiempo señalando que el tiempo artificial (cronológico) creado por el hombre dista mucho del tiempo psicológico. Walter, el padre de Tristram, insiste en la disyunción entre el tiempo subjetivo y el tiempo que marca el reloj, y hablando con su hermano, señala lo siguiente:

Hace dos horas y diez minutos solamente, dijo... mirando el reloj,
que llegaron Obadiah y el doctor Slop y, no sé por qué será,
hermano Toby, pero me parece que ha pasado un siglo. (227)

Tristram nos dice cómo Walter continúa explicándole a Toby la problemática del tiempo sirviéndose del concepto lockeano de la duración.

kind of
and un
conside
ejerció
human
conocim
según se
sentidos
dice en e

T
e
e
h
c
c
e

Sieme e
"asociac
autor ing
nuestros
mind of r
citado por

Si diriges tu mirada hacia el interior de tu mente - continuó mi padre - y observas con atención, te darás cuenta, hermano, de que cuando tú y yo hablamos y pensamos cuando fumamos nuestras pipas; o cuando nuestras mentes reciben sucesivamente ideas, sabemos que existimos y concebimos la existencia o la conformidad de la existencia en nosotros mismos o en cualquier otra cosa proporcionada a la sucesión de ideas cualesquiera en nuestras mentes.... (228)⁸

La originalidad de Sterne reside principalmente "in the way he achieves a kind of alchemy, whereby the mixture results in something both extraordinary and unique" (Whittaker, 16). Para comprender mejor a Sterne, es importante considerar la gran influencia que el filósofo inglés John Locke (1632-1704) ejerció en toda Europa durante el siglo XVIII. Su Ensayo sobre el entendimiento humano (1690), describe una nueva teoría sobre la adquisición del conocimiento a través de la experiencia. Para Locke, las ideas no son innatas, según sostenían Platón y Descartes, sino que éstas nos llegan por medio de los sentidos. Locke puntualiza que todo concepto nos viene de fuera. Según nos dice en el segundo libro:

Todas las ideas vienen de la sensación o de la reflexión.... La experiencia: he ahí el fundamento de todo nuestro saber, y de ahí es de donde en última instancia se deriva las observaciones que hacemos acerca de los objetos sensibles externos, o acerca de las operaciones internas de nuestra mente, que percibimos, y sobre las cuales reflexionamos nosotros mismos, es lo que provee a nuestro entendimiento de todos los materiales del pensar. (Locke, 83)

Sterne extrapola algunas de las ideas de Locke y se sirve de ellas en su obra. La "asociación de las ideas" es una de las teorías lockeanas que más interesan al autor inglés. Locke hace una distinción entre las ideas simples, percibidas por nuestros sentidos, y las más complejas logradas mediante la reflexión: "The mind of man uses some kind of liberty in forming these complex ideas" (Locke, citado por Iser, Laurence Sterne: Tristram Shandy, 13). Tales ideas pueden ser

"real
que se

genera
divaga
desvent
Shandy
doming
idéntica
otras pe
de todo
Tristar
su madre

S
la asoci
propicia

"reales, o imaginadas o quiméricas" (Iser, 12) y surgen de la reflexión, con lo que se abre a las posibilidades ilimitadas de la imaginación y de la subjetividad:

Knowledge then seems to me to be nothing but the perception of the connection and agreement and repugnancy of any of our ideas. In this alone, it consists. Where this perception is, there is knowledge; and where it is not, there, through we may fancy, guess or believe, yet we always come short of knowledge. (Locke, citado por Iser, 12)

En Tristram Shandy, la asociación de las ideas es uno de los elementos generadores de la escritura. A causa de las ideas, Tristram siempre está divagando y también son éstas el origen, según Walter Shandy, de las desventuras de su hijo. Tristram explica cómo durante su concepción la Señora Shandy le recuerda al padre que debe dar cuerda al reloj por ser el primer domingo del mes, y Walter, "como hombre metódico que es, recuerda con idéntica precisión con que debe dar cuerda al reloj que debe cumplir con algunas otras pequeñas obligaciones conyugales, con objeto... de deshacerse de una vez de todos esos cuidados sin sentirse incordinado durante el resto del mes" (Tristram, 69). Tristram también describe los efectos funestos que produjeron en su madre ambos acontecimientos y de los cuales resultó ser él la víctima:

...y fue por una desgraciada asociación de ideas, que no tenían entre sí nada en común, aconteció que mi pobre madre, de hecho, nunca pudo ya oír dar cuerda al susodicho reloj sin que sus pensamientos derivasen hacia otras cosas que irresistiblemente se agolpaban en su cabeza y viceversa. Extrañas combinaciones de ideas que - como hubiera dicho el sagaz Locke, que conocía mejor que nadie la naturaleza de esos fenómenos - suelen ocasionar efectos más tergiversados que cualquiera otros agentes de perturbación. (70)

Sterne trabaja y explora nuevas posibilidades con el concepto lockeano de la asociación de ideas y en ocasiones busca generar ideas en el lector (propiciando su participación), para luego referirse a un solo aspecto de ellas

(por

sentir

lector

toma

only to

in acc

subject

1761]

cuales

enfatisa

universa

lo indiv

sentimen

verse po

Tom Jo

aconteci

de prese

lo llama

detallad

coloqui

lector co

E

caracter

personaj

Esto proc

(por lo general el más inocuo). Esto se da frecuentemente con las frases de doble sentido, como el caso de la nariz de Tristram, usada por el autor para que el lector le dé una connotación sexual (234).

La filosofía de Locke, en cuanto a la asociación de ideas se refiere, es tomada por Sterne, según Iser, "at face value, which enables the human mind not only to select data received from the outside world, but also to combine them... in accordance with the freedom at its disposal: the result is the emergence of subjectivity" (15). (En la literatura inglesa, escritores como Richardson [1689-1761] y Fielding [1707-1754], habían inventado sus propios argumentos en los cuales la narración está sometida a las inclinaciones del autor.) Esta tendencia enfatizaba la validez de la percepción del autor, sus deseos de alejarse de los universales y la importancia que iba adquiriendo lo particular sobre lo general y lo individual sobre lo colectivo. Las ideas de Locke fueron usadas en la novela sentimental, donde la individualidad de los personajes es realzada, como puede verse por los títulos epónimos de las obras - Pamela (1740), Clarissa (1748), Tom Jones (1749) -. Los autores asumían que al lector le interesaban los acontecimientos ocurridos a sus protagonistas, especialmente si la obra trataba de presentar sus experiencias en una forma real. Este "realismo formal", como lo llama Ian Watt, trataba de satisfacer la curiosidad del lector mediante un detallado relato de lugares y acontecimientos. Además, usaba un lenguaje coloquial que ampliaba el marco referencial de la obra y la hacía accesible al lector común (Watt, The Rise of the Novel, 33).

En Tristram Shandy este aspecto se enfatiza por medio de una caracterización realista y al expandir el tiempo psicológico para que los personajes interactúen, en lugar de hacer que el narrador cuente lo que pasó. Esto produce un efecto de reciprocidad, es decir, que el lector puede ver cómo

un
acon
imag
desc
vicis
indiv
accion
consid
motiva

contrari
cual perm
concepto
atención
disparida
entre el a
referenc
discreetl
transgreo
(Richards
de la époc

see
art

un incidente afecta al personaje o cómo éste puede influir en los acontecimientos. Por medio de esta técnica, Sterne busca estimular la imaginación del lector, induciéndole a enfocar su atención en el proceso de descubrimiento y aprendizaje de sus personajes. Ellos pasan por una serie de vicisitudes, lo que les permite el aprendizaje por la experiencia y por la reflexión individual. Iser cree que el escritor inglés realiza la función de los hábitos, como acciones cuya efectividad está confirmada por la experiencia. Además, considera que Sterne encuentra la pasión, el interés y el azar como estímulo o motivación para la asociación de las ideas:

Passion, interests, and often sheer chance drive different ideas together which - as perceptual data received from outside - lie dormant in the human mind until they are activated by some subjective impulse. Habits are the consolidated forms of these impulses, which sometimes spring from the most singular motivation. (15)

Según Iser, este aspecto no fue profundizado por Locke. Sterne, por el contrario, encuentra que esta motivación lleva al flujo de ideas (*train of ideas*) lo cual permite puntualizar el concepto de sucesión como condición para explicar el concepto del tiempo (16). Sterne se siente fascinado por el tiempo y llama la atención del lector hacia este punto por las dificultades técnicas que presenta la disparidad entre la narración de la acción y la lectura del libro, y la disyunción entre el arte y la vida, tanto en cuanto al tiempo como con respecto al lenguaje referencial: "Sterne refuses to accept the convention of using language discreetly without drawing attention to it" (Whittaker, 21). Tristram Shandy transgrede los postulados del realismo expuestos por los escritores anteriores (Richardson, Fielding, etc.). Según señala Ruth Whittaker, la novela "realista" de la época:

seems so natural, [but] relies on conventions which are highly artificial. The majority of the 'realistic' novels adopt an

comu
que fu
que St
Joyce.
concre
tradici
mujer e

En otros
forma en
capítulo
técnicas
un escrit
además.
técnica h
persuadeo
silly and

omniscient viewpoint, a chronological, casual narrative with a clear development.... In real life, situations are not clarified for us... events do not fall into ordinary sequences... and we may have ideas about the meaning of words which are personal and not universal. In Tristram Shandy Sterne acknowledges and parodies the difference between reality and the conventions of realism. (Whittaker, 21)

Sterne no es un filósofo, pero los problemas que movieron su interés - comunicación, identidad, y tiempo - sí son problemas filosóficos, y la forma en que fueron tratados en sus obras resulta de gran actualidad. Brissenden considera que Sterne "clearly belongs... with the perpetual avant-garde of literature, with Joyce, Beckett, Nabokov, Ionesco, Borges and the wilder guerilla groups like concrete poets and dadaists" (188). Sin embargo, en algunos aspectos resulta tradicional, como en la concepción bastante negativa que tiene del papel de la mujer en la sociedad. Ruth Whittaker piensa que en Tristram Shandy:

They are portrayed as stupid (Mrs. Shandy), or as servants (Susannah, the scullion, Bridget), as sex objects (Jenny, the innkeeper's daughter at Montrevil, the Beguine who ministered to Corporal Trim) or as sexually rapacious (the Widow Wadman and Aunt Dinah, fairly openly; the Abbess of Androuillets and Margarita, unconsciously). (29)

En otros aspectos Sterne resulta totalmente revolucionario, por ejemplo, en la forma en que juega con la estructura física de la novela: cambio de orden en los capítulos, las páginas negras o blancas, su sistema de puntuación. Pero utiliza técnicas de Cervantes y Rabelais en cuanto al humor se refiere, lo que hace de él un escritor tradicional.⁹ En numerosas oportunidades Sterne cita al Quijote y, además, compara a Parson Yorick con el personaje cervantino. Parte de su técnica humorística proviene del escritor español. Whittaker commenta: "I am persuaded that the happiness of the Cervantic humor arises from... describing silly and trifling events, with the Circumstantial Pomp of greatness" (15).

Triste

su le

forma

impor

único

comun

ésta. y

Shand

that T

de Ste

sentime

vida:

l

t

t

s

Entre lo

incompr

Su relac

Shandy

personaj

cualquie

estructu

personaj

la otra.

frustrant

principio

Tristram toma de Gargantúa y Pantagruel sus chistes de doble sentido, su estilo y su lenguaje poco moderado y falto de decoro.¹⁰ Además, Sterne se sirve de la forma anárquica en que fue concebida la obra rabelaiseana (15). Pero, más importante aún, es que Sterne usa esta amalgama para crear un mundo ficcional único al que dotó de gran vitalidad.

En su obra, Sterne muestra una especial fascinación con el problema de la comunicación. Su interés se centra en la problemática de cómo se lleva a cabo ésta, y qué es lo comunicado. Marshall McLuhan dice al respecto: "Tristram Shandy is a beautifully apt and quite conscious demonstration of the doctrine that 'The medium is the message'" (Citado por Brissenden, 189). Y el mensaje de Sterne es esencialmente sentimental. Brissenden afirma que el sentimentalismo sterneano es más que un tema de su obra, es el alma que le da vida:

It was Sterne's innate genius for creating characters and endowing them with life which made him a novelist; but the mode in which this genius worked, the forms of thought and feelings in which it strove to express itself, were essentially sentimental. (189)

Entre los hermanos Shandy, Toby y Walter, existe un nexo de amor e incompreensión que resulta cómico y que, paradójicamente, los mantiene unidos. Su relación es genuina y *sui generis* y se desarrolla en el mundo ficticio de Shandy Hall. A pesar de que la acción tiene un escenario bastante reducido, los personajes que en él se mueven son seres que tienen una vida semejante a la de cualquier ser real. Sus conflictos y frustraciones interiores van paralelos con la estructura externa de la obra y es claro que Sterne busca que la vida de sus personajes y la forma en que Tristram cuenta su historia, sean la una, reflejo de la otra. Para Tristram, igual que para el lector, la historia de su vida resulta frustrante. Así vemos que el nacimiento de Tristram se anuncia desde el principio y el lector espera por capítulos enteros, hasta que por fin, en el tercero,

nace

incor

para

que d

comp

filoso

batal

real. Y

nuestr

maner

la falta

en sus

es el m

elucubr

frustran

work. n

limitati

(Brissen

humana

tal conf

que trat

tampoco

E

problem

compre

compre

nace Tristram. La lectura de la novela resulta difícil y a veces tediosa por las incontables digresiones con que Sterne aleja al lector, poniéndole obstáculos para que llegue a conocer e identificarse con los personajes de la misma forma que entre ellos mismos tampoco hay identificación ni conocimiento. Toby no comprende a Walter, ni le interesa su compleja perspectiva de vida ni sus teorías filosóficas. Walter tampoco entiende a Uncle Toby, ni su interés enfermizo por batallas y fuertes. Si bien Sterne presenta su mundo ficticio como un mundo real, y refuerza en el lector esta impresión cada vez que le es posible, frustra nuestro deseo de identificación con los personajes. Esto es equivalente a la manera en que los personajes de la obra son incapaces de llegar a conocerse por la falta de comunicación que existe entre ellos. Los hermanos siempre fracasan en sus intentos de explicar al otro su "hobbyhorse". Para Toby su "hobbyhorse" es el recuento y recreación de sus batallas militares, para Walter sus elucubraciones filosóficas y para Tristram su forma particular, errática y frustrante de contarnos su historia. Podemos decir que, "the theme of Sterne's work, might be described as the comedy of human imperfection - or human limitation.... [It] displays itself in the conflict between man and his own nature" (Brissenden, 192). Es decir, somos víctimas de nuestra propia condición humana. Walter Shandy, en su afán de controlar el mundo, lo enreda hasta crear tal confusión, que todo termina en el desastre que él trata de prevenir. Por más que trata, no puede proteger a su hijo de la falta de memoria de Susannah y tampoco puede convertir a su esposa en una mujer de ciencia.

El objetivo de Sterne es el de enfocar la atención del lector sobre el problema que se da a diario en las relaciones de todo individuo, esto es, el de comprender las capacidades y limitaciones de los demás, y a la vez ser comprendido y aceptado por ellos. La solución, según el escritor, se encuentra

en el concepto de "sympathy". Por el poder de la comprensión, de la compasión (*sympathy*), el hombre no está solo y esta cualidad le da la capacidad de colocarse en el lugar del otro para comprender sus penas y alegrías. Walter se burla de tal idea, pero en realidad necesita de la benevolencia de Toby. Este, a su vez, aunque no siente el más mínimo interés por las teorías filosóficas de su hermano, entiende que ellas son importantes para él. De igual forma, Walter acepta el "hobbyhorse" de su hermano Toby. Ellos no sólo se toleran sino que comprenden y aceptan las necesidades y los intereses del otro. Reconocemos así cómo Tristram tiene como base las teorías morales y filosóficas de Hume, Smith y Shaftesbury, y cómo la novela enfatiza la importancia y el valor de la personalidad de cada individuo. Más que en la trama, el escritor se interesa por el análisis de las características psicológicas de sus personajes, examinando sus estados emocionales y las circunstancias que les rodean. En este sentido podemos decir que Tristram Shandy es una novela sentimental porque demuestra el poder de la comprensión, la compasión y la solidaridad.

El mismo Tristram muestra una afectuosa tolerancia y aceptación de la excentricidades de su padre y de su tío, encarnando el ideal del hombre de sentimiento de la época. Tristram es hombre nacido con poca suerte pero con gran sensibilidad. Su actitud confirma y refuerza el ambiente total de la novela. Después de todo, es Tristram quien narra la obra y se asegura de que el lector perciba la delicadeza de sentimientos que animan la conducta del Tío Toby cuando, por ejemplo, muere Le Fevre (Tristram, 10). La estructura de la obra ayuda a consolidar su significado. A la muerte de Le Fevre, Tristram se pregunta: "¿Debo seguir contando? No, mejor será que no lo haga" (441). Así la muerte de Le Fevre se marca con el final del capítulo. El lector encuentra que: "Sterne's belief in goodness, and his persistent portrayal of it, is one of the

grea
nov
neces
edific
amor
apara
sostit
efectiv

2 Bry

años se
estilisti
creand
afecta
emocion
en la co
el escri
mundo
donde a
de ma
profund
sí [don
"Autobic

great strengths of Tristram Shandy" (Whittaker, 26). De igual forma, la novelística bryceana enfatiza la sensibilidad de sus protagonistas masculinos y la necesidad de humanizar la obra literaria. Como la de Sterne, la obra de Bryce se edifica de vivencias pasadas, y realza la individualidad, la comprensión y el amor. La escritura se postula como reflexión sobre el acto de escribir, y bajo la apariencia de informalidad se da forma a la obra mediante variados y sofisticados recursos literarios, que como veremos, son usados con gran efectividad en la novelística de Alfredo Bryce Echenique.

2. Bryce y Sterne

Bryce Echenique comienza con éxito su carrera como novelista en los años setenta y desde este entonces son notorios sus particularísimos rasgos estilísticos. Sobresale el interés que da a la vida interior de sus protagonistas, creando una suerte de realismo psicológico donde cada acontecimiento que afecta al protagonista es explicado en detalle, relacionado con las reacciones emocionales y las subsecuentes reflexiones que sobre los hechos se llevan a cabo en la conciencia del personaje. A la par con el desarrollo de su mundo narrativo, el escritor acepta la importancia significativa que su vida personal tiene sobre su mundo ficcional, reconociendo que existe entre ambos una especie de simbiosis donde arte y vida avanzan y se nutren mutuamente, mientras sufren su proceso de maduración y añejamiento. Para él, "la literatura es un quehacer profundamente arraigado en la experiencia vital, es una extensión de la vida en sí [donde]... toda experiencia vital es materia literaturizable" (Ferreira, "Autobiografía y exilio", 11). Según Bryce,

Esta p
espec

que Br
genera
latinoam

necesid
(1981).

tradición

por La
de Cá

protago
innume

con Iné
revoluc

de la re
estudiar

el "Grup
que le in

Uno siempre pone en los libros mucho de lo que es y no sólo la autobiografía, sino también la vida que se ha imaginado. Se escribe sobre la desesperanza, sobre las frustraciones, sobre el fracaso, sobre las cosas que uno ha podido lograr. Tal vez uno escribe entonces los libros para poner en ellos lo que no ha podido poner en la vida y en ese sentido mis libros, más que una biografía, tienen mi visión del mundo y mi manera de estar en el mundo. (Padura Fuentes, "Retrato y voz de Alfredo Bryce Echenique", 38)

Esta posición del escritor frente a la vida y la literatura lo acercan de forma muy especial a Laurence Sterne y a su obra Tristram Shandy.

Desde Un mundo para Julius y luego con Tantas veces Pedro encontramos que Bryce lentamente va creando un universo particular y diferente al de toda su generación. Este universo bryceano goza de las características del postboom latinoamericano a la vez que encuentra en el siglo XVIII el complemento a sus necesidades literarias. Pero es a partir de su tercera novela, Martín Romana (1981), que Bryce se decide por el género autobiográfico y enraíza su obra en la tradición Sterneana.

El díptico Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire está conformado por La vida exagerada de Martín Romana y El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz (1985). El primero es la narración autobiográfica que hace el protagonista, Martín Romana, peruano de clase alta, de su llegada a París, sus innumerables intentos para convertirse en escritor, y el fracaso de su matrimonio con Inés, su novia peruana, que al final le abandona para dedicarse a la causa revolucionaria. Martín llega a París en los años sesenta y vive la efervescencia de la revolución de Mayo del 68. Se afilia sin convicción al grupo marxista de estudiantes extranjeros en un intento fallido por dar gusto a su esposa, pero ni en el "Grupo" ni en sus relaciones con ella logra tener éxito, dadas las limitaciones que le impone su propia naturaleza demasiado sensible y bondadosa. Martín,

com

térmi

lo q

Mar

su fr

la his

cuent

Octav

*crisi

matrni

aristoc

Como

person

verdad

con los

realida

propia v

Bryce. e

traiga a

ambos. f

V

p

hi

O

fr

91

Otras vec

como el héroe sentimental, es incapaz de tomar decisiones y llevarlas a feliz término. El no desea perder a Inés, pero todo lo que hace para retenerla es justo lo que más aleja a la pareja, igual que Walter Shandy. Inés lo abandona y Martín, mientras trata de recuperarse de la crisis emocional que le ha producido su fracasado matrimonio, conoce a Octavia de Cádiz.

La primera historia es asentada en su cuaderno azul, y en otro rojo recoge la historia de sus relaciones con Octavia de Cádiz. En este último libro, Martín cuenta las peripecias por las que pasa para rehacer su vida. Con la ayuda de Octavia, su alumna de Nanterre, logra olvidar a Inés y superar parcialmente su "crisis positiva". Enamorado ya de Octavia, tiene que sufrir los dos matrimonios de la mujer que ama, y el rechazo de que es objeto por parte de la aristocracia francesa. Finalmente la relación termina por el suicidio de Martín. Como en Tristram Shandy, la voz que oímos en ambas novelas es la de un personaje ficcional, Martín Romaña, quien dice escribir su propia vida, su verdadera autobiografía y no una novela. Tanto Sterne como Bryce se enfrentan con los problemas de la escritura autobiográfica que trata de describir su propia realidad interna y externa, narrando la historia de un hombre que cuenta su propia vida, lo que claramente sienta la base ficcional de las obras. De ahí que Bryce, en su afán de distanciarse de Martín Romaña-autor, permite que éste lo traiga a colación en el díptico, creando una incompatibilidad de caracteres entre ambos. En Octavia de Cádiz leemos:

Viajaba también Alfredo Bryce Echenique, desgraciadamente, porque de él saldrían tantas bromas pesadas, tantas pérfidas historias... fue él quien dijo siempre que yo exageraba, que lo de Octavia de Cádiz no había sido para tanto, que todo había sido fruto de mi total incapacidad para escribir... Cretino. (Octavia, 91)

Otras veces Martín entabla diálogo con Alfredo Bryce como cuando Alfredo va

rec

com

nter

ans

tim

to

oble

pre

le

tor

Au que

frex end

la fi cion

N

a

e

fi

C

las a obil

muy conse

los es ito

impos le

En elli

inventa o

a recibir "un premio importante" por su libro Un mundo para Julius (Martín Romaña, 462). Tristram y Martín se dan cuenta de que la realidad que ellos intentan describir es pura ficción de su imaginación y que a la vez es transformada en nueva ficción por la imaginación del lector, continuamente estimulada por los autores. Por estas razones, Tristram y Martín, en sus autobiografías hablan de sí mismos como escritores de una obra ficcional, de sus problemas como autores y usan las técnicas propias de la novela, a pesar de la impresión de realidad que tratan de crear. En Octavia de Cádiz Martín dice al lector, hablando de su relación con Octavia:

...nuestra historia de amor, y hasta su primer matrimonio, hay momentos, ya me lo dirán ustedes, en que no pude parecerse más a una novela que hasta de caballería no para, con batallas de amor perdidas, princesa lejana, terrible injusticia medieval, espesos muros como de convento, y por lo menos un amante del Tajo, yo, Martín Romaña. (12)

Aunque Martín trata de contar su historia como verdadera, recuerda con frecuencia al lector la facilidad con que se mezclan el arte y la vida, la realidad y la ficción:

Nosotros [Octavia y Martín] eramos los héroes de las más bellas y antiguas historias de amor, solo que reales, Octavia. Que es cuando a mí realmente se me empezó a mezclar la realidad con la ficción. (61)

Con respecto a la obra creada por Sterne, o al díptico escrito por Bryce y las autobiografías narradas por Tristram y Martín, los "cuatro escritores" están muy conscientes de las técnicas desarrolladas en el siglo XVIII y las usadas por los escritores del postboom, respectivamente. Resulta, desde este punto de vista, imposible divorciar estas obras de la ficción de sus correspondientes épocas.¹¹ En ellas se nos presenta en detalle el proceso de creación, la necesidad de inventar o de usar técnicas diferentes y las dificultades que han movido a los

escr
con
don
med
imp
lleno
frase
De la

La obra
percep
narraci
present
interacc
"Autob

formas
product
autor de
sentido
lector es
por lo ge

escritores a buscar nuevos caminos para entregar al lector una obra fortalecida con la vitalidad de la experiencia personal. Sus novelas son mundos psicológicos donde se describe cómo es el proceso de ficcionalización de la mente humana. A medida que el protagonista rememora, la asociación de ideas (lockeana) imposibilita el flujo ordenado de la narración. Martín dice: "se entrega uno de lleno al recuerdo de estas épocas, y al mismo tiempo no logra sacarles unas frases que vayan con el orden de los acontecimientos" (Martín Romana, 161).

De la misma forma Tristram comenta:

Si el narrador pudiera dirigir su historia como el mulero dirige a su mula... podría aventarse a predecir la hora en que rendiría viaje. Pero en realidad esto resulta imposible. En este caso al menos lo es, pues si el hombre de alguna sensibilidad se desvía cincuenta veces de la línea recta para tomar, sin poder evitarlo, este o aquel andurrial según camina, se tropieza con visiones y perspectivas que de continuo solicitan su atención sin que pueda negarse a miraras. (Tristram, 94)

La obra es edificada con fragmentos de recuerdos humanos que dan cuenta de las percepciones psicológicas de los dos protagonistas-narradores, originando "una narración autodiegética, o sea, un relato en el que la persona del narrador está presente como protagonista del mismo, pero siempre con diversos grados de interacción con respecto a lo narrado" (Gerard Genette, citado por Ferreira en "Autobiografía y exilio", 108).

Bryce, como Sterne, explora la percepción y la mente humana de varias formas: primero, concibe su novelística a partir de Martín Romana como el producto de la mente de sus autores ficticios, Martín Romana y Felipe Carrillo, autor de su última novela; segundo, requiere el trabajo mental del lector para dar sentido particular a los numerosos aspectos en los cuales la intervención del lector es obligada. En Sterne esto ocurre, por ejemplo, con los asteriscos, que por lo general conllevan una interpretación que hoy día llamaríamos freudiana,

según vemos en la conversación sostenida entre el Dr. Slop, la comadrona y Walter Shandy en el momento del nacimiento de Tristram:

Por favor, buena mujer, a fin de cuentas ¿se atrevería usted a asegurar que no podría tratarse igual de la cadera que de la cabeza del niño? -No. Es seguro que era la cabeza, replicó la comadrona. - porque - continuó el doctor Slop, volviéndose hacia mi padre -, con lo despechadas que suelen ser estas viejas, resulta bastante difícil saberlo, a pesar de lo importante que resulta - y si se confunde la cabeza con la cadera existe la posibilidad, si se trata de un muchacho, de que el fórceps

 ***.... No hay tal peligro - concluyó - se trata de la cabeza.
 (Tristram Shandy, 226)

Bryce, por su parte, requiere la intervención del lector en diferente forma. En Octavia de Cádiz unas veces hace que el lector aporte a la comprensión de un hecho sus vivencias personales a través de la letra de canciones: *Odiame, por favor, yo te lo pido* (225), o *Tu retrato* (197). Otras se hace vocero de los sentimientos de otros escritores como en sus citas de Vallejo (Octavia de Cádiz, 209), o usa los dichos y refranes que traen al lector todo un universo real a la vez que subjetivo, en cuanto apela al mundo extratextual de cada individuo. Un tercer aspecto en que se explora la forma de percepción de la mente es a través de sus personajes. Bryce lo muestra marcando la diferencia de percepción entre los protagonistas masculinos, buenos y generosos en extremo, y los femeninos, no tan benévolos. Esto permite a Martín y a Felipe, protagonistas del díptico y de La última mudanza (1988), ejercitar la comprensión, la paciencia y demás virtudes que hacen de ellos unos héroes sentimentales. Mientras Inés (Martín Romana), Octavia (Octavia de Cádiz) o Genoveva (La última mudanza), protagonistas de sus tres últimas novelas, hacen lo que les resulta más conveniente para sí mismas, los protagonistas masculinos siempre tratan de amoldarse a sus compañeras. En cuarto lugar, Bryce presenta el mundo que

rodea a sus personajes como proyección de éstos y como entidad que a veces resulta incomprensible a su intelecto. Por ejemplo, Felipe Carrillo, por más que trata de entender a Bastioncito o a Genoveva y la relación entre ellos, no logra hacerlo y, al final, se da por vencido y acepta que en este mundo extraño de la mente y el corazón de estas personas no hay cabida para él. Por último, Bryce explora en sus obras la percepción desde los ángulos de la razón, la reflexión, la educación, la retórica, la escritura y la conversación, todo en un intento por descubrir su propia realidad y la del mundo que le rodea. En La última mudanza, Felipe, "con ánimos de confesión" y en tonada de bolero nos dice:

El mundo fue y será una porquería... Total, pues, me siento... digamos que bifocal, nada más. Una medida para ver a Genoveva, de cerca. La otra, para ver a Eusebia, de lejos, desde tan lejos. Y con vista cansada... Idem al amor. Las dos cosas en el mismo lente, el izquierdo... Corro al espejo de mi vida. Pero no me muevo. Me río y sigo sentado pensando en El espejo de mi vida. (La última mudanza, 53)

Efectivamente, en La última mudanza Felipe escribe sus memorias de aquella relación con Genoveva y razona sobre los hechos, sobre las absurdas reflexiones que se hacía en ese entonces, tratando de ignorar o, al menos, de justificar los amores incestuosos de Genoveva con su hijo Bastioncito, o su romance con Eusebia. Todo es presentado como una incomprensible ridiculez, en la que un arquitecto, hombre educado y exitoso en su carrera, por amor o locura se ve sometido a situaciones tan anormales como aberrantes.

Como en Tristram Shandy, la novelística de Bryce es un estudio de los triunfos y limitaciones del ser humano, de su capacidad de conocimiento del mundo exterior y de las profundas verdades que se encierran en la mente y en el alma de todo hombre. Explora los campos de la razón con Locke y las de los sentimientos con Hume. Sterne y Bryce tratan de demostrar que:

[E]very book is concerned with the mental life because every book is the product and bears the imprint of the writer's mind - though every autobiography is to some degree a fiction, all fiction is in this sense an autobiography. Or perhaps we can better say that fiction creates an immediate reality in one respect by conveying the real mind of the author. (Konigsberg, 159)

Lo cual sugiere unas intrincadas relaciones entre las obras de Bryce Echenique y las autobiografías escritas por Martín Romaña y Felipe Carrillo. Las autobiografías de los últimos dos "autores" supuestamente presentan, igual que Tristram Shandy, sus percepciones sobre el "mundo real", pero a la vez ponen al descubierto su propio mundo psicológico. Los libros que escriben Bryce y Sterne no están basados en sus percepciones sobre una situación real inmediata, pero ciertamente son la manifestación de sus propias psiquis. Ni Tristram es Sterne, ni Felipe o Martín son Alfredo Bryce, pero sí son la proyección de la mente de ambos. Al respecto, Konigsberg dice de Sterne:

As the novel was a projection of his own mind, so did his personality often become a projection of his own novel. The confusion between fiction and reality is a concern throughout the work much as it became a problem in Sterne's own life. (160)¹²

Bryce también enfatiza la relación entre la vida y el arte, y Phillipe Lejeune la corrobora al hablar del discurso autobiográfico y del nexos existente entre el artista y su obra, lo que según Lejeune, propicia que las fronteras discursivas se vuelvan borrosas y a veces tan difusas que es imposible asegurar que en realidad éstas existen (On Autobiography, 36). Por ejemplo, Guillermo Niño de Guzmán asegura que:

Sin duda, Martín Romaña es uno de los personajes bryceanos más significativos por cuanto se trata de un verdadero alter-ego de Bryce. ("Una larga tarde con Bryce", 53)



1
(
c
y
c

log
sub
pro
mis

Sin embargo Bryce opina que:

Martín Romaña es un apoderado mío; es un personaje creado para decir las cosas con distancia y humor y no decirlas autobiográficamente sino, por ese mismo vuelo que coge, darle libertad a la novela por encima de la biografía. (53)

Nótese que Bryce parece proponer un vínculo permanente entre la ficción y la realidad. Aunque a veces éste varíe en intensidad, aunque a veces esta relación sea frágil, vida (experiencia personal) y escritura son para el escritor elementos imprescindibles en el proceso creativo, porque según dice él, "la realidad como que se mezcla con la fantasía" (Martín Romaña, 15). Sin embargo, la escritura nunca puede coincidir enteramente con la vida. Al respecto Iser comenta: "Autobiographies which appear to achieve this are nothing but illusory fulfillments of set purposes which substitute interpretations of life for life itself" (27). Este estudioso considera que para Tristram, escribir es una forma de conocerse. Además, su contacto con otros le permite ver distintos puntos de vista y le asegura la adquisición de diferentes interpretaciones sobre su propia vida, como es el caso de Pedro, el protagonista de Tantas veces Pedro:

He is forced to sacrifice the story line..., and make life conceivable as a continuity. Instead he replaced one story by many, thus invalidating the claim of each one to be representative. The many stories serve to demonstrate that life exceeds the confines of a story. (Iser, 28)

En el díptico y en La última mudanza, estas diferentes perspectivas son logradas por la marginación, es decir, mediante la descentralización de la propia subjetividad. El "yo" es el centro de la historia y los protagonistas cuentan sus propias vidas, pero Martín y Felipe, al presentar su intimidad, se dan a sí mismos un tratamiento que desconecta su vida interior del "yo" sujeto, como si

se

su

co

ha

ca

su

de

int

Su

Tri:

Ent

sus

guer

Tri

las r

misr

pued

día d

serás

26).

legs".

se tratara de un mundo ajeno. Así, la historia centrada en el "yo" mina su subjetividad al exponerla como objeto de diversión, para sí y para otros. Una cosa es la vida del protagonista y otra, la historia que él cuenta de su vida.

Como Sterne, Bryce cuenta sus historias con humor. Ambos escritores han recibido crédito como humoristas pero sus obras se han apreciado poco en su carácter generador de templanza y fortaleza ficcionales. Los fallidos intentos de sus personajes para sobreponerse a la enfermedad, la impotencia, la muerte y demás azares de la vida son, para los autores, motivo de admiración porque son intentos de vencer el permanente fracaso con el que éstos se enfrentan a diario.

Susan G. Guty señala:

In Tristram Shandy, Sterne looks at the world critically and yet tenderly, and while making the nature of life's perplexities painfully clear, he is, above all, concerned with endorsing man's struggle with those perplexities: therein lies the richness of the comedy and the novel. (The Comic Spirit of Eighteenth-Century Novel, 121)

Tristram es especialmente indulgente al describir al cura del lugar, Yorick. Entre jocoso e irónico, reconoce y admira la bizarria con que éste luchó contra sus numerosas adversidades y la fortaleza con que sufrió las calamidades de la guerra. Afirma que Parson Yorick mantuvo el espíritu hasta el último momento (Tristram, 89). Los protagonistas de Bryce muestran la misma indulgencia ante las miserias del ser humano y siempre tienen un chiste para ridiculizarse a sí mismos disculpando a los demás. Martín Romana, por ejemplo, piensa que no puede culpar a los demás por verlo a él en la forma que él se ve a sí mismo. El día de su viaje a Europa, Martín recuerda las palabras de su padre: "Tú siempre serás una carga para alguien,... y no parecía faltarle razón". (Martín Romana, 26). En el episodio titulado "... and that's me on the left with the beautiful legs", Martín narra cómo su increíble candidez y su sentimentalismo le

pe

ni

ho

"I

Sa

en

pr

ma

son

sen

con

la u

es m

delir

realic

de re

mism

indivi

dentro

de mar

decisio

permitieron ver tanto "como al tipo del Aleph". Entre lo visto, cuenta de la ninfomanía de su amiga Sandra y las numerosas veces que ésta pisoteó su hombría. Martín rememora cuando Sandra le citó para una reconciliación: "Llegué corriendo, y creánme, por favor, que dentro estaban haciendo el amor" Sandra y el mexicano (Martín Romana, 297). Cuando terminaron, él salió y encontró a Martín sentado en las escalas esperando. Cuenta Martín: "Me preguntó si era Martín Romana, se dio cuenta de que con esa cara no podía ser más que Martín Romana, y me dijo que ya podía subir" (276-324). Las cosas son tan increíbles y hasta grotescas que no pudiendo ser peor, sólo provoca reír.

Las escenas presentadas por Bryce están, como en Sterne, llenas de ironía, sentimiento, compasión y mucho humor. Con el humor Bryce presenta el conflicto entre el idealismo y la realidad empírica en forma objetiva, enfatizando la unicidad de cada ser. Señala la importancia de la individualidad donde nadie es mejor o peor, sólo diferente y único. Todos los personajes de sus obras están delineados según este predicado que exalta la singularidad:

Exalted singularity then, is the source of humor, whose comedy arises neither from failure to measure up to the ideal nor from the individual's need for correction, but from ineffable individuality itself. (Iser, 108)

A veces, ésta impide la resolución del conflicto interno entre idealismo y realidad, entre lo que debe ser y lo que es. En el caso de Martín, el humor deja de realzar la contradicción entre ambas y se convierte en representación de sí mismo. Para él, esta representación de sí ante el mundo es lo que le individualiza, y para mantener esta individualidad es importante circunscribirse dentro de nuevas fronteras descentrando el "yo". Como resultado hay una forma de marginación, de alienación escogida por el "yo" para evitar tomar posteriores decisiones, y en cierta forma para crear una barrera protectora contra los demás.



La
t
a
e
s
si

Si
la
otr
col
tod
que
indi

Ni Inés, ni Octavia, ni sus amigos pretenden cambiar a Martín, lo aceptan o lo abandonan. Aunque Martín sufre, mantiene su individualidad en medio de sus innumerables avatares. Bryce da vida en su novelística a una visión cómica y trágica de mundo, dramatizando la necesidad de tolerancia y también de coraje para manejar toda situación adversa. Como el microcosmos creado por Sterne, el mundo bryceano evidencia la grotesca incompatibilidad que puede existir entre las personas y entre éstas y el mundo que les rodea.

En Tristram este microcosmos está representado por Shandy Hall y en Bryce por París, España o Italia, aunque en realidad no pasa de unos cuantos lugares en donde actúan, viven y sufren sus personajes. En estos mundos, un tanto anárquicos, cada individuo, a su manera, sobrevive a sus propias adversidades. Sterne y Bryce ofrecen al lector la comicidad de sus obras en la esperanza de que el lector encuentre alegría y una consciente necesidad de sonreír en la tristeza. Toby y Martín quieren independizarse del mundo, lo que si bien es locura en un sentido, también es placer:

The grandeur of it clearly lies in the triumph of narcissism, the victorious assertion of the ego's invulnerability. The ego refuses to be distressed by the provocations of reality, to let itself be compelled to suffer. It insists that it cannot be affected by the traumas of the external world; it shows, in fact, that such traumas are no more than occasions for it to gain pleasure. (Freud, citado por Iser, 110)

Sin embargo, no podemos olvidar que el triunfo de tal narcisismo reside sólo en la representación que la subjetividad hace del "yo" en forma humorística, pero el otro "yo", el marginado, llega a sufrir en tal intensidad que puede terminar en un colapso como el sufrido por Martín. La diferencia con Tristram está en que todos los personajes de Sterne tienen sus "hobby-horses" para liberar la presión que viene del mundo exterior. Martín, por el contrario, lucha por su individualidad contra todos en un mundo donde no queda mucho

sentimentalismo, entendido éste según las premisas de la filosofía moral del siglo XVIII.

Martín, al descentrar el "yo", crea su mundo de representación lleno de humor, medio del cual se vale el protagonista para comunicarse con los demás. Su forma es aceptada con entusiasmo por sus compañeros y por el Grupo hasta que su "yo" verdadero es descubierto. Martín no tiene problemas para comunicarse con los demás si estas relaciones son superficiales, sino que el problema se presenta en sus relaciones íntimas, donde la máscara cae. Inés se ha casado con un hombre a quien en realidad no conoce y cuando ve su realidad no le gusta, y comienza a "bizquear" (Martín Romana, 237) y toda comunicación se rompe, excepto en lo sexual. Consciente de la situación, Martín se aferra a la relación física. Su mundo se centra entonces en la "hondonada" de la cama (226) porque sabe que es la única posible comunicación que tiene con Inés, y aunque ésta sea una relación física, la necesita para que su mundo no se derrumbe. Por más que trata de aislar su matrimonio y recluirlo al apartamento que comparten los dos, le es imposible. Inés, involucrada con los marxistas del Grupo, se aleja cada vez más de Martín, a pesar de la insistencia de éste por mostrarle que ese mundo del Grupo es tan ficticio como su propio mundo de representación. Él quiere que Inés vea lo mismo que él: un Director de Lecturas Marxista con "mocasines tan poco heroicos" y "sospechoso de futuro puesto en el ministerio no bien regresa al Perú", o al otro, con "mucha ropa de un tipo que para todo le hubiera servido menos para empuñar la clandestinidad en el Perú" (Martín Romana, 94). Todos los personajes viven una mascarada en el París de Hemingway, pero Inés insistía, con su "mirada filopunzante" (191), en amar a Martín empequeñeciéndolo tanto que él llega a afirmar:

Juro y rejuro que nunca se me ha ocurrido pensar en Inés como



D
co
nu
"H
de
y c

Tr
todi
hab
apla
circu
nove

una aplanadora, aunque es cierto que aquel aspecto de seguridad social e individualidad que había todo el tiempo en su carácter podía resultar aplastante. (194)

El protagonista cada vez es más consciente del rechazo del Grupo y de Inés. Ella era ya más del Grupo que de su esposo, por esto él cuenta que, al regresar de las reuniones:

Podía vernos caminando silenciosos de regreso a nuestro departamento, tomando un café y fumando un cigarrillo juntos, más silenciosos todavía, y yéndonos de a poquitos... rumbo a la amplia cama matrimonial. (155)

Cada vez la comunicación se empeora y como dice Martín:

Inés no se daba cuenta de que estábamos dependiendo mucho de algo que habíamos encontrado por casualidad, de algo que el sueño y nuestros cuerpos habían ido perfeccionando hasta la más profunda compañía. (156)

Desafortunadamente, cuando Inés se acerca más al Grupo, su mundo íntimo comienza a ser compartido con algunos de sus miembros, lo que significa un nuevo fracaso para Martín, quien ahora pierde también seguridad en su hombría: "Inés, casi siempre usaba pantalones y que era quien los llevaba en la familia, a decir del Grupo y de mí mismo" (153). El protagonista llega al colapso nervioso y con éste, viene la impotencia sexual y termina todo nexo posible con Inés.

En Bryce, como en Sterne, el tema sexual es de gran importancia. En Tristram lo que determina el fracaso del héroe son hechos circunstanciales pero todos relacionados con la sexualidad. El libro comienza con la concepción, habla de los fórceps usados para su nacimiento de lo cual resulta la nariz aplastada de Tristram (con una connotación sexual) y luego se señala la circuncisión accidental a los cinco años por la caída de una ventana. La novelística total de Bryce muestra el tema de la sexualidad como medio de

acercamiento o de rechazo, de represión o de poder, o como medio de comunicar a otros que se sufre de soledad y desamparo. Curiosamente, en lo que atañe a los protagonistas bryceanos, es siempre la mujer la que manipula y controla este tipo de relación en la que casi siempre el hombre resulta perdedor. Como en Sterne, la sexualidad, el sentimiento y un activo papel del lector son parte esencial en la obra. A través de la sexualidad, Bryce señala la alienación de sus protagonistas que, como antihéroes sentimentales que son, tienen gran dificultad para expresar sus emociones. También involucra al lector, quien llega a intimar con los personajes, los cuales usan un lenguaje coloquial, cotidiano y a veces bastante liberal. Además, crea un campo emocional donde narrador y lector se retraen a su propio mundo para poder, paradójicamente, comprenderse mutuamente.

Tanto Bryce como Sterne enfatizan la importancia de las sensaciones recibidas del exterior, de su entorno inmediato y de la experiencia (teorías lockianas que sustentan la obra de Sterne), como medio de obtener la información lo más cercanamente posible a la realidad, resultando normal o necesario el largo discurrir de los acontecimientos llenos de detalles y digresiones.

En las obras de ambos autores se manifiesta un cierto determinismo. Tristram, igual que los protagonistas bryceanos, se muestra marcado por el destino desde su nacimiento, según lo afirman Walter y el padre de Martín. Para ambos, sus hijos, muy a su pesar, no podrán ser lo que ellos soñaron, y se encuentran indefensos para luchar contra las desventuras de la vida. Cuatro aspectos son importantes en tal determinismo: 1) El aspecto instintivo o animal, que vemos desde la referencia a la concepción de Tristram; 2) la preocupación por preservar y cultivar la inteligencia; 3) el mantenimiento de la hombría; y 4) el nombre de familia. Estos aspectos son más evidentes en Tristram ya que se

]

c
e
v
s

d
c
T
v
p
a
pr
ad
int
pat
ent

constituyen en permanente preocupación de Walter, pero también los presenta Martín como elementos determinantes. En ambos casos, éstos aspectos han sido menoscabados, desembocando en el seguro fracaso de ambos protagonistas. Martín no nos dice qué falló en su concepción, pero es evidente que el padre no se muestra satisfecho con el fruto de este acto instintivo y trata de enmendar el problema con una esmerada educación. Según su modo de ver las cosas, también ésta falló porque su hijo, en lugar de ser banquero y abogado, decide ir a Europa para ser escritor, profesión que a sus ojos carece de valor. Respecto a su hombría, Martín nunca fue hábil para ganarse a las mujeres y menos para mantener con ellas una relación estable. Si bien su gentileza les es atractiva, su excesiva delicadeza al final las alejaba. Por último Bryce señala la futilidad de cifrar el valor personal en un nombre, el cual caduca con el soplo de cualquier viento contrario - la pérdida de la fortuna, el cambio de residencia o de ambiente social. El escritor trata más bien de realzar la singularidad y el logro personal.

Tanto Martín como Tristram parecen carecer de muchos atributos, a pesar de la preocupación de Walter y del padre de Martín. Walter ya sabía desde la concepción que la asociación de las ideas de la madre afectaría a su hijo. También supo que los forceps que pudieron causar daño al cerebro y la nariz y la ventana que circuncidó al niño traerían para él desventajas impredecibles. Y, por último, el cambio de nombre de Tristram por el olvido de la sirvienta, auguraba un destino de fracaso. En Martín también vemos al padre en constante preocupación luchando y tratando de proteger al hijo de un destino que prevé adverso. Pero Tristram y Martín demuestran el poder de la voluntad y de la inteligencia, la unicidad de ambos, y lo errado que resulta querer encasillarles en patrones preestablecidos. Tristram y Martín son grandes rebeldes decididos a no entregar su libertad y su individualidad intelectual, porque ambos, como dice

Arnold Weinstein sobre Sterne, vencen los aparentes determinismos:

He is vitally interested in offsetting the rigorous determinism inherited in Walter Shandy's view, and that he is showing you all the time, just how he and you can conquer such determinism. (Fictions of the Self: 1550-1800, 218)

Sterne y Bryce muestran el triunfo del individuo potenciando al máximo las facultades de Tristram y Martín, y la independencia del canon los convierte en novelistas que trasgreden las normas de ficcionar:

Our consciousness is multiple and simultaneous, and the power of writing can overcome event and sequence through digression and metaphor.... We are corporally limited and determined, but we can and do live in and through metaphoric extensions of reality. The mind is its own place, and the hazards of birth may form it, but they cannot control it. (Weinstein, 220)

Como narradores, Tristram y Martín mantienen el control absoluto de la obra. Saben lo que quieren contar y cómo y cuándo lo van a narrar, mientras que el lector debe ajustarse a ello. Tristram comienza una historia y luego la aplaza porque surge una digresión. Desde el principio alude a los amores del Tío Toby con la viuda Wadman y sólo cuenta cómo llega a conocerla en los dos últimos volúmenes de su libro. Martín nos habla de Octavia de Cádiz desde que fue a España con Inés en luna de miel y cómo en Cádiz conoció a Octavia, pero sólo desarrolla su historia en la segunda parte del díptico, en su cuaderno de navegación rojo, una vez que ha llenado el cuaderno azul con la historia de sus relaciones con Inés y su Grupo: "Resumo y anticipo... crucé solito a Africa, de allá me tienes ahora de regreso con la imagen de Octavia de Cádiz sentada como un espejismo en medio de mi historia" (Martín Romana, 147). Poco a poco vamos comprendiendo que es necesario, para entender las cosas como los autores quieren explicarlas, que unas cosas sean narradas antes que otras. Resulta pues, que unas partes tienen con otras su relación, según la lógica de

ambos escritores, lo que justifica la estructuración que poseen. En esta estructuración se glorifica la "imperfección" con un tono digresivo, hiperbólico, burlón y lleno de humanidad, heredado de Sterne según vemos por las declaraciones de Bryce:

Las enormes digresiones que hay... en La vida exagerada de Martín Romaña, ese goce de la escritura que segrega escritura, esos inmensos defectos formales que hay en estas novelas, ¿no están ya e inmensos, en Tristram Shandy? Esa novela me dió, me da la razón, sobre cualquier crítica a la imperfección formal de mis libros. Me encanta esa imperfección. Creo que allí está lo más valioso y tal vez la clave de mis libros. Como en la vida: en el goce de la escritura, abandonar el hilo central, la intriga, perder el sendero por una buena historia que nos viene a la mente mientras estamos contando otra historia. (López Fajardo, "Entrevista epistolar con Alfredo Bryce Echenique", 11)

Este perder el hilo permite al lector mirar el mismo asunto en diferentes perspectivas. Bryce se regodea en una actividad vital y literaria y se divierte expandiendo las fronteras de la ficción hasta que éstas alcanzan una realidad en la imaginación del lector quien cree ver la vida de Alfredo Bryce Echenique. Esto sucede a pesar de que, a diferencia de Tristram, Martín advierte que su ejercicio memorador e interpretativo tendrá sus propias leyes de verosimilitud y añade que su intención es la de "atenerse a los usos que convienen a la ficción" y no a la estricta verdad (Martín Romaña, 11). Desde su sillón Voltaire el protagonista se distancia y escribe: "todo, penas, alegrías, sueños, lo que ha sido y lo que no ha sido" (Martín Romaña, 23), se disculpa con el lector, si con frecuencia lo encuentra reiterativo, y pide la comprensión de los otros escritores:

Cualquier escritor sabe lo difícil que es contener la hemorragia de la tinta y sabe también que ésta se repite, como la de la sangre; acaso por que el escritor en esa corriente que se establece entre el cerebro y la pluma, tiene sangre en la tinta. (Octavia de Cádiz, 7)

Los vaivenes de la obra son anunciados en su "Punto de Partida del

cuaderno de navegación en un sillón Voltaire" cuando comienza a "navegar sin ser navegante": "Y cuando navegué descubrí que el asunto se parecía a mi vida: navegué con enorme dificultad" (Martín Romana , 15). El díptico es en su forma como la vida, difícil para el escritor y largo y lento para el lector. El escritor narra, detalle por detalle, los incidentes; como barco que se ha hecho a la mar, atraviesa tormentas y momentos de calma. También hay períodos de inactividad y otros de vientos propicios donde la pluma vuela. En esta navegación, como metáfora de la vida, el navegante-escritor recorre el mar de sus recuerdos y recoge en sus cuadernos de navegación azul y rojo las crónicas de su vida compartida con Inés (Martín Romana) y con Octavia (Octavia de Cádiz). Como Tristram, Martín intercala reflexiones que rompen la estructura lineal y nos adentra, como lectores, en las percepciones que sobre los acontecimientos tiene el narrador. Este hecho es importante porque de escritor-narrador, Martín se transforma también en protagonista y se dirige directamente al lector. Además, como una reacción en cadena, surge otro fenómeno y es el del lector, que al comienzo es público extratextual, y poco a poco pasa a ser parte de la trama. Entonces parece iniciarse una amistad entre éste y el protagonista-narrador. El estilo conversacional se hace más íntimo y coloquial. El narrador se preocupa por el lector y, por ejemplo, teme desilusionarlo al darle la mala noticia de la partida de Inés. Al final, Martín dice: "Todo un libro preparándolos para esta escena, y ahora resulta que no me atrevo a contárselo. Uno se encariña con el lector" (Martín Romana , 613). Como a un amigo, el protagonista-narrador se le abre al lector en una cascada de incidentes y apreciaciones personales que determinan el estilo y organización de la obra.

El estilo conversacional, de tono íntimo, desemboca en la oralidad que caracteriza la obra de Bryce y da al "yo" protagónico, como dice Ferreira, una

voz literaria para expresarse (Ferreira, "Autobiografía y exilio", 121). A la vez, representa la creación de una ficción dentro de la ficción porque, según Bryce, "hay que fabricarla, hay que crear una ilusión de oralidad" (citado por Ferreira, "Cuando 'uno escribe...'", 10). En general, podemos decir que Sterne y Bryce comparten en sus obras una conciencia autorreflexiva basada en una realidad ficcional autobiográfica, moldeada a base de humor e ironía, además de una oralidad que se despliega en numerosas digresiones. Como resultante del fluir anecdótico, el lector es privilegiado con el perspectivismo que le presenta una visión más precisa de la realidad que vive el protagonista quien, paradójicamente, dada su fragilidad física y emocional, logra su objetivo de ser escritor. Ambos autores se hallan comprometidos con una literatura vitalista donde el quehacer literario expande la experiencia vital. Anticipan horizontes más humanizados donde cada ser pueda tener su espacio propio. Señala Bryce:

El héroe del siglo XX no es un héroe tradicional, seguro y convencido de lo que sabe. Es un héroe que duda, es un héroe que se llama antihéroe. Yo creo que el héroe de hoy es un héroe que vive en permanente confrontación con el mundo que considera inútil puesto que no lo comprende y sabe que no va a llegar a una verdad definitiva. No tiene más remedio que seguir su búsqueda que no le lleva a nada y termina riéndose del mundo. (Bryce, "El humor de mis personajes", 62)

Tanto Sterne como Bryce presentan a sus héroes sobrecogidos por el mundo y los seres que les rodean. Sus protagonistas muestran, mediante una conciencia fragmentada que deja al descubierto su fragilidad y desamparo, la necesidad de ubicarse en un medio hostil. Estos seres alienados de hoy han sido recogidos por el autor peruano en su novelística de estampa claramente sentimental.

]

/

SG

SG

3. Rasgos sentimentales de la novelística de Bryce

La novela sentimental del siglo XVIII se caracterizó por un protagonista cuya bondad parecía atraer la desgracia. Este podía ser femenino o masculino, pero siempre era poseedor de una gran sensibilidad, que según los principios expuestos por David Hume y el conde de Shaftesbury.¹³ En la obra bryceana, este personaje central es masculino y ciertamente bondadoso. El ambiente al cual está circunscrito le es adverso a pesar de los esfuerzos que hace el personaje para adaptarse. Todas las novelas presentan su sufrimiento visto retrospectivamente, cada una en una etapa de edad y madurez mental diferente, desde la niñez hasta la mediana edad de un hombre que ya ha triunfado profesionalmente en la vida. Todas ellas presentan la perspectiva del protagonista, su visión del mundo, y la imagen que él tiene de los otros personajes. Bryce, a través de sus figuras centrales, señala las limitaciones del protagonista masculino y el rechazo de que es objeto por su incapacidad para actuar como se espera de él. Por lo general, son los personajes femeninos los causantes de sus angustias. Todas ellas son parte de la vida afectiva del protagonista, las que al descubrir la realidad interior de su compañero se sienten insatisfechas e incapaces de satisfacer sus exigencias y necesidades emocionales sin comprometer su propia vida interior. La solución que ellas encuentran para sus problemáticas relaciones las convierte en personajes antisentimentales, según los parámetros del sentimentalismo dieciochesco.

En el hombre de sentimiento de Bryce se dan las cualidades de suceptibilidad, compasión y abnegación que en novelas como Clarissa y Pamela son encarnadas por protagonistas femeninos. En la novelística bryceana el

hombre de sentimiento posee cualidades que tradicionalmente son aceptadas por la sociedad si éstas se dan en la mujer, pero no así en el hombre. Este, según los patrones sociales, es débil y demasiado sensible y fue ejemplificado en el siglo XVIII principalmente por Henry Mackenzie en The Man of Feeling (1771) y por Laurence Sterne en Tristram Shandy y A Sentimental Journey (1768), obras que capturaron el mito del culto literario de la sensibilidad masculina. Como hemos visto, Tristram Shandy presenta al hombre de sentimiento atrapado por sus propias limitaciones. Tales limitaciones son determinadas desde el instante de la concepción, y a la vez son minadas o erosionadas por el acto mismo de la escritura que las consigna. La obra presenta a un protagonista que, si bien es débil en algunos aspectos, en otros, sus sufrimientos y avatares se ven premiados por el triunfo personal de llegar a ser escritor. En este sentido el protagonista bryceano representa la fortaleza y una lección sobre la libertad e individualidad del ser humano. El lenguaje señala su multivalencia interpretativa a través de los diferentes significados que las palabras, los hechos, o las circunstancias adquieren tanto para los personajes de la obra como para el lector. Además, la filosofía de Locke está permanentemente presente en la obra, implícita y explícitamente. Como el universo shandiano, el mundo de Bryce tiene como centro el "yo" de un personaje sentimental, alrededor del cual se da toda la detallada relación de acontecimientos que circundan a los personajes.

En la lectura de la novelística bryceana es evidente la sensibilidad que la permea. Al decir sensibilidad, necesariamente hay que contraponer el concepto de insensibilidad que como contrapartida está expuesto en la obra. Bryce realza las emociones de los protagonistas masculinos y evidencia la poca emotividad y la liberalidad sexual de los personajes femeninos. El sentimentalismo, según lo expuesto en el primer capítulo, enfrenta al héroe bryceano con el mundo que le

obliga a desdoblar su "yo". Uno será el "yo" máscara, de representación con que interactúa el protagonista en el mundo exterior, y otro, el "yo" que sólo es descubierto a sus compañeras cuando cree haber encontrado una relación estable. Este último "yo" atrae a las mujeres por su capacidad de amor y bondad, pero paradójicamente, también es la causa del abandono y la inestabilidad en sus relaciones con el protagonista. Es a través de tales relaciones que el lector conoce la sensibilidad extrema del protagonista, a la vez que permite victimizar al héroe masculino y disminuir a los ojos del lector a la mujer sin necesidad de que el héroe sentimental lo haga. El autor, al despertar la compasión hacia el protagonista, crea sin proponérselo (al menos aparentemente), la reacción contraria hacia las coprotagonistas. La obra es, pues, sentimental al mostrar la bondad del héroe masculino, y además porque mueve al lector a identificarse con él compartiendo su sufrimiento. También lo es porque defiende la individualidad y la necesidad de comunicación y comprensión entre los hombres.

Toda la novelística de Bryce es un viaje al interior desde donde navega el protagonista hacia el pasado, recreando ficcionalmente sus sentimientos frente a los numerosos acontecimientos con los que se ficcionaliza un mundo, que de antemano es reconocido y aceptado como irreal, puesto que el lector sabe que lo que lee es ficción. Bryce presenta en sus cinco novelas, Un mundo para Julius, Tantas veces Pedro, el díptico compuesto por La vida exagerada de Martín Romaña y El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, y su más corta novela, La última mudanza de Felipe Carrillo, las idas y venidas de sus héroes sentimentales. El lector es testigo de un gran registro de emociones que van desde la melancolía y la depresión hasta una profunda pena ante la muerte de un ser querido, sea éste amigo o familiar. Las acciones y reacciones del protagonista son espontáneas, sinceras, y siempre ponen de manifiesto una

genuina bondad y una enorme capacidad de amor. En las novelas del escritor peruano se insiste, desde el punto de vista filosófico y narrativo, en el problema que crea, en un mundo insensible, un hombre sentimental que rechaza el poder erigido y retenido por una sociedad masculina, y asume cualidades "femeninas" como la ternura, la suceptibilidad y una fina sensibilidad. Sin embargo, hay que aclarar que, a diferencia de hoy, en el siglo XVIII el hombre de sentimiento era admirado por sus contemporáneos.¹⁴

Como Sterne, Bryce atempera la sensibilidad del protagonista por medio del humor, presentándolo como un ser de gran corazón, con limitaciones que él reconoce y acepta, pero que en ningún momento muestra intenciones de superar. A pesar de la aparente simplicidad de la obra, Bryce transgrede todo canon al desacralizar el discurso ideológico, como cuando considera El Capital de Karl Marx como una novela (La última mudanza, 140). También desacraliza al escritor, a quien trata de cretino (Octavia de Cádiz, 91) hablando de sí mismo, o por medio del escritor Andrés Samudio, personaje de La última mudanza a quien considera un oportunista, además de ridiculizarlo con suma mordacidad. El narrador dice de Samudio:

Se vestía de diputado, un día, y al siguiente de escritor, lo cual en sí no tendría nada de malo, si por lo menos no se paseara por el mundo con esa espantosa indumentaria de puro estilo Avenida Insurgentes. (La última mudanza, 47-48)

Bryce transgrede además las normas establecidas por la sociedad, y enfrenta una clase social con otra. En La última mudanza, Carrillo muestra la poca validez de los principios clasistas, no sólo porque vive su aventura feliz con la mulata Eusebia, sino porque le impone esta relación a sus amigos de la hacienda Montenegro, violentando las normas sociales por las que ellos se rigen. En el díptico, también vemos cómo Inés rechaza a Martín por oligarca, en tanto que la familia de Octavia le considera indigno de pertenecer a la nobleza

francesa.

Otro factor importante que ha de ser considerado al estudiar la novelística de Bryce es el que ésta haya sido escrita en el extranjero: Italia, Francia, España, Estados Unidos. El período de exilio y desarraigo, particularmente en Francia, dejó profundas huellas en el escritor. A pesar de sus declaraciones de que, "es necesario, uno madura mucho, indudablemente, y aprende a comportarse más 'británicamente', es decir, menos sentimental" (Barnechea, Carnero Roqué y Sánchez León, 32), el "derrotismo", el "masoquismo" y el "sentimentalismo" latinoamericano colaboraron en esta experiencia traumatizante para revelar o develar un mundo de sensibilidad evidente en sus opciones temáticas y los perfiles psicológicos de sus personajes. La forma de "nostalgia" de Bryce, es decir, de crear a partir del "recuerdo no terminado", reconstruye en Un mundo para Julius el espacio limeño de sus años de infancia. Visto desde la distancia y desmitificado por la difícil experiencia, presenta una visión de la alta burguesía limeña a través de los ojos de un protagonista frágil, marginado, que navega entre dos mundos sin pertenecer a ninguno: por un lado, el mundo burgués de su familia en el que no encaja, y por el otro, el de los sirvientes al que no pertenece. Aunque "Un mundo para Julius contiene gran material autobiográfico" (Luchting, "Un mundo para Julius", 5), Bryce ha permitido que Julius tenga su propia existencia literaria. Su logro se debe, en parte, a la distancia impuesta por el recuerdo y a la ficcionalización de las memorias que fortalecen al protagonista y desdibujan la figura del autor.

El sentimentalismo está expuesto a través de toda la trama de la obra, donde el narrador nos cuenta la vida solitaria de un niño al que, aparentemente, no le falta nada. Su mamá, Susan, es bella y rica. Su padrastro Juan Lucas es guapo y se mueve en los altos círculos sociales del Perú. Sus hermanos Santiago

y Bobby son jóvenes mimados por la fortuna y su mayor responsabilidad es la de mantenerse a la altura de su clase socioeconómica. En casa de Julius, el protagonista, todos viven en la abundancia y los criados están bien pagados. De primera instancia resulta difícil pensar en el sufrimiento de un niño en medio de un mundo de holganza que muchos envidiarían. Sin embargo, Bryce hace que el lector viva con él su infancia, que va desde el año y medio en que Julius apenas camina, hasta sus once años. Como en Tristram Shandy, vemos que desde pequeño las cosas no van bien para él. Poco después del nacimiento de Julius, a su padre le diagnostican un cáncer. El padre, como Walter Shandy, piensa que éste no es un buen comienzo para su hijo y siente profunda pena por el niño:

Y Julius nunca ha olvidado esa madrugada, tres de la mañana, una velita a santa Rosa, la enfermera tejiendo para no dormirse, cuando su padre abrió un ojo y le dijo pobrecito, y la enfermera salió corriendo a llamar a su mamá que era linda y lloraba todas las noches en un dormitorio aparte, para descansar algo siquiera, ya todo se había acabado. (Un mundo para Julius, 10)

Aparece en la obra un cierto determinismo que augura pena, abandono y soledad. Muerto su padre, Julius inicia su viaje solitario por la vida en la desvencijada carroza del bisabuelo-presidente, donde permanecía todo el día hasta "las seis, que venía a buscarlo Vilma, para darle un baño, y ahí en el baño empezó a despedirse de él su madre, dos años después de la muerte de su padre" (11). Es clara la insistencia del autor por crear todo un ambiente marginal. Julius no come con la familia y habla poco con ella. En las noches, solo en su alcoba, "abría grandazos los ojos y pensaba regularmente un par de horas en miles de cosas" (Un mundo para Julius, 14) hasta que su madre regresaba y él la sentía caminar hasta su alcoba. El contacto que tenía con ella era en la mañana, a eso de las once, cuando Julius iba a despertarla:

"Mami", le decía..., gritándole suavemente.... Susan empezaba a enterarse de la llegada del día, pero, aprovechando que aún no había abierto los ojos, volvía a dirigir una sonrisa a través de la mesa de un club nocturno..., el eco de "mami", pronunciado por Julius, se filtraba iluminándole la llegada del día, reapareciendo por fin una sonrisa dulce y perezosa que esta vez sí era para él. (Un mundo para Julius, 15)

Para Santiago, su hermano mayor, él era "orejitas", y Bobby lo quería botar porque molestaba (Un mundo para Julius, 382). Sólo Cinthia, su hermana, lo cuidaba y defendía de sus primos Lastarria, pero ella un día también murió, y Vilma, la chola hermosa que le cuidaba, se fue. La monjita del piano, Mary Agnes, que nunca se molestó con Julius y a la que adoraba, se quedó en el otro colegio. En casa, Juan Lucas, su padrastro, según dice su madre "nunca está de acuerdo contigo, darling..." (137), para él, era un "mocoso del cuerno" (139). Pero la servidumbre sí extrañó a Julius cuando pasó al comedor de la familia a comer con los mayores, y es con ésta con la que Julius mejor se identifica.

El narrador recorre el mundo exterior con Julius y, poco a poco, vemos cómo los nexos afectivos que lo unen al exterior van desapareciendo. Juan Lucas lo aleja de la madre al casarse con ella, de su hermano Santiago al que manda a estudiar a Estados Unidos, de Vilma, que fue despedida por culpa de Santiago, de Nilda y demás sirvientes, y de la monjita. El lector ve cómo poco a poco Julius se va aislando, y se va identificando con la servidumbre, con los obreros de la construcción, y con Cano, el compañero pobre del colegio. Su sentimiento y sus sensibilidades están con ellos. El "yo" de Julius se va fragmentado y comienza la representación ante los demás. Por otro lado, el lector ve su verdadero "yo", el que reserva para sus momentos con (el retrato de) Cinthia, con quien siempre habla de sí mismo.

Dice Brissenden, hablando de Tristram Shandy, que el lector "accompanies the protagonist who witnesses and suffers all but can do nothing"

(155). Igual que en la novela sentimental del XVIII, vemos aumentar el aislamiento del protagonista y somos conscientes de cómo puede llegar el ser humano, inteligente y sensible, a separarse de la sociedad en la que vive y del mundo activo, reduciendo su espacio y su acción.

El narrador nos presenta en el primer capítulo al niño que sale de su alcoba, sin temor a la noche, a la oscuridad, o a indagar en un mundo desconocido, y se encuentra con la soledad y la muerte del padre. En el último capítulo, "Retornos", el protagonista se siente muerto por dentro, solitario en medio de un mundo inmenso, oscuro y vacío para él. Sólo que este mundo que debe enfrentar ya no es el de fuera, sino su mundo interior

No bien terminó de revisar su existencia..., de agregarle, en un último esfuerzo, estoy vivo, me llamo Julius.... Tirado en su cama, con el dormitorio a oscuras y la puerta bien cerrada.... Por fin pudo respirar. Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que ya vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro... y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas eso sí. (423-26)

En esta primera novela Bryce sienta ya los bases para un universo que estará poblado de héroes sentimentales y solitarios que en un comienzo parecen demostrar que la bondad no lleva al triunfo, sino por el contrario conlleva debilidad y fragilidad como la que vemos en un niño como Julius. En sus siguientes obras continúa la batalla del protagonista por hacerse un espacio en un universo que lo golpea duramente y, además, comienza a reclamar conscientemente un espacio en el mundo de la literatura. A partir de la segunda novela de Bryce nos encontramos con la doble lucha de su personaje principal, que además de su vida individual, busca tener una vida artística que recoja en sus obras la dura experiencia que el vivir representa para el hombre sentimental del siglo XX. En medio del materialismo económico, de un machismo que se tambalea entre protestas feministas y abierta competencia de sexos, aparece el

1

sol
de
te
nu
re
le
m
f
P
r
e

Efe
del
aper

protagonista bryceano que no es machista y no es materialista. Su ubicación resulta difícil en el mundo femenino porque aunque tiene la sensibilidad que convencionalmente se asocia con la mujer, sigue siendo hombre. En el mundo masculino tampoco cabe porque, siendo hombre, carece de la fortaleza que les ha dado el poder en la sociedad.

El protagonista bryceano es anticapitalista y crea nexos con la pobreza y el sufrimiento. Según J. Todd, "the sentimentalist does not enter the economic order he condemns" (97). Esto es evidente en su segunda novela Tantas veces Pedro, publicada en 1977. En ella el protagonista, Pedro Balbuena, vive una serie de aventuras amorosas, en cada una de las cuales trata de encontrar la pasión que despertó en él Sophie. Sobrevive económicamente gracias a los cheques que recibe de su madre y que gasta liberalmente con sus amantes. Tras numerosos encuentros amorosos -- Virginia, Claudine, Beatrice y muchas más -- Pedro se convierte en un alcohólico y va por el mundo contando la historia de su frustrada vida afectiva. A la vez, trata de escribir una novela, lo que lleva a la mezcla de los episodios de su obra y las historias que cuenta de su vida. Al final logra escribir un cuento y encuentra a Sophie en Italia. Al enfrentarse a la realidad que representa Sophie, Pedro está listo para olvidarla y empezar de nuevo, pero Sophie, en un último acto para evitar que Pedro se olvide de ella y temiendo perder su ternura, lo mata y, simultáneamente, su perro termina destrozando el cuento que Pedro ha escrito, negándole cualquier posibilidad de sobrevivencia.

El problema que plantea esta obra es algo diferente al de la anterior. Efectivamente, el protagonista ya no es un niño indefenso sometido a los rigores del poder de los adultos que aplastan su frágil e idealista visión de un mundo que apenas comienza a conocer. Pedro Balbuena es un hombre de más de 40 años,

con bastante experiencia en la vida. Si bien es un sentimental en algunos aspectos, en otros se presenta como un imbécil que, llegado el amor a sus puertas, lo destruye en aras de un recuerdo. Sabe que Beatrice lo ama y no hace nada para retenerla, lo que también convierte esta obra en asentimental. La novela muestra a un Pedro generoso, comprensivo y tolerante con Virginia, la "gringa" de California, con quien viaja a México y París y termina por dejarlo plantado, como antes lo había hecho Sophie. Su relación con Claudine es en apariencia más genuina en cuanto él la acepta como es, acoge a sus hijos, comparte con ella los cheques que llegan del Perú, o entiende y respeta sus poco normales relaciones con Claude. Sin embargo, hay duda de si lo que buscaban ellos era sólo una relación de conveniencia mutua, sin que ninguno de los dos en realidad se exigieran nada en beneficio del compañero.

Como en toda novela sentimental, el tema es el amor, o la falta de éste. A diferencia de Un mundo para Julius, el abandono, la soledad y la máscara que tuvo que usar Julius para sobrevivir, y la perentoria necesidad de interiorizar el conflicto, Pedro va exteriorizando su sufrimiento. En Tantas veces Pedro sucede algo similar a lo que observa Brissenden respecto a los novelistas del último cuarto del siglo XVIII:

The trouble with the sentimental novelists of the last quarter of the eighteenth century is that... they are morally and philosophically bankrupt. Their excess of feeling expends itself in a void; they seek continually the indulgence of emotion for its own sake; and their work bears little direct relation to the social realities of their own day. (117)

En Julius, por razón de su edad, es comprensible la conducta y la incapacidad para sobreponerse al conflicto, lo que mueve al lector a una identificación con el niño. En Pedro, vemos en cambio, a un adulto que sólo piensa en una solución cuando es demasiado tarde para ello. El novelista sentimental se caracteriza por el enfoque especulativo y por el interés en el análisis y la presentación del

]

c
r
c
r

2
cl
pr
m
en
im
car
sen
mis

proceso que siguen las emociones, además del razonamiento y la forma en que los personajes resuelven los conflictos a los que se ven abocados. No así Pedro-auctor, cuyo protagonista se hunde en el alcoholismo y se decide por el escapismo. Todas sus compañeras, como Beatriz por ejemplo, tratan de ayudarle, pero a Pedro le resulta más cómodo vivir borracho lamentándose de su frustrado amor.

La obra resulta también asentimental si analizamos el poco valor que Pedro da al amor de Beatrice. Ella lo ha sacado del fondo de la botella, le ha ofrecido su amor y el afecto de una familia. Sus padres han olvidado que diez años atrás no supo valorar el amor que su hija le ofrecía y le dan una segunda oportunidad. Pedro es consciente del mundo maravilloso que le espera y, más aún, sueña tener una hija de ella, pero la inercia es la respuesta de Pedro a la dolida marcha de Beatrice. Sin embargo, resulta importante señalar que en la novelística de Bryce, Beatrice es la única protagonista femenina que ama desinteresada y generosamente al protagonista masculino que, en este caso, resulta ser un total antihéroe.

En la mayoría de las grandes historias sentimentales - Las cartas portuguesas, Clarissa, La nouvelle Héloïse, Les liaisons dangereuses, y otras - el climax de la obra casi siempre está centrado en el momento en que el protagonista se debe enfrentar al conflicto y tomar una decisión de carácter moral. En Las cartas portuguesas, por ejemplo, la heroína Mariana se ve envuelta en una situación similar a la de Pedro y la solución del conflicto es de importancia para ella. La protagonista ha sido abandonada por su amante, y las cartas que le envía expresando su pasión, su tristeza, la desolación y su sentimiento de haber sido tracionada en su amor, nunca tienen respuesta. Al mismo tiempo, ella analiza crudamente la situación en la que está y se obliga a sí

misma a enfrentarla. La mayor herida recibida por la heroína es la infligida a su orgullo, el sentimiento de que su amor propio no ha recibido el respeto que merece. En ésto Mariana se parece a cualquier heroína sentimental, y ha sufrido igual que Pedro. Pero Mariana piensa que ella le ha entregado su amor a quien no lo merece y es precisamente este orgullo herido lo que la salva y le permite dejar de lado sus dolorosos recuerdos sin ira y sin vergüenza.¹⁵

En Tantas veces Pedro, el clímax de la obra es truncado por la muerte del protagonista sin que pueda emerger en él el coraje y el orgullo que le pueden salvar. Sophie le confiesa a Pedro que lo dejó porque no tenía dinero, por ser poca cosa para ella, y lo engañó, aunque siempre supo de su gran amor por ella. Cuando él está psicológicamente listo para reaccionar, Sophie no está dispuesta a perder el amor del único ser que en realidad la ha amado. Con el asesinato de Pedro y con la destrucción de su obra por el perro de Sophie desaparece toda oportunidad de reivindicación. La novela carece entonces de la posibilidad de mostrar la importancia y poder del amor, negando así el valor o derecho a la reivindicación de la dignidad individual.

Entre los novelistas sentimentales, Richardson siempre es consciente de la dirección que toma la obra, pero trata de mantenerla dentro de los parámetros de su gran fe en la habilidad del hombre para controlar su vida de acuerdo a las normas de la moral. Sterne, por el contrario, comienza por asumir y aún insistir en la imposibilidad de sistematizar o entender completamente la vida:

Indeed the final result of Clarissa is to demonstrate tragically what Tristram Shandy demonstrates comically: the ultimate inadequacy of systems, and the fact that belief in them is not nearly so important as belief in the dignity and value of individual human beings. (Brissenden, 122)

Es comprensible que el Pedro-autor permita a sus personajes sentimientos tan **humanos como** la desesperación, la angustia o el derrotismo, como los que

vemos en Las cartas, pero al abandonar al protagonista cuando está listo para retomar las riendas de su vida, hace que Sophie recuerde al lector personajes dieciochescos, como la marquesa de Merteuil en Les liaisons. En esta obra la marquesa juega con los sentimientos y usa la bondad de quienes confían en ella para satisfacer su propia vanidad. En la obra de Bryce, Pedro es un juguete en las manos de Sophie, igual que lo eran Cécile de Volanges y Danceny en las manos de la Marquesa de Merteuil y del Visconde de Valmont.

Tantas veces Pedro manifiesta una exagerada sensibilidad que convierte al protagonista en un ser débil, incapaz de sobreponerse a los rigores de la existencia. Como los protagonistas de Henry Mackenzie, Pedro ejemplifica la derrota moral del hombre sentimental. Brissenden señala que:

Henry Mackenzie... provides the classic example of this moral defeatism in his two novels, The Man of Feeling and The Man of the World. Harley dies young because he cannot stand up to the strain of being a good and sensitive man in a harsh and evil world; Sir Thomas Sindall, the Man of the World, also dies eventually, but in the days before the vengeance of those he has ruined catches up with him he enjoys a much better run for his money than the unhappy Harley. (126)

En esta obra, Bryce como muchos de los desilusionados novelistas finiseculares del XVIII, cede a la tentación de retraerse en el pesimismo y ve en la literatura una forma de mostrar el escapismo al que recurre el hombre que ha perdido la fe en la bondad humana. Como Mackenzie, Bryce en Tantas veces Pedro, enaltece el sentimiento por encima de la razón y reacciona contra el racionalismo y la sofisticación de la civilización contemporánea. Por la forma como terminan Pedro y Harley (protagonista de la obra de Mackenzie), se puede deducir que un corazón noble y generoso no es suficiente para garantizar felicidad y éxito, sino que es importante también tener suficiente fortaleza y sentido común para no caer en las trampas que se encuentran en el camino. En Tristram vemos a la

viuda de Wadman que quiere atrapar a Uncle Toby, mientras que en Tantas veces Pedro Sophie engaña a Pedro; la primera trampa lo llevó a años de desolación y al alcoholismo y la segunda a la muerte. Con el tiempo, Mackenzie y Bryce reconocen los peligros de la hipersensibilidad. En Mackenzie el hombre de sentimiento (The Man of Feeling) es incapaz de alcanzar el éxito y el hombre del mundo (The Man of the World) es incapaz de alcanzar la verdadera felicidad. Paralelamente, Pedro Balbuena tampoco logra la dicha. Como observa Shroff: "Mackenzie's own standpoint on the question of sensibility shifted within a few years after the publication of his novels" (214). Bryce también lo hace, como se puede constatar por la evolución del protagonista en sus obras, aspecto que será examinado en el tercer capítulo. En Tantas veces Pedro, como en las obras de Mackenzie, se ejemplifica además la despreocupación y el abuso de la aristocracia que, sin medir las consecuencias de sus actos, deja a su paso víctimas inocentes. Sophie no duda en engañar ni en abandonar a Pedro por otro. Cuando al final se encuentran en Italia:

Sophie...le había dicho a Pedro, yo jamás hubiera podido vivir contigo, menos aún con un escritor, y tu querías serlo, solo con alguien tan rico como yo, Pedro, o más rico que yo, un hombre que pudiera entrar y salir como yo de los mismos sitios a donde yo entro y salgo.... (216)

Es entonces que Pedro reconoce ante la mujer que ha destrozado su vida, "a la única persona que he tracionado en toda mi vida, Sophie, es a Pedro Balbuena" (219). Desafortunadamente es demasiado tarde porque Sophie ya ha concebido su plan para asesinarle.

Igual que Mackenzie en The Man of the World trata de idealizar a los indios Cherokees, Bryce idealiza la benevolencia de Pedro. Pero, si la sensibilidad puede hacer a Pedro insensible en algunas circunstancias (como en las relaciones de Pedro con Beatrice), lo erige por encima de muchos novelistas

en otros aspectos y, ante todo, obliga al lector a pensar en forma más humana y justa.

Estructuralmente, Tantas veces Pedro señala la irrealidad en que vive el protagonista, primero por el alcoholismo y segundo por el escapismo que le impide asumir con fortaleza una posición en el mundo. La conciencia fragmentada de Pedro, que va y viene entre momentos de lucidez y sueños de beodo, es apoyada por la estructura de la obra construida a base de encuentros y desencuentros, de fusiones de realidades ficcionales (la vida de Pedro) y creaciones de ficciones (la obra que escribe). Pedro mezcla lo que él escribe con las "realidades" supuestas de su vida, a la vez que todo ello constituye la novela que el lector tiene en las manos. Pedro es el autor y el protagonista de la novela que escribe Bryce y también es el centro sobre el que giran todas las historias que cuenta el protagonista. Cuando Pedro desaparece al ser asesinado, también su producción literaria es destruida por el perro de Sophie. La vida de sombra que Pedro llevó siempre tras las huellas de Sophie comenzó cuando ésta le regaló a Malatesta di Rimini (el perro de bronce) y termina simbólicamente cuando Pedro le deja a Sophie el perro sobre el mostrador del bar. Sin embargo, Sophie sabe que Pedro ha decidido olvidarla y que la única manera de que no la olvide es dándole muerte antes de que lo haga. En uno de sus últimos monólogos, Pedro piensa que le gustaría reírse de ella:

**con un corazón que te ha llamado diablo maquillado y ha seguido queriéndole igual que siempre, con una memoria que sabe que digo la misma verdad que dije aquella primera tarde cuando apareciste... y a mi imaginación sólo se te ocurrió preguntarte si yo, Pedro Balbuena, hombre feliz, joven escritor recién desembarcado con un equipaje de ilusiones e ideas, si yo, y qué otra cosa he sido, Sophie, recién hoy he sabido hasta que punto esa frase iba a ser verdad, si yo podía ser la sombra de tu perro....
(240)**

]

de
Padre

Sophie termina con la vida de Pedro y la obra concluye como comenzó: "Quien lo hubiese visto desembarcar esa mañana en el aeropuerto Charles de Gaulle, jamás había dicho que estaba más solo que las muertas del poema de Bécquer... y... continuaba tan inédito..."(11). Efectivamente, el ciclo de la vida y de la obra de Pedro termina como comenzó, en soledad y vacío. Recordamos que de igual forma termina Un mundo para Julius. El niño cierra el ciclo de su niñez en soledad y vacío. Pedro, en un trágico final, termina el ciclo de una prolongada adolescencia.

Tantas veces Pedro parece explorar, no lo que se puede sentir cuando otra persona sufre, sino más bien la necesidad de afirmación de su propia sensibilidad. Esta sensibilidad extrema de Pedro sólo logra producir en las protagonistas femeninas actitudes que participan de las premisas del Marqués de Sade. Según Janet Todd:

In France the Marquis de Sade devastatingly connected female sentimental attitudes with male sexual desires. His seductive and vulnerable Justine... is a lady who brims with sensibility and who forms delicious tableaux of titillating misery. Female passivity and tenderness, Sade insisted, far from inspiring male benevolence and care, actually provoked "sadistic" violence and sexual violation. (138)

Si bien esto no es aplicable a todas las relaciones de Pedro, sí es el sabor que la obra deja en el lector, a pesar de darse el verdadero amor de Beatrice y un especial afecto por el protagonista de parte de Claudine. Pedro arrastra su destrozada vida entre encuentros y desencuentros, historias y licor: "Agotado Pedro, personaje de su propia ficción, decide poner fin al libro que, dejado a su suerte, podría haber seguido proliferando hasta un infinito" (Eyzaguirre, "Tantas veces Pedro: Culminación del ciclo...", 16). Pero Bryce mina la fragilidad demostrada por Pedro-protagonista mediante la fortaleza y la constancia de Pedro-escritor, quien escribe una fabulosa historia de amor y de fe, y de un libro

"por escribir" que, en realidad, ya ha sido escrito.

En las siguientes novelas Bryce continúa con el tema de la sensibilidad pero atemperada por el humor y la ironía. Toma de Tristram Shandy muchos aspectos de su estructura y técnica. De obras como Pamela, Clarissa y Werther toma el lenguaje amoroso y la abierta manifestación de los sentimientos, características que casi no se dan en Tristram Shandy. Recurre al género autobiográfico y hace de la digresión una de sus técnicas favoritas.

En La vida exagerada de Martín Romaña y en El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, Bryce presenta un díptico cuyo protagonista, Martín Romaña, es un hombre de fina sensibilidad. Sus homólogos del siglo XVIII - Adventures of David Simple (1744, 1753) de Sarah Fielding, Fool of Quality (1764-7) de Henry Brook, Vicar of Wakefield (1766) de Oliver Goldsmith, A Sentimental Journey y Tristram Shandy de Laurence Sterne, The Man of Feeling de Henry Mackenzie - difieren considerablemente en la presentación del sufrimiento y de la sensibilidad masculina. David Simple presenta en una trama seria y cuidadosa al hombre de sentimiento; The Man of Feeling se centra en el aspecto psicológico y la lógica social del protagonista; y las obras de Sterne presentan la sensibilidad del hombre de sentimiento acentuada por el humor y los rasgos picarescos.¹⁶

Como en The Man of Feeling o David Simple, el díptico Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire de Bryce, presenta un alma shaftesburiana, llena de compasión y sensibilidad en un mundo hobbesiano, encallecido y materialista. El egoísmo de Adam Smith dicta las acciones de la mayoría de los personajes que rodean a Martín Romaña. En el díptico se presentan algunos de los rasgos que ya encontramos en Un mundo para Julius y en Tantas veces Pedro, lo que va definiendo cada vez más, las constantes de la novelística

bryceana, a saber: 1) el protagonista masculino hipersensible; 2) una sociedad discriminante; 3) la mujer como primera causa de la angustia masculina; 4) y un seguimiento del comportamiento psicológico y de la lógica que guía las acciones u omisiones del protagonista. A partir de su tercera novela, Martín Romana, Bryce presenta además el uso del género autobiográfico, el anacoluto, la exuberancia verbal, la integración de la obra culta con la cultura de masas a través de la música y dichos populares y, la autorreferencialidad literaria. Aunque estos rasgos son los más sobresalientes, a medida que avance el estudio de las obras se aludirá a otros aspectos de interés, pero siempre enfatizando el sentimentalismo que rige en la obra.

La sensibilidad de Martín se ve desde una triple perspectiva: 1) la del latinoamericano que se mueve en una sociedad extranjera hostil, representada principalmente por Francia; 2) la de un joven oligarca latinoamericano entre un grupo de coterráneos, rebeldes, idealistas y marxistas, 3) y la del hombre en sus relaciones amorosas. Estos tres niveles permiten al lector ver el cerco que se va tendiendo alrededor del protagonista. En Martín Romana, a medida que este cerco se cierra, Martín se adentra poco a poco en su mundo interior hasta cortar todo contacto con el mundo exterior. Su reacción contra éste, además de escatológica e involuntaria, lleva a la castración psicológica con secuelas que producen impotencia sexual. Como los protagonistas de Tristram Shandy, Martín va perdiendo su masculinidad, invistiéndose cada vez más de cualidades tradicionalmente femeninas. Posteriormente, Martín sólo reanuda contacto con la realidad a través de la terapia psicológica, y su regreso a la normalidad (al menos aparentemente), se produce gracias a la ayuda de Octavia de Cádiz y de la escritura.

A partir de Martín Romana, Bryce usa la forma autobiográfica para

explorar algunos problemas y conceptos claves del sentimentalismo: la expresión de la sensibilidad, el ideal de benevolencia y la armonía social. Según he puntualizado anteriormente, el autor reconoce la fuerte influencia de Laurence Sterne en cuanto a la estructura de la obra, pero se ha de tener en cuenta que el escritor peruano presenta el hombre de sentimiento en un contexto de mayor hostilidad y agresividad que resulta bien diferente al pacífico escenario de Shandy Hall. Tal situación es válida en la expulsión de Martín por el "Grupo" y avalada por Inés, su esposa, o en el humillante tratamiento que recibe el protagonista de Madame Labru.¹⁷ Además, no debe olvidarse que en la novela del XVIII, el protagonista siempre podía encontrar consuelo y fortaleza en la fe y la virtud, elementos que están ausentes en el díptico -- excepción hecha en las últimas dos páginas de Octavia de Cádiz. La perspectiva de una recompensa después de la muerte da al sentimentalismo de Clarissa, David Simple, y The Man of Feeling una textura de interés que no puede adjudicarse a la obra de Bryce, donde el elemento religioso no juega un papel importante. Richardson trata de fortalecer el espíritu de su protagonista promoviendo la virtud, en tanto que Bryce obliga a su protagonista a fortalecer su carácter por medio de la experiencia que, por lo general, es negativa. Pero ambos buscan el mismo resultado, el cual es señalado con toda claridad por el mismo Richardson: "My story is designed to strengthen the tender mind, and to enable the worthy heart to bear up against the calamities of life" (Selected Letters, 111, citado por Janet Todd, 75).

El mundo hostil al que se enfrenta Martín se deja sentir desde su llegada a Francia, donde pierde todo su equipaje de libros (Martín Romana, 23). Sin embargo, de inmediato se pone en contacto con sus amigos y vive feliz y despreocupado hasta que encuentra a Inés, su novia peruana, que también está en

Francia. A poco de este encuentro se casan, y no tardan en comenzar sus problemas en sus relaciones con el Grupo y con la casera donde vive la pareja, Madame Labru. Hay un rápido deterioro de su vida conyugal. El protagonista, incapaz de enfrentarse a la situación, permite ser vilipendiado por todos ellos. Sufre con su debilidad; quisiera ser fuerte y drástico con Madame Labru, defender con valentía su punto de vista ante el Grupo y ante Inés, pero sólo logra hacerlo asumiendo una máscara cuando ya no puede soportar más. Recurre entonces a la locura que le permite ser otro, sin dejar de ser él mismo:

Entonces sí ya decidí volverme loco un rato, por ser ésta la única manera de permanecer tranquilo... y también decidí volverme loco un rato porque Inés estaba tan bizca que ni me veía ni me escuchaba.... Hoy, *señora* y señores, me niego a perder edad, estatura, peso y equilibrio. Por lo tanto voy a rogarle a Inés que me acompañe en el acto triste de presentar mi renuncia con carácter irrevocable al grupo, al Partido y este infantil pleito de amigos en París.... Y ella, (Inés)... se quedó con el Grupo, obligándome a recuperar la razón, es decir a perder edad, estatura, peso y equilibrio. (229-230)

Otras veces Martín se evade en la fantasía y la diversión que le proporciona la imagen de Octavia de Cádiz. Aunque en Martín Romana no se sabe realmente quien es Octavia hasta el final, su presencia se hace cada vez más patente a medida que avanza el deterioro en las relaciones con Inés porque según Martín, "Octavia me escuchaba atentamente".¹⁸ Entre tanto Inés, según lo dice el protagonista, era como una "aplanadora", y su amor "consistía en que yo fuera, en forma contundente, conejillo de Indias de todas sus experiencias" (194).

El París de Hemingway tampoco "era una fiesta" (137). En el aparte "sobre héroes y antihéroes" Martín recuerda:

pasaba el tiempo y sentía que un velo de tristeza iba cubriendo marginalidades y apagando miradas.... [E]n los ojos de un ancestralmente hambreado y paupérrimo viejo andrajoso peruano había encontrado más-brillo-más-vida que en tantos ojos de veinte años.... Aquel manto de tristeza había terminado por cubrir a todo un mundo. (212)¹⁹

La deprimente situación lleva a Martín a aislarse cada vez más hasta que se produce su colapso físico y mental. Más tarde, ya bajo tratamiento, debe seguir la terapia recomendada por el doctor Llobera la cual requería expulsar todo lo reprimido y represado por medio de un doloroso proceso. Primero, debía escribir contando su fracaso, la castración psicológica a la que le había sometido Inés, para quien era "enano sin pantalones" (152), y su impotencia sexual producida por el Anafranil.²⁰ Símbolo de la importancia y poder terapéutico de la escritura, es el de la máquina de escribir con la que debe pasearse Martín enfrente de Madame Labru para recordarle la golpiza que le propinó en un momento de locura. Desde entonces "La bru(ja)" lo dejó en paz (386). En segunda instancia debía vivir el "via crucis rectal", tan doloroso y humillante como el primero, antes de comenzar una nueva vida sin las causas que motivaron su hundimiento.

Todas las circunstancias se ven agravadas porque Martín, como héroe sentimental que es, resulta incapaz de "molestar". Evita causar problemas (por su enfermedad), pero su cuerpo se erige en un verdadero comunicador, mucho más eficaz que la palabra. Según las ideas del XVIII, el cuerpo de hombre de sentimiento expresaba la sensibilidad de su alma porque, "el cuerpo y la mente del hombre... son como la ropilla y su forro: si se arruga uno también se arruga el otro" (Tristram, 202).

A pesar del ambiente difícil que rodea al protagonista, sus angustias y dolencias corporales hacen eco en otros corazones bondadosos y sensibles: el doctor Llobera, su esposa, los Feliu y, por supuesto, Octavia de Cádiz. Todos ellos ayudan al protagonista en su curación física y mental. El resultado de la experiencia vivida, la fragilidad de su cuerpo y de su alma hipersensible es la novela que el lector tiene en sus manos, la cual recoge la historia de fracasos,

además de los preámbulos de otra obra que narrará la historia de una nueva relación amorosa del protagonista.

La estructura de La vida exagerada de Martín Romaña da soporte a la trama mediante una serie de recursos que van desde la inclusión de canciones populares (86, 251), notas de pie de página (86, 150), cartas (258), enumeraciones (402), diarios (300-301), hasta los alaridos que llevaron al protagonista a ver al doctor Fermín Garmendía. Todo en la obra se plantea como un ejercicio para liberarse de ataduras formales rígidas. Temática y formalmente busca el reconocimiento de la libertad e individualidad. Martín se queja de que Inés y el mundo no le permiten ser él mismo (233) y Bryce - vocero de Martín Romaña - pide para el escritor "libertad de seguir sus propios senderos porque son los únicos viables y correctos para él" (Bryce, "Una actitud", 64). Como la exagerada vida de Martín, la obra es exuberante y se derrama en torrencialidad anecdótica que siempre necesita "añadir unas cositas más..." (536). La novela que comienza con un Martín-autor en control de la escritura va perdiendo dominio del texto en la segunda parte titulada "Octavia me escuchaba atentamente". En la tercera --"Octavia me escuchaba atentamente-2"-- la escritura está más liberada aún, y hay menor preocupación por la estructuración. Al llegar al epílogo, Martín de nuevo ha tomado control del texto (Saldaes Báez, 116).

Bryce, como autor comprometido con la literatura vitalista, cree que el vivir y el escribir se nutren y complementan mutuamente, así, en la segunda y tercera parte, la estructura refuerza el descontrol psíquico y físico del protagonista. El epílogo corresponde al dominio de sí y del texto, que cada vez es más evidente en Martín-protagonista hasta lograr una mayor estabilidad psíquica a medida que vuelve a sentir el amor, ahora, por Octavia de Cádiz. Esto

evidencia que, como dice Malraux, "cuando se está enamorado se escribe mejor que nunca" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe para ...'", 12).

Al terminar el cuaderno de navegación azul, Martín Romaña ha mostrado el "vía crucis" del hombre de sentimiento acorralado por una sociedad no equipada para la comprensión y la compasión, el duro vivir de un alma sensible en constante lucha para mantener su propio espacio, la marginalidad del hombre hipersensible en un mundo novelístico feminocéntrico,²¹ y además ha presentado al final a un antihéroe que le ha ganado la batalla a la vida y es ahora el escritor que siempre quiso ser: "Finalmente, Romaña lo que cuenta son todos los obstáculos que tuvo para lograr su deseo de llegar a ser escritor" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe para ...'", 11).

En su cuaderno de navegación rojo, Martín recogerá la penosa convalecencia con su alumna de Nanterre. No será el "podrido oligarca" sino el "sucio suramericano" (García Bedoya, "El hombre que hablaba...", 70). Es evidente que el protagonista siempre está en posición vulnerable, sin importar qué o quién sea.²² La segunda parte del díptico, Octavia de Cádiz, mantiene el relato autobiográfico donde unas partes generan otras más, y un episodio lleva a otro, como en Tristram Shandy. Martín mantiene su doble objetivo: vida y literatura, porque mientras navega por la vida, consigna sus vivencias en su nuevo cuaderno de navegación rojo. Como narrador, Martín crea sus personajes para el lector, escoge la forma, la retórica, y es quien nos dice todo lo que nosotros sabemos de ellos. El título sugiere que el protagonista-narrador es el hombre que habla de Octavia, o sea, que nos anuncia a la protagonista y el tema. La obra gira alrededor del romance que ambos personajes vivieron, bajo el prisma con que Martín ve sus recuerdos. Navegando selectivamente en su pasado nos va mostrando cómo aprendió con Octavia a amar la vida (54), y

cómo fue valorado por ella desde el comienzo: "¿Cómo puedes trabajar con esos profesores tan grises, tan vulgares, tan inferiores a lo que tú eres?" le dice Octavia a Martín (56). La obra desarrolla un nuevo aprendizaje para el protagonista que ya no necesita buscar un lugar para sí y defender su singularidad, pero debe aprender a respetar y conceder espacio a la individualidad de su compañera. Por último, debe crear un lugar quimérico que los albergue a los dos. Martín también debe mantenerse fiel a su objetivo literario: "IMPRIMA, NO DEPRIMA... (al lector) sobre la ficción que fue realidad" para el protagonista (Octavia de Cádiz, 61).

Libertad, individualidad, compasión y la constante preocupación por la escritura son características que acercan a Octavia de Cádiz a Tristram Shandy. Desde el comienzo Martín toma conciencia de su "yo" y del "tú" de Octavia. A pesar de su enfermedad, de necesitar a Octavia para recuperarse, piensa: "Octavia no puede empezar conmigo porque yo más bien tiendo a estar acabado" (71). En Martín Romaña hay un "yo" fragmentado: el "yo" real, y el "yo" representación que le permitía alternar con los demás y Martín sufre porque no logra que Inés, su esposa, sea una parte integral de su "yo" real y tenga y mantenga su propio espacio e individualidad. En la segunda parte del díptico se da la defensa a la integridad, el respeto a la individualidad y a la independencia, además de una gran sensibilidad. En primera instancia vemos al protagonista identificándose con el príncipe Leopoldo, tío de Octavia, quien como él, se ha negado a continuar los patrones sociales que preservan y aseguran la continuidad y el poder de sus iguales mediante las alianzas e influencias, o lo que Leopoldo llama, "la modernidad del dinero" (130). Martín, siguiendo esta línea de conducta, va a Europa para ser escritor y sufre numerosas calamidades con tal de mantener la integridad personal, que en su país resultaría comprometida por

los buenos oficios de su familia. En el siglo XVIII los héroes y heroínas guardaban celosamente su integridad personal. Recordemos que en Clarissa el climax de la obra se da en la decisión que toma la protagonista de no comprometer su integridad, permitiendo que el hombre que la había violado la presentara luego como esposa. Martín tampoco acepta escapar con Octavia cuando Leopoldo se lo sugiere, sabedor de la segura oposición de su familia a las relaciones de la pareja.²³

En segundo lugar, el sentimentalismo que vemos en Walter y Toby (Tristram) también lo encontramos entre Martín y Octavia. Cada uno respeta y acepta al otro como es. Por ejemplo, el protagonista nos dice: "Octavia era, al revés, el máximo exponente de todo lo que yo no era" (127). Martín no entiende cómo Octavia, amándolo a él, puede casarse con Eros Massimo y luego con Giancarlo Lovatelli, pero lo importante es que se aman como son:

¿Quién era Octavia Marie Amélie?... me conformaba con saber que era mi alumna y que se había matriculado en mis cursos un poco al azar, otro poco por curiosidad.... Pero cada tarde había gozado de la ternura que ponía en todos sus actos, en todo lo que hacía... no pedía más. No me interesaba más, dice Martín. (87-8)

Además, aunque Octavia y Martín interpretan y responden de diferente forma a los hechos, "their minds pursue parallel and unrelated courses: they agree merely in their love for each other, and in their belief that each of them has a right to look at the world in whatever way he chooses" (Brissenden, 123). Lo importante es que ambos creen en la bondad y el amor como fuerzas armonizantes de la sociedad.

En sus últimas tres novelas -- Martín Romana, Octavia de Cádiz y La última mudanza -- Bryce también trata de mostrar ficcionalmente el sentimiento de solidaridad que debe existir entre los seres humanos. Octavia le dice a Martín: "Mientras estés enfermo y triste no te dejaré, Martín" (Octavia de Cádiz,

]

vi
co
un
ha
de
la
co
de
del
cre
fon
es la

86). De igual forma se casa por ayudar a Giancarlo y a Eros. Aunque cada uno sigue su propia vida, la bondad y su alta sensibilidad hace que los protagonistas respondan a las situaciones que les rodean con delicados sentimientos, no sólo para sí mismos, sino también para aquellos que están con ellos. A diferencia del Martín que vimos en Martín Romana, el Martín de Octavia de Cádiz no se abandona y se retrae a su mundo interior (al menos al comienzo). Aunque todavía es frágil y algo pasivo, lo vemos trabajando activamente para preservar y fortalecer la independencia de su espíritu a través de la escritura y mediante el poder del amor que recibe y da a Octavia. Ellos, como personajes sentimentales que son, participan de las ideas filosófico-morales del siglo XVIII donde, "benevolence acts through sympathy ... creates, as Shaftesbury and Hume argued, an ideal society and opposed to the hobbesian huddle of frightened men" (Todd, 81).

Especialmente significativo es que casi todos los personajes del díptico viven una crisis semejante a la vivida por el hombre del siglo XX, y que comenzó en los años 50. Según Brissenden, esta crisis ha llevado a la juventud a un nuevo sentimentalismo (Brissenden, 140-55). Este sentimentalismo moderno ha hecho que unos jóvenes se retraigan para protegerse contra los aspectos desagradables de la realidad, lo que en cierta forma es una compensación contra la impotencia, como vimos en el Martín de Martín Romana. Octavia, por el contrario, practica el sentimentalismo optimista que cree en la potencial bondad de todo ser y es, sobre todo, una ilusión que conforta. Por otro lado, Inés y los del Grupo creen en un sentimentalismo violento con miras a un cambio. No creen en los principios de Hume, sino que con Hobbes mantienen que en el fondo de todo hombre hay un villano del que es necesario defenderse. El Grupo es la protesta de la juventud, tan importante como la que se presentó en el siglo

XVIII y que llevó a Francia a la Revolución. Hoy día la protesta se lleva a cabo a través de la guerilla, la canción, películas, drogas y literatura subversiva, entre otros, lo que ha dado por resultado un complejo movimiento conocido en Estados Unidos como *Counter- culture*, recogido y consignado por la literatura.²⁴ Ejemplos literarios de ella son Howl (1956) de Allen Ginsberg y The Catcher in the Rye (1951) de J.D. Salinger. En la literatura latinoamericana encontramos muchísimas obras de este espíritu, sobre todo entre los escritores del postboom. Ellos, según dice Antonio Skarmeta, pregonan la espontaneidad, la sexualidad (con abierta exploración del erotismo) y la exuberancia como afirmación de la vida frente a sus limitaciones. El coloquialismo y la cotidianidad es en los nuevos escritores una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente abastecedora de vida e inspiración.²⁵

Como parte de esta generación, Bryce comparte este sentimiento y busca la reivindicación de lo marginal; la ruptura con la idea de unidad y la defensa de la diversidad; la referencia, a veces paródica, al pasado; el urbanismo y el consumismo. Centra el texto alrededor de un "yo" marginado y sensible. Coloca a su protagonista en un contexto urbano, y la diversidad la encuentra fusionando el arte culto del escritor con el arte popular (música, películas, etc.). Además, esta aleación se realiza mediante la mezcla del lenguaje literario y el coloquial y alternando la espontaneidad con la seriedad. Martín, como Yorick en A Sentimental Journey, lleva una vida errante y desarraigada (París, Bruselas, etc.). Aunque ha sido víctima de la impotencia, que muchas veces ha sido más que sexual, siempre se le ve cambiando de compañera. Ha huido de su familia y de sí mismo precipitándolo en el colapso nervioso cuya terapia de escritura le ha convertido finalmente en escritor. Igualmente, su estilo es coloquial, irónico y tierno a la vez. Octavia enfatiza a través de todo el libro que cada uno tiene el

En

derecho de vivir su propia vida y asume una posición optimista sobre la bondad de sus congéneres. Ayuda a Martín en su "crisis positiva", por cierto, muy similar a la que vive hoy la juventud (drogas, alcohol, etc.).

Otros escritores además de Bryce, como Carpentier, Cortázar, entre otros, han tratado este problema directamente. En el díptico, Bryce habla con claridad de la revolución del 1968 en Francia y la de 1789. Pinta con detalle la vida de protesta, exilio, marginalidad, sexo y alcoholismo de la juventud. Carpentier, por su lado, relaciona en El siglo de las luces (1962) la Revolución francesa del siglo XVIII con la problemática del siglo XX. También Cortázar en Rayuela (1963), nos muestra a Oliveira y a sus amigos llevando una vida semejante a la que Bryce usa para caracterizar al Grupo que rodea a Martín en Martín Romaña. Bryce presenta en su obra la necesidad de un cambio sin la visión apocalíptica que encontramos en El siglo de las luces, y busca la manera de superar la crisis presentando a sus personajes mientras atraviesan por etapas similares a las del protagonista de Rayuela, los cuales, como él, encuentran en la escritura una razón para dar sentido a su existencia. Bryce ofrece un mundo deliberadamente hostil y algo anárquico, en el cual los personajes deben aprender a manejarse según su propio carácter para sobreponerse a las adversidades.

Es interesante, sin embargo, el drástico viraje que toman los acontecimientos hacia el final del libro. Martín comienza a descubrir que lo que él siempre ha buscado es toda una quimera, y dice: "Octavia de Cádiz no era real, era un ideal, fue una quimera" (364). Octavia, el ser ideal que ha creado para su cuaderno de navegación rojo, es una ficción igual que la ficción que Petronila (en su ficción Octavia), había hecho de él.²⁶ Dice el propio Martín: "En la Historia Personal de Francia, lo entendí toditito, desde el primer día,

1

de
r
i
r
N
P
s
d
d
C
id
de
am
de
de
de
de
Prin
host

desde el primer instante: yo era el quimero de Octavia. Entonces ella lo supo todo también" (370). En Tristram la viuda Wadman también fue una idealización hecha por Toby y Trim. El siempre vio la mujer que quería, no la que en realidad era.²⁷ En Octavia de Cádiz, desde el primer día, Octavia había creado una ficción de sí para Martín. Leopoldo dice: "no olvides, Martín, que fue Octavia quien te contó esas conversaciones" (375). Ella mantiene esa imagen material mientras Martín supera la crisis y después, poco a poco, se aleja mientras él escribe su historia. Luego, para que pueda completarla y como musa inspiradora, lo invita al crucero por el Mediterráneo. Allí ya no es la Octavia rebosante de vida y sexualidad sino la mujer etérea, deseada e inconquistable. Más tarde se convierte en su mecenas para asegurarse de que Martín termine pronto el "Epílogo". Para entonces, y como don Quijote, Martín ya sabe que solo en sueños, en un mundo irreal, podrá tener a la mujer imaginada y se dispone a morir.

La sensibilidad que se respira en todo el libro se sublima en el "Epílogo" donde el autor recuerda la metáfora del río usada por Jorge Manrique en las Coplas que fizo por la muerte de su padre (371).²⁸ Martín dice, "[E]ramos ideales... nos encantaba, eso sí, repetir nuestras conversaciones sobre La Cartuja de Parma y Don Quijote de la Mancha" (372). En otra oportunidad recuerda el amor de los místicos - Santa Teresa y San Juan de la Cruz - siempre en búsqueda del amor ideal (Dios). Martín dice: "Moría porque no moría.... Mi estado era el de una verdadera, inútil, e interminable desembocadura" (364).²⁹

En las últimas dos páginas de la novela el sentimentalismo y el desengaño de la vida surgen con fuerza arrolladora. Martín ha muerto y conversa con el Príncipe Leopoldo en el cielo. El príncipe le dice que para sobrevivir al mundo hostil:

[P]etronila necesitó sobrehumanamente ser Octavia de Cádiz, darte el amor ideal, el amor que buscabas y necesitabas. Y luego la pobre, también.... No, no creas que la pasó menos mal que tú... al contrario... Petronila Marie Amélie y Martín nunca supieron para quién amaron. (375)

le dice el príncipe Leopoldo a Martín. El vuelco que da la obra nos regresa a La vida es sueño (1635) de Calderón de la Barca, aunque también nos recuerda el desengaño de los Románticos. Sin embargo, pienso que se acerca más al desengaño y a la preocupación por la sobrevivencia después de esta vida, propia del Renacimiento y el Barroco ya que el último diálogo se lleva a cabo en el cielo entre Leopoldo y Martín, siendo ambos personajes sentimentales. Martín, aún sabiéndose muerto, le pregunta a su interlocutor, - "¿crees que Octavia siente que perduro Leopoldo?"(376).³⁰

Tampoco duda Martín, autor de Octavia de Cádiz, en añadir una nota de pie de página equiparando el santo y el sentimental. La nota reza:

No existe tampoco diferencia social alguna, a quien se lo ocurriría, entre santos y sentimentales, pues Dios le atribuye las virtudes de éstos a aquellos y viceversa, aunque tampoco existe la palabra viceversa pues no habiendo diferencias no tienen porque existir semejanzas o equivalencias. (376)

Todo lo cual, según las doctrinas cristianas, resulta razonable. El santo era en el fondo un sentimental, como el concebido por Hume. Llegaba hasta el máximo sacrificio por Dios y por las criaturas creadas por El, siempre con la esperanza de una vida mejor en el más allá. Cornejo Polar ya había vislumbrado esta veta en Tantas veces Pedro:

Sucede que en la envolvente simpatía de Pedro Balbuena - en esta otra clave de lectura - subyace una historia trágica, la del hombre que apuesta a favor de un recuerdo falaz, que clausura su existencia o la hace aleatoria en espera de que el pasado se instale nuevamente en su futuro y que en el transcurso de este proyecto hechizo, va perdiendo todo, inclusive su capacidad de convivir con sus semejantes. ("Bryce Echenique, Tantas veces Pedro", 227)

Las ansias de un algo buscado y no encontrado son, tal vez, las mismas sentidas por Vallejo en Los heraldos negros (1918), por ejemplo, y que Martín trae a colación una y otra vez, como "golpes" de la vida a lo largo de la obra.

Estructuralmente Octavia de Cádiz sigue el desarrollo de este argumento. Con la entrada de Octavia, como ser fuerte y vigoroso que viene en rescate de Martín, el texto adquiere cada vez más estabilidad en la primera parte. Hay consistencia e hilación. Sin embargo, el autor recuerda al lector, a manera de preaviso, "sobre la ficción que fue realidad (para el autor)... y sobre la realidad que fue ficción (para el protagonista)" (61), la sanchificación de Octavia de Cádiz y la quijotización de Martín Romaña (62). En la segunda parte se da un nuevo aviso al comienzo: "sabemos contar nuestros sueños, pero ya no sabemos vivirlos" (65). En esta parte de la obra se lleva a cabo el matrimonio de Octavia y el mundo se derrumba para Martín, lo cual se hace notorio en el texto porque comienzan a aparecer digresiones e inconsistencias; se mezclan las ideas -- Cádiz, Cristobal Colón, 1492, La Niña, La Pinta, el diván, el sillón Voltaire, -- mencionándose todo esto en cinco líneas (78). El lenguaje engaña y hay uso del doble sentido; lo que se piensa no es lo que se dice (80); hay saltos en el tiempo (81), anglicismos, galicismos. Se habla de Daniel Alcides Carrión, mártir, y del trío mexicano llamado Los Calaveras (82). Hay un volcán de ideas, recuerdos y personas que dan a la obra tonalidades vanguardistas. También se da el hermetismo y el sentido del tiempo vallejianos: "por llegar al futuro, que era esta tarde a las cuatro en punto, acababa de llegar al pasado que fue hace veinte años" (85). En la tercera parte, Octavia desaparece por nueve meses. Martín se hunde en la esquizofrenia (172) y César Vallejo y Mayo del 68 son huéspedes permanentes del cuaderno de navegación rojo. El texto se libera de toda atadura formal y la figura central se ausenta. Surge un narrador que se dirige al

protagonista: "Cronología, por favor, Martín, que se te está escapando el hilo" (147). Las grafías se agrandan y los capítulos se achican. El libro aumenta en volumen y el protagonista disminuye de Maximus "A MAXIMUSKI" (contradictoriamente, mientras el personaje pierde tamaño, aumenta la grafía). Se transgrede todo canon. Martín-narrador desaparece y es Octavia la que narra su historia. Suponemos que el protagonista "se siente pésimo" y es Octavia la que tiene que continuar la narración. Parece ser que lo importante es trascender la vida, perpetuarla en la obra, pero Martín no está en condiciones para hacerlo. Entonces lo hace ella (192), o un narrador que habla en primera persona del plural (195).

Posteriormente, Martín vuelve al texto para narrar la historia de un retrato de Octavia y comienza a perfilarse una Octavia-imagen a través de la letra de la canción *Tu retrato* (197). Lo que hasta ahora era algo real se va convirtiendo en recuerdo. El autor apela a la intertextualidad, usa a Hemingway, Vallejo, Borges, para crear una imagen etérea de Octavia. Suprime palabras que reemplaza por letras, O - O = Olvido - Octavia (210). Surge el "antipersonaje" -- el profesor de Nanterre y el antiprofesor de Vincennes (216). La Octavia que energizaba la narración se va evaporando del texto como coprotagonista aunque, como sombra, siempre está en él. El aparte "El Adivino" es un claro anticipo de la figura volátil de Octavia que Martín es incapaz de alcanzar. Todo lo que dice el protagonista está marcado por la inseguridad repetitiva de "me imagino" (258-59). Posteriormente, como tules difusos, las ideas se mezclan y los idiomas también (italiano, español, francés, inglés). Todo parece estar bajo los efectos de la anestesia (264) o como si fuera información telepática (277-281). La narración se hace distante, como distante es ahora la relación de Martín con la "Principessa Octavia Torlato-Fabbrini" (281).

En la cuarta parte el distanciamiento está marcado por textos bastante ajenos a la relación Martín-Octavia. Ahora ella es una figura intocable que aparece y desaparece y a la vez, se desdobra en una nueva Octavia poco amable, opuesta a la Octavia ideal. Rápidamente la obra se va tornando dramática. Los personajes cambian sus papeles como si fueran actores en El gran teatro del mundo (1649) de Calderón de la Barca. Así narra Martín:

y tremendo horror: el amigo en cuya casa estudiaba Eros era en efecto su mamá, y con toda seguridad al llegar ahí se quitaba el anillo de bodas, motivo por el cual Octavia se ponía el suyo cuando la gigantesca dama del marido enano se metía en su casa. Pero había mucho más que eso. El peinado de Octavia era de la madre de Eros, sus cejas depiladas, idem, y la elegancia que yo había visto aquí, pero que había visto antes allá, y que al ver allá me había parecido haber visto aquí, en fin, clarito, estaba clarísimo que Eros había querido convertir a Octavia en su madre.... (333)

Más tarde Octavia se separa de Eros e invita a Martín a viajar por el Mediterráneo. En el crucero, Martín cada noche le lee "La dama de siempre" y Octavia parece estar aprendiendo su papel,³¹ además el ambiente de irrealidad es reforzado en posteriores páginas con avisos de "MAÑANA NO HAY FUNCION" (351).

En el "Epílogo", Octavia se ha casado con Giancarlo, el conde Faviani, por su "herencia demasiado importante" (365). El Conde y Octavia se convierten en los mecenas de Martín y lo instalan en un dúplex en frente del "impresionante palazzo Faviani". La narración se vuelve particularmente descriptiva. En un ambiente teatral de decoraciones, cordones de seda y oro, mayordomos, descomunales y divinos arreglos florales y alusiones a Edipo, Martín muere como un actor en escena y es recibido por Leopoldo en el cielo, adonde sólo entran santos y sentimentales.

El tema de Edipo, que parece ser una constante de la novelística bryceana,

vuelve a ser retomado por el escritor en su última novela, La última mudanza de Felipe Carrillo.³² En ella se narra la historia de un arquitecto, Felipe, con una esposa fallecida, Liliane, que busca llenar su soledad con Genoveva. Desafortunadamente ella tiene un hijo, y surge una extraña situación porque tanto Genoveva como su hijo de dieciséis años mantienen una relación edípica. Ante tales circunstancias, Felipe Carrillo se ve obligado a alejarse de ellos, después de numerosos viajes de ella a Francia y de Felipe a España para visitarse. En un último esfuerzo por definir tan patética situación, van a las playas de Colán en Perú. En medio del "fenómeno del niño" se separan.³³ Genoveva y su hijo vuelven a España y Carrillo a Francia después que éste tiene una aventura amorosa con la mulata Eusebia.

En La última mudanza encontramos el mismo denominador común: fracasadas relaciones amorosas de un protagonista masculino solitario, errante, siempre en busca del amor, y perseguido por situaciones potenciadas por el complejo de Edipo. Sin embargo, la obra está marcada por diferencias fundamentales. Ante todo, representa un gran esfuerzo de concisión por parte del autor, que ha querido ver "cómo con un texto más breve se pueden hacer las mismas cosas.... En esta novela no se abandonan ni las digresiones, ni los saltos adelante, no se abandona la idea de desmesura para nada" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe...'", 10). Además, Felipe Carrillo es un hombre de éxito que, a pesar de su origen latinoamericano, ha logrado establecerse en París. Al parecer, también ha logrado una buena relación matrimonial con Liliane, cuyo vínculo ha sido disuelto por la muerte. Hay una mayor madurez psicológica en el protagonista que trata de llevar unas cordiales relaciones con Genoveva y su hijo. El complejo de Edipo, a diferencia de las otras cuatro novelas anteriores, no es sufrido por el protagonista sino por la coprotagonista y su hijo, cuyos

antecedentes se vieron ya en Eros y Giancarlo. Aunque vemos un protagonista solitario, éste no se ha marginado; por el contrario, ha vencido un medio hostil. Ha aprendido a vivir en una sociedad diferente a la suya, algo inhumana, mecanizada y materialista, ya no mediante el escape, sino sirviéndose de ésta sin ser tan usado y abusado por ella. Como Sir Charles Grandison en The History of Sir Charles Grandison (1753) de Richardson, Felipe "was able to '[live] to himself and his own heart, rather than to the opinion of the world', and still mantains a fairly comfortable relationship with the society of which he was a member" (Brissenden, 146).

Su sentimentalismo lo lleva a convivir con situaciones absurdas, tratando de comprender y sufriendo pacientemente a Sebastián -- "Bastianito" por apodo --, la lora, el gato, perros, monos y demás. A pesar de lo aberrante de la situación, Felipe trata de crear una atmósfera ideal en las playas paradisíacas del Perú. Pero de nuevo, el protagonista bryceano tendrá que declararse un doble perdedor en el amor. En Perú dos relaciones amorosas llegan a su término. Primero, a Carrillo le resulta imposible ser pospuesto por el hijo de la mujer que ama y aceptar ser cómplice de las relaciones incestuosas de Genoveva y su hijo. Por lo visto, estas relaciones vienen de tiempo atrás, según los comentarios del propio Felipe quien dice que en Madrid eran considerados como "el matrimonio más estable del país" (84). En segundo lugar, su aventura amorosa con Eusebia Lozanos Pinto también resulta un imposible por las diferencias culturales. Eusebia, igual que Rosario en Los pasos perdidos (1953) de Carpentier, es una mujer sencilla, del pueblo, con sentimientos genuinos y mucho más realista que Carrillo. Sus relaciones sexuales se postulan como única vía de comunicación entre ambos, puesto que ni lingüísticamente pueden entenderse, esto sin hacer mención a las barreras de clase y educación. Según la describe el propio Carrillo

es "inteligente, alegre, de finísimos sentimientos y grandes dificultades para expresarlos" (120). En última instancia, Eusebia es también un recurso literario para llevar a término la relación con Genoveva y, dadas las barreras sociales, culturales y lingüísticas, liberar al protagonista para que pueda regresar a Francia. De nuevo solitario, Felipe ahora sabe de su desarraigo cultural que no le permite ni el sentimiento de pertenencia a su país de origen ni tampoco a su país adoptivo. Es, como él se autodefine, "un hombre dividido" (143), que trata de reconciliar "su pasado, su presente y su futuro" (85). Vive un presente que añora un pasado, el cual le impide un futuro estable y feliz.

El pasado en la novelística bryceana se potencia como paraíso ideal, ido e irrecuperable, es la búsqueda de orígenes de Carpentier, es deseo permanente de volver sobre los pasos ya perdidos. Ese paraíso de amor siempre presente en la memoria está simbolizado en Un mundo para Julius a través del retrato de Cinthia, la hermanita que tanto amor y comprensión le dio a Julius, en Tantas veces Pedro por el perro de bronce que Pedro llevaba siempre consigo, y que mantenía viva la imagen de Sophie y en el díptico Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire, por el retrato de Octavia. El protagonista bryceano alimenta su vida interior de imágenes que ni siquiera corresponden, en muchos casos, a la realidad. En Tantas veces Pedro, éste se enamora de Sophie porque se parece a la fotografía de una chica que salió en una revista en Perú (248). En La última mudanza, Felipe Carrillo ha guardado por años un retrato de Liliane en el ropero (42). Luego pone en la pared el de Eusebia, que al final también descuelga y hasta trata de "extrañarla un poquito" (148). Pero Felipe Carrillo, que canta *Tu retrato*, no es como el Martín que le cantaba *Tu retrato* a Octavia de Cádiz, porque Carrillo es el hombre que "cayó en una trampa inconmensurable de la nostalgia pero ahora ya se ha escapado de ella" (148), y aunque de vez en cuando

"siente la brutal necesidad de llegar hasta los brazos de Catherine", su nueva amiga francesa, solo logra comprobar lo muy "desabrazado que se ha quedado para siempre" (148). Así como Uncle Toby aprendió con la viuda Wadman a no caer en las trampas del amor, Felipe ahora ha aprendido bien a vivir desabrazado.

Como antihéroe sentimental, Carrillo no logra relaciones estables, pero también encuentra que, por razones diferentes, muchos otros comparten su problema porque, como dice Hume:

An imaginative insight through the association of ideas... is necessary to achieve this knowledge as we perceive actions in others similar to our own. (Citado por Traugott, 74)

La estructura de La última mudanza acude a los mismos recursos literarios que las demás novelas - citas de pie de página (49-52), supuestos artículos escritos en La Revue Psychanalytique (49), saltos en el tiempo que revelan la fragmentación del "yo", del "hombre dividido" que es Felipe. Su reflexividad y el análisis de los hechos que vive están consignados a lo largo del libro y en la traducción que hace de La Revue Psychanalytique (51-52). A veces, incluso hace una PAUSA (y así lo dice el texto, 34) para tomar un café. Componente importante en estas reflexiones es la música (la cual trataremos más adelante), que además le ayuda a Felipe a continuar con la historia que vivió en París, Madrid, Colán y la hacienda Montenegro. La dificultad o falta de comunicación entre los personajes se deja sentir en el texto primero por el uso de diferentes idiomas - el francés, el inglés y el italiano - los cuales denotan los problemas de comunicación entre Genoveva y Felipe. Segundo, el uso de los costumbrismos señala la incomunicación entre el protagonista y Eusebia. En tercer lugar, el uso frecuente de las traducciones se hace necesario para que los personajes o el lector entiendan. Por otro lado, el problema psicológico es

resaltado a través de frecuentes alusiones al respecto y por el uso de la revista psicoanalítica. El complejo de Edipo es subrayado por el autor en su libro en forma específica en la nota 4 de pie de página (52):

Hemos citado sólo una de las muchas respuestas de Felipe Carrillo en *France Inter*, porque pensamos que contiene elementos suficientes para el punto C (conclusión). Los subrayados son nuestros, evidentemente. Véanse nuevamente y se comprenderá la necesidad de los mismos y su fuerte contenido edípico. Hemos subrayado la palabra *ciegamente*, por ejemplo. Las razones nos parecen más que evidentes. ¿Y cómo no pensar en el *Edipo Rey*, de Sófocles, al encontrarnos con la palabra *rey*, seguida por las palabras "de la arquitectura en Francia"? -ambas pertenecientes al género femenino (Nota del autor) (a).

Las referencias a la literatura se dan con frecuencia y señalan el interés de Felipe por contar la historia de estas cuatro mujeres de su vida - Liliane, Genoveva, Eusebia y Catherine - porque, en el decir del epígrafe de Lawrence Durrell que abre la novela: "There is only one thing you can do with a woman - said Clea once - you can love her, suffer for her, or turn her into literature" (La última mudanza, 8). El autor enfoca la atención en la labor creativa y en la necesidad de una "pausa" para descansar de escribir. Señala la música como elemento inspirador sin el cual dice no poder continuar la historia en el "Capítulo II (Continuación y Fin)" (34). Constantemente el narrador, ahora en primera persona del plural, llama la atención del lector sobre el acto de escribir cuando le dice: "retomemos el hilo negro de esta historia..." (101). También se involucra al lector en la trama al hablarle directamente -- "creían ustedes que iba a decir..." (101) -- técnica que es igualmente utilizada por Tristram quien se dirige a sus lectores como "Madame" o "mi querida señora". Felipe, como Tristram, tampoco tiene mucho que contar y por eso dice:

La verdad es que, de arranque, ya no me queda prácticamente nada que contar, pero tampoco me queda más remedio que seguir contando, contando para ello con la ayuda de Dios todopoderoso y Laurence Sterne, creador fabuloso de La vida y opiniones del

caballero Tristram Shandy, rey de la digresión.... (20)³⁴

La aparente carencia de material narrativo puntualiza el valor artístico que el autor da a la digresión a la vez que desacraliza al escritor y muestra la difícil labor del novelista. Este aspecto también queda reforzado por la figura oportunista del escritor Andrés Samudio del que ya hablamos.

En la obra de Bryce se presenta al personaje central con las mismas características de la figura típica de la novela sentimental donde, como señala Janet Todd:

A single vulnerable hero, is opposed to the expanse of a hostile society, and, while the sentimental human virtues of benevolence and tenderness are indeed the basis of human worth and fellowship, these virtues on the whole occur defensively and impotently and their possession always creates the victim. (94)

Además, el héroe bryceano es tallado con un lenguaje conversacional que elabora y reelabora sobre la triste cotidianidad de la existencia, creando cierta intimidad con el lector e invitándole a identificarse con el protagonista. Sin embargo, en la novelística de Bryce la palabra no se detiene, "no se agota en el mensaje que engendra..., puede sobrevivir a ese mensaje... sobreimprimiendo a la voz consciente y razonable del sujeto la voz dominadora, testaruda, implacable, de la estructura" (Barthes, Lección inaugural, 119).

Como Sterne, Bryce ajusta su estilo a las exigencias personales y refleja en sus obras la deshumanización como factor que potencia reacciones sociales. Concentra su obra en el "yo", colocando sus novelas más allá de la convención. Remite su discurso a la mentirosa naturalidad de la confidencia, convirtiendo su quehacer literario en depositario de la existencia. Su héroe o antihéroe expresa esta experiencia existencial. Pero la novela, que según Barthes, es mentira creíble, necesita signos falsos como el lenguaje y los recursos técnicos usados

por el escritor para durar y ser consumida (El grado cero, 46). Estos signos falsos del arte se presentan en forma especial en la caracterización que Bryce hace de sus personajes para dar profundidad y singularidad a la experiencia que fascina y une al lector, no ante el poder de la belleza de ese arte, sino ante la vitalidad existencial que se refleja en el personaje novelesco de Bryce.

NOTAS

¹ En "Conversación con Vargas Llosa", citado por José Miguel Oviedo, 32. Bryce, como Vargas Llosa, afirma que: "París me ha permitido escribir dos libros sobre el Perú..., en Lima no los había escrito nunca" ("Necesito estar lejos", 5). Con la distancia ha logrado "tomar a Lima como escenario ya vacío, muy bien iluminado, con una iluminación tan buena que me permitía ver rincones que hasta entonces nunca había creído importantes y entonces pude colocar en ella personajes... que son miles de personas y 'olvidos'" (Bryce, "Necesito estar lejos", 6).

² Sobre este aspecto autobiográfico de Bryce puede verse la tesis de César Ferreira, "Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique" (1991).

³ En Tantas veces Pedro leemos que la obra de Pedro-protagonista fue destruida por el perro de Sophie, pero la obra de Pedro-escritor es la novela Tantas veces Pedro (253).

⁴ Véase "Sebastián Salazar Bondy y la vocación", 18, citado por Oviedo, 63.

⁵ Brissenden, en Virtue in Distress, afirma que Sterne es considerado como la figura central del sentimentalismo del siglo XVIII. Además, durante doscientos años se creyó que el mito del sentimentalismo había sido inventado por él (187).

⁶ Verse al respecto César Ferreira, "Autobiografía y exilio", 11.

⁷ En su trabajo sobre la obra de Bryce, González-Pérez define el anacoluto como el "solecismo que consiste en la inconsecuencia o falta de hilación en la construcción de una frase, oración o cláusula o en el sentido general de la alocución" (5).

⁸ Fernando Toda, traductor de Tristram Shandy, nos dice en su nota de pie de página: "El concepto lockeano de la duración, parafraseado pomposamente por Walter, consiste en que 'los hombres derivan sus ideas sobre la duración a partir de su reflexión sobre la sucesión de las ideas que ellas observan en su propio entendimiento'. Esto se convierte en una parte fundamental del método que emplea Tristram Shandy para presentar su historia, y le permite apartarse del esquema narrativo tradicional en lo espacial y temporal" (228).

⁹ Don Quijote fue traducido al inglés en 1719, y es claro que

Sterne fue un asiduo lector de Cervantes dadas las múltiples referencias al escritor español que encontramos en su obra.

¹⁰ Las obras de Rabelais también eran conocidas por Sterne ya que ellas fueron publicadas en inglés entre 1653 y 1694.

¹¹ Respecto a Tristram Shandy, ver Konigsberg, Narrative Technique in the English Novel, 3ª nota de pie de página, 285. Respecto a Bryce, ver Luchting, "Un mundo para Julius de Bryce Echenique".

¹² Este aspecto ha dado bases a un estudio muy interesante de Ernest Nevin Dilworth, The Sentimental Journey of Laurence Sterne. En él, el autor estudia las relaciones entre la ficción y la realidad en la obra citada.

¹³ En la novela sentimental la polarización de los principios de la filosofía moral de la época da la base al conflicto argumental de la obra. Por un lado están los principios morales puntualizados por Shaftesbury (1671-1713), Hutcheson (1694-1746) y David Hume (1711-1743), filósofos ingleses cuyas doctrinas se fundamentan en la creencia en la innata benevolencia del ser humano. Thomas Hobbes (1588-1679) y Adam Smith, por el contrario, concebían al individuo inclinado al mal y pecaminoso por naturaleza, creían que el hombre es guiado en sus acciones por el egoísmo.

¹⁴ Ian Watt, en The Rise of the Novel, habla de la gran influencia de la novela sentimental cuyos protagonistas masculinos representaban un nuevo tipo de heroísmo en contraposición al viejo "código de honor". Estos hombres de sentimiento encarnaban al buen cristiano cumplidor de su deber, piadoso y bondadoso, que en la opinión pública representaba "the character and actions of a man of **True Honour**" (244).

¹⁵ Bryce está al tanto de esta obra, la cual menciona en El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, 305.

¹⁶ Al respecto véase Janet Todd, quien habla de los rasgos picarescos de Tristram Shandy, y César Ferreira, en "Autobiografía y exilio" estudia la obra de Bryce conectándola con la picaresca.

¹⁷ Tristram narra situaciones y reacciones de Uncle Toby similares a las de Martín. Véase Tristram, 159.

¹⁸ Martín dedica la segunda y tercera parte del libro a Octavia aunque todavía no la ha encontrado en Cádiz. Al parecer le está

contando a ella su historia con Inés, pero en el momento, el lector desconoce al personaje.

¹⁹ Véase Ferreira, "Autobiografía y exilio". La experiencia de Bryce en París no es única, basta recordar Rayuela (1963) de Cortázar y Pobre gente de París (1958) de Salazar Bondy, entre otras. Para ver comentarios sobre la experiencia europea de escritores peruanos léase Estuardo Núñez, La imagen del mundo en la literatura. En Crónicas personales, Bryce también dedica al tema varios apartes, siendo especialmente interesante "Siete años después del 68", 159-70.

²⁰ Una escena semejante se presenta en Tristram Shandy, 142.

²¹ Término usado por Janet Todd para indicar los patrones de conducta femeninos que fueron asumidos por personajes masculinos en la novelística sentimental del siglo XVIII (106).

²² Para Inés, Martín tenía la "sangre podrida" y era un "podrido oligarca". Para la familia de Octavia era un "sucio suramericano" (Octavia de Cádiz, 281).

²³ Más tarde Martín se arrepiente de haber tomado tal decisión porque ya nunca podrá casarse con Octavia. Pero en ese momento el orgullo y el menoscabo de su integridad le impidieron aceptar la idea del príncipe (151).

²⁴ Este movimiento es mencionado por Bryce refiriéndose al protagonista: "Martín Romaña era el primer anti-profesor de a verdad que llegaba a Vincennes, la verdadera y única encarnación de la contracultura" (Octavia de Cádiz, 215).

²⁵ Antonio Skarmeta, "La toute nouvelle génération", citado por D. Shaw en "Towards a Description of the Post-Boom" presenta una síntesis de las principales características de la generación postboomiana (87-94).

²⁶ Petronila era el nombre real de Octavia y es mencionado en Octavia de Cádiz por primera vez cuando Martín conoce al príncipe Leopoldo, tío de ella (99).

²⁷ Vale la pena recordar que tanto Sterne como Bryce reconocen la gran influencia que Don Quijote ha tenido en sus obras. Esto se evidencia en las múltiples ocasiones en que ambos escritores hacen mención de ella. Por lo tanto es probable que la figura de Dulcinea o Marcela inspirara algunos de los personajes femeninos en la obra de

ambos escritores.

²⁸ Las Coplas fueron editadas después de la muerte de Jorge Manrique en Sevilla en 1537. En ellas, tras consideraciones de carácter general, se compara la vida con el fluir de los ríos hacia el mar - "que es el morir". También se ha querido ver en ellas una anticipación a la expresión renacentista de la vida perdurable de la fama. Esto es interesante si se considera el afán de Martín y, en general de los protagonistas de las últimas cuatro novelas de Bryce, de ser escritores. Sería factible preguntarse si hay en ello una connotación de la búsqueda de la inmortalidad que dominó la literatura del Siglo de Oro.

²⁹ Aquí parece que Martín fusiona las ideas de Manrique y las de la Madre Teresa de Avila.

³⁰ Bryce defiende el sentimentalismo y la hipersensibilidad a lo largo de su obra. En Martín Romana el doctor Llobera le dice a Martín: "no debe tomar su hipersensibilidad como un defecto, sino como una virtud, como un poder, como una fuerza muy personal..." (385).

³¹ Según se lee en Octavia de Cádiz, "La dama de siempre" está tomada de Damas cuyo autor es Adriano González León (345). Cada noche Martín debe leer y releer parte de este capítulo del libro, mientras Octavia se duerme.

³² El llamado complejo de Edipo se refiere a la teoría psicoanalítica del médico austriaco Sigmund Freud. Toma su nombre de la legenda de la mitología griega que narra la historia de Edipo, hijo del rey de Tebas, quien mata al padre y se desposa con Yocasta, su madre. Según Freud, la sexualidad del adulto es un producto final de un complejo proceso de desarrollo que comienza en la niñez. Este proceso envuelve funciones y partes del cuerpo que corresponden a varias etapas en la relación niño - adulto, en particular entre padres e hijos (hembra o varón). De crucial importancia es el llamado "período edípico" que ocurre entre los cuatro y los seis años de edad. En esta etapa del desarrollo del niño, por primera vez él es capaz de tener una relación emocional especial con el padre del sexo opuesto, similar a la relación que el adulto tiene con su compañero sexual. El niño a la vez reacciona como rival del padre del mismo sexo. La inmadurez física lo lleva al fracaso de sus deseos y a la frustración. Esto es a su vez, la primera etapa hacia la vida adulta. Aunque el niño logre superar este período, la relación emocional que ha tenido con el padre del sexo opuesto, y sus miedos y fantasías permanecen en su inconsciente e influyen fuertemente su vida adulta, en especial, en sus relaciones amorosas (New Encyclopedia, vl.21, 369).

³³ El "fenómeno del niño", según explica el propio narrador, es producido por la corriente de Humboldt, conocida en el Perú como la "Corriente del Niño", 13.

³⁴ Bryce hace alusión directa a Tristram Shandy donde se lee "... desde la primera frase que escribo ya estoy confiando en Dios Todopoderoso para poder escribir la segunda" (544).

CAPITULO III

EL RETORNO DEL PROTAGONISTA EN BRYCE

1. Caracterización en Bryce

En el siglo XVIII, como hemos visto, se glorificó la sensibilidad y el sentimentalismo. Personajes tanto femeninos como masculinos, en su más pronunciada emotividad, surgieron de la pluma de numerosos escritores de ambos sexos. Luego, la tendencia fue hacia la represión de este tipo de manifestación, aunque ya no por razones de "decoro". Sin embargo, la "benevolencia masculina" permitió a la mujer expresar sus sentimientos y exigió al hombre, en nombre de la virilidad, el control de los mismos (Todd, Sensibility: An Introduction, 10-31). Tal tendencia se ha mantenido en la civilización occidental hasta el presente. La literatura ha recogido en sus obras las normas fijadas por el consenso colectivo, el cual ha adjudicado la sensibilidad a la mujer en términos peyorativos (sensiblería) y el control y la superioridad al varón, avalados por la noción del machismo. A pesar de esto, "el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión... cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad" (Paz, El laberinto de la soledad, 175). Según Paz, la soledad tiene un doble significado: es "la ruptura con un mundo y la tentativa por crear otro" donde el amor sea posible (184). En el mundo moderno "el amor es una actividad antisocial y peligrosa" (Paz, 182). La sociedad niega los instintos más profundos del individuo y trata de superar su

inherente dialéctica de opuestos -- lo bueno y lo malo, lo real y lo ficticio, lo racional y lo que no lo es -- en un empeño por "transformar las diferencias cualitativas, es decir: humanas, en uniformidades cuantitativas.... Se cierran así las vías de acceso a la experiencia más honda que la vida ofrece al hombre y que consiste en penetrar la realidad como una totalidad en la cual los contrarios pactan" (Paz, 181).

La novelística de Bryce desarrolla temáticamente esta búsqueda de comunión, esa carencia y esa soledad. Defiende el amor en su nivel introyectivo y en su necesidad de volcarse al exterior para realizarse en otro: vida y muerte, (Eros y Tanatos), siempre se les ve mezcladas en su afán por trascender la soledad. Estructuralmente, Bryce se sirve de las teorías freudianas sobre la horda original y el complejo de Edipo. Ellas muestran la lucha entre los instintos del hombre y la represión de éstos impuesta por la sociedad, ya que la vida social "niega casi siempre toda posibilidad de auténtica comunión erótica" (Paz, El laberinto, 182). El mito estructural de Edipo es usado conscientemente por el autor para señalar la obra de la civilización sobre el individuo en diferentes etapas de su vida. A partir de Martín Romana (1981), el protagonista-narrador temáticamente expone abiertamente su interior, su soledad y su necesidad de ser amado, mientras el protagonista-escritor usa la razón y se sirve de los medios modernos de comunicación social para presentar en sus escritos la misma carencia y el vacío en los que vive el hombre actual. En el primero hay ruptura con el mundo y en el segundo hay necesidad de crear otro mejor, así sea irreal, donde se pueda expresar sin ambages la necesidad de amor que tiene el hombre, y la urgencia de reconocer a la mujer su derecho a la realización personal y afectiva. El protagonista-narrador elabora sobre el complejo de Edipo y el lector reconoce su evolución en las cinco novelas, mientras que el protagonista-escritor

se inclina hacia la teoría "antiedípica" de Lacan donde la metáfora fálica es sinónimo de "law, language and social order" (Ragland-Sullivan, 271).¹

El deseo es presentado por Bryce como el choque del hombre con las crudas exigencias de la civilización. El protagonista se debate en medio de los conflictos creados por la polarización de fuerzas, las cuales demandan, por un lado, el ajuste a la sociedad en la que vive y, por el otro, comunión y solidaridad humana. Permanentemente se le ve abocado a escoger entre el "je" y el "moi" (Lacan), entre ser él mismo y ser la máscara de sí. Bryce presenta temáticamente al individuo real y al individuo creado por la civilización. Angustia, sensibilidad, fragilidad y pasión son el tema de sus novelas. Control, lógica, fortaleza y seguridad son características que se revelan en los autores de las mismas. Consistente con su temática, Bryce expande su universo ficcional, haciendo al lector coautor y copártcipe de la soledad de sus protagonistas y los eleva a la experiencia estética. Para ver cómo se lleva a cabo dicha participación y de qué recursos se vale el escritor para hacernos coautores de sus obras, es necesario ver primero cómo caracteriza a sus seres ficcionales y cómo crea el marco de aparente realidad en el que ellos se desenvuelven.

Bryce Echenique, como Sterne o Fielding, ha creado en sus obras un mundo relacionado con la realidad cotidiana que vive su lector. Este mundo ficcional es siempre una posibilidad, lo cual le permite el placer de extender sus experiencias, en un nivel imaginativo y seguro, de acciones y sentimientos que le son inaccesibles en la vida real. Todo en este mundo de ficción es creíblemente posible, aunque desbordado por la imaginación. En las novelas, el lector se ve envuelto en la acción, al tiempo que está fuera de ella. Se involucra emocionalmente, y a la vez se permite juzgar situaciones y acciones, unas veces instintivamente y otras con clara conciencia de ello, pero casi siempre bajo la

influencia de la emoción. El lector es forzado a la complicidad con los personajes, y particularmente con el protagonista con quien es invitado a identificarse, infundiéndole vida real al mundo interior y exterior de la obra.

El desarrollo psicológico del personaje y el ambiente en el que éste actúa, se expande en minucioso recuento de detalles para reforzar y clarificar las interrelaciones entre los personajes y entre éstos y el lector. Bryce va arreglando el a veces tristemente cómico, frágil y absurdo mundo de sus protagonistas, a la par que obliga al lector (en sus últimas cuatro novelas) a reestructurar la obra para mirarla como el producto de un obstinado, fuerte y talentoso personaje que llega a ser el autor del libro que el lector tiene entre sus manos. En esta doble caracterización, el autor mantiene las pautas dadas por el novelista sentimental del siglo XVIII donde:

Two aspects suggest themselves as of special importance in the novel - characterisation, and presentation of the background: the novel is surely distinguished from other genres and from previous forms of fiction by the amount of attention it habitually accords both to the individualisation of its characters and the detailed presentation of the environment. (Watt, 17)

De estos dos aspectos, la caracterización define la identidad del protagonista y la presentación del trasfondo señala la influencia que el ambiente ejerce sobre su individualidad. Como entonces, el autor presta gran atención a la particularización del personaje, presentándolo como un individuo de la vida real con nombres corrientes, los cuales son expresión de la identidad de cada persona, y sugiriendo que las figuras narrativas sean miradas como entes individuales dentro del ambiente de la sociedad en que se mueven y no como simples prototipos. Esenciales a este ambiente son las coordenadas de espacio y tiempo como marco del realismo de la obra y de la identificación del personaje. Al respecto, Locke ha dicho que, "the individual is in touch with his own

continuing identity through memory of his past thoughts and actions" (citado por Watt, 21).² Para que ésto sea posible se requiere un escenario específico dentro de unos parámetros de tiempo y espacio. En estas coordenadas la experiencia pasada es presentada como causa de la acción presente, puesto que los recuerdos son los que dan origen a la novela que los consigna y mantienen la cohesividad estructural.

Igualmente importante es el papel que juega el tiempo en la caracterización del personaje y su influencia sobre el lector. Según Watt:

It is true that the time scales of the novels are sometimes both contradictory in themselves, and inconsistent with their pretended historical setting, but the mere fact that such objections arise is surely a tribute to the way characters are felt by the reader to be rooted in the temporal dimension. (24)

El escritor busca que el lector pueda sentir la identidad individual del personaje ficcional a través de su existencia en el tiempo y en el fluir de su experiencia. Bryce no llega a la precisión de Richardson, quien nos dice que Clarissa murió a las 6:40 P.M. de un martes 7 de septiembre, pero nos cuenta en Octavia de Cádiz (1985):

Me desperté tarde y muy cansado y abajo estaba el cretino del mayordomo..., le acepté con cortesía los buenos días, señor, el jugo de naranjas, las tostadas y el café... pero al almuerzo abrió la puerta y me encontró fatal. Hacía tres horas que le había atravesado el corazón a Albertino.... (374)

Al lado de los parámetros temporales de la acción encontramos fechas como la revolución del 68 en París o la alusión al "fenómeno del niño" en Colán en 1983, durante la época de Navidad. Tiempo y espacio son claramente demarcados por el escritor para situar a los personajes en el mundo de sus recuerdos y de la obra, dándoles realidad dentro de estas coordenadas en las que

usualmente se mueven los seres reales, para definir en ellas la individualidad de sus seres de ficción. El espacio no está, por lo general, descrito en detalle pero se dan nombres y lugares donde se llevan a cabo las experiencias de los protagonistas. Dichas experiencias son narradas en un lenguaje coloquial y tal como han sucedido. De esta forma el autor da un escenario a los personajes que actúan en la obra, mientras implícitamente se va caracterizando al "escritor" -- Pedro, Felipe, Martín -- con sus cualidades y habilidades artísticas con las que él hace que las palabras correspondan a los objetos que describe. La sensibilidad literaria de éstos se ajusta a las normas de la ficción y les permite crear un convincente mundo de fantasía. Todo lo que estos "escritores" hacen para dar vida a la novela va creando el carácter y perfilando con claridad al personaje que escribe la obra y que, además, está dentro de ella como protagonista y fuera de ella como escritor. Es necesario, por lo tanto, tener en cuenta en las últimas cuatro novelas de Bryce -- Tantas veces Pedro, Martín Romana, Octavia de Cádiz y La última mudanza -- esta doble caracterización del "personaje-protagonista" y la del "personaje escritor".

Parte esencial de la estructura es la participación del lector en cada novela y en la novelística total. Bryce, al igual que Sterne,

created a fictional sense of time while also spatializing temporality... and also achieved... a triumph over time through the character's creative reconstruction of the past.... Character and actions are created through the reader's own spacial and temporal awareness. (261-62)³

Esta reconstrucción del pasado del protagonista sólo llega a tener sentido a través de las técnicas narrativas utilizadas por el escritor para que el lector experimente y se dé cuenta de la naturaleza de la individualidad, del problema de la identidad, el conflicto entre subjetividad y objetividad, y de la realidad o irrealdad del tiempo. A través de ellas percibe el mundo novelístico y lo hace

suyo, fundiendo su propia subjetividad con la subjetividad expuesta en el texto. Siempre está atento a las acciones, reacciones y relaciones del protagonista con los demás personajes y con el medio que le rodea.

Igual que muchos escritores del siglo de las luces, Bryce crea su novelística alrededor de un personaje principal masculino, siempre sensible a los problemas ajenos, tierno, despreocupado por el dinero, errante e inestable en sus relaciones afectivas. A pesar de su exuberante sexualidad -- signo de poder y dominio en la novelística sentimental dieciochesca -- los protagonistas mantienen ciertas características "femeninas".⁴ Ellos son como nosotros pero, no obstante lo mucho que se nos parecen, siempre entre ellos y nosotros está presente la barrera del arte. Como dice Forster en Aspects of the Novel: "they are real not because they are like ourselves (though they may be like us) but because they are convincing" (97). Podemos apreciar en ellos paralelos con los seres de la vida real, sobre todo en su afán por vivir sus vidas, o escapar de ellas. Sin embargo, debemos recordar que los personajes de toda obra son "word-masses", creadas por el autor: "their nature is conditioned by what he guesses about other people, and about himself, and is further modified by other aspects of his work" (Forster, 71). Los personajes en la obra de arte son diferentes a los del mundo extratextual y, generalmente, pueden ser entendidos totalmente por el lector. El autor a menudo expone completamente su vida interior y sus actuaciones exteriores. A Julius lo vemos sufrir y lo vemos recordar a Cinthia. También lo vemos con hambre y frío en medio de la abundancia. Percibimos su sensibilidad y compasión en un mundo de desprecio por lo penoso de la vida. Julius, como Martín o Pedro Balbuena, poco a poco dejan de ser unos simples esquemas en la mente del escritor y comienzan a tener vida propia a través del amor que inyecta vida al ser ficcional. En este sentido los personajes de ficción

se acercan más a los seres humanos, sólo que en la vida cotidiana no se da la constante sensibilidad e intensidad de la pasión que tipifica el protagonista bryceano.⁵

El protagonista masculino, -- Julius, Pedro, Martín y Felipe -- también encarna al hombre moderno y sensible en medio de un tecnificado mundo materialista. Siempre se presenta abiertamente desprevenido, ilusionado, con intenciones de descubrir, experimentar y vivir una vida real satisfactoria y (a excepción de Julius) crear otra ficcional como medio de autorrealización personal. El protagonista es, casi siempre, una persona consciente de esta doble búsqueda, la cual resulta en el éxito de la segunda a través de los fracasos de la primera. Su deseo de ser escritor se cumple a medida que va asentando en las páginas de la novela sus tristes experiencias amorosas. Además, Bryce busca dar al lector no sólo,

an emotional experience but to have us learn by extending our own experience and hence broadening our awareness about human nature about the world in which we live, and about ourselves. (Königsberg, 17)

En su primera novela, Un mundo para Julius (1970), lo primero que impacta es el abandono afectivo en el que el escritor sumerge a su protagonista. Vilma y, en general la servidumbre, son los que cuidan de Julius. Exceptuando el ritual matutino para despertar a la madre y las ocasionales caricias de Santiago, el niño sólo comparte en familia con su hermana Cinthia. Paralelo a este abandono, se señala una serie de contrastes que diferencian y aíslan a la figura central. Al lado de la belleza y donaire de Susan, la madre, la elegancia y distinción de Juan Lucas, el padrastro, está la descripción física de Julius:

él permanecía inmóvil, con las orejotas como alfajores - voladores, las manos pegaditas al cuerpo, los tacos juntos, pero las

puntas de los pies bien separadas como un soldadito distraído en atención. (19)

Es clara la insistencia del autor sobre la poca belleza del niño. Sus grandes orejas son mencionadas varias veces en las primeras páginas -- "niñito orejudo" (55), "sus orejotas" (14) u "Orejitas" (16), como lo llamaba Santiago. Además, constantemente se le compara con sus hermanos que aprenden pronto a jugar el golf, mientras al niño deben conseguirle una institutriz -- la señorita Julia -- para que le ayude con las labores escolares. El resultado es una doble marginación por la diferencia en talento y en preferencias. La hipersensibilidad de Julius también es un problema para la familia que resuelve enviarlo a Chosica con la servidumbre, mientras la madre viaja por Europa. Susan no lo juzga listo para el viaje porque notó que el niño bizqueaba, "igual que Cinthia cuando murió su mamá Bertha" (49). Todo lo anterior se postula como un hecho negativo en un mundo donde la belleza, la etiqueta y la vida social son el soporte de la insulsa existencia de esta clase social, lo que acredita cierta reminiscencia del "decoro" dieciochesco. Mientras para algunos miembros de la casa el niño resultaba gracioso, por sus "soniditos" (16) o sus "orejitas", para otros, en cambio, es un "cara de cojudo", un "mocoso" (377) y un imbécil (383). En todo caso, Julius es visto más como objeto que cambia la rutina de placer de la familia, que molesta, o que puede ser usado en beneficio propio como en el caso de Bobby, quien sólo lo busca para que le dé el dinero de su alcancía, pero nunca se les ve expresar interés por la individualidad de esta criatura solitaria y sensible.

La caracterización de Julius sigue un diseño estructural que avanza en el tiempo y es proporcionalmente inverso a los sentimientos de afinidad que se manifiestan entre él, su familia y su clase social. Respecto a la servidumbre y a la clase social que estos representan, a medida que transcurre el relato, Julius se

va identificando mejor con ellos para reconocer al final que con ninguna de las dos logra sentirse perfectamente cómodo y que debe enfrentarse a un "vacío grande, hondo y oscuro..." (426). El tiempo es parte íntegra de la estructura en la que se da la caracterización de un personaje que toma vida en el pasado psicológico del protagonista y se vuelve presente en el último capítulo titulado "Retornos". En él, once años más tarde, Julius se encuentra tan solo como en la noche que murió su padre. En el primer capítulo Julius era usado como juguete dulce y delicado para despertar a la madre, y en el último, como medio para que Bobby obtenga el placer que tanto desea. En la caracterización del niño se sigue un patrón de abandono y de aislamiento en medio de mucha compañía. Su única hermana y amiga, Cinthia, pronto desaparece del escenario, quedándole de ella sólo el recuerdo y la sonrisa de su retrato. Al final el niño acepta que está solo y debe enfrentarse a la realidad, entonces llora, esta vez, por sí mismo (426).

Julius también lloró con la muerte de la nana de Cinthia y por Arminda (353). El llanto es significativo porque pocas veces se le ve llorar a pesar de su corta edad. El manifiesta su sensibilidad -- temblando, vomitando o bizqueando -- pero siempre se ha negado a aceptar abiertamente su pena. Esto realza la fortaleza y tozudez con que, desde la primera página, es presentado por un narrador en tercera persona. La fortaleza, sensibilidad, soledad y abandono son los elementos más importantes en la caracterización del niño protagonista. Julius no siente miedo en medio de la oscuridad nocturna; va a ver a su padre enfermo, está solo y nadie parece preocuparse por él (10). Además, en este primer capítulo se insiste en su determinación cuando se dice, "nadie pudo impedir que Julius se instalara prácticamante a vivir en la carroza del bisabuelo presidente" (10), y en su delicadeza, cuando el narrador relata el baño del niño: "él los cogía (los cisnes, los patos y los gansos) por el cuello y los empujaba

suavemente, alejándolos de su cuerpo..." (11).

Julius es caracterizado, en general, por privación, por negación. Igual que el escultor crea la figura de un bloque de mármol y la escultura es lo que queda después de quitar lo que no pertenece a la figura en creación, así Bryce va privando a Julius de todos los "atributos" que poseen los suyos y de allí surge la originalidad y la individualidad del pequeño. Su singularidad está marcada por incongruentes y contradictorias cualidades, lo cual no quiere decir que su personalidad sea ambigua. Es tímido y es valiente, es frágil pero es fuerte, es sensible a la vez que es listo y su personalidad expresa, sobre todo, persistente vitalidad interior. Tales contradicciones son, ante todo, evidencia de autoafirmación.

En Un mundo para Julius, el autor introduce al protagonista sin explicación de ninguna clase -- Julius de año y medio, con pijamas de seda, en medio de la noche, junto al lecho de muerte del padre -- , para luego dar las descripciones y caracterizarlo artesanalmente. Bryce concibe la existencia del protagonista en términos de sus interrelaciones sociales y la desarrolla temporalmente. El niño crece y en esta medida va tomando forma su personalidad y vemos con qué perspectiva mira el mundo y a los seres que le rodean, y cómo interactúa con ellos. Todo lo que circunda la vida de Julius es usado por el autor como agente para la realización de la historia y la modelación del personaje, quien mantiene un nexo especial con el sistema de relaciones interpersonales. Algunas veces podemos ver los pensamientos y los sentimientos de Julius, y estos son siempre acerca de sus relaciones con otros o las relaciones de los otros. Las ideas y emociones están orientadas exclusivamente hacia ellas. Por ésto, la obra con pocas excepciones -- el monólogo interior de Susan (229), o el sueño de Julius (301) -- se lleva a cabo a

base de conversaciones, lo cual es un medio para relacionarse socialmente.

La individualidad de Julius se forja alrededor de la figura de una criatura frágil y sensible en permanente choque con el mundo al que pertenece. El tiempo corre y el niño madura intelectualmente, a la vez que va comprendiendo cuán difícil le es vivir:

Por primera vez en su vida él veía clarito que Juan Lucas tenía la culpa. Siempre creía tener razón y siempre la tenía porque era más alto y hablaba muy bien, pero él no podía pasarse la vida sin tener razón hasta alcanzar la estatura de Juan Lucas y tampoco le interesaba tener nunca esa voz, porque esa voz tiene razón mientras hablas y después ya no. Esta vez Julius tenía razón. (341)

La ausencia del amor es el aspecto clave de todo sistema bryceano de caracterización, el cual está en consonancia con la delineación de la individualidad de las figuras más representativas. El protagonista "desabrazado" carente de amor está claramente diferenciado del personaje amado por la forma en que el autor diseña y lleva a cabo la caracterización. En Un mundo para Julius el universo personal del protagonista depende más de las relaciones con otros que con su propio "yo". De ahí el impacto que éstas tienen sobre él, dada su hipersensibilidad.

La individualidad del protagonista se establece por oposición, y posteriormente en las demás novelas, también se da por confrontación como en los personajes de E. Brontë (1816 -1855):

Characters exist not in a world dominated by an overarching decorum but in a world in which one becomes an individual by enforcing the significance of one's personality upon a hostile environment. (Kroeber, 36)⁶

En general, la caracterización en Bryce es bastante definida y desde la primera novela se revelan los parámetros dentro de los cuales se formarán posteriormente las figuras de Pedro, Martín y Felipe. Existen, sin embargo, con respecto a ella

variantes logradas a través del género autobiográfico y de los protagonistas que no son niños como Julius sino seres ya adultos. En Un mundo para Julius sobresale la sensibilidad del niño en un medio donde sólo puede aceptarse el autocontrol, la sonrisa, y donde hay carencia de emoción y solidaridad por el dolor y la angustia de los demás. A Juan Lucas le desagrada ver llorar a Susan, despidе sin consideración a Vilma después de ser violada por Santiago, y le molestan las reacciones emocionales de los criados. La sensibilidad de Julius es presentada en contraposición a un medio despiadado y frío. Como corolario se da el repliegue y marginación, al que coadyuvan la soledad y el abandono que van llegando en el tiempo ficcional para terminar el tallado caracterizador de la figura protagónica.

En Tantas veces Pedro (1977), se da también un discurso en tercera persona, y el narrador abre de nuevo la obra con la soledad del protagonista. Ahora en el aeropuerto Charles de Gaulle, en medio de un mundo extraño y ajeno, que desde el inicio se muestra poco amistoso y que de plano rechaza la espontaneidad y el volcán de pasión y emoción que es Pedro Balbuena. En esta obra, como en Un mundo para Julius, comienza a caracterizarse el personaje por las relaciones interpersonales y por la fe e ingenuidad con que éstas se dan.

A partir de Tantas veces Pedro, la caracterización está ligada a la seguridad por parte de la figura central de su poco valor personal y de la imposibilidad para ser amado por el ser que ama en una relación prolongada y estable. La llaneza de los personajes principales da como resultado seres poco enigmáticos y las líneas del conflicto interno tienden a ser claramente dibujadas desde el principio. Pedro no solamente ha pasado cuarenta años de la vida sin hacer mayor cosa de ella, sino que también es un hombre a quien "la pena" (12) le acompaña siempre y los recuerdos dolorosos son savia que alimenta su vida

interior (168). Está convencido de que es culpable de todo su fracaso:

Pero algo de mala hierba sé que debo haber tenido porque sobre la marcha empecé a agonizar como el cristianismo de Unamuno, purita lucha, infinitas búsquedas perdiéndome en ciudades de las que ya te fuiste, y cuanto más luchaba más te quería porque luchaba por quererte de una forma tan absurda y tan ciega como las sinrazones que arrancaron las lágrimas de un amor imposible..., que para durar toda la vida necesita el punto final de una novela. (Tantas veces Pedro, 154)

La anterior reflexión bien pudiera encontrarse en cualquiera de las últimas novelas del escritor. Ella recoge el sentir de Pedro y de Martín Romaña y, aún de Felipe Carrillo, a pesar de que el arquitecto es algo más controlado y sus reacciones un poco más atemperadas. También en la anterior cita se concretan las líneas de conflicto entre los protagonistas y los personajes femeninos, pero como se va haciendo evidente en las demás obras, estos conflictos no llegan a resolverse, creando un impasse definitivo que termina con la muerte de Pedro y de Martín y con una enorme sensación de vacío en Julius y en Felipe.

Todos estos personajes arrastran públicamente su tristeza a la vez que sus relaciones con la mujer amada son privadas. Hay una constante autorreflexión, un autoanálisis, una contemplación del destino personal y un debate entre la razón y la ilusión. Pedro, Martín y Felipe saben que sus relaciones no van a funcionar, pero siempre las mantiene la esperanza. La intensidad en ellas resulta de la caracterización de cada personaje a través de la distinta y autónoma autoafirmación del "yo" en un mundo aceptado de antemano como peligroso. Este ambiente puede ser dañino porque está compuesto por fuerzas agresivas e independientes, fuera del control del protagonista. En Bryce, cuando sus personajes masculinos aman, el conflicto es inevitable, el amor es motor que mueve la acción hacia la destrucción física -- Pedro, Martín -- o hacia la desesperanza -- Julius, Felipe. Sólo uno de los amantes -- Felipe -- logra

reconstruir su vida. A excepción de él, que llega a ser un nuevo hombre "desabrazado", sólo las mujeres del díptico y de Tantas veces Pedro sobreviven positivamente las tumultuosas relaciones con el protagonista bryceano. La mujer, por lo general, es signo de fortaleza, decisión e independencia, y está siempre en busca de la realización personal fuera del amor. Representa la negación y el mundo hostil que rodea al protagonista. Para Sophie, en Tantas veces Pedro la realización se da en la absoluta independencia personal. No le interesan lazos estables y huye de todo lo que coarta su libertad -- Pedro, su hijo, su esposo. En Martín Romaña, Inés abandona a Martín en busca de una utopía social. Octavia, en Octavia de Cádiz, busca relaciones edípicas que satisfagan sus necesidades psicológicas, pero aborrece las ataduras impuestas por su clase aristocrática. Social y afectivamente, Octavia es idealista y en otro sentido es bastante pragmática -- sabe que no debe enfrentarse a la nobleza ni a la pobreza. En La última mudanza Eusebia se caracteriza por su pragmatismo y Genoveva quiere tenerlo todo -- una situación incestuosa encubierta y aceptada en vez de una relación normal y estable. Al final, todas ellas reconstruyen su ser original, aunque extensamente modificado. Sophie es una asesina, Inés se ha olvidado de su causa social y es una rica ama de casa, y Octavia, con dos matrimonios y un amante, debe reconocerse perdedora en el amor.

Tanto los protagonistas femeninos como masculinos representan una individualización de las fuerzas sociales dominantes. En cada una de las novelas de Bryce hay varios grupos sociales deslindados cuidadosamente y cada personaje, en alguna medida, representa su grupo particular. Julius, Martín y Pedro son discriminados por su especial sensibilidad o por su clase social. Estos factores llevan al rechazo o al abandono por parte de quienes les rodean, con la subsecuente marginación. Sin embargo, los personajes deben ajustarse a

múltiples códigos sociales. A veces, son unos "oligarcas", otras son unos "sucios latinoamericanos", y la mayor parte del tiempo son unos hipersensibles "afeminados" que no se avienen al código machista al que pertenecen. Las mujeres son sacadas de la realidad moderna, en donde ellas buscan independencia, respeto y aceptación. Paradójicamente, echan de menos la conducta machista y consideran la sensibilidad una característica que disminuye la masculinidad. Bryce caracteriza a sus personajes revelándolos como representantes de su idiosincracia. Sin embargo, ellos representan no un tipo general, sino un patrón específico de circunstancias sociales determinadas. En Pedro o Martín reconocemos a un latinoamericano oligarca y a un latinoamericano marginado y discriminado en Europa. Para algunos -- Inés, el "Grupo" --, Martín es detestable por la clase social a la que pertenece en el Perú. Para otros -- franceses, italianos -- lo es por no pertenecer a la aristocracia europea. Los personajes bryceanos actúan como representantes de un grupo social que se transforma por sí mismo o por influencia de otros grupos. Julius no es como sus hermanos y a la vez está influenciado por el grupo conformado por el servicio de su casa y por los empleados de la construcción. Felipe Carrillo se ha desarrollado profesionalmente en Francia y ha logrado entrar en esta sociedad porque ha aceptado sus códigos sociales y profesionales, pero en su vida afectiva está influido por los códigos tradicionales vigentes de la sociedad latinoamericana. Las protagonistas femeninas luchan en contra de esos códigos a la vez que los aceptan al percibir a Martín como un hombre débil y frágil. Lo anterior permite entrever las razones por las cuales hay una aparente inconsistencia en los personajes cuya resolución está en la dualidad de caracterización del personaje-protagonista. Sensibilidad, para él, no es igual a fragilidad. Martín es sensible hasta morir pero su carácter denota la fortaleza y

disciplina del que logra llegar a ser un escritor.

En general, todos los personajes de la novelística de Bryce son unos decepcionados. Los protagonistas masculinos son caracterizados, en parte, por sus fracasadas relaciones interpersonales, y todos tienden a ser formalmente parecidos. Ellos luchan por mantener su individualidad pero necesitan a la vez, unión e intimidad con el ser que aman. Sin esta armonía que se presenta inconscientemente en Julius y apasionadamente en los protagonistas adultos, éstos deambulan solitarios o van de relación en relación pregonando su angustia. Se sienten culpables de sus fracasos y esto los lleva al alejamiento y los sumerge en caóticas fantasías que resultan en el deterioro mental y físico que vemos en Pedro y en Martín. Este viaje triste y solitario tiende a ser más positivo en La última mudanza (1987), pero en realidad eso se debe a que Felipe ha madurado y ha aceptado que es un ser "dividido" y "desabrazado", es decir, ha renunciado a ser feliz.

El protagonista bryceano es consciente de ser único y cree que a todo hombre debe respetársele su singularidad. En Martín Romana, la muchacha tunecina le dice a Martín: "por qué no podemos vivir tranquilos cada uno como es" (253). Ese ser "cada uno como es", es el ser dividido, decepcionado y resignado a lo que la vida le presenta. En cierta forma, es un determinismo que se ve balanceado por un fuerte antideterminismo. Martín y Pedro se aceptan como seres frágiles, débiles e hipersensibles hasta la autodestrucción, sin embargo, vencen estas fuerzas negativas con la constancia y la voluntad férrea que les hace escritores. Martín dice: "la cosa está en escribir y en escribirlo..., en ser duro cuando lo exige la ocasión" (Martín Romana, 14). Podemos ver cómo una forma de caracterización socava las bases sobre las que se funda la otra. En la una el hombre se enfrenta a las fuerzas personales y sociales

resultando perdedor. En la otra se da, como en Hemingway, "la victoria en la derrota". La historia de sus encuentros y desencuentros, de sus amores y desamores, marca la victoria sobre sí y sobre el medio que acepta y lee su historia con interés, reconociendo en ella la historia del hombre moderno, del antihéroe actual del que habla Bryce en sus entrevistas.

En otras palabras, el protagonista básica y sentimentalmente simple -- Pedro, Martín, Felipe -- contrasta con la sofisticación del narrador, quien discierne sobre la motivación de otros personajes y que entiende la fortaleza de Pedro, Martín y Felipe-escritores que, paradójicamente, no es comprendida por Pedro, Martín y Felipe-protagonistas. Esta sofisticación del narrador permite controlar la información acerca de otros personajes y también manipular nuestra actitud hacia ellos. Cada incidente o personaje de cada una de las cuatro últimas novelas (Tantas veces Pedro, Martín Romana, Octavia de Cádiz y La última mudanza) está implícita o explícitamente evaluado por sus respectivos "escritores" de tal forma que, hasta cierto punto, nuestro juicio también está moldeado y controlado por ellos. Así, por más que nos asombren las tontas reacciones de Martín nunca sentimos rechazo hacia él. Inés, por el contrario, recibe nuestro desprecio, aunque en realidad ella merece nuestra compasión, tanto como Martín.

Por otro lado, definir el carácter de los "escritores" y sus narradores es en realidad bastante complicado por el hecho de que a menudo es difícil diferenciarlos de Bryce como autor, cuyos puntos de vista con frecuencia son idénticos. Este problema también se presenta entre Sterne y Tristram. Ambos escritores, Bryce y Sterne, son conscientes de que la dinámica de su obra depende en gran parte de la mutua relación entre el autor y su narrador.⁷ Como dice Bryce, para él "la única manera de llegar a una objetividad total es a través

de una subjetividad bien intencionada" ("Confesiones sobre el arte de vivir y escribir", 73). De ahí la importancia que da a la vida real, a los incidentes, digresiones y distracciones como elementos esenciales para su caracterización, porque la experiencia enseña que las desviaciones o singularidades de la gente resultan más de las variadas pequeñeces de la vida cotidiana que de poderosas fuerzas monolíticas. Bryce se interesa en la presentación del personaje atípico que nos concientiza de la fachada que la sociedad exige a sus miembros para funcionar en ella sin mayores dificultades. Este personaje atípico es el que todos escondemos y que se revela en un momento de observación cuando se baja la guardia.

En la caracterización también el lector hace su parte. Según Forster, el personaje ficcional consiste de una "masa de palabras", lo cual es cierto. Sin embargo, estas palabras vienen cargadas del significado que su uso les ha conferido en las situaciones de la vida real. Por lo tanto, la caracterización descansa sobre la respuesta anticipada que dará el lector a esas palabras. Como señala Ruth Whittaker:

We need to recognize that both readers and authors bring to characters identifications and recognitions from real life. So, to use Barthes' expression..., there is a "precious remainder", which is the relationship between the author, the reader and the words on the page. And the links in this relationship are those of real, everyday experience from which characters derive, and to which they return through the phenomenon of being read and interpreted by a real person. (59)

Manteniendo presente que el personaje literario tiene una inobjetable base lingüística, es posible considerar a los protagonistas de Bryce como una sola entidad. Como hemos visto en Pedro, Martín, Felipe y aún Julius, formalmente todos tienden a parecerse. También, ellos van evolucionando, no sólo dentro de cada obra, sino a través de toda la novelística de Bryce,

considerada en su conjunto. Como dice César Ferreira, el universo ficcional de Bryce está construido sobre un mundo verbal esférico, formal y temáticamente, donde cada obra viene a incorporarse como miembro de una unidad.⁸ Veamos entonces cómo se realiza esta evolución.

2. El psicoanálisis y la evolución del personaje

Se ha señalado ya cómo la caracterización del personaje bryceano se hace a partir de la autoconciencia de la singularidad del protagonista, la importancia de las relaciones interpersonales y la forma en que Bryce esculpe, por carencia, sus figuras protagónicas. De igual forma se dejó establecido que a partir de Tantas veces Pedro aparece como nuevo recurso técnico el escritor-protagonista que navega en su pasado en busca del material que deja consignado en cada una de las novelas. Como dice Ferreira, la novelística del escritor peruano es "un mundo verbal esférico", por consiguiente hay que considerar la obra, en tanto que verbal, como un universo independiente del mundo real del autor - Bryce Echenique - y, en tanto que esférico, como un conjunto que narra la realización ficcional de un proceso de aprendizaje por el que el protagonista debe pasar antes de su ajuste definitivo al medio. Lo primero importa por la manera clara y expresa con que Bryce ha tratado de separar su vida privada de la literaria. Así lo ha declarado en entrevistas, y técnicamente lo ha hecho al interponer entre su autoría y la obra a Pedro Balbuena, Martín Romaña y Felipe Carrillo como autores ficticios de su última producción novelística. Además, ha introducido en el díptico a Bryce Echenique como personaje de la novela que escribe Martín Romaña, con lo cual pretende separar, aún más, al literato de sus figuras

literarias. Lo segundo, o sea, el proceso de ajuste del protagonista al medio, interesa porque siendo el protagonista bryceano de una notable hipersensibilidad y por haberse centrado la obra en la crónica minuciosa de los acontecimientos de su mundo interior, conflictivo y solitario, es difícil evadir el acercamiento psicoanalítico que, por lo demás, es traído a colación por el mismo Bryce.

Desde esta perspectiva psicológica, la novelística del escritor se levanta sobre tres pilares:

- a) el individuo vs. la sociedad
- b) el individuo tras el falo perdido (el deseo)
- c) el significado tras el significante capaz de ampliar su significación

En el desarrollo de los dos primeros puntos se seguirá a Freud interpretado por Herbert Marcuse en Eros y civilización y en un tercer aparte, principalmente se tendrán en cuenta las teorías de Jacques Lacan.

El tratamiento que se dará a las cinco novelas se justifica porque Bryce persistentemente explora el campo psicoanalítico, y cada una de sus cinco novelas semeja un "caso clínico". En conjunto, dan una visión completa del síntoma, la causa y la cura de analizante (paciente) en manos de un consagrado analista (psicoanalista) que minuciosamente asienta la historia detallada de cada caso en estudio, en forma similar a los cinco psicoanálisis de Freud.⁹ Estos, según Marcus, tienen forma novelesca, lo que ciertamente facilita su estudio. Edith Kurzweil y William Phillips en Literature and Psychoanalysis dicen, comentando a Steven Marcus:

We think of the clinical content of Freud's case histories, but forget that they are also major pieces of literature. Freud's presentations resemble the construction of a novel, or even a mystery story, as he unveils and interweaves story, symptoms, dreams, events and analysis. Like a fiction writer, Freud uses, for instance, his Prefatory Remarks to the Dora case as a framing device, rehearsing motives, reasons, intentions and events, as he

divulges just enough of Dora's and the case's secrets to maintain the reader's interest... . Contrasting Freud's reports on the incoherence of his patients' stories with the case histories, Marcus finds an implicit contrast between mental illness and mental health -- with the latter as characteristic of the patient who appropriates her own history. (147-8)

En efecto, la psicología se ha servido de la literatura.¹⁰ Y con el surgimiento de estudios psicológicos y particularmente con el advenimiento de las teorías freudianas, la crítica literaria se ha interesado en la aplicación de los principios psicoanalíticos al arte. Muchos críticos han encontrado un nexo fascinante entre ambas disciplinas y intentan descubrir el transfondo de significación de la enorme "masa verbal" que conforma la obra literaria, como también las técnicas y recursos usados por el escritor para dar vida a este mundo ficticio. Como en la novelística dieciochesca, muchos críticos se hallan comprometidos en la exploración de las causas que mueven al hombre en sus acciones, aunque por motivaciones diferentes a las filosófico-morales que regían en el momento histórico y literario que dio a luz a la novela sentimental.

Por su parte, Bryce Echenique parece obsesionado con el psicoanálisis y en sus obras queda realzado el contraste entre la salud y la enfermedad mental, en la misma forma que Marcus señala respecto a los cinco casos freudianos. Las obras de Freud y Bryce guardan un estrecho vínculo. Como Freud, Bryce escoge personas, lugares y circunstancias en una gran metropoli. Su protagonista abre su interior, a semejanza del analizante ante su analista, y "garantiza" cierta autenticidad por tratarse de las propias memorias ficcionalizadas, que por alguna razón ejercen en el lector especial embrujo, lo que se constata con las propias palabras de Freud: "I am aware that -- in this city, a least -- there are many physicians who... choose to read a case history of this kind not as a contribution to the psychopathology of neurosis, but as a **roman a clef** designed for their private delectation" (Marcus, 161). Esto resulta entendible en el caso Dora, por

ejemplo, donde a medida que avanza la narración, ésta resulta cada vez menos creíble. Bryce, sin embargo, suspende la duda en el lector, quien tiende a vivir la obra como si se tratara de una historia real, pero desde el comienzo aclara que se atenderá a las normas de la ficción (Martín Romana, 11). Esta advertencia establece de entrada la diferencia entre el psicoanalista que se sirve de la literatura y el escritor que temática y estructuralmente trabaja la obra con la técnica del psicoanálisis.

En Bryce hay, como en Freud, un contraste evidente entre el individuo física y emocionalmente traumatizado, y la forma vigorosa, organizada, sagaz y frecuentemente jocosa con que el escritor-protagonista dirige la acción y manipula al lector. Freud, quien, según Marcus, "is only dimly and marginally aware of his central place in it" (168), figura como parte del texto en su capacidad de testigo evidencial de los cambios sociales respecto a la sexualidad femenina de la época, y Bryce plasma en sus obras el movimiento de cambio de los años sesenta y su apreciación de los sentimientos femeninos al respecto. Semejante al caso Dora, donde Freud como escritor va tomando para el lector más importancia que la propia Dora, el escritor bryceano va emergiendo cada vez más fuerte a medida que corren las páginas de las novelas, desviando la atención del protagonista-narrador hacia el protagonista-escritor. En el caso Dora, "instead of letting Dora appropriate her own story, Freud became the appropriator of it. The case history belongs progressively less to her, than it does to him" (Marcus, 170). Al final, Freud publica la historia de Dora, lo que revela claras semejanzas con la obra de Bryce. En sus últimas cuatro novelas es el protagonista-escritor quien, tomando el papel del analista, recoge la historia del protagonista-narrador y abre las puertas a la especulación.¹¹ ¿Es la obra de Bryce una parodia del psicoanálisis? ¿O es una sátira de éste?

persona
escritor
pluma c
del conj
el "auto
estatus
mediocr
señala q
búsqueda
pertenene
sentimien
consecue
el real.
circunsta
desespera
lugar par
siempre p
De
represión
están regl
individuo
dolor de
"principo
Placer. F
incierto y

En las novelas del autor peruano el escritor ficcional es, en general, "un personaje que está satisfecho de sus logros que han sido los de convertirse en escritor" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe para que lo quieras más'", 11). Es de la pluma de este escritor de donde sale el "héroe" bryceano, el cual no se destaca del conjunto por sus valerosas proezas. El ha sido elaborado con cualidades que el "autor" entresacó de la vida real y lo ha revestido del poder que le da su estatus anti-heróico. Ficcionalmente, se eleva a un lugar prominente la mediocridad de la existencia, la soledad y la marginalidad del protagonista. Se señala que la sensibilidad y la autoconciencia de su unicidad lo llevan a la búsqueda permanente, a la lucha constante con el medio y a reconocer su falta de pertenencia y de raíces.¹² Siempre le acompaña una insatisfacción resignada y el sentimiento de culpa y de fracaso. Sueña con un mundo ideal y libre y como consecuencia sus relaciones son idealizadas. Vive entre dos mundos: el ideal y el real. Se alimenta del primero y sufre el segundo. Cuando acosado por las circunstancias debe dar cara a la realidad, viene el colapso -- llanto, desesperanza, enfermedad, o muerte. Permanentemente, se le ve errante tras un lugar para vivir y amar en libertad. Es decir, es un protagonista impelido siempre por el deseo.

De acuerdo con Freud, "la historia del hombre es la historia de la represión" (Marcuse, 25), la represión de los instintos que inconscientemente están regidos por el "principio del placer". Según Marcuse, Freud afirma que el individuo llega a la traumática comprensión de que la gratificación total y sin dolor de sus necesidades instintivas es imposible, llegando a reemplazar el "principio del placer" por el de la "realidad" (25). En Más allá del principio del Placer, Freud dice que por este medio, se substituye el placer "momentáneo, incierto y destructivo, por un placer retardado y restringido pero seguro" (citado

por Marcuse, 26-7).¹³ Así, el hombre, con el uso de sus facultades mentales, particularmente de la razón, logra engranar en una racionalidad que le es impuesta desde fuera, donde sólo la fantasía queda libre del mando del "principio de la realidad". En los protagonistas masculinos de la obra de Bryce, vemos la evolución que sufre el individuo para lograr la transferencia del "principio del placer" al "principio de la realidad". El protagonista es bondadoso por naturaleza pero impulsado permanentemente hacia el objeto amoroso, es decir, hacia la posesión de la mujer amada. Todo aquello que le impide la satisfacción de ese deseo se postula como un mundo hostil. En otras palabras, el protagonista vive en conflicto con el medio como resultado de la polarización de los principios enunciados por Freud, los cuales están en directa relación con las ideas filosófico-morales del siglo XVIII, como se verá adelante.

La primera obra de Bryce, Un mundo para Julius, se centra en la niñez -- período de la vida donde existe la menor represión posible en el ser humano -- pero donde a su vez, dicha represión es impuesta poco a poco por la civilización. Este proceso traumático, según Freud, se repite en la historia de la humanidad y de cada individuo. Siguiendo el esquema freudiano, el "principio de la realidad" comienza a ser impuesto a Julius en su primera infancia por los padres, educadores y hermanos en la medida que el "objeto" deseado por el niño es suprimido temporal o definitivamente -- Cinthia, Vilma, la monjita del colegio, la madre -- privándolo del placer o felicidad que tal posesión conlleva. Cuando por fin Julius es consciente de que carece de todo aquello que antes le ha hecho feliz, el autor presenta el capítulo "Retornos" para que la memoria cumpla su función cognoscitiva, es decir:

Su relación con la pasada experiencia de felicidad que despierta el deseo de su recreación consciente... el reconocimiento de las prohibidas imágenes e impulsos de la niñez.... (Marcuse, 31)

A través de la memoria y sirviéndose de la técnica del psicoanálisis, Bryce sutilmente elabora y perlabora alrededor de los deseos edípicos del protagonista. El niño ha perdido al padre y siente gran amor por su madre. Juan Lucas, representando la institución patriarcal, aleja de él a la madre y todo objeto que le es gratificante.

Desde un punto de vista freudiano, Un mundo para Julius sienta las bases para un estudio psicoanalítico de la evolución traumática del protagonista en toda la novelística de Bryce mediante un proceso de desarrollo del aparato mental represivo a nivel ontogenético y filogenético.¹⁴ De la interrelación de estos dos niveles emerge un protagonista que re-experimenta y re-vive el conflicto del individuo con el género, hasta que logra ajustarse a una civilización represiva. La obra es estructurada alrededor del antagonismo entre los instintos de la vida (Eros) y el instinto de la muerte (Tanatos), a los cuales Freud les asigna un origen común.¹⁵ Según Fenechel:

El mismo Freud dio un paso decisivo asumiendo la existencia de una "energía desplazable, que es en sí misma neutral, pero es capaz de unir sus fuerzas, ya sea con un impulso erótico o con uno destructivo" -- con el instinto de la vida o con el de la muerte.¹⁶

En Un mundo para Julius se observa el nivel ontogenético en la etapa de la represión proveniente de las instituciones -- familia, escuela -- cuando Julius aprende, o es obligado a controlar sus deseos.¹⁷ Hacia el final, cada vez se le ve más solo, en espera de la madre y sintiendo interiormente rechazo por la figura paterna -- Juan Lucas --, quien es el causante del alejamiento de la madre. Dice el narrador:

"¡ Si darling! ¡ Voy!" respondió Susan al oír la voz de Juan Lucas..., hubiera preferido que no saliera. Juan Lucas tenía la culpa. No de que saliera, eso era otra cosa. Por primera vez en su vida el veía clarito que Juan Lucas tenía la culpa. (341)

Igual le sucedió a su hermano Bobby, a quien Susan "ya no le besaba ni lo acariciaba, ahora más bien se reía cuando él replicaba que con una venérea eres cabo, con dos sargento, con tres no sé qué..." (341). Santiago y Bobby, mayores que Julius, aún luchan con el medio para satisfacer sus deseos eróticos. Sólo en los adultos es observable el nivel filogenético de civilización impuesto por la sociedad represiva. Sin embargo, a veces se deja ver en la atracción entre madre e hijo, destellos del complejo de Edipo. Cuando a Bobby "le volvió la rabia" por la pérdida de Peggy, tiene lugar la siguiente escena:

Se incorporaba (Bobby),... cuando Susan le miró por fin los ojos y se lanzó sobre él para llenarlo de besos, por qué sus ojos me dijeron eso, ¡Oh my God!, entonces eso era ser madre, yo lo soy feliz, "¡déjalo, Juan Lucas!, ¡déjalo!, ¡me toca a mí ahora! ¡Pipo Lastarria le había quitado a Peggy! ¡Darling! ...". (340)

Por otro lado, las dificultades de Bobby para encontrar una chica que lo prefiera a él por encima de sus compañeros y su llanto cuando pierde a Peggy, muestra que la felicidad entendida como total satisfacción de las necesidades y la libertad en la civilización, son esencialmente antagónicas. La civilización envuelve la modificación represiva (o sublimación) de la felicidad. Esto es comparable al conflicto entre la virtud y el deseo en la novelística sentimental del siglo XVIII, donde la religión se postulaba como fuerza represiva de la civilización. Clarissa, por ejemplo, impelida por su virtuosidad, prefiere la muerte antes que liberar a sus instintos sexuales.

Según Marcuse, a través de la memoria el individuo adulto preserva esas potencialidades proscritas por las instituciones, que alguna vez fueron satisfechas y no logran olvidarse por completo. En Un mundo para Julius este conflicto se agrava cuando el niño es suficientemente grande para entrever la lucha del hombre contra la civilización que le impone su control:

No podía seguir así. Solito se iba a matar de pena. Entonces

Julius aceptó todos los diálogos que se había negado a sostener por andar escogiendo sólo los que le convenían a Bobby o a él.... Por fin pudo respirar. Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro. (426)

Julius ha comenzado a hacer la transferencia del "principio del placer" al de "la realidad" que, como se dijo, es restringido pero seguro. De acuerdo a este principio, la obra se presenta, desde el punto de vista del protagonista, como el comienzo de un proceso de aprendizaje psicológico que después de pasar por las etapas turbulentas que se describen en Tantas veces Pedro, Martín Romaña y Octavia de Cádiz, se cierra en La última mudanza cuando Felipe Carrillo logra ajustarse a la realidad. Para Julius el placer se va alejando de su vida, por eso lo encontramos en "Retornos" ahondando reflexivamente en los recuerdos que llenarán las últimas páginas de la obra con la recreación de sus ansias no realizadas. De igual forma, Pedro Balbuena en Tantas veces Pedro, Martín Romaña en el díptico y Felipe Carrillo en La última mudanza, narran sus pasados conflictivos, dando cuerpo y continuidad a la obra total.

En Tantas veces Pedro, de nuevo la mujer es objeto deseado e inalcanzable. El texto recoge la historia (que podríamos llamar clínica) de Pedro Balbuena, narrada por él mismo, donde Pedro-escritor libera al protagonista de gran parte de los principios que norman al hombre consciente y social. Pedro es el hombre sonriente y galán que un día se la acercó a Sophie en la calle.¹⁸ Poco después es abandonado y con el tiempo su ego se va retrayendo en gran parte al id (inconsciente). Sólo mantiene activo el elemento más superficial del ego, lo suficiente para observar y probar la realidad a través de sus encuentros pasajeros. Gracias a ellos el ego mantiene su existencia, adaptándose cuando le es posible o alterando el mundo exterior a través del alcohol o la enfermedad. Pedro le dice a Virginia: "Todas mis enfermedades son psicósomáticas, Virginia. Además, se

van del todo si tú no te vas" (Tantas veces Pedro, 73). Minimiza así los conflictos con la realidad y se refugia en la fantasía. Pedro,

crea innumerables mitos sobre las posibles, imaginadas Sophies..., encuentra los correspondientes modos de representar estas formas.... Y cuando la realidad de estas relaciones no corresponde a la realidad de la imaginación, se vuelve a los recuerdos y a la Sophie que vuelve de ellos como una meta por siempre inconquistable. (Eyzaguirre, "Tantas veces Pedro: Culminación de ciclo...", 15)

El recuerdo de la gratificación es motor que impulsa hacia la recuperación del placer obtenido en el pasado. Pero en razón del principio de la realidad, el ego percibe el medio externo como fuerza predominantemente hostil, especialmente cuanto ésta representa la moral establecida. Pedro no desea "introyectar" en su ego las restricciones externas impuestas por las instituciones sociales, como sí lo hizo Julius en medio del llanto y las preguntas (Un mundo Para Julius, 426), y se niega a sentir culpa por sus transgresiones.¹⁹ Esto se debe a que pronto las represiones llegan a ser inconscientes y con ellas el sentido de culpa. Lo anterior concuerda con las apreciaciones de Luis Eyzaguirre, quien señala:

la vida desmesurada y conflictiva de Pedro Balbuena... tiene sus raíces más profundas y definidas en ese lejano mundo vacuo que sus mayores le legaron al niño Julius de la primera novela de Bryce. (Eyzaguirre, "Tantas veces Pedro: Culminación de ciclo...", 16)

En Pedro no se da un sistema civilizado donde el principio del placer está controlado y sus relaciones emocionales (no necesariamente sexuales) "no dejan espacio para ningún otro interés en el mundo de alrededor" (Freud, El malestar en la cultura, citado por Marcuse, 79-80). Tal situación impide a Pedro la vida normalmente civilizada donde el trabajo y sus componentes, como sus retribuciones económicas y el poder adquisitivo de éstas, son elementos de

satisfacción y medio para desviar la energía instintiva.

Si se coloca la actuación erótica en la misma línea que la actuación social, como ocurre con el protagonista bryceano, el conflicto entre la sexualidad y la civilización se despliega por el desarrollo de la dominación de uno de los dos. En parte, el problema de Pedro es su marginación del principio de la actuación, lo que crea el conflicto con el principio del placer.²⁰ Pero, paradójicamente y gracias a esta rebelión marginadora en nombre del principio del placer, la fantasía que permanece sólo subordinada a este principio realiza un papel definitivo en la creación artística y finalmente convierte a Pedro en escritor. Bryce comienza en Tantas veces Pedro un juego de voces que reclaman su espacio y confluyen en el texto. Como ya se había anotado en el aparte anterior, todo gira en torno a la afirmación mediante la destrucción, afirmación erótica en Pedro-protagonista, y artística en Pedro-escritor. Su fundamento podemos encontrarlo en Eros y Tanatos -- instintos de la vida y de la muerte -- y la zona neutral donde ambos se originan. Según Paz, "el resultado es un más allá de la afirmación y la negación", o sea, lo que el crítico mexicano llama metaironía (Los hijos del limo, 156).

Como en Tantas veces Pedro, el díptico presenta al protagonista en un esfuerzo desesperado por mantener y controlar su relación amorosa, primero con Inés y luego con Octavia. Aquí también su mundo gira en torno al objeto deseado y a la lucha contra el medio que se interpone entre ambos. En Martín Romana la hostilidad proviene inicialmente del Grupo y de Madame Labru, porque poco a poco lo van alejando de Inés. En Octavia de Cádiz son Giancarlo, Eros y la sociedad francesa quienes distancian a Martín de la mujer que ama. En estas dos novelas el conflicto se da abiertamente entre el principio del placer y el de la realidad.

Es pertinente establecer que en La vida exagerada de Martín Romana el protagonista ya no vive solamente del dinero que le envía su familia. El es profesor en dos universidades francesas y trabaja para la agencia de viajes del Gran Lalo, su amigo peruano. A pesar de ésto, la situación edípica es contemplada y discutida por el protagonista, lo que denota una consciente intención por parte del escritor, de explorar literariamente el problema. Con Inés, Martín se siente al comienzo perfectamente feliz, y comenta sobre su relación:

Pero Inés era así y yo era así para Inés. Y con el tiempo volvimos a instalarnos en lo que había sido nuestra relación de siempre: la de una madre muy permisiva y un niño muy perdonable. Si parece mentira, pero a mí no bien alguien me quiere, me declara niño. Inés fue la mejor prueba de este asunto tan complicado. Se pasó la vida conmigo perdonando a un niño. (Martín Romana, 63)

Martín no desea rechazar su aspiración instintiva (del regreso a la madre) y se resiste al progreso de la civilización y a su crecimiento individual en un afán por mantener la unidad entre la libertad y el deseo. "La hondonada" donde Inés y Martín han sido felices, parece representar la unión uterina del hijo con su madre, y cada vez que Martín deja este lugar de placer todo su mundo se agita como si de nuevo, el "'trauma del nacimiento' liberara las primeras expresiones del instinto de la muerte -- el impulso de regresar al Nirvana de la matriz". (Marcuse, 63). El protagonista sólo vive para este momento de placer. A medida que avanza la obra se hace más evidente su regresión, como él mismo lo hace notar:

Vivía reducido a mi mínima edad y estatura. Los pantalones me quedaban todos enormes.... Opté, pues, por vivir definitivamente sin pantalones, con lo cual creo que asumí definitivamente que estaba jodido, realmente muy enfermo. (361)

El instinto de la muerte va cobrando terreno como forma de escape y de

liberación de la tensión creada entre el sufrimiento y la represión, ahora impuesta por Inés. Su total dominio sobre el protagonista nos remite a la dominación del padre y luego de la madre (Freud) contribuyendo activamente a esta extrema situación edipiana.

Según Freud, en la horda original el padre monopolizaba para sí el supremo placer (sexual) como medio de sometimiento a su poder. El destino de los hijos era el trabajo y el padre podía castrarlos o expulsarlos de la horda. La contención obligada de las necesidades instintivas permitió a los hijos la canalización de su energía hacia actividades de otro tipo. Sin saberlo, el padre preparó el terreno para el futuro cuando, según Freud, el odio de los hijos por él culminó con la rebelión y el parricidio (Marcuse, 63-81).²¹ En la novelística de Bryce es la mujer quien domina la vida del protagonista a través de la sexualidad. En sus relaciones con Inés, a Martín sólo lo sostiene el deseo ferviente de intimidad con su esposa. Sin embargo, poco a poco este placer se le va espaciando, lo que crea tal tensión y sufrimiento emocional que lo reduce a la impotencia sexual y a una especie de castración psicológica: "Procedí a quitarme los pantalones que tanta falta me estaban haciendo. Inés... era quien los llevaba en la familia a decir del Grupo y de mí mismo" (Martín Romana, 153).²² También Martín es expelido por el Grupo y marginado de toda actividad. Entonces, su vida se reduce a fantasear sobre el regreso a su "hondonada". Finalmente, pierde contacto con la realidad y somáticamente tiende a la destrucción. Por fortuna, envía "un S.O.S. a los Feliu tras haber batido su propio record mundial de Valium" (Martín Romana, 368). El Dr. Llobera y sus amigos le salvan del aniquilamiento total y con Octavia, protagonista de la segunda parte del díptico, el motor de emociones de Martín se enciende de nuevo. Como puede apreciarse, Bryce considera con Freud que "una buena parte del poder que

ha quedado vacante con la muerte del padre pasó a las mujeres; siguió la época del matriarcado" (Freud, Moisés y el monoteísmo, citado por Marcuse, 129-30).

En Octavia de Cádiz, Martín se encuentra en recuperación y se esfuerza por superar sus fantasías edípicas y comportarse a la altura del padre freudiano. En parte, el tratamiento psicoanalítico del Dr. Llobera le ha devuelto la seguridad perdida con Inés. Aunque aún se puede observar el comportamiento edípico, el problema es transferido a protagonistas secundarios -- Giancarlo y Eros. Octavia va dejando de lado a Martín y centra su preocupación en sus esposos. Mientras tanto Martín, forzado por las circunstancias, debe tomar el papel del padre para que Octavia pueda convertirse en la madre de otros. Eros, nombre por demás alusivo, "había deseado convertir a Octavia en su madre. Pero lo que también estaba clarísimo es que Octavia me había sorprendido con las manos en la masa edípica" (Octavia de Cádiz, 322). Ahora Martín comprende que su papel debe cambiar y su lugar debe ser cedido a Eros. La civilización matriarcal -- Octavia -- va exigiendo a Martín la sublimación de sus deseos (a través del arte). En el crucero que ambos realizaron por el mediterráneo, cada noche Octavia le decía a Martín: "por favor Maximus dame un beso y regresa a tu cama.... En eso consistía el maravilloso reencuentro con el que tanto y tanto había soñado" (Octavia de Cádiz, 346). Poco a poco se va dando la transferencia de sus potencialidades instintivas a la producción artística, que culmina cuando Octavia y Giancarlo, su segundo esposo, como mecenas de Martín, le exigen que termine la obra que le han pedido que escriba. Este revisa sus cuadernos de navegación azul y rojo y escribe un epílogo donde acepta, para concluir, que "había vivido toda una vida de soledad en excelente compañía" (Octavia de Cádiz, 374).

Según Freud, eventualmente el matriarcado fue reemplazado por una contrarrevolución patriarcal similar a la evolución mitológica, donde los dioses masculinos no tenían la importancia de las deidades madres hasta que los dioses hijos adquirieron las características del padre y el patriarcado fue reinstaurado (Marcuse, 82-105). En La última mudanza, el protagonista bryceano ha superado sus tendencias edípicas y se halla en el papel del padre original en lucha con el hijo por la madre. Como lo teoriza Freud, el hijo a la larga triunfa sobre el padre y Bastioncito se queda con Genoveva, su madre. Es un retorno en espiral al conflicto psicológico de la primera novela donde Julius se disputa a Susan con Juan Lucas. En la primera, el padre ejerce el dominio, en la segunda es el hijo quien detenta el poder.

En La última mudanza Felipe dice: "Miren, nada ha cambiado en mi vida y todo ha cambiado en mi vida" (150). Efectivamente, el proceso ontogenético de crecimiento y ajuste individual a la sociedad, y el filogenético o de crecimiento de la sociedad, han cumplido el ciclo dentro de la novelística de Bryce. El protagonista ha sido desde el comienzo subyugado y reprimido por el medio. Exceptuando los cortos paréntesis, donde su feliz libertad fue compartida con Octavia, el protagonista ha sido y es un "desabrazado". Nada ha cambiado porque el medio hostil se ha impuesto y todo ha cambiado en su vida porque ha llegado a aceptar los hechos impuestos por la sociedad.

La civilización una y otra vez repite su ciclo impidiendo la total afirmación del ser. Por esto, el protagonista bryceano ha buscado afirmarse en algo que trasciende la vida individual y tiene mayor permanencia -- el arte. Sus protagonistas han vivido una vida de insatisfacción y de fracaso que se supera y que pervive en la medida en que ésta pueda perdurar en el tiempo. La obra literaria permite la recreación en el tiempo a través del lector. Así, el dolor del

protagonista y la historia del mismo se convierte en estímulo para la afirmación. Los instintos sexuales, que son instintos de vida, han sido reprimidos por la sociedad pero son liberados por la obra literaria. Si bien Eros es absorbido por la razón en nombre de la civilización, Bryce se ha servido de ella para conservar y perpetuar a Eros. Mediante el razonamiento lógico ha descubierto que la fantasía no está bajo el principio de la realidad, que es libre y, por ende, es a través de ella que puede perpetuarse la vida del protagonista.

El uso consciente y persistente del complejo edípico a través de toda la novelística de Bryce se constituye en un organizado derrotero en el que a cada novela se le ha asignado su lugar, lo que lleva a pensar que el autor ha podido haber estructurado su obra total con base en este mito. La analogía en el uso de las estrategias freudianas del psicoanálisis son claras y nunca han sido soterradas por Bryce quien permea sus novelas con alusiones directas a Freud en Martín Romana (194, 286), al eroticismo en Octavia de Cádiz (230), al complejo de Edipo en Martín Romana (332), y al psicoanálisis en numerosas ocasiones a través de sus cinco novelas, neutralizando de antemano su lectura.

A través del género autobiográfico, el análisis de los sentimientos y pasiones, con el "conócete a tí mismo" (Martín Romana, 344) y la diaria y libre navegación hacia el "centro de sí mismo" (Octavia de Cádiz, 344), muy semejante a la novela sentimental dieciochesca, Bryce señala la afinidad de las estrategias de Freud con su obra literaria. Acude a imágenes y emociones manifestadas en un discurso que, como hemos dicho, es análogo al del psicoanálisis. En el díptico anuncia al lector que su viaje al interior lo realizará desde su sillón Voltaire, metáfora del diván psicoanalítico desde donde parodia su experiencia con el Dr. Llobera. Allí, el mundo del protagonista bryceano da un viraje de "regreso a lo reprimido" y ésto contribuye aún más, a hacer su

historia "uncanny".²³ Según Skura:

The uncanny and its related phenomena are more unsettling than jokes because they disrupt our sense of ourselves and our orientation in the world.... The joke, on the other hand, merely distorts the message and does not affect us significantly. (220)

Por ésto, lo que en una primera lectura aparece como manifestación del gran sentido del humor del protagonista, luego revela que sus chistes sólo son una "verdad a gritos". Lo que parece la representación de una idea incestuosa, luego aparece como una realidad del mundo del protagonista. Esta locura o verdad que cada vez es más evidente para el protagonista, lo lleva en Octavia de Cádiz a la autodestrucción, al asesinato de Albertino, que no es otro que el propio Martín. Una vez que desaparece el protagonista, el problema edípico es transferido en la siguiente novela (La última mudanza de Felipe Carrillo) a Bastioncito y, lo que antes se hacía soterrado, se expone ahora abiertamente. Para entonces el protagonista bryceano ha adquirido madurez y ha superado sus problemas por medio del conocimiento y aceptación de sí mismo. Entonces, "it is the delight of creation which wins out over desire and anguish" (R. Girard, 23). Por esta razón siempre vemos al protagonista en permanente meditación sobre el arte, particularmente en La última mudanza.

Este peregrinar de Bryce por los mundos del inconsciente parece no tener final. El protagonista, escritor de su propia historia, también se proyecta a través de la música de fondo. Ella es, además, agente que lleva al lector a internarse en su mundo personal y le hace copartícipe de una experiencia colectiva -- la humana. Como Lacan, Bryce invita al lector a elaborar y perlaborar alrededor de las canciones, en una libre asociación, brindándonos la esperanza de aprender más sobre nosotros mismos y participando, como coautores, de la experiencia estética mediante el silencio textual que ha de ser llenado por el lector,

completando la letra de las canciones incluidas en las obras.

3. La canción popular en la obra de Bryce

César Ferreira, en "Autobiografía y Exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique" (1991), y Aníbal González-Pérez en "La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique", han enfatizado el uso de la música en la novelística del autor peruano. González-Pérez piensa que su contenido es algo así como una "guía de educación sentimental" contra la tradición machista. Para él,

los textos de Bryce valorizan positivamente la expresión de los sentimientos por parte de los hombres, y sobre todo valorizan una masculinidad que se afirma en el respeto mutuo, la ternura y la comprensión hacia la mujer. (8)

El texto anterior nos permite extrapolar dos aspectos de interés: la tradición machista y las relaciones amorosas de la pareja. Ambos son centros potenciales de satisfacción personal o, por el contrario, de ansiedad y dolor. Representan el conflicto entre el principio de placer y el de la realidad. El machismo es causa de angustia para el protagonista. Como dice Pedro Balbuena: "también los hombres tienen graves problemas psicológicos, cuando no económicos, a causa del machismo..." (Tantas veces Pedro, 47). Este, a su vez, está ligado estrechamente a las relaciones sentimentales entre el hombre y la mujer. En su novelística, Bryce rompe con la tradición machista y hace que su protagonista desconstruya este mito mostrando lo que para un macho es inmostrable: la ternura, el respeto y la comprensión hacia la mujer por parte del hombre, en tanto que presenta a la mujer buscando su realización personal lejos de los papeles y normas que la sociedad machista ha reservado para ella. El nuevo

acercamiento crea desfases, inseguridades y conflictos entre el protagonista y las mujeres que ama. Idealmente, ellas representan para él la felicidad y la realización de un mundo soñado. Sus deseos de comunión con el ser amado son fuerzas que le impelen a luchar contra la realidad hostil, la cual está representada por estas mujeres que son causa de angustia, soledad y degradación para la figura masculina. Tales vejaciones son sentidas por el protagonista, quien afirma: "el único latinoamericano escupible que quedaba en París era yo" (Martín Romana, 375). En las primeras cuatro novelas se plantea el choque con la realidad, y es sólo en La última mudanza que Felipe Carrillo acepta la imposibilidad de sus sueños.

El uso de la música como parte de la técnica narrativa permite a Bryce este acercamiento de manera efectiva, particularmente a través de las canciones populares hispanoamericanas -- el vals criollo, la ranchera, el tango, el bolero. Esta es la música que Umberto Eco llama "música aplicada en general, música de entretenimiento y evasión, juego y distracción" (Apocalípticos e integrados, 285). El bolero goza de especial prelación porque, como dice Felipe Carrillo, "sólo a los latinoamericanos nos dice tanto" (Tantas veces, 33). Para Bryce la canción popular es producto de comunicación amorosa abstracta que satisface las informadas ansias de ternura del protagonista (Juan Cueto, Mitologías de la modernidad. Citado por Julio López en Música de la posmodernidad, 145). Además, es forma introspectiva de revivir una y muchas veces la misma experiencia, que a su vez es semejante a la técnica usada por el psicoanálisis, hasta que eventualmente el protagonista llega a un equilibrio emocional, es decir, a "la cura por la palabra" (Miller, 62), escrita, en este caso. La música también se postula como medio de comunicación intratextual y extratextual. Ella transmite y recibe el mensaje de los personajes de la obra y establece un contacto

íntimo con el lector, quien a través de las canciones participa activamente en la experiencia estética y emocional de la novela. La música, según Ferreira, es "elemento de comunicación fragmentado y efímero... en los inasibles terrenos de los sentimientos" (249). De igual forma, es técnica que expande fronteras y exige participación de "lector macho".²⁴

Bryce se sirve de la música para comunicarle ritmo a la obra, lo que permite al lector pulsar el estado de ánimo del protagonista y seguir su evolución emocional. En su etapa final es posible ver una síntesis de este proceso cuando Felipe Carrillo, en La última mudanza, usa dos tocadiscos para analizar las situaciones contradictorias de la vida y su lucha entre sentimiento y razón, entre el principio del placer y el de la realidad. La resolución llega, por supuesto, por la imposición de la realidad sobre el sueño y el placer. El protagonista bryceano ha vivido en un sueño del que aspira despertar. Miller explica la teoría de Lacan al respecto:

No se sueña solamente cuando se duerme, cuando uno se despierta, muchas veces es para seguir durmiendo.... En el momento en que nos acercamos en el sueño a lo que verdaderamente es real en nosotros, en ese momento nos despertamos, porque nos da miedo, y nos despertamos para seguir durmiendo. (74)

En las primeras cuatro novelas --Un mundo para Julius, Tantas veces Pedro, La vida exagerada de Martín Romaña y El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz-- el protagonista usa la música para soñar, y en La última mudanza de Felipe Carrillo para comparar el sueño con la realidad. Aunque se da cuenta que "El mundo fue y será una porquería" (La última mudanza, 53), "no hay nada peor en la vida que estarse yendo a la mismísima y hacerse el disimulado" (145). Entonces el protagonista decide regresar del sueño a la realidad.

A pesar de la importancia que la música tiene en el desarrollo de la novelística bryceana es pertinente aclarar que algunos críticos consideran que la

música es ente vacío de contenido emocional, de significación. Eduard Hanslick, citado por Freedman en Laurence Sterne and the Origins of the Music, hablando de la música en general, dice:

Form and content are indistinguishable in music for the quite simple reason that music has no content, no subject, if by subject one means something other than the notes and combinations of notes themselves.... (31)

Para él, el significado de la música "lies wholly within the borders of sound, tone and motion" (31). Sin embargo, no pueden suprimirse las analogías que existen entre el mundo exterior y la música, aunque éstas sean imposiciones subjetivas. El texto musical no es un texto tan cerrado como para excluir la comunicación con el exterior. Excluir el contexto es negar la advertencia hegeliana sobre "la orgánica totalidad de la cultura en que tantos elementos se interinfluyen" (Gullón, 51). Las imágenes y emociones del oyente crean de alguna forma significado y hacen que la música sea algo más que un todo "intramusical". Según dice Forster respecto a la música en la novela:

Music, though it does not employ human beings, though it is not governed by intricate laws, nevertheless does offer in its final expression a type of beauty which fiction might achieve in its own way. (241)

El hecho de que en sí la música o el texto musical carezca de significado, como dice Hanslick, pero que a la vez mueva al oyente a una creación significativa para su propio mundo, nos remite al sin-sentido, creador de sentido de Jacques Lacan. Esto es aún más cierto si consideramos que la novela no proporciona la experiencia musical, literalmente hablando, y sólo estimula su recreación puesto que, según expresión de Forster, la novela es meramente "una masa de palabras" (71). En la música, como en la obra literaria, más importante que el sonido o los símbolos lingüísticos, vacíos en sí de sentido, es la creación de un significado a partir de ellos. Este es el sin-sentido que,

según Lacan, es creador de significación.

La teoría de Lacan se levanta sobre el axioma de que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje" (Miller, 7). El lenguaje debe ser entendido como la estructura preexistente no modificada por el niño cuando aprende la lengua. Es estructura hecha del sin-sentido que aceptamos sin cuestionar cuando aprendemos a hablar (16). Por el contrario, la palabra se postula en base del paralelismo saussureano entre el significado y el significante y cómo el segundo actúa sobre el primero. Lacan teoriza que el significante crea también significado y que es a partir del sin-sentido del significante que se engendra la significación (Miller, 14-17). De igual forma:

La música contiene su verdad particular... La dimensión musical deviene así. "Saber musical" en tanto que racionalidad, no en tanto que discurso, conceptualización, cultural, antropológica; pero es antes que nada, un universo textual susceptible, de comprensión y, antes que nada, de ser percibido e interpretado como producción del ser. (López, La música de la posmodernidad, 90)

Entonces, puede deducirse que la música es una acción comunicativa que en su doble faceta cultural y existencial permite su apropiación. Ella anticipa los senderos que recorrerá el hombre del futuro y, como dice González-Pérez, permite vislumbrar hacia dónde se dirige el "nuevo sentimentalismo" del autor peruano (7).

Según Bryce, "la canción popular latinoamericana forma parte de nuestra literatura oral, en forma contada en este caso" (Ferreira, "Cuando 'uno escribe...'", 11). Ella cuenta en su letra historias que no sólo hablan de amor, "sino de muchas otras cosas; y si nombra el amor no lo hace en fórmulas abstractas sin tiempo ni lugar" (Eco, 286). Y, además "cantan el mundo metaforizado del deseo" (Zavala, 27). Por lo general, en el bolero la música es

sólo el trasfondo, la percusión marca el ritmo, se maximiza la palabra y el silencio o la pausa abren las compuertas de la imaginación (Zavala, 27-29). A través de la canción popular latinoamericana la novelística de Bryce se arriesga a adentrarse en un sentimentalismo masculino que, como se ha dicho, ha sido vedado por la tradición machista. En ella se señala sin ambages la dicotomía entre el "moi" y el "je" de Lacan.²⁵ Presenta al "ser dividido" del hombre latinoamericano, como aquel pintado por Octavio Paz en El laberinto de la soledad (1950).

Aunque Paz habla sólo del mexicano, en él captura también los rasgos del hispanoamericano:

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se parece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa..., siempre está lejos, lejos del mundo y lejos de los demás. Lejos también de sí mismo. (Paz, 26)

Paz realza la disyunción existente entre el "moi" o "yo" que se encierra y se preserva y el "Je" o "falso yo", máscara con la cual el "yo" se presenta ante el mundo. A causa de la tradición machista el hombre hispanoamericano "se inventa a sí mismo, reflejando sus carencias y apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser" (Paz, 36). Esta máscara le permite alternar en el medio con relativo éxito. Sin embargo, en sus relaciones, particularmente en las amorosas, el hombre busca desnudar sus sentimientos. Pero a pesar de su necesidad de comunión con la mujer amada, el encuentro amoroso es lucha y es transgresión. Lucha para entrar en la intimidad del ser amado, del "yo" del otro, y combate cuando este otro busca penetrar en el "yo" del amante. Sólo cuando se logra transgredir ese mundo lejano se realizan los amantes en la mutua entrega. Bryce dramatiza patéticamente las desastrosas consecuencias de una entrega unilateral donde el hombre "se raja" ante la mujer.²⁶ Pedro, Martín y Felipe pagan con

creces su sincera espontaneidad.

El protagonista bryceano, a través de la canción popular, hace evidente su estado de ánimo y su derrota. Cuando está feliz, Felipe Carrillo canta mientras va rumbo al aeropuerto: *"pasa, loco de contento, con su cargamento para la ciudad... que era por supuesto Madrid"* y no la ciudad puertorriqueña a la que le canta el compositor Rafael Hernández (La última mudanza, 97). Cuando rememora su amor por Sophie, Pedro Balbuena recuerda la canción ecuatoriana *"Cuando tu te hayas ido/ me envolverán las sombras"* (Tantas veces Pedro, 208) y en su soledad están presentes *"Sophy y las campanas del olvido"* (174).

Toda la lucha del protagonista para adaptarse al medio y aprender a vivir la mascarada existencial le obligan a buscar ayuda en el psicoanálisis. El proceso de ajuste ontogenético es expuesto por Bryce en una dialéctica textual entre el "yo" y el "falso yo" del protagonista-narrador y ha sido capturada en cuatro de sus cinco novelas por el protagonista-escritor. El autor se sirve de la música para enfatizar esta dialéctica y burlarse socarronamente de la técnica psicoanalítica, como lo confirma el propio autor en entrevista concedida a Elsa Arana Freire, a raíz de la publicación de Martín Romaña:

EAF En la novela, Inés achaca a Martín Romaña un acusado complejo de Edipo. Tu héroe o antihéroe gusta de ser protegido... es un niño que no quiere crecer, que se disminuye y pierde estatura, y busca desesperadamente una especie de regazo permanente. ¿Edipo o Yocasta?

ABE Si yo me encontrara con Edipo o Yocasta, les pondría música de fondo. Muchas veces quien se siente edípico va donde un psiquiatra y resulta que después de observar al médico... se da cuenta de que está curándolo. Es decir que el paciente se convierte en terapeuta (*"Julius se pone los pantalones largos"*, 56).

Lo anterior sugiere que para Bryce la canción popular sirve para soñar. También es parte de una vida psíquica equilibrada y puede ser medio eficaz para la curación de los problemas mentales porque, *"while music conveys the essence*

of man's inner life, words can only be its imperfect paraphrase" (Aronson, 43). Desde Un mundo para Julius puede notarse que la música se presenta como un "canal normal de desahogo de tensiones" (Eco, 288). Sus alusiones, a veces jocosas, van más allá del chiste, y en ocasiones se circunscriben en lo "uncanny". La canción es éxtasis, energía de vida y posibilidad de placer, donde la "cultura culta" no ofrece alternativa alguna (Eco, 288-89). También demuestra el interclasismo psicológico como se ve en *Déjame que te cuente limeña* (La última mudanza, 50). No importa si esta limeña es de clase alta como Cinthia, su hermana, o clase media como Inés su esposa. La música explica cómo por el amor se llega a la igualdad de clase social. Felipe dice al hablar de sus amores con la mulata Eusebia: "*Yo no comprendía, como se quería, en tu mundo raro, y por ti aprendí...*" (La última mudanza, 27).

Además, a través de la canción se da la pluralidad de significación que puede registrarse en los oyentes y las diferentes funciones que la canción popular tiene en la civilización neocapitalista. Según Charles Lalo, citado por Eco, estas funciones pueden ser de diversión, catártica, técnica, de idealización, refuerzo o duplicación (Eco, 290). Las cinco funciones tienen amplio espacio en la obra de Bryce y muchas veces se yuxtaponen expresando en concisión un mundo de ideas. En Un mundo para Julius aparece la canción de diversión que invita al relajamiento, "*Vente a la gloria con Gloria/ cha cha chá*" (403); la canción de idealización como sublimación en lo religioso, "*Cantemos al amor de los amores*" (153); y la de catársis, "*Amor qué malo eres*" (315). Aunque la obra está salpicada por todo tipo de canción, es evidente que sus funciones catárticas y de refuerzo son las más utilizadas por el autor. Estas permiten liberar energía represada y propician la introyección necesaria para la consciente consideración de los problemas de la vida que toman forma negativa y adquieren para el

protagonista una fuerza traumática.

Hoy día la música expande sus fronteras en numerosos campos. Aronson comenta:

The growing interest of psychotherapists in the use of music as cure to mental illness -- frequently brought about by the alienation of the individual from contemporary civilization -- is also of considerable interest to twentieth-century fiction. (70)

Los psicoterapeutas que usan música como parte de su técnica psicoanalítica piensan que "it is relatively easy to find music with tempos and rhythms to fit the needs of each patient".²⁷ Otros recomiendan para la terapia del paciente la música romántica porque favorece la liberación de las emociones, y se sugiere la música impresionista moderna para estimular el escape en la fantasía (71). No es extraño pues, que Bryce se sirva de ella como parte de la autoterapia a la que recurre el protagonista alienado en medio de un ambiente que le es hostil, porque "the music aids to return to reality by dispelling delusions and hallucinations" (Aronson, 71). En efecto, la música permite un sentido de liberación del restringido y regulado mundo afectivo que la sociedad machista y la civilización imponen al protagonista. No obstante, vemos que "music does not necessarily foster a 'return to reality' -- especially when conflict situations arising from cultural insecurity threaten the individual's sense of identity" (Aronson, 72). El protagonista escucha música para construirse un universo propio donde su sentido de integridad individual se halle protegido de la realidad, que para él está llena de penosas experiencias.

La totalidad de la novelística de Bryce refleja un mundo dividido donde la figura central y el medio social, que da marco a su universo interior, muestran formas contradictorias de ver la vida y que son mutuamente excluyentes. Sus cinco obras se centran en la lucha permanente entre el protagonista y sus contemporáneos. Los conflictos de éstos son expresados en canciones. En

Francia, el protagonista del díptico se siente rechazado por los latinoamericanos y por los franceses, y por ésto Martín canta en las calles de París:

*Solo,
voy pasando entre la gente
que me mira indiferente
sin mostrar curiosidad.
Solo,
como perro callejero
como barca sin velero
solo con mi soledad. (Martín Romana, 251).*

En Un Mundo para Julius el rechazo viene de su propia clase social y en Tantas veces Pedro se le ve en medio de fracasadas relaciones -- Virginia, Beatriz, Sophie -- unas veces por su culpa, otras por la de los demás. En una ocasión Pedro le dice a Sophie: "*Cuando te cuenten que me vieron muy borracho, orgullosamente diles que es por ti*" (Tantas veces Pedro, 153). En La última mudanza algo siempre se interpone entre él y las mujeres por él amadas -- Bastioncito, diferencias culturales -- entonces Felipe se pone musical: "Ay, mamá Eusebia, Ay mamá Genoveva (lo mucho que le hubiese gustado ésto a los de la revista psicoanalítica), ay, bajo vientre, ay, alta cuna, *dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esta razón...*" (La última mudanza, 53).²⁸ También el protagonista bryceano se siente juzgado de acuerdo a normas de conducta ajenas a sus pensamientos y a su sensibilidad. Psicológicamente, ésto propicia el escape hacia su paraíso de visiones, hacia su introspectivo arcano de deseos, hacia "*donde hacen su nido las olas del mar*" (Tantas veces, 81).

Su autoaislamiento transforma toda experiencia en una imagen distorsionada del yo y de la realidad causada por la excesiva introspección. Basta recordar los mundos imaginarios de Pedro Balbuena, Martín Romana y aún de Felipe Carrillo. Según Aronson, la música es:

[T]he most personal of all the arts, the hearer is at all times free to supply his own measure of significance to the music he hears.

The outsider's response is characterized by a sense of aloofness mixed with contempt for those whose involvement with the music is colored by sentiment and self-dramatization. (73)

En las novelas se enfatiza, a través de la música, la dicotomía entre el protagonista y su realidad textual, mientras que otras veces es forma de comunicación, literalmente hablando. Comunicación que resultaría totalmente imposible por barreras de clase, idioma o cultura. Felipe se comunica con la mulata Eusebia a través de las canciones. Ellas crean un mundo posible para ambos, porque la música comunica lo que las palabras no pueden -- la emoción y el sentimiento. La canción, además, permite la identificación de la colectividad intratextual. En Un mundo para Julius el narrador usa *el alacrán cran cran*, *el alacrán cran cran* como parte de la caracterización de la embajadora de Nicaragua (137). Explica la actitud de Fernandito por medio de una de las canciones que dieron fama a la cantante española Sarita Montiel: "*tus ojos en mí se fijaron con tal fuerza en el mirar*" (277). Desde una perspectiva extratextual, la música expande la obra por la pluralidad de significación y lleva al lector a identificarse con el personaje. Mientras Pedro recuerda "en el aeropuerto... *era el último brindis de un bohemio con una reina...*" "*México lindo y querido, si muero lejos de ti...*" (Tantas veces Pedro, 57), el lector no puede menos que impregnar de significado los versos que de otra forma quedarían reducidos a simples grafías.

Bryce se sirve del silencio textual para que el lector aporte su propio sentido rememorando sus experiencias personales. Surge así una especie de "coautoría". Según propone Julio López:

La dimensión musical, la más inespecífica de todas, y sin embargo la más particular y diferenciada rebasa por completo la "detentación ordenancista" del arte, y la conduce hacia donde quiere el consumidor, que, de alguna forma ya ha pasado a ser "coautor". (100)

En parte, Bryce es como dice Adorno, "estructurador soberano de formas" (López, 100), y el lector, a través del silencio textual, se hace copartícipe y escritor de las experiencias emocionales del protagonista cuando en ocasiones éstas apenas son sugeridas por el autor. La música en la obra también se da como "dimensión musical" (López, 100). El autor invita al lector a "penetrar en ella para realizar el 'reconocimiento' y la 'anagnórisis' (*disclosure*) tras el viejo mito existencial por recobrar la perdida personalidad, oculta entre las sombras y la nada" (López, 101). Enfatiza la soledad y la disminuida autoestima de la figura central, la cual se manifiesta aún en los momentos felices como se ve en la canción de José Alfredo Jiménez, *Amanecí otra vez/ entre tus brazos/ me desperté/ llorando de alegría* (Martín Romaña, 86), incluida en su totalidad. El autor quiere asegurarse de que el lector puede identificarse emocionalmente con el protagonista, lo que de hecho no es garantizable con el empleo del silencio textual que requiere, por parte del lector, el conocimiento de la letra de la canción.

En las palabras de esta pieza musical es evidente la lucha existencial causada por el enfrentamiento entre al "principio del placer" y "el de la realidad". Martín desea eternizar el momento de placer y canta: *"Me cobijé la cara/ con tus manos/ para seguirte amando/ todavía..."* (86). El conflicto entre estos principios es herencia común del ser humano, por lo tanto cuando Bryce incluye el texto del bolero es para que el lector lo tome y cree un sentido dentro de su propio contexto y el de la obra. Dicho en términos lacanianos, promueve la transferencia a través de la palabra del texto y la contratransferencia mediante la experiencia personal del lector (Miller, 59-100). Las emociones personales del lector se convierten en las del protagonista y su marco afectivo es entregado en préstamo a la obra para darle vida al símbolo vacío de sentido.

La dialéctica que propicia la música en la obra es multivalente y polifacética porque como dice Iris Zavala en El bolero: historia de un amor (1991), "desde el interior de este sistema [el bolero] a veces se marcan otras distancias; la referencia es objetiva, pero la significación es subjetiva" (92). Esta se "funda sobre una concepción del mundo y de la sociedad compartida" (Zavala, 66). Sus códigos son patrimonio vivido y satisfacen las necesidades de amor, amistad, soledad y amor patrio, es decir, son parte de la identidad cultural. Así, aunque las canciones corresponden a las décadas de los años cincuenta y sesenta en su mayoría, siempre hay un retrato que calla *por/no decir mentiras* (Octavia de Cádiz, 197) y una Toña la Negra que puede sursurrar: *noche que se desmaya sobre la arena / mientras la playa canta su inútil pee-na...* (102). Los ritmos y palabras continúan aunque se dé la recodificación generacional normal, sin olvidar que dicha modificación varía bastante después de los años sesenta debido a los movimientos feministas y a la nueva visión que del sexo se tiene después de la apertura de los homosexuales.

Toda esta dialéctica musical que permea la novelística de Bryce Echenique es sintetizada y se resuelve en La última mudanza mediante los dos tocadiscos: el del "pro" y el del "contra". Uno repite las canciones íconos de relaciones importantes para el protagonista. El otro, el de los pro, toca y vuelve a tocar *Cambalache* (53, 99, 100, 126). En el día de su decisión final, cuando decide aceptar el principio de la realidad sobre el del placer, toca en el uno *Cambalache* y en el otro *volver, volver, volveeeer* (100).

Amanecí otra vez..., *Esta tarde vi llover* y *Tu retrato* son, sin embargo, de especial interés por la gran insistencia con que ellas se dan ya que marcan cierto ritmo en la novelística como conjunto.²⁹ Otras canciones son importantes en obras específicas, como lo es en Martín Romana el tango que resume la

historia de su matrimonio con Inés:

*Hoy un juramento
mañana una traición
amores de estudiante
flores de un día son... (269)*

En Tantas veces Pedro se da desde el comienzo el anticipo del final con "*era el último brindis de un bohemio con una reina*, que por supuesto la reina eres tú, Sophie, acobardadísimo al pensar que esa ranchera podía terminar como la de Juan Charrasqueado, *un hombre muerto que lo llevan a enterrar...*" (57).

Entre las canciones de particular interés, *Amanecí entre tus brazos* es, por lo que se puede deducir, una canción que está muy unida a momentos claves y felices del autor, puesto que la dedica a las dos peruanas que figuran en sus obras -- Inés y Eusebia -- (Martín Romaña, 86-7 y La última mudanza, 122, 6, 9). Por el contrario, otras canciones marcan abandono, soledad y el comienzo de su vida en la realidad que le tocó vivir sin "soñidos":³⁰

*Esta tarde vi llover
Vi gente correr
y no estabas tú... (La última mudanza,
33, 128, 137)*

Esta realidad es para Felipe vacía pues donde "no hay música ya nunca porque la música sólo sirve para confirmar nuestra soledad" (La última mudanza, 147).

Tu retrato es una canción que forma parte de un leifmotiv de la novelística total del autor. La unidad temática es la imagen de la mujer amada, la que trae placer y seguridad al protagonista. Esta canción está siempre relacionada con el motivo de un retrato. A veces el motivo es sema, otras sintagma (T. Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 257), pero en una u otra forma, se encuentra en cada una de las obras. La imagen del retrato es testigo de monólogos y diálogos imaginarios. Cuando esta

imagen cambia de lugar (Un mundo para Julius), no vuelve a mencionarse (Tantas veces Pedro), o se descuelga de la pared (díptico y La última mudanza), es porque la mujer que ella representa ha dejado de existir para el protagonista -- ha dejado de ser su Dulcinea del Toboso.

En Un mundo para Julius la seguridad y compañía proviene del retrato de Cinthia. La imagen de su hermana mantiene para el protagonista un mundo irreal de amor, cuidado y protección. Desde esta primera novela encontramos la fijación del protagonista bryceano, preso por la imagen de una mujer ideal que busca hasta el final de La última mudanza. Julius le cuenta al retrato de Cinthia el día de la fiesta del cumpleaños de Bobby:

Yo tenía la edad de cuando estaba chiquito.... Cinthia, andaba de mesa en mesa, preguntando, fastidiando, una eras tú de repente, pero otra también eras tú, y otra eras tú seguro porque mami dijo un día a los quince años todas son iguales, hoy se equivocó mami, pobre mami, pero yo entonces seguro le creí y esa eras tú y la otra tú y tú..., qué difícil era, que difícil, se terminaba la fiesta y no te encontraba Cinthia, sentía pesadez y todo empezaba a vaciarse. (382)

A los once años Julius, aleja el retrato de su hermana para poder crecer, pero desde ya su mundo se ha vaciado y sus fantasías parecen tomar forma en Tantas veces Pedro.

En esta segunda novela, el protagonista inventa una y muchas Sophies. La imagen de esta mujer la mantiene viva Malatesta, el perro de bronce, haciendo imposible cualquier otra relación estable. Tal es la fuerza que la fantasía tiene sobre la realidad de Pedro que cuando éste intenta crear otra imagen, la de Beatriz, su Botticelli, la imagen de Sophie se lo impide. Igual que Julius sostenía grandes monólogos con la fotografía de su hermana, Pedro habla y comparte sus momentos íntimos con Malatesta (157). Ella causa la ruptura de las relaciones con Beatriz (115), y cuando Pedro está listo para olvidarse de

Sophie, deja a Malatesta en el mostrador del bar. Sophie sabe que la dejará de amar porque su realidad no corresponde a la realidad que Pedro creó de ella, y lo asesina (244). En el epílogo, Pedro cuenta cómo la fotografía de una chica --- Carole-- del Paris-Match, le hizo encontrar a Sophie en París (248-9). Pedro siempre vivió enamorado de una imagen, no de una mujer.

La única mujer verdadera que el amó nunca fue como la de su imagen. En el díptico, su esposa Inés fue real y Martín prefirió perderse en la locura antes que deshacerse de su imagen de mujer y aceptar a una mujer real. Octavia fue también una ficción de "un peruano en la corte del rey Leopoldo" (Octavia de Cádiz, 139). Martín creó su mundo con Octavia y por eso le decía a su regreso de Italia:

Te juro que a veces lo hacía tan bien que me entraba una alegría
frenética por lo presente que estabas y por las cosas tan concretas
que lograbas decir aún estando ausente. (152)

Después del primer matrimonio de Octavia, Martín lleva a su casa el afiche de ella que Pierrot, el de La Sopa China, le regaló, y según dice Martín, para que "pudiera seguir hablando con ella hasta llegar a mi departamento y me venciera el sueño...

*y tu retrato calla
Por no decir mentiras
y lo estrujo
y lo beso
y te bendigo a ti...*

como ven, nos hemos ido familiarizando mucho el retrato y yo" (197).

Finalmente en La última mudanza hay un juego de retratos que Felipe cuelga y descuelga. El de Liliana, su esposa muerta, lo guarda en un armario en el sótano del departamento cuando se decide por Genoveva. El retrato de esta última termina en el basurero (137) y, a su vez, éste es reemplazado por el de Eusebia que poco después también es descolgado. Se termina la obra con la

nueva vida que se abre ante el protagonista mientras piensa: "Mañana regresaré como siempre al atelier de mis éxitos sin que nada, absolutamente nada, haya cambiado en la fachada de mi vida" (149).

Es evidente el interés de Bryce por presentar la mentira de la vida como un "juego trágico en el que arriesgamos parte de nuestro ser" (Paz, El laberinto, 36). El protagonista bryceano desconstruye la idea del machismo mostrando el verdadero interior del hombre y la falacia de querer mantener el universo mítico que no se ajusta a la realidad de ninguno de los sexos. En este mundo creado por el hombre "la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y el querer masculino" (Paz 32). Ella sólo es una imagen, un ideal inalcanzable. Como en Don Quijote, Dulcinea sólo existe en la imaginación del protagonista. La mujer también debe encontrar su justa medida. Bryce muestra a la mujer en diferentes papeles, lo que tampoco la conduce a un ajuste realista con su medio. Susan es un objeto más en el mundo de Juan Lucas (Un mundo para Julius), Sophie cree ser completamente libre pero es sólo un pasatiempo para gíbolos (Tantas veces Pedro), e Inés intenta liberarse pero termina como Susan en una mansión brasileña (Martín Romana). Octavia, la chica liberada de Nanterre, es al final tan tradicional como todas las antepasadas suyas (Octavia de Cádiz). Únicamente en La última mudanza existe un equilibrio, que independiente de la venia o desaprobación personal, muestra a la mujer -- Eusebia y Catherine-- en control de su vida. En el amor no se trata de simular o inventar eludiendo nuestra condición porque,

El amor es tentativa de penetrar en otro ser, pero sólo puede realizarse a condición de que la entrega sea mutua. En todas partes es difícil este abandono de sí mismo; pocos coinciden en la entrega y más pocos aún logran trascender esa etapa posesiva y gozar del amor como lo que realmente es: un perpetuo descubrimiento, una inmersión en las aguas de la realidad y una recreación constante. (Paz, 37)

]

Puede decirse entonces que, para el autor, la función retórica de la música es totalmente compatible con el procedimiento y estructuración de cada obra. El motivo musical insiste en la correspondencia entre la música, la voz y los sentimientos, reforzando el ritmo musical (repetición/variación) del conjunto novelístico. Los personajes principales son parte de la comparsa musical, semejando instrumentos expresivos. Su lenguaje expresa o calla sentimientos, emociones o modos, dando movimiento al desarrollo temático. El contrapunto, la repetición y la variación son patrones musicales usados en el ordenamiento de la prosa.

La novelística de Bryce, como la obra de Sterne, trata el problema de la comunicación. Presenta los frustrados intentos por establecer esta comunicación entre los personajes y entre éstos y el lector. Se urge al lector para que complete las palabras faltantes, por un lado, de las páginas en blanco en Tristram Shandy, y por otro en las canciones en la novelística de Bryce:

Its purpose is not so much to convince the mind as to strike upon the heart and to let the brain run after it, to involve, engage, cajole, affect and so create between author and the reader a communication that reaches through the vagueness, imprecision and inadequacy of mere words to the roots of feelings and response. (Freedman, 184)

Ambos escritores han aprendido de Locke que las palabras "stand for nothing but the ideas in the mind of him that uses them", lo cual está en perfecta armonía con las teorías de J. Lacan (Freedman, 184).³¹

Las palabras sólo son signos de las ideas y emociones del individuo. Aunque no logran representarlas exactamente, ellas abren la posibilidad a múltiples interpretaciones. Otro aspecto fascinante que resulta de la imprecisión del lenguaje, es la ironía. Sterne la usó con maestría y Bryce también la utiliza como recurso literario y como forma estructuradora de sus obras.

NOTAS

¹ Ragland-Sullivan dice que para Lacan, "the phallic signifier does not denote any sexual gender or superiority.... The Phallus is, instead, the signifier or creator of the lack that establishes substitutive Desire as a permanent ontological state and makes adult 'wanting' a shadow pantomime of the primordial drama of Desire between Mother and infant" (271).

² Ver Ian Watt en su explicación sobre el realismo en la novela del XVIII y la función del tiempo en la caracterización del personaje ficcional (9 -34).

³ Ira Konigsberg, Narrative Technique in the English Novel, analiza cómo varios escritores de Defoe a Austen van creando y ampliando las técnicas de la novela moderna. Estudian la voz del narrador protagonista y la caracterización como fuerza emotiva que atrae y controla al lector, suspende la duda y lo sumerge en el mundo ficcional de la obra.

⁴ A excepción de Julius, que es sólo un niño, el protagonista masculino siempre acusa una fuerte vida sexual. Pero también Un mundo para Julius está salpicada de este elemento -- la violación de Vilma, el intento de Bobby por repetir la acción con Decidida, la vida desordenada que lleva Santiago y su amigo Lester cuando están vacacionando en Lima, y los deslices de Juan Lucas.

⁵ Forster dice que: "The constant sensitiveness of characters for each other -- even in writers called robust like Fielding -- is remarkable, and has no parallel in life, except among people who have plenty of leisure. Passion, intensity at moments -- yes, but not this constant awareness, this endless readjusting, this ceaseless hunger" (85).

⁶ En Styles in Fictional Structure, Kroeber analiza las formas de caracterización en Jane Austin, Charlotte Brontë y George Eliot, indicando la forma en que los personajes se manifiestan. Los de Jane Austen se ajustan a las normas del decoro social "by demonstrating that it allows the realization of diverse potentialities of individuals - together" (36). En Brontë la sociedad subyuga y aísla al individuo y no le permite su autorealización y Eliot da especial importancia a las fuerzas sociales (36 -38).

⁷ En la carta de Sterne escrita en 1759, el autor es consciente de los peligros que entraña la mutua relación entre su vida y su obra, a la vez que reconoce que esta interdependencia es responsable por la dinámica vitalidad de la obra. En la carta él escribe: "I will use all

reasonable caution -- only with this caution along with it, not to spoil My Book; -- that is the air an originality of it, which must resemble the Author" (Whittaker, 55).

⁸ Ferreira comenta sobre la obra de Bryce, citando para el efecto la Historia de un deicidio de Vargas Llosa, quien dice que todo novelista maduro debe "construir un mundo verbal esférico, autosuficiente, no sólo formalmente -- como lo es toda ficción lograda -- sino temáticamente, un mundo en el que cada nueva ficción viene a incorporarse, o, mejor, a disolverse, como miembro de una unidad, en las que todas las partes se implican y modifican en un mundo que se va configurando mediante ampliaciones y revelaciones no sólo prospectivas sino también retrospectivas" (Ferreira, 7).

⁹ Freud tiene cinco psicoanálisis: Dora, El hombre de las ratas, El caso Schreleer, El hombre de los lobos y Juanita. Se hace la salvedad de que los cinco psicoanálisis de Freud no corresponden a las cinco novelas de Bryce.

¹⁰ El mismo Freud recomendaba a los jóvenes analistas incluir el estudio de la literatura como parte de su entrenamiento, no sólo para descubrir enfermedades, síntomas o experiencias, sino también para tratar de entender cómo trabaja la mente humana (Skura, 1).

¹¹ Bryce lo enfatiza en Martín Romana donde Martín escribe libremente lo que siente para el doctor Llovera .

¹² El propio Martín dice: "Siempre he vivido buscando un lugar donde empezar una nueva vida, pero en el fondo todos los lugares se parecen, no bien llego yo" (Martín Romana, 53).

¹³ Según explica Marcuse hay un cambio de valores en el sistema vigente que va

de:	a:
satisfacción inmediata	satisfacción retardada
placer	restricción del placer
gozo (juego)	fatiga (trabajo)
receptividad	productividad
ausencia de represión	seguridad (Marcuse, 26)

¹⁴ Por ontogenético debe entenderse el crecimiento del individuo reprimido desde la primera infancia hasta su existencia social consciente. Por filogenético, el crecimiento de la sociedad represiva desde la horda

original hasta el estado civilizado totalmente constituido (Marcuse, 32).

¹⁵ Bryce hace alusión a la obra de Freud en Octavia de Cádiz 195-196.

¹⁶ Fenechel, "Zur Kritik des Todestriebes", en Imago, citado por Marcuse, 40. Advierte Marcuse que Freud consideró el instinto de la muerte como destructivo, no en sí mismo, sino como huida inconsciente del dolor y forma de liberar la tensión creada por la lucha entre el sufrimiento y la represión.

¹⁷ Es pertinente recordar que en la novela sentimental se enaltece la virtud y se le concedía el poder de controlar los instintos eróticos. Este es justamente el conflicto que viven los personajes de las novelas de Richardson, por ejemplo.

¹⁸ Citando Una teoría sexual de Ana Freud, Marcuse explica que, "Con el impacto de la sexualidad genital en cuyo proceso de maduración el hijo inicialmente se siente atraído hacia su madre posteriormente se rechaza las fantasías incestuosas y en uno de los más importantes como dolorosos logros psíquicos, el hijo rompe con la autoridad paternal, dándose así la oposición entre la nueva y la vieja generación, que asegura la futura capacidad del hijo para tomar el lugar del padre" (78-79). Desafortunadamente el protagonista bryceano tomará bastante tiempo antes de superar esta etapa.

¹⁹ Según indica H. Marcuse, cuando el ego realiza las introyecciones de las restricciones impuestas por las instituciones sociales y ellas se convierten en parte de su conciencia, toda transgresión o deseo de transgresión crea un sentido de culpa y la necesidad de ser castigado, particularmente en situaciones edípicas (43).

²⁰ Se entiende el "principio de la actuación" como uno de los elementos que constituyen el principio de la realidad, bajo cuyo "dominio la sociedad está estratificada de acuerdo con la actuación económica competitiva de sus miembros" (Marcuse, 54).

²¹ Felipe Carrillo alude, en el penúltimo capítulo de la obra, al proceso de la horda original y a la sustitución del padre por el hijo (137).

²² Skura explica que en Tristram la castración es representación por la pérdida de una parte del cuerpo pero que posteriormente en la ficción, "castration is represented more realistically as...loss of identity and humiliation" (95).

²³ Skura explica el concepto de "uncanny" en Freud distinguiéndolo del chiste (*joke*): "Working with his single-dimensional explanatory model of repression/openness, Freud wound up with the same explanation for both jokes and the uncanny: What makes a joke funny is the same "return of the repressed" that makes the uncanny story uncanny.... The success of the joke depends on a switch in content or reference.... The uncanny, however, depends on a switch in what is accepted as truth" (220).

²⁴ Andrés Amorós en la Introducción a Rayuela dice que Cortázar en Los premios se burla del lector pasivo al que dio el nombre de "lector hembra", por lo que más tarde se disculpó. Al respecto dice Cortázar "me di cuenta de que había hecho una tontería y debí poner 'lector pasivo' y no 'lector hembra' porque una hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente". Asigna al lector activo el nombre de "lector macho" (23-24).

²⁵ El "moi" y el "je" de Lacán corresponden a lo que Winnicott llama el "self" y el "false self". El primero es el "yo central" que "puede percibir traumatismos y, a partir de ellos se organizan las defensas primitivas... el yo (self) resulta de la buena adaptación de ese "yo central". Sin embargo, si hay traumatismo caracterizado por la disyunción entre el self y el medio, nace esa formación que Winnicott llama el "false self" (Miller, 126). Esta especie de caparazón, usada cuando el "self" no ha logrado emerger, oprime y puede llegar a ahogarlo, causando la despersonalización y otros estados como la depresión, neurosis, o esquizofrenia.

²⁶ Paz comenta en "Máscaras mexicanas": "El mexicano puede doblarse, humillarse, 'agacharse', pero no 'rajarse', esto es permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad" (El laberinto de la soledad, 26).

²⁷ Ver Paul R. Farnsworth, The Social Psychology of Music y Charles M. Diserens, A Psychology of Music.

²⁸ El énfasis es mío para indicar que esta parte corresponde a una canción popular.

²⁹ Ritmo es entendido aquí según la definición de Forster, quien lo define en la ficción, "as repetition plus variation" (240).

³⁰ Eusebia establece una diferencia entre la realidad que ella vive plenamente y la ficción que quiere vivir Felipe Carrillo cuando le dice: "Flaco, déjame a mi con mis ronquidos, ¿ya? Y tú, si quieres, quédate con tus *soñidos*" (La última mudanza, 121).

³¹ Locke, Essay Concerning Human Understanding, citado por Freedman en Laurence Sterne and the Origins of Music, 184.

CAPITULO IV

IRONIA Y METAIRONIA EN BRYCE

Irony may be a weapon in a satirical attack, or a smokescreen concealing a retreat, or a device for turning the world or oneself inside out; or we may find nothing on earth and quite certainly nothing in heaven that is not ironic.

Muecke, Irony and the Ironic

1. Aproximaciones al concepto

El protagonista bryceano es un antihéroe moderno ligado directamente con el siglo XVIII en varios aspectos. El más evidente es la sensibilidad del protagonista. En la llamada "edad de la sensibilidad", cuyo auge se dio hacia mediados del siglo de las luces, se debatió el derecho del individuo a la manifestación de sus emociones contra las normas del "decoro" y "buen gusto" que regían en el clasicismo. Las implicaciones se extendieron al campo de las ciencias, la economía, la filosofía, la religión y el arte, entre otros. Grandes figuras como Locke, Rousseau, Novalis, Hume, Hobbes, participaron en el debate y pronto la literatura recogió la controversia en las páginas de Pamela (1740), Clarissa (1747), Les liaisons dangereuses (1782), Tristram Shandy (1759) o El barbero de Sevilla (1775). En ellas el conflicto entre las tendencias buenas y malas que se dan en el individuo sirvió de base argumental a las obras. En la novelística de Bryce, sobre todo en su nivel más superficial, encontramos la sensibilidad, la compasión y el amor en constante lucha con un medio hostil, de modo similar a la "novela sentimental".

En un segundo nivel, Bryce se adentra en otra controversia que sugería un cambio en la perspectiva respecto a las ideas antes expuestas por Descartes (1596-1650) sobre las pasiones y el dominio de la razón sobre las que él llamó las "bajas pasiones". Con el advenimiento de las teorías de Rousseau (1712-98) sobre el instinto y la concepción del hombre como naturalmente bueno, comenzaron los estudios que posteriormente desembocaron en lo que hoy conocemos como psicología. Una de sus figuras más destacadas es Sigmund Freud (1856-1939), quien con sus teorías sobre los sueños y el psicoanálisis revolucionó el campo de la psicología y abrió nuevos caminos a la comprensión de la conducta del ser humano. Sus teorías están relacionadas con las motivaciones instintivas del individuo, ligadas con lo que él llamó el "complejo de Edipo". Bryce toma este tema para estructurar sus cinco novelas y lo desarrolla a través de las tendencias del protagonista de Un mundo para Julius, Tantas veces Pedro y Martín Romaña. A partir de Octavia de Cádiz el complejo edipiano toma un nuevo cauce. Martín, el protagonista, aún actúa bajo su influencia, pero aparecen dos personajes secundarios, Eros y Giancarlo (esposos de Octavia), que acusan el mismo tipo de conducta, lo cual obliga al protagonista a controlar su comportamiento y a superar, en parte, las dificultades acarreadas por sus tendencias edípicas. En La última mudanza Felipe no muestra rasgos edípicos, pero el tema se presenta transferido a un personaje secundario, el hijo de la mujer con quien Felipe va a casarse. Desafortunadamente, sin importar quien tiene el problema, siempre el protagonista bryceano sufre sus consecuencias.

En un tercer nivel de lectura, la obra de Bryce incide sobre los cuestionamientos existenciales: el propósito de la existencia del hombre y su relación con el universo. Uno de los corolarios de tal incógnita es la de la

relación entre el arte y la vida. El ser humano se debate entre fuerzas contrarias: sentimiento y razón, bondad y maldad, realidad e ilusión. Estos opuestos hacen que el hombre gire entre paradojas y contradicciones y sea parte de la gran ironía cósmica.

En este capítulo se estudiará la novelística de Bryce desde este aspecto. Inicialmente se hará un recuento rápido sobre la ironía para establecer algunas bases que permitan trabajar sobre un mismo universo de discurso. Luego se señalarán algunas ironías fácilmente reconocibles en las obras, y después, se profundizará un poco sobre la ironía cósmica y las ironías a las que está sometida la obra de arte y el escritor, terminando con la metaironía como medio del cual se vale el autor para transcender las paradojas de la vida y el arte.

Uno de los aspectos más importantes de un estudio literario es la revisión y clarificación de la nomenclatura crítica, sin embargo, esta tarea no siempre puede llevarse a cabo de manera uniforme. El concepto de la "ironía" es uno de estos casos. El término es difuso, en parte, por tratarse de una palabra tan antigua que a través de los siglos ha ido acumulando significados. La fecundidad del término algunas veces ha generado confusión porque: "Irony and ambiguity are not properties of language. They are functions of the expectations with which we approach it".¹ Tratándose de "ironía", la búsqueda de precisión lleva justo a la impresión. La crítica habla de ironía trágica, cómica, situacional, práctica, filosófica, cósmica, metafísica, retórica, verbal, socrática, directa, romántica, sentimental e ingenua. En su clasificación se atiende a la técnica, el efecto, la función, el objeto, el medio, el tono, la actitud, y también se habla de la ironía de Byron, Chaucer y Voltaire, entre otros. Otras veces el concepto se combina con la sátira, lo cómico, lo grotesco, lo absurdo. Más aún, encontramos que la ironía muchas veces se da en juxtaposición con lo trágico, lo cómico y lo

absurdo (Muecke, Irony and the Ironic, 3-6). Críticos como Northrop Frye, en Anatomy of Criticism (1957), consideran que la estructura literaria es irónica porque: "What it says is always different in kind or degree from what it means" (81). Wayne C. Booth, en A Rhetoric of Fiction (1961), expande el papel de la ironía a la crítica de la ficción relacionarla con el discurso del narrador no confiable (*unreliable*).

Todo lo anterior hace de la ironía un concepto bastante escurridizo. A partir de la posguerra han ido apareciendo numerosos estudios y clasificaciones sobre ella, entre las que se destacan los trabajos de Booth y Muecke. En The Compass of Irony (1969), Muecke distingue tres grados de ironía: abierta, encubierta y privada; y cuatro modos: impersonal, de autodesprecio, ingenua y dramática. En su estudio monográfico Irony and the Ironic (1970) distingue entre ironía verbal y situacional: "The former is the irony of an ironist being ironical; the latter is the irony of a state of affairs or an event seen as ironic" (49). Cuestiona, además, la posible identificación de la ironía verbal con la retórica, la estilística y la narrativa. En cuanto a la ironía situacional señala posibles diferencias con la ideológica y la histórica. Estas discriminaciones también son puntualizadas por A.E. Dyson en The Crazy Fabric (1965). Para él, la ironía como figura retórica es diferente de la ironía como visión del universo. La primera consiste en la "manipulación creativa de las palabras" y la segunda es el "sentimiento que se tiene acerca del universo" (220-23). A la primera la ve como un deporte intelectual y a la segunda como la percepción de lo absurdo, lo trágico y lo enigmático que le sucede al hombre. En A Rhetoric of Irony (1974), Booth hace distinción entre una ironía "estable", fácilmente reconstruible, y la "inestable" que es aquella que elude toda interpretación definitiva. Añade a lo anterior posibles combinaciones con la ironía abierta y encubierta, local e

infinita.

En cuanto a la llamada "ironía romántica", Muecke habla de ella en su capítulo sobre la "ironía general" y, en el siguiente, la trata en más extensión considerándola como parte de "the ironies of art". En 1984 Lillian R. Furst publica Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857. En su último capítulo, "In Search of a Theory", Furst aboga por una especial atención hacia la ironía romántica basada en las diferencias, por ella señaladas, entre la ironía tradicional y la romántica. Dice que la dinámica de la relación tripartita entre el narrador, la narración y el lector en la ironía tradicional es diferente de la que rige en la ironía romántica. En la tradicional, la ironía reside en algún espacio entre la narración y el lector, quien recibe signos claros que permiten su fácil interpretación. Esta forma de ironía es distante e impersonal y el narrador funciona como un observador ajeno a la ironía. En la romántica el narrador asume un papel activo en el texto, y la distancia entre la "máscara" y la persona del narrador se acorta considerablemente: "It is a process that starts with ambiguity, edges from ambivalence to paradox and ends in an alienating derangement of the text and the world" (Furst, 239). Charles Glicksberg, en Ironic Vision in Modern Literature (1969), dice que en la literatura del siglo XX:

eiron today is no longer the comparatively simple dissimulating creature who appears in old Greek comedy; his adversary is no longer *alazon*, the braggart, but life itself or fate or necessity.
(17)²

La ironía como concepto ha sufrido una evolución a través de los siglos y tiene una larga historia semántica.³ Se cree que el término se originó en Grecia y fue legitimado en Roma.⁴ Según afirma Jonathan Tittler en Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel (1984), el concepto adquirió importancia sin precedentes en el romanticismo alemán, y en nuestros días ha

cochado lugar privilegiado en la crítica literaria. El desarrollo semántico de la palabra ha tenido dos fases importantes: una que se llevó a cabo en el período clásico y otra que ha tenido lugar en los tiempos modernos. En Literary Irony and the Literary Audience (1974), John B. McKee documenta que tradicionalmente la ironía era reconocida como "a verbal device of blame-through-praise", derivada de la definición del término ("saying one thing and meaning another"), lo que en alguna forma estaba relacionado con la conducta del individuo y bajo el control de un ironista (91). La palabra aparece traducida al inglés en 1502 y por los próximos doscientos cincuenta años fue usada como recurso retórico (Knox, 177). En el siglo XVIII fue utilizada junto con la sátira y la burla, y en Jonathan Wild (1743) de Fielding, Cartas Persas (1721) de Montesquieu, Candide (1759) de Voltaire, "la estructura satírica de la ficción sirve como vehículo para la ironía, explorando su potencial como no se había hecho hasta el momento" (Furst, 8).

Durante el período conocido como "the age of sensibility", la ironía estuvo un poco soterrada pero no dejó de ser utilizada por importantes escritores.⁵ En el año de 1797, con la publicación de los fragmentos de Lyceum de Friedrich Schlegel (1772-1829), hay un auge de la ironía, ahora en un nuevo contexto y con nuevas funciones (Furst, 254). Ante todo, Schlegel separa la ironía satírica de la ironía artística y enfatiza que para él la ironía es esencialmente filosófica por ser la manifestación de la suprema independencia que representa un camino hacia la autotranscendencia (27-30). Contra lo esperado, tal liberación llevó a Schlegel a la incertidumbre. La movilidad y fluctuación estimulada por la libertad lo condujeron a la desorientación, comprobando que la ironía no necesariamente conducía a la transcendencia sino que, también, a través de ella se podía llegar al nihilismo. Las consecuencias de

esta teoría no se hicieron esperar y pronto se desataron fuertes debates. Si la ironía no podía ser clasificada, necesariamente se abría el camino a la multiplicidad de interpretaciones, lo cual ocurría al transferir la ironía de la retórica a la metafísica (Glicksberg, 217-49).

Hegel fue uno de los "reaccionarios" en este aspecto, pues atacó la subjetividad representada por la nueva teoría.⁶ Kierkegaard también objetó la subjetividad de la teoría de Schlegel y aceptó la definición de ironía de Hegel como "principio de absoluta negatividad", pero con Schlegel, admitió la distinción entre la ironía como figura retórica y la ironía desde el punto de vista filosófico (Furst, 32-5). Kierkegaard concluye en The Concept of Irony (1841) que, "irony is like the negative way, not the truth, but the way" (334), y considera que la ironía es un proceso catártico que finalmente conduce a la verdad (339). Tanto Kierkegaard como Schlegel afirman que la forma más alta de ironía es aquella que tiene como objeto elevar al individuo por encima de las paradojas que constituyen la dialéctica de la existencia. La ironía es simultáneamente modo de percibir y de superar esas paradojas (Furst, 35).

El sentido de ironía envuelve no sólo la capacidad para ver el contraste irónico sino también la habilidad para asimilarlo intelectualmente, asumiendo una actitud activa y creativa a la vez. El ironista crea o destaca la ironía que ve o que sufre, mientras que el observador destaca la que ve. Cuando el ironista o el observador sufren la ironía se convierten en víctimas de ella. Según Muecke en todo ello hay un "elemento de inocencia". Este autor considera que tal elemento es una característica que necesariamente debe acompañar a la víctima, por lo regular confiada o desprevenida de las intenciones del ironista o de la situación irónica (29). En Pamela (1740), Mr. B. finge estar enamorado de la protagonista para ganarse su confianza y hacerla suya. Al final, irónicamente

Mr. B. ha caído, sin darse cuenta, en su propia trampa y es Pamela la que logra sus deseos de casarse con él y elevarse en posición social y económica.

La ironía sirve para resaltar la finitud y la vulnerabilidad del héroe y puede ser adoptada como estrategia defensiva o como terapia psicológica. Puede acompañar a lo cómico y servirse de lo trágico aunque éstos sean mutuamente interdependientes. La comedia, y la risa que ella genera, ayudan a sobrellevar las frustraciones y el dolor inherente a la condición humana. El individuo, como víctima de ironía, necesita para sobrevivir de un espíritu cómico.⁷ David Worcester escribe que risas y lágrimas se reconcilian en la ironía; ella trae risas a la tragedia y lágrimas a la comedia (Citado por Glicksberg, 21).

El ironista moderno ve la vida como algo absurdo, más que en los términos morales de bondad o maldad con que fue vista en el siglo XVIII. No tiene fe en la sociedad y cree que, "despair arises because the ironic hero might fight in vain, and he knows that he fights in vain, against an adversary who never loses and yet who is blindly indifferent to the outcome" (Glicksberg, 23). Esta visión moderna de la existencia ha llevado a algunos escritores al nihilismo como fuente metafísica de la ironía (Glicksberg, 23). Según Worcester, para los actuales escritores la ironía "is the natural vehicle... to jar our civilization out of its own frustration and spiritual caos" (Citado por Knox, 18). D. C. Muecke afirma que:

Irony in the latest sense is a way of writing designed to leave open the question of what the literal meanings signify; there is a perpetual deferment of significance. The old definition of Irony -- saying one thing and giving to understand the contrary -- is superseded; irony is saying something in a way that activates not one but endless series of subversive interpretations. (Irony, 31)

Como señala Tittler: "irony is not an objective event or phenomenon, but a volatile state of mind in which truth, in the act of revealing itself, suffers a necessary negation" (16). Según él, la ironía puede ser subjetiva u objetiva. La

última a su vez, puede ser intencional o accidental. La intencional, por lo regular, es verbal y está en consonancia con el antiguo concepto de ironía, o sea, la figura retórica en la cual las palabras significan lo opuesto a lo dicho. La accidental o situacional es la "ironía práctica" de Thirwall. Se refiere a circunstancias paradójicas: "one that is contrary to expectations or to reason itself" (Tittler, 18). En cuanto a la ironía subjetiva, Tittler dice que ésta se refiere a un estado del pensamiento inducido por la ironía objetiva tanto intencional como accidental. Ella implica incongruencia y el subsecuente despliegue de reacciones ante su percepción. Supone una interacción entre el pensamiento del individuo y el ambiente, no se encuentra en forma pura en ninguno de los dos; ni en el ironista ni en el contexto (Tittler, 19).

La ironía verbal también necesita de un contexto social por ser el producto de una comunicación intersubjetiva donde las partes comprometidas aceptan un mismo parámetro de valores comunes.⁸ La víctima de la ironía verbal debe ser un ironista en potencia para poder identificarla. La ironía situacional puede ser una experiencia individual que sólo requiere la capacidad para percibir la incongruencia, el conflicto o la contradicción.⁹ No importa si ésta se da en uno mismo o en el medio que le rodea. Como precondition, es indispensable que el observador mantenga cierta distancia entre él y la situación irónica para poder mirarla con imparcialidad. Además, es necesaria la duda que permite ver el fenómeno que confirma las sospechas. La duda y el conflicto existencial son mutuamente determinantes: "without existencial conflict, there is not doubt; and without a doubt, conflict does not appear as such to consciousness" (Tittler, 19). La ironía, por lo tanto, depende en gran parte de la capacidad para captar el conflicto, la disparidad o la incongruencia entre los elementos que la conforman.

En la ironía intencional o verbal el ironista y el interlocutor son elementos

importantes, mientras que en la ironía accidental, la situación y el observador asumen los papeles centrales. En ambas, la verbal y la accidental, debe mantenerse presente el papel que juega la víctima en la creación de la ironía. En El barbero de Sevilla (1775) de Beaumarchais, puede observarse una situación irónica creada por Bartholo. Deseoso de asegurarse la fortuna de Rosine envía a Bazile a hablar con el alcalde y el notario para prepararse la boda con su pupila. Fígaro y el conde de Almaviva, en acuerdo con Rosine, van también en busca del alcalde y el notario con el mismo propósito, sólo que ahora es Almaviva quien pretende la mano de Rosine, pero encuentran que ya todo ha sido arreglado por Bartholo y celebran la ceremonia. Cuando éste llega a casarse, el matrimonio de Rosine y Almaviva ya ha sido celebrado. Bartholo "can be seen as the spectator *alazon*, the victim of accidental irony casts himself as the coauthor of his own uncanny fortune" (Tittler, 24).

La ironía subjetiva y la objetiva están separadas por una fina línea porque, según advierte Tittler, la ironía objetiva, sea intencional o accidental, no reside totalmente en el medio o en el ironista. Igualmente, en la ironía subjetiva no podemos decir que ésta se da en forma pura y total en el ironista (Tittler, 24). Más bien, la diferencia se presenta en grado, lo cual es comprobable en las obras de los grandes escritores. Thomson afirma que: "the irony of great writers differs as much as men themselves" (91). En este tipo de ironía otro aspecto debe ser considerado con respecto al ironista. El lector u observador puede ver al ironista como un mártir de la ironía. Sus efectos sobre el ironista se presentan polarizados entre lo gracioso y lo doloroso provocando reacciones emocionales contradictorias como en el caso de Bartholo. También puede pensarse en el ironista que obtiene placer en la ironía y se sirve de ella para escaparse y elevarse por encima de ella (Tittler, 22). En ambos casos la ironía se da en el

momento en que la paradoja es registrada y los opuestos son asimilados mentalmente. Sin embargo, separar la ironía subjetiva de la objetiva es virtualmente imposible porque:

as the ironist constitutes objective irony from the inchoate incongruency of the world, he is also aware of constituting himself as an ironical subject and ironical object. Subjective irony implies the freedom to conceive of oneself not just as a subject but as a function in an elusive and paradoxical system whose inamability is named irony. (Tittler, 26)

En la novelística de Bryce Echenique, como gran admirador de Sterne, se dan diferentes tipos de ironía similares a las ironías usadas por el autor inglés en Tristram Shandy. Veremos algunas cuya interpretación no presenta mayor dificultad por tratarse de "ironías estables", es decir, fácilmente reconstruibles y que una vez reconstruidas no pueden ser minadas con otras reconstrucciones (Booth, 7). Además, se dedicará especial atención a la ironía inestable de Booth, la cual presenta un nexo visible con la ironía schlegeliana de la cual, a mi modo de ver, se sirve Bryce para trascender su individualidad y llegar por la metaironía a colocarse por encima de toda ironía.

2. Ironía en Bryce

Lloyd Bishop ha dicho que la ironía sutil es una ironía de significados, no de significantes.¹⁰ Ciertamente, en la obra de Bryce se puede estudiar la ironía a través de las estrategias, de su estructura, o de los recursos formales que abundan en su novelística. Sin embargo, lo más evidente es sin lugar a dudas el uso de la ironía retórica. Estas ironías, como anota Booth en The Rhetoric of Irony, son fácilmente reconstruibles siguiendo las etapas por él señaladas (27). Primero, la ironía debe ser leída, lo cual requiere un universo común que permita la

comunicación inicial: lenguaje, bagaje cultural, experiencias comunes, época. Es fácil ver cómo Bryce puede ser comprendido mejor por su generación, en el caso de la música por ejemplo. *Blue Moon*, *Volaré*, *Fumando espero*, difícilmente tendrán un mismo "persiensa"¹¹ para la generación de los años ochenta o noventa que para la de los sesenta o setenta. Segundo, después de leer, aparece en el lector un sentido de rechazo hacia la estructura total del significado, mundo que también ha sido rechazado por el escritor puesto que lo ha ironizado. Seguidamente y en tercera instancia, el lector inicia su movimiento hacia un punto oscuro intencionalmente puesto allí por el escritor, invitando al lector a reconstruir los significados tácitos.

I. A. Richards, Cleanth Brooks, y Kenneth Burke han sugerido:

that every literary context is ironic because it provides a weighting or qualification on every word in it, thus requiring the reader to infer meanings which are in a sense not in the words themselves. (Citados por Booth, Rhetoric of Irony, 7).

Por ejemplo, cuando Bryce habla de "*esta historia de un amor como no hay otro igual*" (101), espera que el lector lea no el sentido romántico o sentimental que tiene la canción, sino la referencia a la incestuosa relación de Genoveva y su hijo descrita en La última mudanza. En forma similar también usa referentes literarios como la obra de Pablo Neruda, España en el corazón (101), Los ríos profundos de José María Arguedas (141), o hace referencia a la Crónica de una muerte anunciada de García Márquez (53).¹² Se sirve de los accidentes geográficos como "El fenómeno (la Corriente) del Niño" que hizo estragos en las costas del Perú en 1983, según suponemos por lo que dice el narrador y las connotaciones irónicas que conlleva su uso (La última mudanza, 101). Como señala Booth: "In this view the reader is thought of as unmasking an *ieron* or detecting behind a 'mask-character' or persona the lineaments of the true speaker" (The Rhetoric of Irony, 33). Por supuesto que las referencias a Neruda,

Arguedas o García Márquez implican un lector de élite con capacidad para entender la ironía o ser víctima de ella. En "fue feliz sin el apellido de su padre pero no mató a nadie" (137), el autor vincula de nuevo la obra a las teorías freudianas, victimizando al lector (*alazon*) desprevenido como para no captar la ironía o, simplemente ignorante en la materia y, al escritor (*eiron*), quien se victimiza a sí mismo con la alusión.

Con la alusión a la cultura popular latinoamericana, europea o norteamericana, se crea una dialéctica textual que da la oportunidad al escritor de victimizar, no ya a una élite cultural, sino a los diferentes estratos populares o regionales de sus lectores que no están al tanto de sus ironías por barreras culturales y de idioma, entre otras. A pesar de la afirmación de Muecke de que "nowadays only popular literature is predominantly non-ironical" (The Compass of Irony, 10), lo cual es cuestionable, vemos que Bryce se sirve de la cultura popular para ironizar o acomodar en la obra la literatura popular que ya de por sí viene cargada de ironía -- el canto de *El Alacrán* o *Juan Charrasquiado*, "la cinematográfica soledad del King-Kong" (Martín Romana, 37), o del Superman de los libritos de caricaturas de las tirillas cómicas que se venden en las esquinas de las ciudades latinoamericanas. Todo esto se encuentra en la novelística de Bryce como parte significativa del texto. En Un mundo para Julius leemos que en la pelea con Fernandito, Julius se inspiró en Super Ratón y perdió. Le dolía recordar la escena, y en el baño:

Anduvo hojeando el último número de Historietas para ver si el Super Ratón se había encontrado alguna vez en su vida en una situación similar..., se había encontrado algo así como estrellándose y estrellándose contra la pared. Claro que a medida que se estrellaba le iba doliendo menos, pero la pared era siempre pared y se había quedado sin un solo quíne mientras que a él se lo habían llevado al baño gimiendo furia y chorreando sangre. (298)

La ironía en la novelística bryceana cubre un amplio espectro cultural y se

da en diferentes grados y modos. Respecto a los grados, la "abierta" (*overt*) permite al lector ver la ironía a primera vista. En Un mundo para Julius, Susan dice: "Poor thing", refiriéndose a Arminda cuando fue informada de la muerte de ésta, y Bobby "la insultaba en silencio" porque esto estorbaba sus planes nocturnos (352). Primero resulta irónica la reacción de esta clase social ante la gran incógnita de la muerte, y en segunda instancia, la pobreza de emoción ante la pérdida de una vida dedicada a la lealdad y servicio de la familia, esto sin entrar a analizar el uso de la palabra "thing" para referirse a la empleada. Ahora, todo el episodio del arrendamiento del apartamento de los Forestier, en Octavia de Cádiz, está moldeado en ironía: Martín, mientras piensa en Maquiavelo con la esperanza de inspirar su vida, tiene la idea de ir donde la monjita para que lo inyecte con el fin de tener una erección para cuando llegue Octavia (21). Mientras tanto, y después de inyectarse, usa el tiempo con los dueños arreglando los detalles del alquiler (22). No sólo resulta errática la forma en que trabaja la mente de Martín, sino irónica y casi cruel la intervención clave de una monja para que el protagonista pueda llevar a cabo el acto sexual. Además, es irónicamente absurda la calma de Martín para negociar mientras da tiempo a que haga efecto la inyección. A la vez, todo resulta cómico y trágico. El autor se victimiza y minimiza cruelmente ante el lector, semejando al bufón de la commedia dell'arte que con "las tiernas filigranas del humor segrega a menudo el desencantado color de la tristeza" (Tantas veces Pedro, 17).

Por otro lado, la ironía "encubierta" (*covert*) no está para ser vista de golpe sino detectada. No es evidente y los indicios no la revelan de inmediato (Muecke, The Compass, 56). Se corre el peligro de que esta ironía pase desapercibida, como cuando Martín hace referencia a sus problemas psicológicos y a los de Octavia. Afirma que la "hondonada... fue

maravillosamente de Inés y mía, aquel diván (del psicoanálisis) fue maravillosamente de Octavia de Cádiz y mío" (Octavia de Cádiz, 29). Irónicamente, Martín, convaleciente de su crisis nerviosa, se pone en manos de Octavia que, como va dándose cuenta el lector, también está necesitada de terapia psicoanalítica. Otro caso es el de Bobby en su papel de *alazon*. Seguro de que "triunfará" como Juan Lucas o Santiago su hermano, sale en busca de chicas y se tropieza con que su primo, Rafaelito, le ha quitado a Peggy. Luego Decidida, la empleada de su casa, no permite que la "atraque" y encima de todo le exige disculpas (Un mundo para Julius, 346). Su hermano Santiago lo trata como un aprendiz y Juan Lucas tiene lástima de él. Aún más, Bobby tiene que rogarle a Julius, a quien siempre ha mirado de menos, para que le dé su alcancía (383). Su arrogancia resulta ridícula para todos, aún para el niño. El autor ironiza a Bobby deliberada y lentamente hasta que un cúmulo de hechos conforman la imagen patética de la que él mismo no es consciente.

En cuanto a la "ironía privada", que no tiene por objeto ser percibida por la víctima, o por otros, sino por el ironista quien se regocija en ella, la encontramos en Tantas veces Pedro. Pedro juega con la ironía mientras vive con Virginia, como sucede en Pride and Prejudice (1813) de Jane Austen. Pedro, igual que Mr. Bennett, se goza a Virginia, quien acepta todo lo que le dice el protagonista, mientras él ironiza aprovechando de la ingenuidad de la chica, todo esto en medio de gran seriedad y compostura. Nadie fuera de él participa u observa la ironía, y por esto es "privada".

Además de la clasificación de la ironía por grados, D.C. Muecke señala cuatro modos de acuerdo al papel del ironista con respecto a su propia ironía: impersonal, disminuyente, ingenua y dramática (53). Los cuatro modos son formas de ilusión y son creación del ironista que, como tal, está presente en la

ironía. Así que, en sentido estricto, la ironía no puede ser impersonal. La idea de Muecke es que el ironista puede ironizar en forma que su voz pase desapercibida.¹³ Cuando su voz habla a través de un personaje ignorante, crédulo, o que se sobrevalora, se dan las variantes que resultan en la autodisminución o el rebajamiento del personaje, sea porque se muestra menos de lo que es o por lo opuesto. En el último caso la excesiva autoestima lo lleva al ridículo y al papel del *alazon*, mientras la primera lo convierte en *eiron*. Es importante darse cuenta que entre este papel del ironista que se disminuye y el que se presenta como ingenuo, a veces es difícil de distinguir por su máscara de ingenuidad que puede llevar a la confusión con el autorrebajamiento. De igual forma la ironía dramatizada se entremezcla con las anteriores. A mi modo de ver, la diferencia está en el grado con que la voz del ironista se encubre alejándose cada vez más del escenario. En la impersonal, el ironista no desea ser detectado para que el lector se enfoque en la ironía misma. En la disminuyente e ingenua el ironista se enmascara bajo la simpleza, la superioridad o la ingenuidad. En la dramática lo importante es la situación irónica, no el personaje que habla. Según Muecke, ésta es la más usada en el drama y la novela (63).

La ironía impersonal incluye el sarcasmo y la ausencia del ironista. En Martín Romana, el protagonista-narrador se sirve de otra voz para ironizar la situación que vive Martín durante una manifestación en las revueltas de 68 en París. Frente al Odeón encuentra un grupo de estudiantes que siguen a su líder hasta, lo que él cree, es el local del Partido. Se suma al grupo pensando en el gusto que le dará a Inés verlo como militante activo. Pero, "se lo dijo Adela: Martín Romana, sí, sí, quede constancia, sí, conste que tienes un sentido gregario tan bueno que ni siquiera te has dado cuenta de que eran sordomudos tus

compañeros de la primera gran manifestación libertatoria de tu vida" (241). Adela lo dice con tal seriedad y naturalidad que nada parece anormal en la situación -- ni que Martín sea torpe, ni que tiemble de miedo ante la amenaza de ser expulsado del lugar por el director, ni que la chica sea más valiente y segura que el protagonista y, mucho menos, que nada parezca gracioso o patético. En parte, la idea es que la ironía sea detectada sólo por aquellos que están en capacidad de observar al protagonista en su papel de *alazon*. Adela se apresura a señalar lo positivo de la acción, lo que en realidad implica, "praising in order to blame, pretending agreement with the victim or advice and encouragement" (Muecke, 67-71).

La ambigüedad es otro aspecto importante de la ironía. Recordamos a Tristram Shandy y sus frases de doble sentido, por ejemplo, cuando Walter habla de la nariz de Tristram (Vol III, Cap 31), o del lado bueno y malo de la mujer mientras enfatiza en la grieta que tiene la chimenea (Vol. II, cap. 7). En Martín Romaña, el protagonista usa el estribillo para referirse a Inés: "la luz de donde el sol la toma". En la mayoría de los casos el lector no está seguro si lo dice como cumplido y con amor, o envuelve ironía y tristeza. Igual sucede con la bizquerita de Inés, a veces parece que le es graciosa y le gusta, otras, que lo pone en guardia sobre el mal humor de su esposa. Es evidente, sin embargo, que al final el sentido de ambas es negativo. Bryce, además, maneja los diminutivos en tal forma que la ambigüedad que éstos crean dificulta al lector la formación de juicios claros. Este coqueteo juguetón que deja al lector sin *terra firma* es la ironía llamada por Muecke "self-protective irony", y es usada con "affectionate playfulness, and sometimes only pretends to make fun, as when the writer is unwilling to express his real feelings" (79). Walter y el doctor Slop en Tristram Shandy se sirven de ella para bromear mientras aguardan el nacimiento de

Tristram (Vol. III).

Bryce casi siempre usa como ingredientes importantes de su ironía la ambigüedad y los diminutivos. En La última mudanza el narrador dice: "Genoveva y Sebastián dormían juntitos y muy plácidamente, en el mismo lugar en que hasta anoche Genoveva y yo habíamos dormido juntitos y muy plácidamente" (70). Para resaltar la situación irónica en la que es victimizado el protagonista, el escritor suprime el usual "Bastioncito" y sólo deja los diminutivos de "juntitos". En la misma obra, Felipe Carrillo cuenta el episodio en que descuelga el retrato de su esposa Liliana:

tampoco fue muy agradable descolgar a mi muertita porque bastó con que alzara los brazos y la mirara para descolgar su retrato,... esta tarde llega Genoveva y estoy seguro de que a ella le encantará que te haya... digamos... descolgado.... Además fíjate qué lindo es el ropero en que te voy a poner, caoba pura, fabricación inglesa, así, mi amor, recostadita contra este lado, y te vendré a ver, coqueta, sabes muy bien que vendré a mirarte. (85)

Todo el episodio es ridículo, gracioso y patético, especialmente cuando Felipe dice que salió disparado de la habitación y se sintió cobarde. La paradoja se presenta al mirar el motivo por el cual descuelga el retrato, el miedo que siente al hacerlo y la necesidad de explicar y prodigar especial atención a Liliana, su muertita. ¿A quién quiere complacer? Toda la situación envuelve contradicción externa en el mismo acto de descolgar el retrato mientras se disculpa por hacerlo, e interna porque se ve que Felipe mismo no sabe qué quiere en realidad, puesto que confiesa a Liliana (el retrato) que lo hace porque ella se lo ha pedido.

Como hemos visto, además de la ironía retórica también se dan las llamadas situaciones irónicas. Estas se presentan por dualidad y oposición de los elementos que la conforman y hay una víctima (*alazon*) confiada e ignorante de la situación de la que forma parte integral. El observador puede ser ajeno al hecho o bien puede ser la misma víctima que toma conciencia de su propia

circunstancia (Muecke, The Compass, 100). Este tipo de ironía abunda en la obra de Bryce como por ejemplo en el caso de Bobby en Un mundo para Julius. Martín y Felipe tampoco están exentos de ella. En Martín Romana, el *alazon* parece el papel permanente del protagonista. Es obvio el caso en que Martín es invitado por Sandra a su apartamento para una "cita de reconciliación" y tuvo que esperar sentado en las escaleras por más de una hora a que ella terminara de hacer el amor con otro (298). Algo similar, pero aún más repugnante, es la situación de presencia y abandono vivida por Felipe en Colán, en la que cada noche Genoveva le dejaba para ir a dormir con su hijo Sebastián de dieciséis años (cap. X). El protagonista bryceano parece atraer las situaciones donde la incongruencia entre las expectativas y los hechos lo colocan en una posición "alazónica". En Tantas veces Pedro el personaje principal espera ser amado por Sophie. El destruye su vida mientras ella se divierte. En Martín Romana el protagonista es rechazado por Inés en frente del Grupo cuando Martín da por sentado que su esposa estará de su lado al presentar la renuncia en nombre de ambos (230). En Octavia de Cádiz, Martín espera y espera mientras Octavia se casa dos veces (Eros y Giancarlo).

En muchos casos el lector puede prever lo que pasará con el protagonista. Algunas veces la situación irónica se torna dramática y éste (el lector) lo averigua por sí mismo. En otros no, y tanto él como el protagonista son sorprendidos por los hechos. Entre los dos tipos anteriores de ironía la diferencia está en el efecto que ésta produce: sorpresa en Martín Romana y suspenso en Octavia de Cádiz.

Después de ver diferentes ejemplos individuales del uso de la ironía en Bryce, es importante mirarla en su conjunto. Los elementos que serán sometidos a escrutinio son: autor, narrador, personajes y lector. Booth, en The Rhetoric

of Irony afirma respeto a la dinámica interna de la narrativa en la ficción que:

In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range in relation to each of the others, from identification to complete opposition, of any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical. (155)

En Bryce, las ironías se dan en múltiples niveles, llegando en ocasiones a cancelarse mutuamente. En general, la visión del ser humano y la visión del mundo que éste proyecta llegan a un punto más allá de la ironía donde los opuestos se concilian. La novelística parece mantener una perspectiva pesimista si no fuera por la ambigüedad que sostiene la estructura. Bryce moldea en minuciosa filigrana la ironía que asegura la alta valencia formalística de su obra. Ella despliega un proyecto de totalidad que busca completarse. Cada obra aspira a la totalidad, y la totalidad de su novelística se sigue completando sin llegar a hacerlo porque su historia, que es la del hombre, nunca se termina por ser éste un ser incompleto. Esta realidad es la que descubre Carrillo en las líneas finales de La última mudanza:

Somos como un tren sin pasajeros, nada más, aunque a veces mientras escribo estas cosas que no merecen ni un capítulo final, me voy dando cuenta de que soy un hombre sin final, una persona que definitivamente lo único que puedo hacer fue mudarse por última vez. (150)

La acción de las obras de Bryce consiste en la reconstrucción de los fragmentos de una vida que, exceptuando Un mundo para Julius, son contados por un narrador protagonista que ha sido creado por un autor, que a la vez es el producto de la mente creadora de Bryce. Como en "Las ruinas circulares" (1941) de Borges, Bryce "quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (Ficciones, 52).

Su sueño se inicia en Un mundo para Julius cuyo protagonista, en su ingenuidad infantil, le hace creer en otros y en la posibilidad de ser él mismo.

Como el *alazon*, Julius se lanza en busca de realidades que poco a poco se tornan en apariencia. La distancia que propicia la ironía está demarcada entre la ignorancia y el conocimiento de los problemas existenciales, por parte del protagonista. Julius va descubriendo lentamente las contradicciones que se dan en la vida. De ellas surge la ironía existencial la cual, desde un punto de vista filosófico y metafísico:

establishes nothing, for that which is to be established lies behind it. It is a divine madness which ranges like a Tamerlane and leaves not one stone standing upon another in its wake. (Kierkegaard, 278)

Como se indicó en el capítulo anterior, en Un mundo para Julius se establece desde el comienzo de la obra que Eros y Tanatos conviven en un mismo espacio narrativo. La vida y la muerte son incógnitas y como tales niegan toda identidad. El hombre, por lo tanto, está rodeado de soledad y vacío.

La ironía utilizada en la obra, como técnica literaria, postula una doble audiencia de lectores: la de aquellos que no logran descifrar su verdadero sentido y la que sí lo hace.¹⁴ Ambas son victimizadas: la una en su ignorancia sobre su papel en la situación irónica, y la otra, como observadora de sí misma y de los demás, que a su vez, son víctimas de la ironía existencial. El estilo conversacional del narrador es pose de *eiron*, que con socrático disimulo lleva al lector a su verdad. A pesar del sentido de libertad comunicado al lector, del humor y la delicadeza del tono, la narración contiene una abrasiva observación de la naturaleza humana. Hablando de Un mundo para Julius J. Ann Duncan observa: "The flexibility of free indirect speech, as opposed to straightforward dialogue, permits the narrative to be diffused with irony without losing its directness" ("Language as Protagonist...", 123).

La construcción temática comienza con la incógnita del ser ante la vida (de Julius) que empieza y la (del padre) que termina (10). ¿Puede Julius ser lo

que desea o hay un determinismo que rige la existencia del hombre? Cuál es el propósito de ésta? ¿Cuál ha sido el objeto de la vida de Santiago (padre)? Mientras Julius se desarrolla físicamente y la obra avanza cronológicamente, se establece un diálogo intratextual entre las clases sociales y entre éstas y el protagonista. También se lleva a cabo un diálogo entre el narrador, el autor y el lector. Estas instancias dialécticas configuradas en el texto van develando las irónicas contradicciones que al final enfrentan a Julius al vacío del existir, semejante al vacío de la muerte que enfrentó su padre. Es esta aplastante realidad la que hace que Santiago, minutos antes de morir diga, "pobrecito" al mirar por última vez a su pequeño hijo (10).

Todas las contradicciones respecto a las expectativas de la vida y al propósito del ser humano, todas las paradojas sobre la libertad y el determinismo, encuentran denominador común en el contraste entre la realidad y la apariencia, la verdad y la mentira. En la obra, la técnica socrática es manejada por Bryce con habilidad para obligar al lector a indagar sobre las verdaderas intenciones del autor, que se sirve de dobles para mostrar los contrastes mencionados: la familia de Julius -- Susan y Juan Lucas -- en oposición a los Lastarria -- Susana y Juan -- sus primos. Los primeros refinados viven en un mundo superficial y ficticio. Se han creado un microcosmos egocéntrico, autosuficiente, donde sólo importan ellos. Según dice el narrador: "Susan nieta de ingleses, hija de inglés, educada en Londres, metida en el bar, allí ya no faltaba nada ni nadie" (36). Por el contrario, para Susana su prima, es importante la familia, la educación de sus hijos y no comprende cómo Susan no piensa como ella pues ésta se olvida del cumpleaños de Julius, de que el niño tiene hambre y frío, y nunca piensa en sus horas de soledad en el Country Club.

La mentira es parte del "decoro" social. Leemos, por ejemplo, que Susan

al regresar de uno de sus viajes, "besó a Julius y le dijo que lo había extrañado muchísimo. Bien mentirosa pero también bien buena era Susan porque, al terminar de decirle que lo había extrañado muchísimo, se dio cuenta que ni siquiera había pensado en él y que no había sentido nada al decirle que lo había extrañado muchísimo" (279). Julius, por su parte, va tomando conciencia sobre la verdad de la mentira y sobre su propia soledad. En el pasaje, la ironía verbal y cósmica impregna las palabras del narrador omnisciente.

La situación no es diferente con Juan Lucas. Lo único que le interesa es divertirse, es un ególatra para quien nada cuenta a excepción de su persona. Muy diferente es Juan, que a pesar de vivir deslumbrado por "my duchess" (Susan) tiene sensibilidad humana. En la fiesta de Rafaelito, después de la función, el mago "se mandó tremendo afarolado con la capa de Drácula...", Juan Lastarria notó su presencia y lo llamó, los llamó, para invitarlos a un whisky. Y él mismo se los sirvió, él mismo les puso hielo en cada vaso y entonces empezaron a responder a unas cuantas preguntas" (36). Juan se interesa por ellos y quiere saber sobre su trabajo, su vida de artista. Juan Lucas rehuye la verdad de la vida. Como *alazon* detesta saber de los problemas de los empleados. La violación de Vilma se arregla botándola a la calle, y Juan Lucas se molesta porque Arminda tuvo la osadía de morirse en su nuevo palacio. Bryce presenta la falsía de la existencia donde lo que parece real es apariencia, y viceversa. Con la actuación del mago Pollini se introduce todo un mundo de espejos donde las figuras que vemos son meros reflejos de imágenes (31). Este episodio es ya un indicio para el lector. Como dice Nilda, "hay que desconfiar de todo el mundo" (273). El observador común es a su vez un ironista en potencia que responde:

to what we see, truly or falsely, as fundamental contradictions and paradoxes in life, contradictions that strike us not simply as puzzles -- this would result only as trivial ironies -- but as *predicaments* many of which have forced men into a realization of

their essential and terrifying loneliness in relation to others and to the universe at large". (Muecke, The Compass, 122)

Susan y Juan Lucas son *alazones* que en su arrogancia no ven (o no quieren ver) la realidad de la existencia y creen poseer la verdad de ella. Los Lastarria son *eirones* que señalan la verdad pero que no han logrado el distanciamiento necesario para ver la situación irónica. Desde otra perspectiva son *alazones* que viven la realidad buscando una ilusión. Entre tanto Julius observa y se siente, al mismo tiempo, parte de esta situación y alejado de ella. Su incapacidad para identificarse con su familia, con los sirvientes o con sus amigos, le privilegia como observador, pero siendo sólo un niño reacciona con llanto, poniendo en evidencia su sensibilidad y desesperanza ante al vacío que encuentra al final de su niñez.

Temáticamente la obra avanza mostrando una tras otra las paradojas del diario vivir. A pesar de las aparentes distancias de clases sociales, la realidad nos las muestra iguales. Ellas están formadas por seres humanos, víctimas de las mismas ironías cósmicas -- el propósito de la existencia, el más allá, la existencia y la naturaleza de Dios, la soledad del hombre. La diferencia está en la forma en que cada quien reacciona ante ellas. Estas reacciones muchas veces son consecuencia de la ignorancia, lo que a su vez puede llegar a ser irónico:

when we recognize in what various ways our knowledge and understanding is necessarily limited and at the same time feel that it ought not to be limited, that we ought to know everything.
(Muecke, The Compass, 151)

En literatura los autores enfrentan esta ironía con un afán por reorganizar el orden cósmico. Unos tratan de encontrar respuestas, como Unamuno. Otros tratan de escapar a través de la libertad que da la misma capacidad mental que les ha servido para reconocer su inescapabilidad. Esta necesidad de huir es dramatizada en los personajes de Un mundo para Julius. La familia de Julius

vive en un mundo irreal. Juan Lucas, Santiaguito y Bobby tratan de alejarse de la verdad existencial sumergiéndose en el placer, en un mundo de ilusión que desdibuja la angustia y el dolor del ser:

Juan Lucas era el rey de ese maravilloso ajedrez, idea o simulacro de batalla que ellos jugaban contra el transcurso de la vida, contra todo lo que no fuera lo que ellos eran..., jugaban... al fácil juego del ajedrez alfombrado, en el que rey, torres, alfiles, caballos y peones se mezclan por necesidad y placer. (185)

Esta cobardía también acompaña a Susan, quien en un instante de lucidez recuerda su vida en Londres pero escapa de su visión con rapidez. En ese "*flash back*" Susan no se ve distinta a la selvática, ni tampoco a Dora, la hija de Arminda, o de la sueca con pantalones sucios. Durante este fluir libre de su conciencia regresa al Londres de sus dieciséis años: "David, mentirosa, eres una peruana guapa y mentirosa... ¡sueltáme imbécil! ¿Qué pasa?, oiga, ¡suéltela imbécil!, ¡calienta pingas!, ¡loca de mierda!... Esa imbécil de Miss Stone, ¿qué vas a hacer con tu daddy, Susan?... estoy en el deber de comunicarle que su hija se ha marchado en motocicleta con un desconocido, Señor me escribe desde Suecia..." (231). El episodio es similar al de Dora cuando se escapa con el heladero de D'Onofrio (68). Esta Susan es bien diferente de la que el lector ve a lo largo de la obra y de la que dice: "Yo no pienso en Nildas", refiriéndose a la cocinera y a los de su clase (184). En general, todos están deslumbrados por ellos. Juan Lastarria quiere ser como Juan Lucas y el arquitecto desea que su novia aprenda a comportarse como Susan. Los sirvientes imitan a sus señores y todos quieren vivir según las normas del principio del placer y la ilusión.

Mientras los personajes tratan de huir de la realidad que en algunos casos ya ha sido amargamente saboreada, Julius irónicamente la bebe con la avidez de la curiosidad, para encontrar a cada paso que es:

un niño millonario y en pena... porque cuando se es así, cuando el día de tu santo o el de Año Nuevo o el de Navidad o cualquier otro día en que haya que querer y ser querido... cuando toda alegría lleva su otra cara de pena inmensa, peor aún, de amenaza constante e indefinida de pena inmensa,... Julius, entonces, dejas toda amenaza en la piscina vacía de seres queridos y regresas a la suite... para que escucharas esas palabras tipo Nilda, de mi voluntad, de mi voluntad niño. (207-08)

No queda claro si el anterior pasaje es un monólogo de Julius, si es el narrador quien habla, o es el autor implícito que reflexiona sobre la realidad del ser humano que se enfrenta a una de las grandes ironías de la existencia -- la soledad. La presencia de Bryce también se hace tangible mediante el siguiente epígrafe con el que inicia la segunda parte del último capítulo de Un mundo para Julius:

"... escuchamos la voz de Maurice O'Sullivan diciendo que una gran parte de él murió también en esa noche: una íntegra y profunda parte de su vida: su niñez."

Dylan Thomas, *Twenty Years A-growing* (384),

Las paradojas de la obra representan las contradicciones del hombre mismo. Estas se detectan en las instancias dialógicas de las dos familias -- los Lastarria y la de Juan Lucas -- y en los sirvientes que critican a sus señores pero que quieren asemejarse a ellos. Por ejemplo, Carlos, el chofer, se molesta porque debe llevar a Nilda a su casa atravesando los barrios pobres de Lima (208), o porque tiene que llevar a Julius a sus lecciones de música a "la finca de la tecla alemana", refiriéndose a la profesora que vivía en una casa de inquilinato y se mantenía con su "montepío", todo lo cual le asemeja a Juan Lucas, su patrón (309).¹⁵ Mientras tanto, Julius observa cómo se definen las fronteras y la lucha del hombre por derribarlas.

También el lector se identifica con ellos en sus deseos de vivir en un mundo de irrealidad y en su debilidad ante el dolor. El autor dramatiza la

tragedia del hombre condenado a vivir entre fuerzas opuestas. No es raro, pues, comprender porqué Bryce coloca a Don Quijote de la Mancha y a Tristram Shandy entre sus libros preferidos ("Mis diez libros preferidos"). En su novelística, como en la de Cervantes y Sterne, las fuerzas opuestas son el punto focal de la temática y son dinámica que mantiene la tensión de la obra. Realismo e idealismo, verdad y mentira, sentimiento y razón, comunión y soledad, son paradojas que muestran al ser en permanente conflicto existencial. Como Julius, todo individuo experimenta angustia, soledad y miedo. Huye del dolor y se refugia en la fantasía, añora un mundo feliz, y se enfrenta al "vacío hondo y oscuro" del existir, y también, lo llena a veces con "un llanto silencioso" (426). El realismo de la obra permite que el lector detecte las paradojas y, mediante el distanciamiento que lo privilegia como observador, acompaña a Julius en su viaje exploratorio. Es victimizado como él, aunque en escala diferente, dependiendo de su reacción y sofisticación, descubre la ironía socrática que le va llevando al encuentro de la ironía cósmica.

Desde un punto de vista artístico, la obra en sí es irónica porque el autor, confiando que puede re-crear la sociedad limeña de clase alta mediante su disección, está "at the very moment of creation, confident that he can re-create what he has playfully deconstructed" (Bishop, 4). En la segunda novela de Bryce, esta ironía se constituye en elemento esencial ya que la obra presenta la paradoja del escritor en su afán por crear y recrear mundos posibles a través del arte.

En Tantas veces Pedro se verá la ironía, no ya desde el punto del observador, sino que se hará una lectura enfocando la ironía en la cual es victimizado el escritor. Según indica Bishop (ver la cita anterior), el autor puede presentarse en su doble calidad de *alazon* o de *eiron*, quien al ser conocedor de

la ironía cósmica, la recrea para conscientizar al lector sobre ella y abrir nuevos caminos a la comprensión de la obra literaria. Pedro Balbuena, el protagonista, le dice a Beatriz que siempre está en constante creación: "tú me conoces, mentalmente estoy escribiendo todo el tiempo, y a veces hasta logro llenar unas cuantas cuartillas" (142). Su vida oscila entre dos fuerzas contrarias: razón y sentimiento. La obra, por lo tanto, enfatiza sobre la ironía que se relaciona con ellas y victimiza al escritor (razón) y al hombre común (sentimiento) que hay en él. Para Bryce, como para Schlegel, la ironía no es un simple recurso retórico o estilístico sino una forma de ver el universo en su conjunto y es "the recognition of the fact that an ambivalent attitude alone can grasp its contradictory totality" (Bishop, 2). Totalidad que, según Schlegel, es eterno movimiento, eterno devenir e infinita capacidad de creación.¹⁶

En su usual tono informal y ligeramente autoburlesco, Pedro recoge su pasado antiheroico como plausible héroe, asemejándose así al Pedro Camacho de Vargas Llosa en La tía Julia y el escribidor (1977). Continuamente Camacho está creando historias que revelan la obsesión que gobierna su mente, y en su locura mezcla los episodios en apocalíptica catástrofe. Funde ficción, historia, autobiografía, lo culto y la popular. A pesar del final explosivo de las radionovelas de Pedro Camacho, la fusión de las categorías y el diálogo que ellas mantienen entre sí constituyen la tensión básica que genera el discurso narrativo. Pedro Balbuena, por su parte, crea y recrea historias sobre Sophie: ellas dialogan entre sí, los personajes de unas actúan en otras, cada nueva historia anula la anterior y todas ellas anulan la última. El lector, como el escritor y el protagonista están en permanente movimiento. El caos que crea el escritor (*eiron*) es lo que el lector trata de captar en la obra: "la eterna movilidad del caos" (Schlegel). Esta inestabilidad establece una situación paradójica que

conlleva una paradoja opuesta al caos que presenta -- la obra en su totalidad. Como enfatiza Booth, la ironía puede ser curiosamente inestable.¹⁷

La inestabilidad se debe también en parte a la ambigüedad y ambivalencia que las historias propician en el lector y al implícito cuestionamiento sobre qué es la realidad y qué es lo real. Como *ieron*, Balbuena crea y recrea ironías. Construye mundos para el lector que luego destruye, victimizándolo para que capte las paradojas de la creación artística. Algunas de las paradojas con las que Balbuena enfrenta a su lector son: libertad para crear y limitación para expresar lo creado, subjetividad en la creación y objetividad de la obra como producto de creación, multivalencia del lenguaje, e incapacidad para capturar la totalidad del referente. El lector, en su papel de *alazon*, engreído de su superioridad respecto a los personajes de la obra que lee, es manipulado por el escritor quien juega con él de la misma forma que lo hace con sus personajes, hasta que éste se reconoce víctima de la ironía y se distancia de ella para observarla y observarse. El escritor sólo trata de comunicarle que, de una u otra forma, todos somos víctimas de la ironía cósmica. Pedro Balbuena y la ironía que envuelven sus historias obligan al lector a "percebir y transcender simultáneamente las paradojas de la existencia y del arte" (Schlegel) que victimizan a Balbuena como autor y *alazon* envanecido. Desde la primera página, Balbuena cuenta que su profesión es la de escritor para reconocerse, a renglón seguido, como víctima: "... cuarenta años sin dar golpe... lo de profesión escritor era ya casi una vergüenza pública" (11).

El arte, como la vida, está lleno de contradicciones. Una de ellas es la de representar en la obra lo infinito en términos finitos. Ligadas a lo anterior encontramos otras grandes paradojas inherentes a la obra literaria, las cuales se relacionan directamente con el lenguaje en su función instrumental y representativa. Según señala Eyzaguirre, "la *escritura* de Bryce... nace de la

relación entre el mundo de los recuerdos, siempre contradictorio, y la libertad de la memoria para recrearlos" ("Tantas veces Pedro: culminación...", 13). Paradójicamente, opuesto a esa infinita libertad creadora está el lenguaje y su limitada capacidad para capturar lo infinito. Por eso en cada historia Pedro Balbuena captura y transcribe fragmentos de recuerdos, pero nunca logra traducir a palabras la dinámica y la plenitud de ellos. Resulta imposible para él capturar su dinamismo con elementos estáticos: lenguaje, texto, contexto. Esto, en términos de Schlegel (hablando del arte), es "la fusión dialéctica de opuestos" en constante movimiento: de lo subjetivo a lo objetivo, de lo particular a lo universal (Schlegel, Literary notes).

La movilidad y el lenguaje crean para el escritor otra paradoja: la de la comunicación en sus diferentes niveles. Primero, la obra dramatiza "la imposibilidad y la necesidad de una comunicación total" (Schlegel, Lyceum, 108). El escritor tiene que comunicarse con el lector. Irónicamente, por más que trate, nunca logrará hacerlo en forma perfecta. Bryce, como Sterne, se ha sentido perturbado por tal paradoja y trae a sus obras la comunicación como tema importante para dilucidar y reflexionar sobre sus problemas. Sterne, en Tristram Shandy, muestra que entre Walter y Uncle Toby no existe una comunicación real. Cada uno vive en su mundo aunque resuelve la situación a través del afecto que se profesan entre sí los hermanos. Pedro Balbuena, como protagonista, también se margina y sólo mantiene una tenue relación con el mundo que le rodea. Se ha creado su propio microcosmos del que apenas sale. El centro es Sophie y allí todo debe girar alrededor de ella. Por ésto, Claudine se postula como la relación más estable de la obra. Ella entra y sale del mundo de Pedro respetando sus deseos porque para ella su relación con Balbuena es tangencial, de conveniencia mutua y sin compromiso. En realidad, ellos se

escuchan pero no se comunican. Cada uno es prescindible para el otro. Por el contrario, Virginia, la americana, vive en su propio mundo. Igual que Pedro, los dos son egotistas (no egoístas), de ahí las constantes colisiones que colorean de humor la primera parte de la obra. Beatriz es diferente. Ella ama a Pedro y busca un punto medio donde pueda compartir con él. Desea entrar en su mundo pero exige que Pedro se olvide de ese otro que ha creado para sí y que comparte con Sophie, lo cual resulta un imposible para Balbuena. Por ésto Beatriz lo abandona. El problema de comunicación crea otra paradoja que es la resultante del universo estático e insostenible que ha creado Pedro, opuesto al universo mismo, en su permanente y caótica autocreación como un todo orgánico. El universo de Pedro tiene que morir por inanición. Su estatismo precisa su autodestrucción, aunque para ello sea necesario la muerte de su creador, como efectivamente sucede. La obra es creada en el caos de la fantasía. Siempre está en movimiento. Pedro siempre está creando y destruyendo historias, la última de las cuales es destruida por un perro (253). A pesar de ello, todas las historias anuladas o destruidas y la dinámica dialéctica entre la creación y la destrucción de ellas constituyen el corpus de Tantas veces Pedro. Sin embargo, en medio de la inestabilidad hay un punto focal responsable por la cohesión y el orden, éste es el contenido sentimental.

El mundo irónico de Tantas veces Pedro crea numerosas víctimas. John McKee señala:

A victim is someone who is either at a disadvantage because an interpretative discrepancy exists, or whose commitment to one frame of reference is invalidated by the existence of another frame of reference or interpretation. (102)

Como hemos visto, el escritor es víctima de numerosas paradojas. El protagonista también es victimizado por Sophie, por su engaño y porque lo incapacita para liberarse de su obsesión quitándole la vida. Sophie es víctima

del egoísmo que la condena a vivir relaciones pasajeras, las que necesariamente la llevarán a la soledad. Beatriz es víctima indirecta del amor. Como doble de Pedro Balbuena, Beatriz es victimizada por él, quien, irónicamente, se convierte en doble de Sophie. El ironista (escritor) crea la ironía, la víctima y el observador implícito (lector) y, a su vez, se victimiza al tratar de traducir objetivamente su creación subjetiva. Ironía, ironista, víctimas y observadores -- y las instancias dialécticas entre ellos -- son algunos de los elementos que caracterizan la dinámica de la obra y el texto mismo.

Las complejidades de la ironía son compartidas por el autor y el lector. Wayne C. Booth insiste que la ironía, desde el punto de vista retórico, es funcional y que cada ironía tiene un centro estable que determina su significado (The Rhetoric of Irony, 1-8). Otros, como Paul de Man, enfatizan en la pluralidad del lenguaje, lo que hace que la interpretación de un texto irónico sea imposible. Este último considera que el "significado" es una ilusión del pensamiento aprisionado por su propio sistema lingüístico, pero deseando liberarse a través de la metafísica.¹⁸ La ironía romántica se sitúa en un término medio al interesarse no tanto en el significado como en las posibilidades de éste. El significado de la ironía romántica no es fijo pero tampoco está ausente. Es un llegar a ser (*becoming*), un realizarse en sí misma en diferentes formas, estilos modos y perspectivas. Su significado es provisional y, algunas veces, mera ficción, pero siempre encierra un mundo de posibilidades. Su percepción puede propiciar perceptivas diferentes y aún contradictorias donde dos puntos de vista opuestos pueden ser verdaderos. La ironía romántica casi parece eludir toda definición (Furst, 225-39).

En el díptico -- Martín Romaña y Octavia de Cádiz -- lo relativo y lo absoluto comparten un mismo espacio textual. La disyuntiva entre ambos es

resuelta por Bryce, mediante el "llegar a ser", en la misma forma que lo hace Schlegel. Todo es un proceso, todo es cambio, todo llega a ser algo diferente y ésto se convierte luego en otra cosa. Todo es entidad en creación a la vez que es ente en destrucción. Mientras Martín va siendo creado en la obra como protagonista es "descreado" en los recuerdos; mientras Martín-protagonista es disminuido hasta la pérdida de su conciencia (en Martín Romana) y hasta el suicidio (en Octavia de Cádiz), Martín Romana-escritor se va robusteciendo. A medida que se da forma a la obra, éste se va transformando. El Martín de las primeras páginas del díptico no es el Martín del final. Uno es creado para la obra; el otro, el escritor, es creado por la obra. Igual sucede con Inés y Octavia. Esta es la paradoja básica de la ironía romántica y la ironía que presenta la novelística de Bryce, muy en particular, en sus últimas tres novelas. La realidad textual siempre es un juego entre lo finito y lo infinito, y "la finitud es la infinitud momentáneamente limitada" (Schlegel, Fragment 116). Psicológicamente, las experiencias vividas por los protagonistas Martín, Octavia, Inés y Felipe, y la tensión causada por el deseo, el orden y la coherencia (el ser), por un lado, y el caos y la libertad (el llegar a ser), por otro, se resumen en la pulsión entre el poder creador y el amor. Es en su conjunto, "a representation of the Universe in the state of becoming" (Schlegel, Lyceum, 219).

Además Bryce, como ironista, está comprometido con la autoparodia, con una bufonería que podría llamarse transcendental (Schlegel, Lettres, 42). Martín y Felipe son autores irónicos que dirigen el drama existencial que viven sus personajes, y también son parte de él. Son maestros de ceremonia, a la vez que arlequines que asumen el papel en la escena. Los personajes son investidos de vida, a la vez que son manejados por los autores -- Martín y Felipe. El lector también forma parte de la comparsa mediante la identificación con los

personajes y a través de su coautoría. La coautoría, como se ha visto, se lleva a cabo principalmente por medio de la música y por el desenmascaramiento de las varias nivelaciones irónicas. Paradójicamente, al participar activamente en la creación, el lector se retrae a su universo privado, a sus recuerdos, y a sus pensamientos.

Detrás de todo este tinglado está, por supuesto, Bryce Echenique. También la ironía se extiende sobre él. No obstante la longitud de sus obras, siempre hay algo que pudo haber dicho y no dijo. El autor trata de expresar lo infinito por medio de lo finito (el lenguaje, la obra). Esto lo limita a la vez que potencia futuras creaciones. Tal ironía es dramatizada en el díptico y, en menor escala en La última mudanza mediante la digresión y la caótica fantasía creadora a través de la errante vida del protagonista. A pesar de la digresión, la obra progresa. Este movimiento, contradictorio en sí mismo, se justifica por la naturaleza del relato que obliga al narrador a un continuo avance y retroceso, dada sus limitaciones para capturar la realidad en su totalidad y por la necesidad de mantener la hilación en la fantasía del lector. La obra sólo puede avanzar mediante la digresión sobre las experiencias pasadas del protagonista. Su estructura es gobernada por la ironía interna que determina su construcción, la cual toma forma en el caos. Esta ironía conceptual es intrínseca a su elaboración, a la estrategia de la narración y al lenguaje. Siendo la obra de Bryce vitalista, según afirma el propio autor, es susceptible a todo lo impredecible de la vida -- retrasos, esperas, interpolaciones, cambios --, pero aún así continúa inexorablemente. El díptico, en particular, refleja ampliamente las complejidades de la vida, la incapacidad del autor para interpretarlas y para capturarlas. Tal fracaso es, paradójicamente, lo que trae el éxito al protagonista-escriptor quien presenta el mundo a la luz de su percepción subjetiva, del "yo" del

narrador ficcional, de un "yo" sin pretensiones.

El amor, el deseo de todo ser por llegar a una gratificante y recíproca relación, es señalado por Martín y Felipe como un imposible que sólo produce un sentimiento de antagonismo, o cuanto más, de mutua conveniencia. El lenguaje, como medio de comunicación, sólo lleva al aislamiento de Felipe y Martín. Inés, Octavia, Genoveva, Catherine y Eusebia viven un mundo propio lejos del mundo de sus amantes. Esto queda establecido en forma bastante coloquial por Eusebia cuando le dice a Felipe que la deje con sus "ronquidos" y que él puede quedarse con sus "soñidos". Sin embargo, las obras mantienen un hilo de comunicación a través de la "comprensión y la compasión" (sympathy), como en la novela sentimental del XVIII, e igual que Toby y Walter en Tristram Shandy. Estas conllevan el reconocimiento de la libertad e individualidad de otros. Tanto Martín como Felipe expresan un profundo respeto por la singularidad de sus compañeras, de la misma forma que el autor irónico hace al lector coautor de su obra pero no le impone sus apreciaciones. Sin embargo, el autor deja establecido las posibilidades que le abre a la obra su relación con el lector y las nuevas perspectivas que ésta trae, como complemento a las del autor. La coautoría del lector debe ser vista, más que como rompimiento de la ilusión ficcional, como la creación de un espacio para la respuesta del lector y su inclusión en la elaboración de la obra de arte.

El hecho de involucrar al lector lleva a otro aspecto de las estrategias usadas en las obras: la del doble autor y el doble lector.¹⁹ Con ellas, Bryce crea nuevas fronteras para la ironía. El autor ficticio busca la atención de los lectores a los que se refiere directamente -- "no saben ustedes..." (Martín Romana, 443), "como podrán ver..." (Octavia de Cádiz, 249), "no vayan a creer..." (La última mudanza, 19). Como Tristram Shandy, Felipe le indica al lector lo que va a

hacer, "todo esto me devuelve a Genoveva..." (53). Además busca su participación directa a través del silencio textual (las canciones) que es creado por el autor para que el lector complete el texto. Esto plantea el problema de un doble lector -- el implícito y el real -- como contrapartida al escritor ficcional y al real. Bryce escribe acerca de un escritor escribiendo y nosotros leemos de un lector que lee. El lector externo o real es sobrepuesto al lector interno o implícito, e igual sucede con el autor. Respecto al lector real, éste se involucra en la narración, en lo cual coincide con el lector implícito. A la vez, se puede distanciar de ella, lo que le permite ver las manipulaciones de ambos escritores -- el ficticio y el real -- en la narración y sobre el lector implícito. A diferencia de éste, el lector real tiene la independencia para ver y juzgar lo que está pasando en la obra y también para ver a través de ella, como parte integrante de su estructura. En otras palabras, posee la doble perspectiva que es, justamente, la base de la ironía. El puede a la vez compartir el texto con el narrador y ser dirigido por sus tácticas, o escaparse de él usando su propia imaginación.

La posición del lector real es más ventajosa que la del lector implícito que está a merced del narrador, pero ambos lectores llegan a ser victimizados por él, porque para ambos el narrador es la única fuente de conocimiento. Como narradores de su propia historia - Martín y Felipe - le dan al lector la información total o parcialmente. Por ejemplo, el nombre real de Octavia -- Petronila-- es sólo mencionado de paso y en forma ambigua al comienzo. El lector no llega a ser consciente de esto hasta el epílogo de Octavia de Cádiz (373). Además, los narradores le obligan a un constante proceso de ajuste y reajuste. En medio de tal inestabilidad, sólo el lector real puede detenerse a especular sobre la certidumbre y objetividad de los hechos que los narradores presentan, o si éstos llegan al lector como fueron percibidos por la imaginación del narrador. Por

ejemplo, Martín y Felipe se presentan como víctimas de las mujeres que aman, y en general, del mundo poco flexible que les niega toda oportunidad.

Irónicamente, ambos crean un mundo fijo que condena a otros. Este microcosmos debe ser entendido según lo presentan sus narradores. Así, todo lo que sabemos de las mujeres que victimizan a Martín y Felipe es lo que autoritariamente ellos han querido que el lector sepa. No obstante, el lector real puede observar que sus mujeres nunca entran en diálogo con nadie de fuera, a menos que Martín o Felipe estén presentes. Aunque el lector real tiene independencia para entrar en correspondencia con los sentimientos del protagonista, nunca la tiene para hacerlo con lo que los demás personajes sienten o piensan. La imagen que se forma de las mujeres que aman los protagonistas es, por lo regular, distorsionada por un tono de bondad, lleno de ironía, que si bien no logra en todos los casos decir lo contrario de lo que afirma con las palabras, por lo menos crea ambigüedad. Esta inestabilidad se refleja en la incertidumbre del lector que nunca sabe a ciencia cierta cuán buenas o malas son Inés, Octavia, Genoveva o Eusebia.

Como corolario, podemos ver que el Martín y el Felipe que se presentan en las obras no son tan generosos ni tan buenos, ni mucho menos tan tontos. Con sus máscaras de bondad y sus discursos gentiles, paradójicamente nos muestran que no son tan diferentes de las mujeres que aman. Todos estos vaivenes en el punto de vista revierten la obra sobre sí al mostrar que todo lo que creíamos real puede ser apariencia, que lo bueno no es tan bueno y lo malo tiene algo de bondad.

En Tantas veces Pedro, La vida exagerada de Martín Romaña, El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz y La última mudanza de Felipe Carrillo, Bryce atrapa al lector por medio de sus recursos técnicos y estructurales

para llevarlo al mismo punto que lo llevó en Un mundo para Julius. En ella, junto a Julius, el lector observó la realidad volverse apariencia y en las demás tuvo que hacer este descubrimiento por sí mismo. Como en el siglo XVIII, la novelística de Bryce se debate entre los principios de filosofía moral de Hume y los opuestos de Hobbes para dejar establecido que en cada hombre coexisten lo bueno y lo malo, lo ideal y lo real, la ilusión y la realidad.

El arte, como la vida, es dualidad. En ambos, los opuestos reclaman su espacio y las contradicciones que coexisten en la vida habitan también en la ficción. Bryce Echenique dramatiza los conflictos que ellas crean para el hombre. En las páginas anteriores, las hemos, en el decir de Paz, "mirado".²⁰ En ellas he intentado que esa mirada haya cumplido con su función creadora al señalar que en la novelística bryceana, detrás de las oposiciones evidentes de sentimiento/razón, bondad/maldad, amor/humor, existen muchas otras. Ellas llevan a la ironía. No obstante las apariencias, este recurso no es usado para "desvalorizar el objeto" (Paz, Los hijos del limo, 157). Es, más bien, un paso hacia la "metaironía", a "una suerte de suspensión de ánimo, un más allá de la afirmación y la negación" (Paz, 156). Es una manera de revelar la interrelación que existe entre los opuestos. Es una crítica que critica al "criticador". Es un sujeto que se observa siendo observado. Es la imaginación que se limita en la palabra, y es ésta que se vuelve ilimitada en el caos de la creación. Es la canción cuyas palabras provocan infinidad de estados psíquicos. Es un sentimiento que crea comunión universal. Es realidad que se vuelve utopía, donde:

lo relativo y lo absoluto se funden sin desaparecer.... No es nihilismo, sino... el juego de opuestos [que] disuelve, sin resolverla, la oposición entre ver y desear, erotismo y contemplación, arte y vida. (Paz, 159-60)

¹ Véase Stanley Fish, "Normal Circumstances, Literal Language, Direct Speech Acts, The Ordinary, The Everyday, The Obvious, What Goes Without Saying, and Other Special Cases", en Is There a Text in This Class? (Cambridge: Harvard U P, 1980) 277. Citado por Jonathan Tittler en Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel, 16.

² *Eiron* y *Alazon* nombres con los que fueron conocidos los personajes principales de la comedia griega. Karl Beckson y Arthur Ganz en Literary Terms dicen: "Eiron, though small and weak, but, by means of his wit and resoucefulness, was always able to prevail over the Alazon, the bullying braggart" (119). El éxito de eiron sobre su oponente se debía a su técnica, la cual consistía en fingir inferioridad. Es paralela a método utilizado por Sócrates, quien pretendía ser ignorante y aceptar el punto de vista del oponente. Alazon toma su nombre de la pieza teatral griega Alázon. El significado original de la palabra se refería al soldado orgulloso y arrogante que sin saberlo era ridiculizado y engañado por los demás. Ejemplo de ello es Collins, en Pride and Prejudice (1813) de Jane Austen.

³ Ver George G. Sedgewick, Of Irony, Especially in Drama, y A.R. Thompson, The Dry Mock: A Study of Irony in Drama.

⁴ Ver J.A.K. Thomson, Irony: A Historical Introduction, y Norman Knox, The Word IRONY and Its Context, 1500-1755.

⁵ Debe recordarse el reconocimiento que tuvieron Don Quijote (1605, 1615) de Miguel de Cervantes y Tristram Shandy de Laurence Sterne (1759 -1766), precisamente por el uso de la ironía.

⁶ Hegel escribe en Philosophy of Right (1833): "It is not a thing that is excellent, but I who am so; as the master of law and things alike, *I simply play with them as with my caprice; my consciously ironical attitude lets the highest perish and I merely hug myself at the thought.* This type of subjectivism not merely substitutes a *void* for the whole *content* of ethics, right, duties and so is evil, in fact evil through and through and universally - but in addition its form is a subjective *void*, i.e. it knows itself as this contentless void and in this knowledge knows *itself* as absolute" (Citado por Furst, 32).

⁷ María Collins Swabey en Comic Laughter, muestra que "perception of the ludicrous helps us to comprehend both ourselves and the world, making us, at least in the highest reaches of humor, feel more

at home in the universe by aiding in the discernment of value" (v).

⁸ Véase René Schaerer, "Le mechanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", Revue de la metaphysique et de la morale 8 (1941): 181-209, citado por Tittler, 25. También puede verse Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates (265).

⁹ Ver Haakon Chevalier, "The Ironic Temper: Anathole France and his Time", en Charles I. Glicksberg, The Ironic Vision in Modern Literature, 116-131.

¹⁰ Bishop presenta en Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett (1989) una útil introducción a la ironía romántica. El estudio, de Bishop, The Rhetoric of Irony (1974) de W. Booth, Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857 (1984) de L. Furst y Friedrich Schlegel (1970) de Hans Eichner, me han sido de gran ayuda para el análisis que se presenta en este capítulo.

¹¹ Término utilizado por Jeronime Bruner en Realidad mental y mundos posibles para indicar que la gente "percibe, siente y piensa a la vez". "Persiensa" es, originalmente, un término usado por David Krech, citado por Bruner (78).

¹² Pablo Neruda usa en esta obra la temática de la guerra civil española (1936-39). En ella Neruda hace referencia al Nuevo Testamento donde se relatan las últimas horas de Jesucristo. El poeta recuerda el episodio de Jesús y sus discípulos en el Huerto de los Olivos, minutos antes de su entrega a los tribunales eclesiásticos, llevada a cabo por Judas Iscariote.

¹³ Al respecto es relevante la controversia sobre la *persona* literaria y la del autor, y la riqueza potencial que esta controversia brinda al concepto de ironía. Ver Muecke, The Compass of Irony.

¹⁴ Fowler define la ironía como "a form of utterance that postulates a double audience consisting in one party that hearing shall hear and shall not understand, and another party that, when more is meant than meets the ear, is aware both of that, and of the outsiders' incomprehension" (citado por Furst, 15).

¹⁵ Según aclara la obra, "Montepío" es la pensión pagada por el Estado a las viudas de sus antiguos empleados (309).

¹⁶ Ver Hans Eichner, Friedrich Schlegel, de quien me he servido

para obtener una síntesis sobre la vida y obra del ironista romántico. Eichner presenta un comprensible estudio sobre las teorías de Schlegel y la importancia de ellas en la literatura actual. Particularmente útil es el capítulo 3 sobre la ironía en la poesía romántica (44-83). Todas las notas sobre él están tomadas de Eichner, de lo contrario será indicado.

¹⁷ Ver A Rhetoric of Irony en la tercera sección titulada "Instabilities" (233 -77).

¹⁸ Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Søren Kirkegaard interpreta la ironía de Schlegel como "infinite absolute negativity", en forma similar a como de Man ve la ironía en general. Ver Kierkegaard The Concept of Irony (289 -335).

¹⁹ Sobre el tema de la autoría véase César Ferreira, "Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique".

²⁰ Octavio Paz, en Los hijos del limo, considera que "mirar no es una experiencia neutral, es una complicidad. La mirada enciende al objeto, el contemplador es un mirón" (157). Añade que ésta tiene, a la vez, una "función creadora" y un "carácter irrisorio" (157).

CONCLUSION

A manera de síntesis podemos concluir que la obra de Alfredo Bryce Echenique es multifacética y se resiste a todo encasillamiento. Edificada sobre paradojas, la obra de Bryce parece agitada por el miedo a la soledad y a la incomunicación, e impulsada por una gran vitalidad, su héroe es también un antihéroe, imagen del hombre moderno. Bryce, como otros escritores, se enfrenta a la ironía cósmica, pero no resuelve su inquietante visión mediante el absurdo, como lo hacen Samuel Beckett (1906-1990) o Ionesco (1912): "The metaphysical problem that torments them: the problem of identity, the problem of language and its degree of correspondence with reality, the difficulty of making any affirmation at all" (Glicksberg, 239), encuentra en Bryce un intento de solución.

La solución de Bryce no está en el pesimismo ni en el nihilismo. A pesar de su admiración por Hemingway y sus estudios sobre Malraux, los antihéroes de Bryce Echenique no deben enfrentarse al nihilismo. Para él, escribir representa "an effort to transcend the fate of contingency and death" (Glicksberg, 241). Esto no implica que cuando se siente sobrecogido por las incógnitas y contradicciones del universo no sepa asumirlas. Por el contrario, acepta el reto, alerta a otros sobre ellas y escribe para compartir la soledad y transcender su finitud. Es consciente, sin embargo, que todo el poder del arte es incapaz de resolver el enigma cósmico, el contraste entre la realidad y la ilusión. Para Bryce, crear implica tener fe en la posibilidad de comunicar, porque "even Beckett's demonstration of lack of ontological meaning is woven into an overall

pattern of meaning in the novel" (Glicksberg, 248). En sus novelas presenta con coraje las decepciones de la vida y acepta, aún con mayor coraje, las decepciones del arte. Se sirve de la ironía, pero la negatividad inherente a ella es sólo una etapa hacia la meta propuesta. Como dice Søren Kirkegaard, la ironía es un "bautizo purificador" en el proceso catártico que conduce a la "verdad". Ella requiere gran fortaleza:

When sorrow seeks to deceive one, when it teaches one to adulterate all joy into melancholy, all longing into privation, every hope into recollection..., it then requires courage to want to be glad. (Kierkegaard, 339)

La actitud netamente vitalista del escritor y su conocimiento de los secretos mecanismos para alcanzar lo mejor de su capacidad artística, lo han llevado a explorar con éxito la novela en su aspecto autobiográfico. Su intimismo confesional y su oralidad revelan su constante necesidad de fundir la vida y el arte, extendiendo su "yo" personal en el "yo" de la ficción. A la vez, propicia el distanciamiento entre ambos por medio de un humor socarrón y tristón, para "darle libertad a la novela por encima de la biografía" (Ferreira, "Una larga tarde con Bryce", 53). Como Schlegel, Bryce considera que la novela aún no ha alcanzado su punto de perfección y nunca lo hará. Ella es incapaz de capturar totalmente la realidad, el significado y la vida, pero la experiencia creadora le ha enseñado que ella sabe acoger en sus páginas la expresión individual, y no teme revitalizarse con la fusión de otros géneros. Su flexibilidad le permite al escritor mantener, a través de su obra, "a certain open-endedness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality" (Bishop, 206).

Bryce propone la ruptura de fronteras, la desjerarquización artística y la fusión de los géneros cultos y populares. Potencia su novelística a través del género musical con el bolero, el tango, la ranchera y el vals criollo. Encuentra

un aliado en los medios de comunicación de masas. Hace suyos el sentimentalismo y la sensibilidad del hombre hispanoamericano actual. Se compromete como intelectual en la dignificación sociocultural del artista de música popular y se ajusta, a su manera, a la poética posmodernista, según la define Eco:

La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una "ambigüedad" de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas. (Eco, citado por Julio López, 152)

Estas múltiples interpretaciones, estas ambigüedades de situación que son la esencia misma de la ironía, la cual a su vez refleja las paradojas de la existencia, son lo que dan alma y vida a la novelística bryceana. En ella "la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía busca la fusión entre la vida y la poesía..., el arte y la vida" (Paz, 91-92). La oposición entre ambos es transcendida en la metaironía --"liberación moral y estética que pone en comunicación los opuestos" (Paz, 157). Escribir es, para Bryce, un acto de fe en la vida y en el arte. Lo motiva la creencia en un futuro mejor, más humano.

Lo anterior lo lleva a mantener un permanente diálogo con la literatura que le antecede, porque reconoce que "los problemas fundamentales de la condición humana son siempre los mismos en todas partes, por lo cual resulta verdaderamente apasionante ver que soluciones reales o imaginarias se les ha encontrado" ("Mis diez libros preferidos", 50). Dialoga con los maestros de la gran literatura -- Cervantes, Sterne, Rabelais, Proust, Hemingway -- . También

comparte con sus hermanos mayores del "boom" latinoamericano. Ellos, según Carlos Fuentes, han logrado el triunfo de un lenguaje que es "la suma de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones"(32). Bryce, sin embargo, "desacraliza" al escritor; no se adjudica ningún triunfo y reconoce que este logro ya había sido un logro de los grandes maestros, aunque en forma diferente. En su obra no pretende hazañas monumentales, sólo desea una escritura y un estilo adecuado a sus necesidades interiores y al desorden ordenado de la vida ("Una actitud", 64).

En Un mundo para Julius, Tantas veces Pedro, Martín Romana, Octavia de Cádiz y La última mudanza, Bryce expresa con un lenguaje sencillo, y a menudo peruanísimo, los conflictos de sus antihéroes, que, paradójicamente son figuras rebeldes, leales a sus pasiones, al amor, a la amistad y a sí mismos. Ellos, como Bryce, defienden su individualidad, esa individualidad que se acerca al hombre común que es su lector. Tal acercamiento entre lo "superior" y lo "inferior", lo "culto" y lo "popular" lo justifica el autor:

Se trata en última instancia del mismo mundo del lector y del escritor, el sufrimiento, el amor, la alegría o la pena no son otros. Los personajes de las novelas hablan nuestro idioma, sus fuerzas y debilidades son las nuestras. Y su mundo no es más bello ni más edificante que el nuestro. ("Un escritor latinoamericano", 103)

El mundo que comparten el escritor y el lector está dramatizado en la ficción bryceana por una incansable búsqueda de afirmación a través del amor y del discurso autoconsciente que lo expresa. Su escritura sentimental, llena de nostalgia y elementos patéticos, es una reflexión sobre lo plausible y execrable de la condición humana. Es encuentro de contrarios; "es poner en circulación los opuestos, es una animación en que cada cosa vuelve a ser su contrario" (Paz, Los hijos del limo, 160).

BIBLIOGRAFIA

1. Fuentes Primarias

Obras de Alfredo Bryce Echenique

Alfredo Bryce Echenique. Huerto cerrado. La Habana: Casa de las Américas, 1968.

_____. Huerto cerrado. Barcelona: Barral Editores, 1972.

_____. Un mundo para Julius. Barcelona: Plaza & Janés, 1970.

_____. La felicidad, ja, ja. Barcelona: Barral Editores, 1974.

_____. Tantas veces Pedro. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.

_____. A vuelo de buen cubero y otras crónicas. Barcelona: Anagrama, 1977.

_____. Todos los cuentos. Lima: Mosca Azul, 1979.

_____. Cuentos completos. Madrid: Alianza, 1981.

_____. La vida exagerada de Martín Romaña. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

_____. El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

_____. Magdalena peruana y otros cuentos. Bogotá: Oveja Negra, 1986.

_____. Crónicas personales. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. Dos señoras conversan. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.

_____. La última mudanza de Felipe Carrillo. Bogotá: Oveja Negra, 1988.

_____. Permiso para vivir: Antimemorias. Barcelona: Anagrama, 1993.

Artículos por Bryce

Alfredo Bryce Echenique. "Acercándonos a Henry James". Oiga (Lima), 21 noviembre 1988: 64-68.

_____. "Actualidad y agudeza de Walter Benjamin". Escandalar 6.3 (1983-1984): 170-172.

_____. "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas". Cuadernos Hispanoamericanos 417 (1985): 65-76.

_____. "El escritor latinoamericano". Barcarola 25 (1987): 101-104.

_____. "En honor al maestro, en honor al amigo". Oiga (Lima), 26 abril 1982: 75-76.

_____. "La corta vida feliz de Alfredo Bryce". Oiga (Lima), 21 diciembre 1987: 56-59.

_____. "La exagerada vida de Alfredo Bryce". El Observador (Lima), 21 marzo 1982: 14-15.

_____. "La generación del 50". Oiga (Lima), 10 enero 1983: 52-53.

_____. "La hora 25". Oiga (Lima), 19 marzo 1990: 64-66.

_____. "La importancia de ser Luis Rafael Sánchez". ABC (Madrid), 24 marzo 1990: 56.

_____. "La peruanidad como desgarramiento". La Gaceta de Cuba (La habana), abril 1990: 12.

_____. "Mis diez libros preferidos". Oiga (Lima), 31 agosto 1989: 50-51.

_____. "Necesito estar lejos de lo que cuento". Textual 1 (1971): 4-13.

_____. "Síndrome de Stendhal". El Herald de Aragón, 19 noviembre 1989: 10.

_____. "Terrible y maravillosa nostalgia". Jano (Barcelona), 1-7 julio (1988): 77-78.

_____. "Un aspecto de Luis Cernuda". Hueso Húmero 8 (enero-marzo 1981): 82-94.

_____. "Una actitud ante la literatura y el arte". Oiga (Lima), 25 enero 1982: 63-64.

2. Fuentes Secundarias

Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 5ª ed. New York: Holt Rinehart and Winston, 1985.

Aparicio, Mara. "Acciones, pasiones y voces". Nueva Estafeta, (Madrid) 40 (1982): 80-81.

Armas Marcelo, J. J. "Bryce y la sinceridad". Oiga (Lima), 22 junio 1982: 50-56.

Aronson, Alex. Music and the Novel. Totowa, N.J.: Rowman & Littlefield, 1980.

Auty, Susan. The Comic Spirit of Eighteenth Century Novels. New York: Kennikat Press, 1975.

Barnechea, Alfredo, Germán Carnero Roqué y Abelardo Sánchez León. "No una sino mil llegadas". Oiga (Lima), 14 julio 1972: 30-34.

Barthes, Roland. A Lover's Discourse: Fragments. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1978.

_____. Crítica y verdad. Trad. José Bianco. 9ª ed. México: Siglo XXI, 1989.

_____. El grado cero de la escritura. Trad. Nicolás Rosa. 7ª ed. México: Siglo XXI, 1985.

_____. El placer del texto y lección inaugural. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. 7ª ed. México: Siglo XXI, 1989.

_____. Image, Music, Text. New York: Hill and Wang, 1977.

- Bate, Walter Jackson. From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England. New York: Harper & Brothers, 1961.
- Beaumarchais, Pierre Augustin. The Barber of Seville. Trad. John Wood. Londres: Penguin Books, 1964.
- Beckson, Karl and Arthur Ganz. Literary Terms: A Dictionary. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Beers, Henry A. A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. New York: Dover Publications, 1968.
- Benedetti, Mario. "Temas y problemas". América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1977.
- Bensoussan, Albert. "Entrevista con Bryce Echenique". Insula 308-309 (1972): 22.
- Bishop, Lloyd. Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett. Nashville: Vanderbilt UP, 1989.
- Borges, Jorge Luis. "Ruinas circulares". Ficciones. Bogotá: Oveja Negra, 1984. 51-58.
- Brevold, Louis I. The Natural History of Sensibility. Detroit: Wayne State UP, 1962.
- Brissenden, R.F. Virtue in Distress. Londres: Macmillan Press, 1974.
- Brown, E.K. Rhythm in the Novel. Toronto: U of Toronto P, 1950.
- Butler, Marilyn. Romantics, Rebels, Revolutionaries. Oxford: Oxford UP, 1981.
- Carpentier, Alejo. Los pasos perdidos. Introd. Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 1985.
- Cortázar, Julio. Rayuela. Introd. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 1963.
- Cueto, Juan. "Juan Cueto: 'Alfredo Bryce Echenique es exótico, y no porque sea peruano'". ABC (Madrid), 25 noviembre 1987: 52.
- Davis, Fred. "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave". Journal of Popular Culture 11.1 (1977): 414-24.

- Diez-Echarri, Emilio y José M^a Roca Franquesa. Historia de la literatura española e hispanoamericana. Madrid: Aguilar, 1982.
- Díaz, Lola. "Alfredo Bryce: El hombre que hablaba de Echenique". Cambio 16 (1985): 128-132.
- Dorfman, Peter. "Medios masivos de comunicación y enseñanza de la literatura". Ultima aventura del Llanero Solitario. Costa Rica: Educa, 1979.
- Duncan, Jennifer Ann. "Language as Protagonist: Tradition and innovation in Bryce Echenique's Un mundo para Julius". Forum for Modern Language Studies 16 (1980): 120-33.
- Dyson, A.E. The Crazy Fabric: Essays in Irony. Londres: Macmillan, 1965.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1988.
- Eyzaguirre, Luis. "Tantas veces Pedro: Culminación de un ciclo en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique". Dactylus 8 (1987): 13-16.
- Eichener, Hans. Friedrich Schlegel. New York: Twayne, 1970.
- Fernández Moreno, César, ed. América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, 1977.
- Ferreira, César. "Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique". Tesis doctoral. Universidad de Texas, Austin, 1991.
- _____. "Cuando 'uno escribe para que lo quieran más': Conversación con Alfredo Bryce". Dactylus 8 (1987): 8-12.
- _____. "Vida y escritura en La vida exagerada de Martín Romaña de Alfredo Bryce". Selected Proceedings: The Seventh Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures. Baton Rouge: Louisiana State University, 1986: 131-39.
- Forster, E.M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace & World, 1964.
- Foster, David W. Alternate Voices in the Contemporary Latin American Narrative. Columbia: U of Missouri P, 1985.
- Freedman, William. Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel. Athens: U of Georgia P, 1978.

- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. 1957. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela latinoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- Funk and Wagnalls New Encyclopedia. 29 vls. New York: Rand McNally, 1986.
- Furst, Lilian R. Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857. Londres: Macmillan Press, 1984.
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1964.
- Garrido Pallardó, F. Los orígenes del romanticismo. Barcelona: Editorial Labor, 1968.
- Giacoman, Helmy F, ed. Homenaje a Alejo Carpentier. New York: Las Américas Publishing, 1970.
- Girard, René. Deceit, Desire and the Novel. Trad. Iyonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965.
- _____. Mentira romántica y verdad novelesca. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Glicksberg, Charles. The Ironic Vision of Modern Literature. La Haya: Martinus Nijhoff, 1969.
- Gubern, Román. La imagen y la cultura de masas. Barcelona: Bruguera, 1983.
- González-Pérez, Aníbal. "La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique". Ponencia presentada en la "Valoración crítica de Alfredo Bryce Echenique". XVI Congreso Internacional LASA, Washington, D.C., abril 6, 1991.
- Gullón, Ricardo. Psicologías del autor y lógicas del personaje. Madrid: Taurus, 1979.
- Harvey, W.J. Character and the Novel. Londres: Chatto & Windhus, 1965.
- Hazard, Paul. The European Mind, 1680-1715. Cleveland: The World Publishing Company, 1963.
- Higbie, Robert. Character & Structure in the English Novel. Gainesville: U of Florida P, 1984.

- Holland, Norman. The Dynamics of Literary Response. New York: Oxford UP, 1968.
- Hume, David. Ensayos Políticos. Trad. César Armando Gómez. Madrid: Tecnos, 1987.
- Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. Londres: Routledge, 1989.
- Iser, Wolfgang. Laurence Sterne: Tristram Shandy. Trad. David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Kierkegaard, Søren. The Concept of Irony. Trad. Lee Capel. New York: Harper & Row, 1965.
- Knox, Norman. The Word Irony and Its Context, 1500-1775. Durham: Duke UP, 1961.
- Konigsberg, Ira. Narrative Technique in the English Novel: Defoe to Austen. Hamden, Conn: Archon Books, 1985.
- Krakusin, Margarita y Ronald Haladyna. "Entrevista con Luis Rafael Sánchez". Tropos 18 (1992): 71-80.
- Kroeberg, Karl. Styles in Fictional Structure: The Art of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Laclos, Choderlos de. Les liaisons dangereuses. Trad. P.W.K. Stone. Londres: Penguin Books, 1961.
- Lejeune, Phillipe. On Autobiography. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Locke, John. Ensayo sobre el entendimiento humano. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- López-Baralt, Mercedes. "Otra forma de complicidad entre el autor y sus lectores: Alfredo Bryce y Un mundo para Julius". Sin Nombre 7.1 (1976): 50-56.
- López, Julio. La música de la posmodernidad. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Luchting, Wolfgang. "Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique". Insula 332-333 (1974): 5-6.

- Marcus, Steven. "Freud and Dora: Story, History, Case History". Literature and Psychoanalysis. Ed. Edith Kurzeril y William Phillips. New York: Columbia UP, 1983.
- Marcuse, Herbert. Eros y civilización. Trad. Juan García Ponce. Barcelona: Ariel, 1989.
- _____. El hombre unidimensional. 5ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Marshall, David. The Surprising Effects of Sympathy. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- McKee, John. Literary Irony and the Literary Audience. Amsterdam: Rodopi N.V., 1974.
- Miller, Jacques-Alain. Recorrido con Lacan. Buenos Aires: Manantial, 1990.
- Muecke, D.C. The Compass of Irony. London: Methuen, 1969.
- _____. Irony and the Ironic. London: Methuen, 1982.
- Niño Guzmán, Guillermo. "Bryce por el mismo". Oiga (Lima), 2 noviembre 1981: 71-72.
- Niño Guzmán, Guillermo y Alvaro Vargas Llosa. "Una larga tarde con Bryce". Oiga (Lima), 16 julio 1984: 53-56.
- Oquendo, Abelardo. "Desaveniencias con Martín Romana". Hueso Húmero 12-13 (1982): 128-133.
- Ortega, José. Estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.
- Ortega, Julio. "Alfredo Bryce Echenique: La vida es literatura". Quimera 56: 16-23.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte. México: José Porrúa Turanzas, 1986.
- Oviedo, José Miguel. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Retrato y voz de Alfredo Bryce Echenique". Plural (México), mayo 1990: 35-40.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- _____. Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Preston, John. The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth-Century fiction. Londres: Heineman, 1970.
- Ragland-Sullivan, Ellie. Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis. Chicago: U of Illinois P, 1986.
- Rama, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- _____. La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980. México: Universidad Veracruzana, 1986.
- Restrepo, María Cristina. El olvido en la obra de Proust. Medellín, Colombia: Ediciones del Cincuentenario, UPB, 1987.
- Rodríguez Monegal, Emir. El boom de la novela latinoamericana. 3ª ed. Caracas: Tiempo Nuevo, 1962.
- _____. "Tradición y renovación". América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1977.
- Ruiz Fajardo, Guadalupe. "Entrevista epistolar a Alfredo Bryce Echenique". Plaza 12 (1987): 1-12.
- Ryals, Clyde. A World of Possibilities: Romantic Irony in Victorian Literature. Columbus: Ohio State UP, 1990.
- Sábato, Ernesto. El túnel. Introd. Donald A. Yates. New York: Macmillan, sin fecha.
- _____. "Hombres y engranajes". Heterodoxia. Madrid: Alianza, 1973.
- Saer, Juan José. "La literatura y los nuevos lenguajes". América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1977.
- Saldes Báez, Sergio. "La vida exagerada de Martín Romaña o la aventura de la escritura: Diálogo y autorreflexividad en un texto poético". Revista chilena de literatura 25 (1985): 109-120.
- Sánchez, Luis Rafael. La importancia de llamarse Daniel Santos. New Hampshire: Ediciones Norte, 1988.

_____. "Reencuentro con un texto propio". Sin Nombre 12.1 (1981).

Schellenberg, James. Los fundadores de la psicología social: Freud, Mead, Lewin., Skinner. Trad. José Luis Rodríguez López. Madrid: Alianza, 1981.

Sharpe, Robert. Irony in the Drama. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1959.

Shaw, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1985.

_____. "Towards a Description of the Post-Boom". Bulletin of Hispanic Studies 66 (1989): 87-93.

Shroff, Homai J. The Eighteenth Century Novel: The Idea of the Gentleman. India: New Delhi Press, 1978.

Skura, Meredith Anne y William Phillips, eds. The Literary use of the Psychoanalytic Process. New Haven: Yale UP, 1981.

Stendhal. Rojo y negro. Trad. Emma Calatayud. Bogotá: Oveja Negra, 1982.

Sterne, Laurence. Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy. Ed. Fernando Toda. Madrid: Cátedra, 1985.

Steuernagel, Trudy. "Contemporary Homosexual Fiction and Gay Rights Movement". Journal of Popular Culture 20:3 (1986): 125-28.

Storm-Roberts, John. The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States. New York: Oxford UP, 1979.

Swanson, Phillip, ed. Landmarks in Modern Latin American Fiction. Londres: Routledge, 1990.

Thomson, James. Irony: An Historical Introduction. Cambridge: Harvard UP, 1927.

Tittler, Jonathan. Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1984.

Todd, Janet. Sensibility: An Introduction. Londres: Methuen, 1986.

Todorov, Tsvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. 12ª ed. México: Siglo XXI, 1986.

Traugott, John. Tristram Shandy's World. New York: Russell & Russell, 1970.

Vargas Llosa, Mario. "La literatura es fuego". Mundo nuevo 17 (1967): 93-95.

_____. La ciudad y los perros. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Watt, Ian. The Rise of the Novel. Berkeley: U of California P, 1962.

_____. Twentieth Century Interpretations of Pamela. Ed. Rosemary Cowley. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1969.

Weinstein, Arnold. Fiction of the Self: 1550-1800. Princeton: Princeton UP, 1981.

Whittaker, Ruth. Tristram Shandy. Philadelphia: Open UP, 1988.

Zavala, Iris. El bolero: Historia de un amor. Madrid: Alianza, 1991.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293010187619