

## BRYCE ECHENIQUE Y LOS TIEMPOS DE LA ESCRITURA

### Resumen

*Este artículo examina dos novelas del peruano Alfredo Bryce Echenique, No me esperen en abril y El huerto de mi amada, ambas dedicadas a las memorias de juventud limeña, a los dramas y dilemas del amor juvenil, y a las funciones represoras de la organización social. En ese escenario de la clase social, se desarrolla un arte de la novela como biografía de una época y como sátira social, situada en la sociedad de clases. Desde modelo melancólico y lúdico del Quijote de Cervantes, Bryce levanta una versión crítica de esa sociedad; y desde su tipicidad, otra versión, más satírica. Detrás del humor, sostiene el autor, estas novelas de Bryce son una crítica sistemática al orden social tradicional.*

Palabras clave: *Alfredo Bryce Echenique, novela peruana, biografía y autobiografía, clases sociales, sátira*

### Abstract

*This article examines two novels by the Peruvian writer Alfredo Bryce Echenique, No me esperen en abril and El huerto de mi amada, both dedicated to memoirs of adolescence and youth in Lima, to the dilemmas of early love, and the oppressive mechanism of social control. In this scenario of classes, a peculiar "art of the novel" takes shape as biography of the period and social satire. From the melancholic model of Don Quijote, Bryce presents a satirical version of the traditional society through its more typical characters and topics. But behind the humorous rendering, these novels are a most systematic critique of that society.*

Key words: *Alfredo Bryce Echenique, Peruvian literature, biography, autobiography, social classes, satire*

### I. ADOLESCENCIA DE DON QUIJOTE

¿Cómo terminar de leer *No me esperen en abril* (1995) de Alfredo Bryce Echenique, una novela que no termina de escribirse? Abierta, al modo de una herida, en la memoria, esta novela podría concluir, como *Don Quijote*, con la vuelta a casa (lo real) y la cordura (la muerte); o como *Cien años de soledad*, con la pérdida del mundo (ilusorio) sustituido por su lectura (revelada). Pero como se trata aquí de la memoria, que compite con el olvido para reconstruir la casa del pasado, Bryce Echenique sólo puede concluir inconclusivamente; con la paradoja de todo memorialista: el que más recuerda es el más solo, porque consigna una larga, inexorable pérdida.

Al revés de Proust, no se trata aquí del pasado recobrado en su actualización sino, en la lección de Stendhal, del tiempo transcurrido, contemplado en su flujo tan vivo como irredento. Por eso, el lugar de la espera (abril) es un tiempo negado por la escritura (por ese No contra el tiempo, contra el principio de realidad); y aunque sea sólo una licencia del habla (ya que abril, inexorable, llega) es también la mayor fuerza con que oponerse a la muerte. La novela, así, se lee en una operación de introspección, al modo de una anatomía de la melancolía, abriendo la interioridad de la casa de la memoria, el cuerpo simbólico del sujeto que la deshabita. En los espejismos de la memoria, los términos de referencia se sustituyen como duración fantasmática; son instancias situadas en el espacio temporal (cronotopo, lo llamó Bajtin) donde se levantan, animados por el habla que en seguida los pierde. Porque, como sabemos por la retórica sutil de enmarcamientos, elisiones y focalizaciones de Proust, la memoria no es meramente acumulativa: transcurre, involutaria o digresiva, epifánica o lírica, demorada por el habla que la despierta. Pero como toda operación melancólica, esta construcción de una lectura del pasado sólo se puede hacer a costa del pasado mismo; y de allí que la herida abierta en el lenguaje no pueda ya cerrarse, saldarse; y la novela no pueda concluir sino ratificando la pérdida de su propio acopio. La certidumbre de la lectura se encuentra con la incertidumbre que la ha hecho posible.

Esta novela, en sí misma, es ya una lectura enciclopédica, al modo de la novela cervantina, en la tradición del *Tristram Shandy* de Sterne, cuyo nombre el protagonista asume, hijo de la lectura, novelado por una tradición que lo incluye. En primer lugar, la novela descifra el pasado como una historia legible, a partir de los términos de una referencialidad común. En segundo lugar, hay una lectura mutua, más o menos tipificadora, a partir de las mitologías urbanas de la cultura popular de la época; y en esta lectura se basa el idioma del autoreconocimiento. Y en tercer lugar, la novela lee la propia obra del autor, desde sus primeros cuentos, ("Una mano en las cuerdas", por ejemplo), cuyos escenarios y personajes reaparecen en el Country Club; hasta *Un mundo para Julius* (1970), varias veces aludido e incluso prolongado (como la historia de Vilma). Este es otro sistema de generaciones internas: el lenguaje que recobra aquí al pasado es el mismo que empezó en los cuentos y en *Julius*, y culmina en esta novela de ida y vuelta, *summa* de la cita, la alusión, la glosa, y la remisión; operaciones todas estas de una digresividad en pos de centro, de certidumbre referencial, de motivación para el acto de habla. Por eso, esta es una lectura poética, no una mera derivación literaria. Esto es, Manongo Sterne Tovar y de Teresa podría ser la evolución de Julius, como *No me esperen en abril* podría ser la continuación de *Un mundo para Julius*. Pero son mucho más que eso, porque Manongo actúa la historia de todos los héroes del discurso bryceano, tal como la novela glosa la historia sus relatos. Tanto el personaje, hidalgo de cómica figura, como su novela, aventura de desfacer entuertos, se han leído en esa enciclopedia peruana; y promueven una novelización de la

misma para recobrar la vida fabulada que le disputan a lo real. Lo cual quiere decir que esta lectura ficcionaliza lo escrito para hacer más real lo vivido.

Este es el libro más melancólico de Alfredo Bryce Echenique. La ceremonia central de la melancolía, en efecto, es el recuerdo evocativo pero no como encuentro del tiempo actualizado sino como desencuentro del tiempo errático; esto es, la lectura melancólica confirma la vivacidad instantánea del tiempo desde su poesía fugaz. Agoniza en esa perspectiva (barroquizante) de la pérdida, en ese desgarramiento (vitalista) del habla de la memoria. En esta anatomía no hay consolación a la mano, porque no hay distancia entre la lectura y su materia; aun si la reconstrucción de las mitologías urbanas de la adolescencia poseen el humor, la intensidad y el brío de la evocación, se trata de una galería fantasmática, de un oficio de tinieblas, de un canto del cisne limeño. A pesar de la sátira, ironía y poesía que anima a estas secuencias de profusión memoriosa, prolijidad nominativa, y arqueología sentimental; esta es, sin duda, una de las novelas más tristes que se hayan escrito. Tiene la tristeza cervantina de la mirada sin consuelo, que confirma un mundo irredimible para la sensibilidad. Pero tiene también la íntima agonía de un tiempo definitivamente perdido, cuyo solo recuerdo es iluso, siendo como fue tan culpable como inocente, tan aberrante como poético.

Alfredo Bryce Echenique ha demostrado que, en el Perú, todo tiempo pasado fue peor. Pero se despide aquí de su tiempo más propio; porque perdido el mundo de Julius, la novela reclama perder el tiempo de Manongo. Ni aquel mundo ni este tiempo podrían, en efecto, ser novelescos sino en su extravío. Al final, el Narrador (en este caso, tanto el autor como el lector) queda abismado por el silencio, solo. Ha rendido un tiempo, pero no ha ganado un lenguaje (esa economía clásica del intercambio, regida aquí por la pérdida, se torna paradójica); al contrario, el Narrador lo pierde todo (está a punto de perder la vida, cuando la novela se cita a sí misma para, al menos, arrancarle una sonrisa). Y al final de la lectura, comprobamos que, como al final de *Cien años de soledad*, el mundo ha desaparecido; y que, como al final de *Don Quijote*, sólo tiene el sentido del espectáculo, leído ilusoriamente y vivido ilusamente. Hemos, así, leído una novela de 600 páginas y nos queda poco entre las manos: la ceremonia de la melancolía se ha tornado en lección del desconsuelo. En verdad, este libro de los adioses es una despedida de un inverosímil tiempo peruano, que acaba. Es una despedida, eso sí, entrañable; de una refinada y lúcida tristeza.

Como Don Quijote en pos de su Dama, y con la complicidad alerta de Adán Quispe, su escudero, Manongo emprende la aventura improbable del amor eterno. Su locura, sin embargo, no es libresca sino una pura fidelidad a los sentimientos y una radical puesta en duda de los procesos de la socialización. Por lo primero, este héroe del amor trovadoresco, canjea el discurso petrarquista por la música popular, sólo para confirmar a ésta en aquel; y pocas novelas asumen tan valientemente el vademecum sentimental de su tiempo (esta es una

novela con música de fondo). Pero no se trata aquí meramente de testimoniar la lengua franca de una educación sentimental melódica; se trata, más bien, de darle un discurso escénico a la emotividad. La parte quijotesca del héroe del discurso amatorio radica en su intransigencia: el primer amor es asumido no solamente como excepcional sino como hipérbole de un saber superior a lo real, destino revelado y alegoría de fundación. Se trata, por eso, de la subjetividad, que a través del histrionismo irónico del héroe resiste las marcas de la sociabilidad compulsiva. Se trata, por cierto, de la sociabilidad más ideológica: la de la clase dominante. O sea que los ritos de pasaje, las ceremonias de iniciación, las negociaciones de identidad, no sólo procesan la experiencia amorosa como la metáfora del destino social hecho romance familiar; sino que reconvierten al sujeto en reproductor ideológico de una clase que lo privilegia y perpetúa a la vez que lo aliena y condena. Por lo segundo, y en consecuencia, el héroe más radical (hijo de la modernidad de la novela) es aquel que recusa el orden social en su centro: contra el mundo, este antihéroe es un Quijote amoroso que se enfrenta a los órdenes naturalizados y los códigos normativos como a gigantes desencantados. (La novela no puede sino consignar estos paralelismos quijotescos: Manongo en defensa de Teresa se enfrenta a un amigo "como a molino de viento", y a otro "como a nuevo molino de viento"; y reconoce que Adán no puede ser su "escudero" por sólo ser "protección de corralón", 319). Nuestro héroe combate la misma noción de un orden social como ley natural, a la que sucumbe su Dulcinea; y resiste el sentido común que perpetúa el orden como real. Ese radicalismo pone en crisis la naturalización social de la subjetividad, para la que esta novela abre un espacio no cartografiado, hecho de márgenes alternos. En la lección del *Quijote*, y de su secuela biografista, la novela episódica de Sterne, nuestro hidalgo limeño es puesto a prueba una y otra vez por el carácter construido, muchas veces absurdo, muchas veces violento, del orden ideológico, al que combate desde sus entrañas. Por eso, su empresa extremada requiere incluir al grupo de los amigos, a nombre de la amistad, del ritual de las fidelidades empeñadas, donde el ethos moral se define. Como es característico de la representación social de la narrativa del autor, también aquí el sujeto está del todo situado, en su clase, en su casta, en su linaje; pero, al mismo tiempo, la novela lo desplaza, confrontando el repertorio de su identidad social con las evidencias del irracionalismo y el amoralismo en que se sostiene ese afincamiento paradójico. No se trata de contradecir la buena conciencia de la clase dominante, sino de ilustrar, en la lectura, el contrasentido que la irá minando. En buena cuenta, también el orden social está condenado, perdido de antemano por su sinrazón nacional. Cada prueba de su poder es una demostración de su caducidad. De modo que el sujeto aparece representado como una hechura social, pero su trama de clase es vulnerable; y en las fisuras y desgarramientos del orden emergen las señales de una subjetividad no procesada, indeterminada. En la imaginación irónica, la hipérbole del deseo, la apuesta comunicativa, y la inmediatez del diálogo, esta novela busca

construir desde la subjetividad un espacio mutuo, una humanidad salvada de la culpa por la gracia, recobrada del olvido por la nostalgia. La fuerza de esa apuesta es, al final, la convicción de la novela: la certeza de que, contra toda la injusticia acumulada, la palabra nos identifica y, por un instante, nos humaniza. De modo que la socialización sólo puede fracasar en este contrahéroe (Narciso cómico), que es un verdadero desprogramador del contrato civil, a nombre de una civilidad lírica y una comunidad ilusionista.

Pero si insistimos en *Don Quijote* es por el carácter modélico interno del tratado cervantino del desconsuelo social. La aventura eminentemente novelesca, que desdobra los hechos hacia una interioridad que los ficcionaliza, aparece en esta novela como un apasionado y muy agudo historiar de la memoria, que desvela la anécdota en lección, los hechos en síntoma, el recuerdo en simetría. Esta operatividad de la memoria actúa al modo de un entramado de cotejos, reversiones y articulaciones, como si se estuviese no narrando la secuencialidad de los hechos (memoria episódica y engañosa) sino su conversión en figuras, en instancias, donde los hechos se adentran en lo vivido para demostrar su flujo, su proceso. Así, la operatividad no oculta lo simbólico sino que lo genera: aun en la glosa y la digresión, los hechos no se explican por sí mismos, y se leen en la ambigüedad que los inquieta, en la vulnerabilidad que los cierne. Hay, qué duda cabe, exceso, digresión, prolijidad en los rodeos y accesos que esta novela practica, haciendo del capítulo un cuento dentro del cuento; pero hay también una intensidad focalizadora, que adelgaza lo narrado, por vía lírica, o que lo dramatiza, por vía satírica, al modo de un vasto comentario sobre una novela vivida que se lee a sí misma.

Una de esas articulaciones tiene que ver con el carácter y la función de los espacios. Como en la novela de aventuras, aquí los espacios de mayor certidumbre son los márgenes: espacios desclasados, prohibidos, censurados, o simplemente privados, que son una ruta alterna y hacia afuera de la territorialidad censurada por lo social. El lugar por excelencia social es, claro, el colegio: paradigma colonial ilustrado; no sólo aparato ideológico sino modelo de nación y programa de control. El ministro Álvaro de Aliaga y Harriman despierta en la primera página con una revelación: fundar un colegio inglés. La novela cuenta esa fundación derivada como una sustitución mayor: entre la ironía y la crítica, el país mismo es canjeado por sus representaciones de clase, y al final la ideología es la fuente de lo real. Pero si el colegio inglés forma parte del programa de la socialización dominante, para Manongo Sterne la misma escolaridad es una violencia, pues lo separa de Teresa, y ya en ese gesto sus opciones se prefiguran. Pues bien, frente a ese espacio intrínsecamente alienado, aunque sintomático, que promueve una normatividad social; se levantará más adelante, cuando las crisis hayan demostrado el proyecto iluso de un país anglófilo, el espacio virtual propuesto por Manongo Sterne: las villas que se propone construir para albergar a sus amigos en desgracia; el centro de esa urbanización imaginaria será la villa de los puntos suspensivos, donde cree

deberá vivir alguna vez con Teresa, a pesar de las evidencias en contra. Este espacio virtual, sin embargo, es rechazado por los mismos amigos y, claro, por Teresa, cuya vida pertenece no a las virtualidades del "loco" sino a la cotidianidad de sus hijas y nietos. Esta magnífica locura del héroe sentimental demanda no sólo castillos en el aire sino perpetuar la juventud. De manera que este es el espacio polar del colegio exclusivo: el espacio inclusivo de la subjetividad, levantado simbólicamente como un territorio de la consolución.

Ciertamente, tanto en el fracaso de una Inglaterra peruana como en la comunalidad de la amistad, pueden leerse los signos de una marginación disociada; por un lado, nuestro héroe (rebelde por causa ajena) recusa los ritos de pasaje y busca crear su propio lenguaje, fundar su alfabeto emotivo; por otro lado, la obsesión con perpetuar la adolescencia sugiere tanto la neurosis desocializadora como el mito de la juventud trágica, que rehúsa la adultez para no admitir lo real. De cualquier modo, la precariedad de ambos modelos de organización del espacio social y simbólico sugieren, primero, la ambigüedad de la representación social, vista siempre en crisis; y, segundo, la imposibilidad de salvar la inocencia, perdida en la clase. Al final, la pareja no se funda fuera de lo social, pero dentro de lo social tampoco se obtiene la adultez. Tanto la sensibilidad intransigente como la conciencia moral son excepcionales.

La extraordinaria violencia racista que la novela adscribe a la clase dominante, aun en la hipérbole verbal, traduce bien la otra lectura propuesta por el libro de su entorno: la sociedad se ha organizado como su propia recusación, a partir de la deslegitimidad del Otro. En este nuevo proceso de sustituciones de lo real, el yo adquiere su identidad en la negación de la diferencia: la violencia de esta autodenegación ilustra el contrasentido de la socialización y el sinsentido de lo nacional. No hay un mundo aquí para Adán Quispe, ni siquiera la mecánica asimilacionista de las clases medias; casi nadie es de clase media en esta Lima polar, y sólo por azar Manongo observa a una muchacha "ante la puerta de su chalecito huachafón y el medio ambiente es clase media con las justas tirando a altita media" (486). Adán debe, pues, buscar su *Ínsula* en el inglés, el karate y los Estados Unidos, en otra alienación. Y, con todo, y hasta por eso mismo, el sujeto construido por la clase dominante es la primera víctima del orden: sujeto vulnerable, carece de un discurso que le permita certidumbre. "Antes —se queja alguien— las cosas estaban claras y las cholitas eran lindas..." (527).

## 2. EL FANTASMA DE LA MEMORIA

Es cierto que la representación que esta novela propone del Perú está documentada por las ciencias sociales, sobre todo por la literatura sociológica y urbanística en torno a las grandes transformaciones padecidas por el espacio urbano limeño (lo que alguien llamó el proceso de desurbanización, que se puede entender como la crisis del programa de la modernización); y es evidente

también que Bryce Echenique es un estudioso puntual de esa documentación disciplinaria. No es raro, por eso, que sus reconstrucciones de fines de los años 50 estén ya contaminadas del balance sociopolítico posterior. Es interesante, en este caso, detenerse no en el simple cotejo de las interpretaciones sociales y las licencias narrativas, sino en el carácter mismo de la representación del pasado. Reveladoramente, el pasado peruano ha sido representado por el relato como una "memoria del bien perdido". Desde el Inca Garcilaso hasta Alfredo Bryce Echenique, pasando por el gran reconstructor del relativismo histórico, Ricardo Palma, la experiencia peruana ha sido definida como pérdida o extravío. Ya Garcilaso debió resolver el dilema de que la memoria sea la fuente de la verdad, cuando habló de "mitos historiales", con ligero anacronismo. Ya para Palma la imposibilidad de un romance familiar (sus parejas se constituyen en la licencia del código o terminan en la violencia) denunciaba el extravío de la nacionalidad entre el pasado y el presente. La escritura tendría que relativizar la tragedia con la ironía y con la voz popular, tender esos puentes. La historicidad, en cambio, será fantasmática en los relatos de Julio Ramón Ribeyro: una fuente incierta de la identidad; porque no es la fuerza que la sostiene sino la pérdida que la absorbe hasta borrarla. Ribeyro es el escritor peruano que menos ilusiones se ha hecho con el pasado: el pasado está muerto, sólo nos depara el vacío. También en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, la más seria narración ambigua de la nación ilusoria, el pasado ha sido deslegitimado por su usurpación: en el Cuzco central domina el Viejo, el avaro, y los sujetos del sentido carecen de arraigo. Para Mario Vargas Llosa la experiencia peruana es una tipología traumática: la autoridad de los códigos sociales, que son toda la realidad humana posible, condenan a la frustración; de modo que el hijo del trauma no sólo aniquila a su padre sino que, literalmente, lo reemplaza: ese nihilismo determinista hace miserable la vida e imposible la comunidad.

La representación bryceana no está exenta de ese trasfondo escéptico y de esa noción de extravío. Pero su caso es más complejo, porque trabaja con materiales intrínsecamente ambiguos. Aun si el mundo social está escindido entre la clase alta y los pobres, entre los blancos y los cholos, entre los hombres y las mujeres, entre amos y siervos, entre ricos y pobres; esa misma polaridad supone el desgarramiento del discurso que debe asumir. Bryce Echenique no sabría qué hacer con la clase media, con la economía emocional que la rige y la conciencia mediadora del fracaso (como ocurre con los héroes verosímiles de Vargas Llosa, despojados de interioridad); requiere de los extremos, del exceso, de la antieconomía del derroche, porque la ambigüedad se resuelve en espectáculo, desarrolla la textura del diálogo y el histrionismo irónico. Menos realista y más paródico, Bryce Echenique es sin embargo más inclusivo y más crítico. Su perspectiva es la ironía que distancia y la intimidad que aproxima; y se mueve por eso entre la sátira y el lirismo, entre la crítica y la ternura. Esa exacerbada, descalabrada actividad animica se resuelve en el humor paradójico; aquel que está hecho de la irrisión y el quebrantamiento, de la comedia de

enredos y la aventura rocambolésca —operaciones éstas de una melancolía bufa.

En otro sentido, el mundo de la alta burguesía asiste en esta novela a sus propios funerales. Y esta vez el bien perdido es el tiempo colectivo, que sucumbe en un país políticamente extraviado entre la violencia, la corrupción y el autoritarismo. Para ello, el autor acude a las evidencias pero también a la literatura. La suya propia, desde los cuentos hasta *Julius*, le proveen algunas claves de interpretación. Como para acentuar la pérdida, Manongo empieza donde terminaba *Julius*: "Nuevamente había sido un llanto largo y silencioso y llenecito de preguntas" (29). Y Vilma, la chola hermosa prostituida, cuyas cartas no le llegaron a *Julius*, se despide esta vez con carta citada por entero, constatando también su propia pérdida de un niño "que me trató bien" (264).

Y aquí podemos ver mejor cómo opera la representación adelantada por el autor. Los criados representaban en *Un mundo para Julius* lo que Carlos Pacheco ha llamado "la comarca oral" dentro de lo que Ángel Rama llamó "la ciudad letrada." Pero, en lugar de la polaridad de las evidencias, Bryce Echenique, ya en su primera novela, había hecho del espacio de la ambigüedad el lugar de un canje interno: los criados ocupaban la palabra de la certidumbre mientras que los amos cedían la autoridad del código al ocupar el lugar de la apariencia, del código desustantivado. Por eso mismo, la ciudad oral subalterna contaminaba y erosionaba a la ciudad letrada dominante, al punto que sus roles se invertían: los criados respondían por la civilización de un código inscrito como superior, mientras que los amos respondían por la barbarie, por la violencia que despoja de sentido a la vida cotidiana.

En la obra de Bryce Echenique, la oralidad es una fuerza de la subjetividad que practica un sistema de inversiones: por lo mismo, sistemáticamente incorpora a la escritura como un afincamiento de su temporalidad expansiva. Tiempo hablado, arraigado como escritura, representado en la vivacidad ambigua de una letra enunciada, de un signo oralizado. Casi al final de *No me esperen en abril* leemos este retrato que hace Teresa de la ambigüedad de Manongo: "El hombre bueno, el bárbaro para querer, el hombre fiel por antonomasia, abierto, extrovertido, frágil, y sensible a todo, cohabitaba con otro hombre: el duro, el observador, el calculador introvertido..." (583). Si bien esta definición es homóloga a la dualidad inherente a la representación, hay un rasgo revelador que se nos impone de inmediato: "bárbaros para querer" (fieles y emotivos) son los sirvientes en *Un mundo para Julius*, mientras que los amos, se supone, son civilizados (mesurados) queriendo; esta inversión irónica alude al canje central que apuntábamos entre los dos mundos polares: Manongo ha internalizado al otro, tanto como *Julius* había sido formado en la emotividad exaltada de ese otro subalterno.

Si en *Julius* la servidumbre venía del campo, en *No me esperen en abril* viene de *Julius*. Esa primera novela de Bryce Echenique tributaba las versiones de los años 60 en torno a las migraciones del campo a la ciudad, y el

servicio representaba bien esa geografía humana: Vilma, recordemos, venía de Puquio, a donde, en la nueva novela, retorna, siguiendo la ola de reinsertión interna de los últimos tiempos. Si esa vieja distinción de las representaciones peruanas (que corresponde, homológamente, al país tradicional y al país moderno, al oral y al escrito, al primitivo y al occidental, según el discurso que la maneje) tenía una lógica patriarcal (un pacto colonial, diríamos, de servicios, que presupone la ética del amo y la fidelidad del siervo); tenía también una geografía social orgánica (que entre el campo empobrecido y la ciudad promediada estaba mediada por la casa señorial y promediada por el club provincial, pero también sancionada por el burdel). En la nueva novela, el pacto ha perdido su letra canónica (ya en *Julius*, es cierto, Juan Lucas excusaba la ética tolstoiana que todavía Susan evocaba con gestos de matriarca genuina), y ha sido reemplazado por la crudeza de la transacción informal, en la cual Vilma es un producto sexual del mercado disponible. Esta pérdida de Vilma es un emblema de la pérdida actual del mundo civilizado que ella representaba en *Julius*: hasta su lenguaje ha sido degradado por la ilegitimidad de la ciudad, que la ha reinscrito en sus márgenes de culpa y menoscabo, despojándola de su dignidad. Leemos que el padre de Manongo, Lorenzo Sterne, “contrató a la mejor planchadora del gran Hotel Bolívar, una chola de Puquio llamada Vilma, que años atrás había trabajado en la casa de Juan Lucas y Susan Darling, y que ahora, de regreso a Lima y tras un breve ejercicio de prostitución, se había regenerado recordando la gentileza con que la trató entonces un niño llamado Julius, que ya andaría con barba y bigote...” (255). Hasta la descripción del autor de *Julius* es puesta en duda por este narrador derogativo: “Y en cuanto a las tetas de la propia Vilma, estaban muchísimo mejor descritas ahí...que en *Un mundo para Julius*, la novela del sentimentaloido Bryce Echenique que, como eran unas tetas de mujer pobre, le metió ternura a su descripción caritativa” (255). El hecho es que, entre el Hotel y el Colegio, ella puede ahora optar por su “minifundito” en Puquio, pero sobre todo por la escritura que dirime, con sarcasmo imitado, sus adioses del melodrama urbano. Por una vez, el lenguaje reapropiado (desde la oralidad) le permite ser “pobre pero honrada”; tal como a Manongo, la oralidad (desde la escritura) lo identifica como “bárbaro para querer”. El otro inmigrante, en cambio, Quispe el karateca, se marcha a los Estados Unidos y no escribe más: la letra lo condenaría a un pasado que sólo quiere, contra sí mismo, borrar.

Por lo demás, la representación social que se sostiene en la lectura literaria es tan decisiva como la otra, la documental. A la hora de los balances, leemos: “Y todo ello mientras Zavalita, el personaje de Mario Vargas Llosa en *Conversación en la catedral*, un libro repleto de malas palabras y humedad, como lo calificara don Lorenzo Sterne...seguía repitiendo por calles y plazas, no ya aquello de *¿En que momento se jodió el Perú?*, de muchos años atrás, sino *¡El Perú se sigue jodiendo, carajo!*, o sea una versión actualizada” (453). El carácter formulaico de la pregunta, que presupone un trauma del origen, es

propagado por la afirmación, que ocupa el presente con su vejamen. Es decir, el sinsentido más que dramático se ha vuelto tragicómico. Esa elocuencia desencantada es lo que hace que el dictamen de *Lima, la horrible* (1964), el famoso voto en contra de Sebastián Salazar Bondy, sea descartado por el Narrador. Horrible, tal vez, pero también imprevisiblemente hermosa, tal como lo entendía el propio autor de esa feliz sentencia, el poeta surrealista César Moro.

Pero lo que viene de la literatura vuelve a ella: la supuesta transparencia del lenguaje (narrado) y el mundo (vivido), cuyos términos se canjean ("bebido, vivido, vivido"), al final es solamente un modo de hablar, una larga conversación inclusiva, en la cual la memoria del pasado es la ausencia del porvenir. La novela atraviesa los círculos de su propio infierno social de la mano del lenguaje original, que sólo el amor podría haber hecho posible; porque la nostalgia de fundación declara la única posibilidad que tenía el sujeto de recomenzar el mundo como si naciera del lenguaje:

"—Te entiendo tan bien, Tere, porque te siento mucho. Será por eso que todo es para dar miedo: todo, por más conocido que sea, es nuevo.

—Además y todavía.

—Eso, eso, Tere: además y todavía, como dices tú.

—¿Y tú crees, Manongo, que siempre tendremos palabras que inaugurar aunque sean viejas?

—Siempre, Tere. Ya verás. Siempre.

—Porque eso debe ser quererse para siempre, ¿no, Manongo?

—Además y todavía, Tere" (89).

Quererse para enunciar siempre lo nuevo ("como si todo se abriera camino a nuestro paso y uno lo pudiera bautizar todito de nuevo porque en nada se parece ahora a la vez pasada", 88), esta promesa del lenguaje adánico (primer día) deduce también la nostalgia fundadora de la pareja (la única fuerza capaz de exceder lo social) y propone que la subjetividad es milagrosa: como un caminar sobre las aguas para que el mundo se rehaga en sus nombres.

La promesa de ese milagro alienta en la novela, con desenfado lírico; es desmentida, a su turno, por el otro lenguaje, el de la cotidianidad doméstica, donde los amigos prolongan una jerga juvenil, y hablan entre exclamaciones y muletillas, como muchachos enfáticos. Y aunque Manongo es el héroe quijotesco del improbable lenguaje fundador, es narrado por el habla colectiva de un Narrador que asume el nosotros para la crónica; y que es sustituido, sin demasiada transición, por la tercera persona más personal que se pueda escuchar en una novela de por sí babélica, en tanto y en cuanto memoria hablada de este medio siglo. Por eso, quien narra es el informante, aquel que cuenta, en primer lugar, a los propios personajes lo que ellos, ni siquiera el mismo Manongo, sabían. Como ocurre con la historia de Adam Quispe, "marine USA" en la guerra de Vietnam, historia que "ni Manongo ni nadie supo nunca" (423). Más literal, Teresa lo recuerda, "Desnutrido, enano, enclenque, feo, cholo y peruanito"; y, por eso, ella opina: "ojalá que lo maten rápido, para que sufra

menos", con humor involuntario y economía emocional. Pero este Narrador más que un personaje es un discurso, un acto del cuento, gestado por la necesidad de que el informe pase de boca en boca, leído como si fuese dictado, y transmitido como secreto a voces. Así, de la tercera persona puede derivarse la primera, la de Manongo, por ejemplo, como si el relato especulara las alternativas de cederle la palabra a uno u otro personaje; y tentara, como un discurso en duermevela, el fantasco o el diálogo de una permanente interpolación oral. (Esta transferencia ocurre, por ejemplo, en el capítulo "Haciendo por olvidarla"). A ese soliloquio que sustituye a lo real se refiere Manongo cuando afirma, "Lo que hice fue meterme en mi mundo para poderte esperar siempre ahí y fingir que la vida cotidiana también me era posible" (481). Fingir es una forma tolerada de hablar. Y a esas equivalencias es dado este narrador narrado, como cuando especula (fetichistamente) sobre Isabelita cotejada con Teresa (490-91), o cuando ensaya con su padre (angustiosamente) la libertad de su propio relato.

Lo otro del acto de narrar es lo estrictamente histórico y lo posiblemente biográfico. Es revelador que la mayor radicalidad del habla (la de perpetuar el lenguaje adánico) se dé sobre un lenguaje verosímil, y enumerativo, que pasa revista a una cronología creíble. Ello, claro, hace más radical aun las opciones de la lírica utopista de este Manongo burlesco. Y en cuanto a lo biográfico, ésta podría ser una novela en clave sino fuese porque transparenta los hechos; incluso, en algunos textos autobiográficos y entrevistas, Bryce Echenique ha contado ya la génesis del Colegio San Pablo como el sueño anglófilo del ministro de hacienda Juan Pardo Heren, un aristócrata limeño educado en Oxford, que se vestía de alumno para presidir las ceremonias escolares. Después de *Un mundo para Julius* empezó a escribir la novela del San Pablo, con el título provisional de "Honor et Virtus", el lema del colegio, pero ese primer intento se convirtió más bien en *Tantas veces Pedro* (1981). Tratándose de este formidable narrador absoluto, todo lo demás es cuento, y el resto melancolía.

Alfredo Bryce Echenique, en efecto, se ha despedido de tantas cosas en esta novela, que su suma de adioses, recuento de pérdidas y memoria de bienes es, al final, un catálogo de naufragios celebrados. Pero en la misma zozobra, el cuento de vivir se da como fruición, y ya no puede concluir. La memoria, al final, es una ceremonia de recuperaciones y exorcismos, que cura la herida que propicia; y que nos salva de la historia no con la mera nostalgia de lo perdido sino de lo improbable, de aquello que ya no tiene crónica y que se debe puramente a la encrucijada del cuento. El valor y la imaginación con que el autor confronta las grandes tensiones que hacen y deshacen la vida peruana, animan con su desamparo y su arrebató, con su humor y su poesía, esta novela entrañable, triste y gozosa.

### 3. CÓMO ESCRIBIR OTRA NOVELA: TIPOLOGÍA Y TOPOS

Si en *No me esperen en abril* parecía demostrarse a sí misma una poética del relato social como biografía permanentemente abierta a nuevas transformaciones de la narración, en *El huerto de mi amada* (Premio Planeta 2002) Alfredo Bryce Echenique va más allá de esa fábula del cuento de vivir. Ahora demuestra que el humor de esa biografía pasa por la autoironía del género, el cual, para ser impecable requiere prescindir del narrador omnívoro y asumir la memoria pública. Si la primera novela se construía sobre la vehemencia de las convicciones, ésta se desarrolla sobre la política de las percepciones.

José Manuel Lara, fundador de Planeta, había dicho alguna vez que el premio es tan famoso que vendería un libro en blanco. La novela de Bryce no es ese libro pero su agudeza irónica pone en blanco la idea de la novela del lector habitual. Esto es, *El huerto de mi amada*, elude el juego autoreferencial (el autor no aparece en el relato); cuenta una historia de por si novelesca (los amores improbables de un chico de 17 años y una bella divorciada de 35); y reconstruye, en un fresco de elegante formalismo, su referente más familiar (la saga bryceana de la clase alta limeña). De modo que *El huerto de mi amada*, aparentemente, es la novela más novelesca de Bryce. Es una de las pocas en las que el autor no está presente, ni como voz autorial ni como personaje casual, y no requiere de los formatos de la "novela de arte" (la historia de un artista) o la "novela de educación" (la historia de la formación de un adolescente). Y, sin embargo, todo ocurre aquí con el sobrentendido de que estamos leyendo una novela. Y no cualquier novela, sino una de Bryce Echenique. Ese deleitoso manierismo se convierte en una complicidad retórica; el lector baraja personajes y situaciones que se reiteran en una partida con el autor, quien desarrolla el juego con fluida destreza y renovada inventiva.

Es, por eso, una novela que ha adelgazado sus referentes a unos cuantos tópicos suficientes (un triángulo limeño entre la casa de los padres, la casa de la amante, y la casa de los mellizos arribistas); que se acompaña de pocos personajes, perfilados por la comedia social esperpéntica y vodevilesca (los altisonantes amigos del padre, los patéticos mellizos en pos de ascenso social vía el matrimonio, los operáticos criados de la bella divorciada); y que gira en torno a una pareja de amantes arrebatados cuyo desafío de la sociedad de su tiempo los hace héroes nostálgicos de una novela decimonónica. Pero gracias a que provienen del mundo de Bryce, ellos están liberados de la prolijidad, y hacen de su provocación un escándalo placentero. Así, todo es tópico (como ocurre en las mejores novelas: la vida se representa en la tipicidad, como un teatro de lo real); y, a su vez, estos tópicos van y vienen, en la baraja de los hechos, ensayando las combinaciones y alternativas posibles, con el ritmo febril y ligero de una pareja que lograba "hacer el amor y el humor, al mismo tiempo" (86). El artificio encantado del relato discurre con la vivacidad de una "fiesta galante" de Debussy. El gusto y gracia del estilo bryceano se despliegan en la

seducción de contar, en su duración, reiteraciones, variaciones, intimidad y placer. Contar es aquí un espectáculo pleno de recursos de elocuencia pero también de sabiduría y rigor.

El título proviene de un famoso vals del popular compositor de la Lima de los años 30, Felipe Pinglo, cuya elegancia zozobante consiente estos versos, que Bryce incluye en el epígrafe: "Si pasas por la vera del huerto de mi amada,/ al expandir tu vista hacia el fondo verás/ un forestal que pone tonos primaverales/ en la quietud amable que los arbustos dan". Lo cual declara lo que todo poeta sabe mejor: la casa donde vive la amada pone en crisis al lenguaje. Borges, buscando palabras extravagantes que reemplazarían a los discursos, había propuesto para esa experiencia un grito gutural. Pero en su novela, Bryce asume el drama en su planteamiento narrativo: cualquier historia amorosa (como lo demostró con memorable brío en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*) pasa por el humor; porque el amor se resuelve, en el relato, como comedia social. Esto es, como una licencia de los códigos que lo procesan, reglamentan y sancionan socialmente. Ninguna de estas musas burguesas corre el peligro novelesco del suicidio (como Emma Bovary o Ana Karenina); porque en la comedia social no hay lugar para la tragedia, y mucho menos para una tragedia doméstica. (Después de todo, Emma se mata porque no puede ocultar más sus deudas, no sus amoríos). Si la comedia, según reglas del arte dramático, debe terminar en matrimonio; la comedia amorosa de Bryce termina con el matrimonio, con su pacto social pero también con su idea. Todas sus parejas son alternativas al código de los códigos: las mujeres más amadas abandonan a su trovador para casarse con otro, y sucumben así socialmente. Entre tanto, son duchas desafiando la prohibición y huyendo en feliz escándalo.

Pero el título también alude a la expresión de época "llevarse al huerto," que equivale a seducir, en este caso, a un menor de edad, poniendo a prueba la propia libertad. Además, la casa de Natalia es un huerto fuera de la ciudad, pequeño paraíso amoroso de Carlitos, suerte de Cándido, cuyo mejor de los mundos discurre risueño e inmaculado, con gracia y buen humor. Vive, se diría, con inteligencia su propio melodrama. El lenguaje de época revela ser una memoria sentimental organizada sobre el mapa de la clase social. La clase alta se distingue por su liberalidad mundana; la clase burguesa, por sus máscaras y convenciones; la clase de los servidores, por su fidelidad, que les confiere señorío; y la clase media baja, por su pobreza dolorosa y fuerza ascendente, que la pone en ridículo una y otra vez, pero que moviliza su papel en la pirámide. De ésta última han salido, en propiedad, los verdaderos héroes de novela, desde Balzac hasta Vargas Llosa. Porque su misma fe en la sociedad los convierte en víctimas propicias. En cambio, en las novelas de Bryce esta clase de personajes (los pequeños arribistas como los mellizos Céspedes; y los grandes, como el falso conde Lentini) son los límites sociales del relato, su caricatura piadosa o cómica. Todos ellos persiguen el matrimonio como ascenso social, pero agonizan en su propio esquema. Los héroes son, más bien, los que bordean esa

sociedad y siguen de largo, a espaldas suya o en su cotracorriente; y saber hacerlo con inocencia y vehemencia. Por eso, la clase media está aquí ausente, su opacidad no tendría lugar en esta comedia ajena del todo a la domesticidad cotidiana. Esta es, claro, una novela sentimental, aliviada por el humor, donde los afectos predominan con su moral de la gracia y con licencia emotiva. En la emoción se desvela el sujeto bryceano, con toda su nostalgia de libertad y certidumbre. En una última ironía, ese sentimental es un formidable rebelde.

Aunque esta fábula de amor libre está enmarcada en el humor de su comedia social de época, no deja de comunicar la irracionalidad de la razón social peruana y latinoamericana. En estos años en que la pobreza de todo orden ha afligido las libertades del sujeto entre la violencia racista, la ferocidad machista y la corrupción naturalizada, nuestras sociedades han regresado a la cruda realidad de su estratificación de clase, a su largo vicio antimoderno. Este mapa de clases declara los límites de la democratización en una América Latina cuya vida cotidiana sufre varias regresiones autoritarias. *El huerto de mi amada*, tras su juego gentil, no deja de traducir este sentimiento de los límites de la sociabilidad. Por un lado, se demuestra que la inautenticidad define a la burguesía dominante: "estos rumores solían ser antes que nada el termómetro con que se media la imaginación, la cultura, y el provincialismo agudo de una burguesía que necesitaba dormir tranquila" (126). Por otro, es claro que el racismo organiza a la pirámide clasista: "Cómo se nota que en esta ciudad empiezan a escasear los rubios: fíjese que hasta a mí ya me quieren convertir en caballero socio", comenta el chofer Molina (134). La comedia social, cuando se revela como un pequeño infierno de las clases, domina toda la subjetividad. El horror social es el "lapsus de clase", que deja ver la inadecuación del pobre o el desvalor del otro. Sólo el amor y la rebeldía nos liberan, momentáneamente, de esas trampas.

No es casual que "el huerto de mi amada" represente otra memoria perdida. Tampoco, que Carlitos sea, como el héroe de las buenas narraciones modernas, un aprendiz de valores genuinos en un mundo que ya no los reconoce. Al final, esta novela bien podría ser el mejor ejemplo de cómo escribir una novela: se sostiene en su propio escándalo gentil, en el arte de la argumentación placentera, en la crítica de la comunidad perdida en la sociedad inviable. Y sugiere que contar es un encantamiento ritual, casi el último acto de civilidad mutua.

Julio Ortega  
Brown University  
Rhode Island

## REFERENCIAS

- Alfredo Bryce Echenique. *No me esperen en abril*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- . *El huerto de mi amada*. Barcelona: Planeta, 2002.
- . *Un mundo para Julius*. Ed. de Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1993.
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*. Ed. de Julio Ortega y María Fernanda Lander. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Ed. de Julio Ortega y Elena del Río Parra. Madrid: Cátedra, 2003.