

ORDEN TEMPORAL EN *UN MUNDO PARA JULIUS*, DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Entiende Genette el concepto de orden temporal como las relaciones entre la sucesión de los acontecimientos de la historia y el orden seudotemporal de su disposición en el discurso.¹ De la quiebra de éste respecto a aquél, necesariamente lineal, por unas u otras razones del autor implícito, se manifestarán más o menos notoriamente las relaciones del autor real con su narración.

Trataré de advertir cómo la ruptura de la diégesis en *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique, no sólo obedecerá a la intención de crear una intriga en el receptor del relato, sino también a la de reinventar un mundo que progresa con una lentitud engañosa y significativa para la comprensión de la clase protagonista, que a pesar de la intromisión de su dinámico componente —el Juan Lucas renovador supuesto de la otra oligarquía tradicional que representa Susan—, permanece en su estatismo original. Todo ello incidirá en la personalidad del niño protagonista.

En primer lugar, voy a tener en cuenta las anacronías o “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato”.²

En *Un mundo para Julius* partimos de un presente que va avanzando hacia el futuro, acortando así la distancia existente entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura, aunque no falten en el discurso las referencias del narrador a momentos de la historia posteriores al presente de la narración.

Julius no le entendió ni papa, pero retuvo la frase probablemente en el subconsciente porque un día, siete años más tarde, le vino así igualita, con sus errores y todo, mientras se paseaba en bicicleta por el Club de Polo. Ahí sí que la comprendió.³

El momento al que alude el narrador se refiere a las últimas escenas de la novela, cuando Julius escucha a Nilda hablar con los criados en la repostería. De esta manera, la narración queda envuelta por ese recuerdo del niño, y, por lo tanto, también parcialmente cerrada —Julius advierte las diferencias entre pobres y ricos, y lo que esto representa en el cambio de Vilma—, pues la memoria del personaje actúa y relaciona los dos momentos, aunque en sentido inverso al del narrador.

En otro fragmento:

¹ Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 90. Véase también el trabajo de Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Madrid-Gijón, Júcar, 1989, pp. 48-49.

² Genette, *op. cit.*, pp. 91-92.

³ *Un mundo para Julius*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, pág. 17. Desde este momento, las páginas correspondientes a las citas de la novela en la edición que utilizo se indicarán junto al texto y entre paréntesis.

Después de todo, pensó un día, años más tarde, una carta escrita por un niño, con estampillas compradas con la propina, depositada una mañana, en un buzón de San Isidro, no tenía muchas probabilidades de llegar a Puquio, y todavía de allí a Nasca, donde una sirvienta. (91)

En éste, como en otros puntos del discurso, se vinculan, mediante una referencia temporal, dos instantes de la historia —porque posiblemente se refiera al mismo momento final, o a uno posterior, fuera de la historia, entonces, cuando ya se ha producido el momento crítico de la evolución del niño y contempla las cosas de una manera distinta—, configurándose así una estructura de asombrosa consistencia sintáctica, y también semántica, por cuanto se manifiesta la marginalidad del niño protagonista en ese mundo (“una carta escrita por un niño [. . .] no tenía muchas probabilidades de llegar a Puquio”) y nos da a conocer, como señalaba, su evolución: de la ingenua inocencia a la comprensión absoluta de las diferencias de su clase (“. . . donde una sirvienta.”).

También puede ocurrir que esa referencia al futuro quede abierta, y en consecuencia, la distancia entre el momento de la narración y el de la escritura resulte enorme:

. . . de repente, Julius se le apareció incomodísimo y con el cuellito irritado, pero decidido a no quitarse la corbata esa de tela negra y ordinaria ni por todas las propinas del mundo. ¿Cuál de los dos mayordomos se la dio? Eso es algo que mamá, por más linda que fuera, nunca llegó a saber. (18)

Esto contrasta de manera extraordinaria con la sensación de presente que el narrador ofrece de los hechos que suceden en su relato. El momento de la escritura, por lo tanto, se aleja y se aproxima al de la historia, esta ubicación transitoria del narrador provocará no sólo una impresión de total omnisciencia, sino también de intemporalidad, de acronía, a pesar de otras referencias temporales precisas que aparecen a lo largo del discurso.

En esta primera novela de Bryce Echenique, no serán infrecuentes las anacronías narrativas, ya desde el comienzo de la historia, el orden temporal oscila constantemente entre un pasado que representa la muerte del padre y el presente de los acontecimientos, el alcance de esta analepsis es de aproximadamente medio año, el espacio de tiempo transcurrido entre el año y medio con que contaba cuando muere su padre y los dos que cumplía cuando se perdía en el jardín, la amplitud, de casi una página en la edición que utilizo.⁴ El momento de la muerte, a la que

⁴ Genette llama *analepsis* a la anacronía que supone “una evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”. Genette, *loc. cit.*, pág. 95. Sobre los conceptos de alcance y amplitud, dice: “Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento “presente”, es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos *amplitud*. En Genette, *cit.*, pág. 103.

repetidamente aludirán tanto el narrador como los personajes, supone una continua ida y vuelta del narrador del trágico acontecimiento:

La carroza y la sección servidumbre ejercieron siempre una extraña fascinación sobre Julius, la fascinación de "no la toques, amor, por ahí no se va, darling". Ya por entonces, su padre había muerto.

Su padre murió cuando él tenía año y medio. Hacía algunos meses que Julius iba de un lado a otro del palacio, caminando y solito cada vez que podía. Se escapaba hacia la sección servidumbre del palacio [. . .] Lo cierto es que cuando su padre empezó a morir de cáncer, todo en Versalles giraba en torno al cuarto del enfermo, menos sus hijos que no debían verlo, con excepción de Julius que aún era muy pequeño para darse cuenta del espanto y que andaba lo suficientemente libre como para aparecer cuando menos lo pensaban, [. . .] observando cómo se moría su padre, cómo se moría un hombre elegante, rico y buenmozo. Y Julius nunca ha olvidado esa madrugada [. . .] cuando su padre abrió un ojo y le dijo pobrecito, y la enfermera salió corriendo a llamar a mamá [. . .], ya todo se había acabado.

Papá murió cuando el último de los hermanos en seguir preguntando, dejó de preguntar cuándo volvía papá de viaje. . . (10)

El suceso, que, por otra parte, propiciará buena parte de otros que acontecen en la historia —la boda de Susan con Juan Lucas y todo lo que esto representará—, se sitúa en un instante del recuerdo no aceptado por injusto y trágico, y cuyos detalles se omiten por olvido o escrúpulos, su desenlace, ya anticipado desde el comienzo, se reitera pero se rehúye por medio de las referencias de lo que suponen para Julius y la familia sus preámbulos.

Este movimiento contrasta con el de la muerte de las criadas, Bertha y Arminda, que resultará por completo lineal, y que, además, se detallan pormenorizadamente, mientras que, como ya vio Wolfgang. A. Luchting, las muertes de los ricos, del padre y la hermana de Julius, apenas permanecen en la memoria del narrador o los personajes; la muerte es inevitable y frecuente para los pobres —se lo dice la propia Arminda a Julius: "Entre la gente pobre el **indicio de mortaldá** es más alto que entre la gente decente y bien" (17)—, aunque, dice Luchting:

Cierto, los ricos también mueren: existe el papá real de Julius al principio de la novela, y está Cinthia un poco más tarde: ambos mueren. Pero también tenemos el hecho curioso de que no se descubra su muerte, su morir, o se lo hace tan sólo en grado mínimo (las memorias de Julius de la agonía de su padre), mientras que tanto la muerte de Bertha como la de Arminda son descritas clara y detalladamente. Por otro lado, [. . .] en los dos entierros, hay también la toma de conciencia de que los ricos tienen que reconocer a la muerte, o, más específicamente: tienen que admitir la igualdad entre ellos mismos y los pobres. . . . en la muerte.⁵

A lo largo del discurso serán habituales este tipo de anacronías, de analepsis, de alcance y amplitud distintos. Generalmente se refieren a acontecimientos

⁵ W.A. Luchting, *Alfredo Bryce. Humores y malhumores*, Lima, Milla Batres, 1975, pág. 75.

sucedidos en el tiempo de la historia, aunque no falten los que aluden a un momento anterior a su inicio —“Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry . . .” —, cuyo comienzo y final han de situarse con anterioridad a los sucesos de la historia. Estas analepsis externas⁶ suelen corresponder al pasado de Susan, o al de Juan Lucas, que rescata el narrador para completar la caracterización de los personajes y el mundo que representan:

Por supuesto que Juan Lucas también había hecho vida de estudiante en los Estados Unidos, luego en Londres y en París . . . (127)

Sin embargo, lo habitual es que el recuerdo surja en forma de monólogo interior⁷ de lo más profundo de la mente de Susan, siempre en pugna entre el pasado, que representa la juventud y Santiago, y el presente, que significa la vida familiar y Juan Lucas, esta nostalgia de Susan, de su clase, la conmueve cuando se siente desplazada, sin interés para Juan Lucas, que, antes de la escena del fragmento que selecciono, no se separaba de la sueca invitada a la fiesta de inauguración del nuevo palacio de los Altamira:

Eres la más bonita del colegio, Susan, no quiero irme de Londres, Cinthia, yo tengo que regresar a Buenos Aires, ¿cuándo te volveré a ver, Susan?, mi primera hija llevará tu nombre, te lo prometo, Cinthia, la mía también se llamará como tú, Susan, siete años que estamos internas, Cinthia, por fin cómo te llamas, ¿Susana o Susan?, nunca lo he sabido bien [. . .] suelta mi pasaporte, idiota, ¿vienes a la fiesta, guapa?, mi pasaporte, imbécil, en la fiesta, te lo daré en la fiesta, Susan, ¡suéltame, imbécil!, ¿qué pasa?, oiga, ¡suéltela, imbécil!, . . . (230-231)

Susan va rescatando también pedazos de recuerdo de la juventud de Juan Lucas que desconocía y que de repente se le revelan:

¿Quién se le acercó a quién y quién estaba sentada al borde de una lagunita en Sarrat, el veintisiete de septiembre de mil novecientos treinta y siete- dijo Susan, continuando el juego.

[. . .]

Te lo he contado mil veces, Susan: por esa época yo también estaba en Londres . . .

¿Y también la sueca, darling?

¡Basta Susan! Nos vamos . . . (234)

El pasado también vuelve al presente en los momentos en que proporciona un mayor placer:

⁶ “Podemos calificar de externa aquella analepsis cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero”; si sucede a la inversa, la llamaré interna. Genette, *loc. cit.*, págs. 104-105.

⁷ Me refiero a lo que Friedman llama “los monólogos de reminiscencia”, en M. Friedman, *Stream of consciousness: a study in literary method*, New Haven, Yale University Press, 1955; *cit.* por R. Bourneuf y R. Ovellet, *La novela*, Madrid, Taurus, 1975, p. 211.

Un día Susan salió tan encantada de su dormitorio, que al llegar al borde de la escalera la detuvo el choc de verse saliendo hace diecinueve años, a gozar soltera del sol de un jardín público londinense [. . .] diecinueve años después, iba a salir casada, a gozar del sol, en un jardín privado . . . (175)

En esta ocasión será el sol de la primavera lo que propicie el mecanismo involuntario de la memoria. Además del cambio económico que se advierte —del jardín público al privado—, se observa que el cambio de tiempo, como suele ser habitual a lo largo de la novela, se corresponde a uno de espacio, y ambos se oponen, de nuevo, en la conciencia de Susan, golpeada por el recuerdo: Londres/Lima, soltería-juventud matrimonio-madurez.

Un caso especial de quiebra del orden de acontecimientos de la historia lo suponen, generalmente, las cartas, que, a la vez que ponen en relación dos espacios diferentes (Perú con Europa, Estados Unidos, etc.), unen dos momentos temporales distantes, el momento de la lectura aparecerá en primer lugar, y, tras el texto de la carta, el momento de la escritura, al que siguen unas escenas centradas en el personaje remitente. Por ejemplo:

"¡La señora se casa con el señor Juan Lucas!", gritó Nilda, con la carta abierta en una mano. Julius acababa de llegar [. . .] "Dame la carta", le dijo, juntando los tacos y separando las puntas de los pies. Nilda se la entregó, él empezó a leer algunas palabras, pero quería enterarse más rápido y se la pasó a Vilma. Pegó las manos al cuerpo.

Julius, darling:

Estoy muy emocionada. Tío Juan y yo nos acabamos de casar en una iglesia de Londres [. . .] Corro donde Juan Lucas. Me espera en el bar. Todos te besamos mil veces.

Tenía aún puesto el traje verde con que se había casado. Se sentía la mujer más hermosa de la tierra, la más dichosa. (68-69)

La analepsis operada, como decía, une los dos momentos y el tiempo se inmoviliza. Tal vez no sea exagerado pensar en un nuevo matiz de los privilegios de esa clase, en la inmediatez que para ellos supone también la comunicación por carta, que acaba siendo con la rapidez de quien lo hace por teléfono —algo así sucederá en el nuevo palacio, cuando se instala el interfono. De cualquier forma, para ellos, el tiempo no importa —en casos como éste— y no pasa.

Otro dato que aparece en las cartas y que no puede obviarse son las referencias a sucesos o instantes del tiempo en el texto escrito, resulta común el informe del presente, el recuerdo del pasado, y las previsiones para el futuro, en una especie de relación de fuerzas que se contrarrestan y anulan.

Especial importancia para el desenlace de la historia e interesante en lo que respecta al orden de los sucesos cobra todo lo que se refiere a las últimas relaciones entre Bobby-Sonia, Bobby-Julius y Vilma-Julius, con la intervención de Nilda y Bobby en este último caso. Cuando Bobby marcha al burdel de la Victoria reconoce un rostro:

Además, buscó la cara conocida de la vez pasada pero no la encontró, ese era otro asuntito que a veces lo hacía pensar: casi no se fijó en esa cara, la primera vez, sólo cuando la mujer se ocultó, él pensó quién puede ser, y ahora estaba pensando en lo mismo. (356)

La mujer se convierte en una obsesión para Bobby hasta que . . .

el dinero se le agotó . . . ¡Y justo hoy que llega la tal Sonia! ¡justo ahora mamá se ha puesto fuerte! (363)

A partir de entonces, Bobby busca desesperadamente dinero; un día le viene a la memoria la alcancía de Julius:

. . . qué bruto, cómo no lo pensé antes: la alcancía de Julius, años que la tenía y todo el mundo metía en ella monedas y billetes, ¡qué bruto!. . . ¡pero si la tiene desde que nació!. . . Las mil y una noches con Sonia, pagado por Julius. . . Bobby soltó la risa. (366)

Es el momento en que entra Julius en el asunto que inquieta a Bobby, quien trata de convencerle para que le entregue su alcancía. Hasta entonces, el narrador no ha revelado la auténtica personalidad de la tal Sonia. Bobby barrunta de quién se trata:

. . . Bobby corría como un loco para tirarse de una vez por todas a la tal Sonia y asegurarse de que era ella. (411)

Esa misma noche, vuelve al bar que frecuentaba con su hermano Santiago: “traía una cara única de satisfacción” (415). Ya ha reconocido la cara que le era familiar. Hay que recordar que Vilma fue expulsada del palacio porque Santiago intentó abusar de ella. Más abajo:

Hubo un momento en que (Bobby) se sintió tentado de contarle a Santiago su feliz aventura donde Nanette. (417)

Nilda, que había ido a visitar el palacio porque pronto sería el cumpleaños de Julius, al que lleva como regalo unos huevos, en una analepsis inserta en el monólogo del niño, descubre el nuevo oficio de Vilma:

—La encontré por la calle, bien trajeada, siempre hermosa la joven Vilma. . . [. . .]
Como cosa de nada le suelta a uno que es chuchumeca en un burdel de la Victoria. (422-423)

El “regalo” para Julius, que escuchaba por la ventana de la repostería, será otro bien diferente. El que ella le traía se convertirá en un indicio simbólico del nuevo Julius que surge de esa experiencia.

Esta analepsis interna de apariencia heterodiegética⁸ la supongo como homodiegética⁹, por cuanto se refiere a la línea de acción del relato primero, si se

⁸ Las que se refieren “a una línea de historia y, por tanto, un contenido diegético diferente del (o de los) del relato primero”, como en el supuesto de que “a un personaje perdido de vista desde hace algún tiempo y cuyo pasado reciente hay que recobrar”. En Genette, *cit.*, pp. 105-106.

⁹ Genette, *cit.*, pág. 196.

tiene en cuenta que esas palabras de Nilda provocarán la reacción traumática de Julius y la quiebra de todos los valores que parecían mantenerse durante su infancia, y esta infancia, su progresión, constituía la línea primera del relato.

Se ha producido, en consecuencia, una paralipsis,¹⁰ porque Bobby pasó parte de la noche con Sonia y el narrador no descubre el auténtico nombre de la mujer. Si el mismo hecho lo contemplamos desde el que se nos ofrece con el parlamento de Nilda y las palabras de Julius en su acongojado monólogo —“Wilma continuó siendo puta [. . .] Wilma es puta más grande que hace un instante [. . .] Wilma fue puta mucho más grande [. . .] Wilma fue puta más grande todavía [. . .] Wilma fue puta inmensa [. . .] Wilma fue puta enorme” (422-423)—, palabras que coinciden simbólicamente con el globo enorme que se hincha y sale de la cocina, el globo que, además, simboliza su mundo, debe advertirse que, también, como analepsis completiva¹¹ que es, de alguna manera rellena para el lector implícito¹² el paréntesis que dejó el autor implícito al abandonar los pasos de Wilma desde que salió del palacio.

Si se vuelve a la frase con la que Bobby trata de persuadir a Julius —“si me das tu alcancía te digo a quién voy a tirarme esta noche” — ha de entenderse que su primera solución —conocimiento de las actividades de Wilma— y la segunda —la petición de perdón de Bobby: “Julius. . . perdóname: no era verdad” (425)— unidas, aportan otro significado, más trascendente, a la palabra “tirar” y al dolor que Julius siente en la camioneta después de escuchar a la Selvática. Se puede, en este caso hablar de evocación;¹³ porque el vocablo y la situación que lo provoca se cargan, como dice Genette, de un significado del que antes carecía, por cuanto el niño comprende la relación. Sin embargo, aún siendo esa evidente —“Gracias, Bobby. . . Pero resultó ser verdad” (426)—, se niega a aceptar la realidad que le atormenta —“Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me

¹⁰ “Aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa *junto a* un dato. Llamaremos a ese tipo de elipsis lateral, de conformidad con la etimología, una paralipsis. Como la elipsis temporal, la *paralipsis* se presta muy bien, evidentemente, al relleno retrospectivo”. Genette, pág. 107.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Darío Villanueva, siguiendo a W. Iser (*The Implied Reader*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974), explica que “ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación”. *Loc. cit.* 1989, pág. 36. Además, traduce de Iser para precisar que el lector implícito “incluye a la vez la preestructuración por el texto de su significado potencial y la actualización del mismo por parte del lector en el proceso de lectura”. *Idem*, pág. 37. Véase también sobre el lector implícito Darío Villanueva, “El lector implícito”, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 161-164; y su “Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca”, en Luis González del Valle y Darío Villanueva, eds., *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 343-367.

¹³ Según Genette, “la función más constante de las evocaciones [. . .] es la de venir a modificar *a posteriori* el significado de los acontecimientos pasados, ora cargando de significado no lo que no lo tenía, ora refutando una primera interpretación y sustituyéndola por otra nueva”. *Idem*, pág. 111.

digas. . .” (426), y de la negación de esa parcela de la realidad quedará el “vacío grande, hondo, oscuro. . .”.

Las anacronías que Genette llama prolepsis,¹⁴ como él mismo advierte, son mucho menos frecuentes. Con otro motivo, ya me referí a esas breves indicaciones del narrador a un momento posterior de la historia —“un día, siete años más tarde, le vino así. . .”—, preciso, como en la frase nuevamente citada, o impreciso —“un día, años más tarde, . . .”—, o abierto —“nunca llegó a saber. . .”. Son, generalmente, de amplitud y alcance cortos, y su función es la de, una vez consignado el desenlace de una secuencia, introducirla desde su principio para continuarla hasta ese desenlace. Este recurso del lenguaje coloquial será utilizado repetida y eficazmente, una vez más persiguiendo, el autor real, el carácter oral de su relato:

Tres semanas más tarde, Sánchez Concha le había vuelto a pegar a Del Castillo, y había agregado a su lista de pateaduras las que le dio a Zapatero, a Espinosa, a de los Heros y a Julius, a quien acababa de sacarle la mugre esa mañana. Julius estaba contando la increíble historia de su profesora alemana de piano, era nieta de Beethoven y todo, cuando en eso apareció el otro gritándole ¡mentiroso!, ¡a ti no se te cree ni lo que comes! [. . .] Se produjo el desafío, chócala para la salida, y por eso él partió con tremendo arañón en la cara a dar su clase de piano esa tarde. (261)

Inmediatamente después, en la escena siguiente, se produce un salto atrás en el tiempo —y en el espacio— y la acción se traslada al palacio, en un momento que se conecta con otro, el del primer día de clases, varias páginas atrás:

La monjita del piano se le acercó nerviosísima, ¿por qué Julius?, ¿por qué tu mamá ha decidido una cosa así? Julius la miró sin saber a qué venían tantos nervios, justo cuando él empezaba a ser malo se le acercaba la otra llenecita de olor a tecla de ese piano, ¿qué había decidido mami? Mami había decidido, por carta le había informado a la monjita, y ahora la monjita oliendo delicioso le informaba a Julius: tu mamá dice que hay que tomar en serio lo del piano y que vas a estudiar muchas horas semanales con una señorita alemana, una gran profesora de piano.” (259)

Esta escena se conecta con una precedente en la que Julius pensaba en hacerse malo porque se consideraba “un grande”, y, además, con una posterior, en la que el niño, Susan y Juan Lucas discuten sobre la nueva profesora de piano, y el padrastro le miente, porque le dice que es nieta de Beethoven y le convence con un nuevo vocablo, desconocido hasta entonces para Julius:

—¡Cómo que mintiendo!. . . ¿Mintiendo sobre un asunto tan grave?. . . ¿Mintiendo sobre un asunto de filiación?

Lo cagaron al pobre Julius con la palabra filiación. Sonaba a importante. Sonaba a verdad. (163)

De nuevo, tras esa secuencia, se vuelve a la primera, a la discusión entre Julius

¹⁴ En oposición a la analepsis, la prolepsis es la anticipación. *Idem*, pág. 121.

y Sánchez Concha, no en resumen, sino en escena dialogada, aunque se suprime el desenlace (266), manifiesto más adelante en la ira de Carlos, el chófer, y sus consejos al niño para pelear con mayor eficacia.

En otro momento, se van encadenando las escenas con analepsis y prolepsis, de una manera similar, aunque más compleja, y cuyos eslabones son las percepciones de Julius de los gestos de su amigo y sus impresiones sobre lo que va aconteciendo. Cierta día, con los niños en clase, se desata una terrible tormenta y, por miedo a los temblores de tierra, las monjas ordenan que nadie salga al recreo, entonces, Julius ve aquel extraño gesto de Cano. (294)

Seguro que el día de las misiones también hizo Cano el gesto ese tan extraño y triste y a su edad. Seguro que lo hizo varias veces pero Julius sólo lo vio repetirlo cuando lo invitó a su casa, pocos días después del asunto de las misiones. (294)

El narrador introduce así las dos escenas, una anterior en el tiempo y otra posterior a aquella primera. Se relata lo de las misiones y la paliza que Fernandito Ranchal le propina a Cano, lo cual conecta, a la vez, con otros dos momentos posteriores de la historia: en el palacio, cuando Julius conoce al padre de Fernandito y trama su venganza y en casa de Cano, cuando éste le informa a su amigo de que piensa cargar piedras todos los días, hacerse fuerte y vengarse en el niño Ranchal. Estos dos con otro posterior: el día en que Julius lee su redacción sobre el padre de Fernandito y consume su venganza, y el desafío de Cano, la pelea y, nuevamente, la derrota. Mientras que la venganza inteligente, burlesca y literaria del niño protagonista surte su efecto, la de Cano —quien no supo advertir la sutil de su amigo—, basada en la fuerza física, fracasa. Tras lo del asunto de las misiones y la pelea, Cano invita a casa a Julius (300). Por dos veces el protagonista recorre el mismo camino y se presenta en la casa: por la noche, en sueños, cuando, una vez que se desdobra su personalidad, una de ellas va fundiéndose con la de Cano, y, en la tarde del día siguiente, el otro Julius, el auténtico, después de los demorados momentos previos a la visita.

Estas oscilaciones del orden narrativo —además salpicado de otras referencias temporales generalmente de escasa amplitud— crean en el lector implícito la sensación de un tiempo que no avanza, inmóvil, estático, como la oligarquía en que se centra la historia, un tiempo que a veces retrocede, y que, cuando avanza, lo hace a tientas, temeroso —como Susan— de su progresión, que se siente vertiginosa. No resulta extraño a esto las constantes referencias, como ya señalaba, al recuerdo, de los señores y de los criados: Susan, Nilda, Arminda, Julius. . . Entonces, cuando el pasado se instala en el presente, lo achata y afea, y surge la nostalgia:

. . . en esos días acababan de aceptarlo en la mesa de los grandes. La servidumbre se quedó desconcertada, nunca más volvió a comer Julius en Disneylandia. Algo se había terminado en su vida. Algo caducaba, también, porque no todo en los textos escolares era como Nilda o Vilma o los mayordomos le habían contado. (114)

Es la nostalgia de algo no real que se considera desencajada de la anterior realidad, por lo que la nueva descubierta resulta menos valiosa por ser más real, es la sensación de que algo se pierde, lo cual se repite a lo largo de la novela. Y más abajo:

Y a Nilda se le terminaban los relatos de la selva. . . Y Celso hacía tanto tiempo que era tesorero del Club de Amigos de Huarcocondo. . . Todos, salvo Imelda, tenían ya muchos años en esa casa, se conocían demasiado tal vez, qué sería lo que ahora los hacía sentirse desconcertados, sin nada nuevo que contar, todo parecía convertirse en recuerdo. Hasta la niña Cinthia se iba convirtiendo en una visita anual al cementerio y en un hombre que venía a cobrar el cuidado del mausoleo. (115)

Todos los personajes del palacio —excepto Juan Lucas, el oligarca moderno, Santiago y Bobby, sus prolongaciones— sufren traumáticamente el paso del tiempo y lo detienen acomodándose en el pasado, en un momento de ese pasado que les resulta doloroso, por perdido, desde la nueva perspectiva: Cinthia pensaba en la muerte de su padre, Susan piensa en los amigos de su juventud, Arminda, en su hija, Nilda, en su hijo muerto y los niños del palacio cuando llega de visita a la nueva casa, Julius, constantemente, en su hermana Cinthia. Cada estallido del tiempo y vuelta al pasado viene precedido por un destello que, sin voluntad, lo provoca: en la fiesta que le ofrecen a Bobby cuando acaba el curso que le permitirá matricularse, si aprueba el ingreso, en la universidad, Julius es insultado por su hermano y se siente solo entre la gente, contempla el baile de los jóvenes y advierte la presencia de una muchacha de quince años que le recuerda a su hermana muerta, sube a su cuarto y se resiste a observarla desde arriba, desde la ventana:

Tampoco abrir la ventana y ponerse a buscarla. Miró la foto de Cinthia, no se acuerdan de ti, Cinthia, solo mami lo sabe, lo vi en su sonrisa esta noche, yo tenía cinco años la otra vez que la vi sonreír así, cuando no regresaste de Boston, Cinthia. Eran tus compañeras de colegio, de clase, mami lo notó, te vio, no, Cinthia, no te vio pero te recordó en su sonrisa, yo sí te vi, qué miedo, así son de tristes las fiestas, por eso seguro pasan siempre de noche. No se acuerdan de ti, Cinthia, esa chica me asustó, una vez mami me encontró hablándote, todos decían que está en el cielo, una vez mami me encontró rezándote, ¡no! ¡no! ¡no!, ¡Julius!, ¡no darling!, ¡no mi amor!, ¡mi tesoro no!, me confesé, no te recé más pero hoy te he hablado, ¿acaso no estábamos conversando antes de la fiesta?, tú querías hablar, yo no quería, siempre te he hablado, por eso mami lloró y yo no, yo me asusté . . . (381-382)

Es, en definitiva, un tiempo que se va conformando en la escritura, que dispone el orden en diferentes engranajes que se mueven sobre sí mismos pero que no avanzan la historia, cuya progresión obedece a meros datos externos ofrecidos por el narrador de una manera más que explícita: la edad de Julius, el transcurrir de sus cursos en el colegio, las fórmulas de progresión temporal. Y esa sensación de la que hablo obedece al orden en que están dispuestos los acontecimientos, a ese hilo de la historia que marcha hacia adelante o retoma lo andado hacia atrás, o reinicia su curso a un ritmo vertiginoso. Dice Luis Eyzaguirre sobre el tiempo bryceano:

La morosidad de la narrativa de Bryce es consecuencia, fundamentalmente, de una

lenta y progresiva inmersión en el mundo de los recuerdos privados. La memoria individual que los convoca se resiste a aceptar el orden, peso y sentido que le proponen los hechos que revisa. [. . .] se constituye gradualmente como **escritura** recorriendo los laberínticos meandros de la memoria que se obstina en transformar el orden y el sentido de los hechos.¹⁵

Por supuesto que ese orden temporal surge —voluntaria o involuntariamente— de la "obstinada" memoria del autor implícito. También, obedece a otras razones, evidentemente, pero de menor relevancia, pienso, que la creación de una tensa intriga que acaba por explotar ante los ojos del niño, o que la oralidad, tantas veces reivindicada por Bryce Echenique. Pero entiendo que, además, el orden de tiempos dispuesto resulta un mecanismo más para, simbólicamente, representar el mundo de hábitos de la oligarquía limeña, carente de progresión, que avanza a impulsos de su propia decadencia —o del recuerdo, que llega, marcha y regresa, porque cuanto más avance el tiempo más recuerdos se agolpan—, y que hereda Julius; un mundo dividido en el que se instala sin excesivas dificultades pero que le estalla en el momento en que aparecen palmariamente ante sus ojos los inciertos y oscuros hilos con los que se manejan, cuando las dos secciones interfieren su flujo.

José Luis de la Fuente
Universidad de Valladolid

¹⁵ Luis Eyzaguirre, "Alfredo Bryce Echenique o la reconquista del tiempo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21-22, 1985, págs. 216.