

A través del espejo: la parodia en Alfredo Bryce Echenique

Author(s): José Luis de la Fuente

Source: *Hispanic Review*, Vol. 67, No. 1 (Winter, 1999), pp. 37-50

Published by: University of Pennsylvania Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/474328>

Accessed: 24-04-2017 18:42 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



University of Pennsylvania Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispanic Review*



A TRAVÉS DEL ESPEJO: LA PARODIA EN ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE
Universidad de Valladolid



Señalaba Stendhal que “las novelas son espejos que se pasean por la vía pública” (391), lo que aún vale para la actual narrativa hispanoamericana, como ya en Cervantes o Sterne y Borges. La diferencia es que hoy el espejo no queda estático “en su canasto,” como explicaba el escritor francés, sino que, en manos del autor, éste o lo presta a varios narradores, con distintos tipos de lenguaje, o lo enfoca frente a su propia tarea o lo expone ante los estantes de su biblioteca, como en el caso de la parodia. Por otra parte, si es cierto lo que, basándose en Borges, afirmaba John Barth sobre el agotamiento de la literatura (175–79), lo que sí parece constatable es que los autores más jóvenes han logrado, con el escritor argentino, solventar esa carencia con nuevos procedimientos u otros recuperados de la tradición novelesca. Como ocurrió en el aposento de don Quijote, algunos libros se queman, pero otros se salvan; y, como le sucedió al hidalgo manchego, esos mismos libros—y el mundo de la cultura contemporánea, culta y popular—mueven a los personajes ante la atónita mirada del lector, el Sancho actual, que por igual va paulatinamente qui jotizándose y aceptando la irreal realidad que vive el protagonista. El nuevo lector pasa, de la sorpresa, la incredulidad y la risa, a la admisión, la comprensión y la sonrisa triste, tiernamente cervantina, cuando ve caer al personaje bajo las aspas de los molinos en que se han con-

vertido los gigantes por obra de ese “sabio encantador que dirige la historia” (Cervantes 334).

Como raramente otras, la obra de Alfredo Bryce Echenique abunda en esos humores que actúan como disfraces de la realidad, carnavalizando un discurso cuyas carcajadas de diferentes grados van declinando en su jovialidad hasta el término del relato, donde se desenmascara el drama o se diluye en gestos, frases y actitudes cuya irresolución apunta a una problemática no menos grave, precisamente por la incapacidad o la vergüenza de manifestarla. La apertura, en consecuencia, se convierte en otro índice—no menos traumático—de la situación del personaje en su entorno. Y en su delineación, la parodia resulta uno de los procedimientos fundamentales.

La parodia significa cubrir de nuevos ropajes a la tradición, lo que entrevió Bajtín, quien señaló su efecto cómico (*a* 179; *b* 16–20). Linda Hutcheon, en cambio, no considera estrictamente necesarias la sátira o la burla sino la mera variación imitativa de un texto previo (*a* 202; *b* 6). Esta aseveración vale para un buen número de las novelas hispanoamericanas de las últimas décadas—especialmente las abundantes metaficciones historiográficas—y para algunos relatos de Alfredo Bryce Echenique, aunque, dado el carácter del autor y el que imprime a su obra, lo cierto es que en la mayoría de los casos el objetivo y el efecto son cómicos. Valle-Inclán había advertido muy pronto en los espejos del callejón del Gato la verdadera naturaleza de la vida literaria (168–69), pero Margaret Rose, por su parte, consideró la parodia como un espejo que no reflejaba exactamente la verdad, aunque lo que ocurre es que por medio de ese procedimiento el juego de espejos es doble: la obra se refleja en otra que a su vez era una imagen del mundo (66). Como consecuencia de ello la narración cuestiona la relación entre el arte y la vida; apunta la ineficacia de la literatura para mostrar correctamente la realidad; o, cuando menos, constata la ineptitud de ciertos mitos fraguados en muy prestigiadas obras escritas. Esta desmitificación es frecuente en Bryce Echenique y siempre pone en entredicho la autenticidad de la obra de arte: a Taquito Carrillo le es imposible enamorar a Baby Schiaffino a pesar de disfrazarse de Frank Sinatra y cae por causa del whisky (*a* 213–15), y a don Eduardo Rosell la “magdalena peruana” le despierta la memoria involuntaria, pero acaba por producirle la muerte (*f* 185–87), en una parodia del bollo que mojó en té Marcel Proust y que le sirvió para un largo recuerdo y una novela inmortal. Quizá el caso más evidente sea el de Martín Romaña en el

díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*. Desde Perú y en París, su vida ha estado guiada por cuanto Ernest Hemingway dejó dicho en su obra literaria, aunque el modelo no resulta el ajustado a su circunstancia: “una cosa es ser pobre en París con dólares y otra cosa es serlo con soles peruanos” (d 181). La parodia se va desarrollando humorísticamente pero en última instancia la solución es dramática: la realidad se enmascara para hacerla menos trágica, pero al término del relato el lector advierte fácilmente el trauma.

La parodia funciona habitualmente en la configuración estructural de la obra de Bryce. Si *Un mundo para Julius* puede ser considerada como *À la recherche du temps perdu* de la oligarquía peruana, los relatos de *Huerto cerrado* son una transposición de los cuentos de Ernest Hemingway sobre Nick Adams (*Three Stories and Ten Poems* e *In Our Time*, sobre todo¹), y *La felicidad ja ja* ahonda en el problema de la neurosis y la decadencia, que cautivó a Bryce Echenique por su lectura de Francis Scott Fitzgerald y del Malcolm Lowry de *Under the Volcano*, novela que reaparecerá de fondo en *Tantas veces Pedro*. Vuelve a Hemingway en el díptico de Martín Romaña, quien escribe un par de cuadernos a la manera de la protagonista de *The Golden Notebook* de Doris Lessing. Los pilares sobre los que se asienta el relato vital de Martín Romaña, sin embargo, enlazan directamente con dos novelas de Hemingway: con *A Moveable Feast*— incluso Martín Romaña se autocalifica de “una fiesta movable” (Bryce e 72)—, por su carácter autobiográfico, por el ambiente parisino y por el desarrollo argumental, en torno al aprendizaje en la escritura de su protagonista; y con *A Farewell to Arms*, por la nostalgia o el recuerdo críticamente revisor del personaje principal con respecto al resto. El giro completo lo da el cuento “Una carta a Martín Romaña” donde se parodia el díptico y se ironiza sobre él tomando como pauta el experimento *The Aspern Papers* de Henry James. *La última mudanza de Felipe Carrillo* autoparodia su estructura externa pero, dado el componente musical de la novela, junto al mito edípico, la melodía creada por Carlos Eleta Almarán sirve de organizador irónico de unas situaciones amorosas rocambolescas: “Ya no estás más a mi lado corazón [. . .]. Es la historia de un amor como no habrá otro igual, que me hizo comprender todo el bien, todo el mal, que le dio luz a mi vida apagándola después.” Julio Ortega ha advertido, ade-

¹ Todos los relatos de Hemingway sobre el personaje se editaron póstumamente como *The Nick Adams Stories*.

más, la inversión que se produce en esta novela con respecto a *Rayuela* de Cortázar (20–21). En cambio, en *No me esperen en abril*, amén de su homenaje a Lawrence Sterne por el nombre del protagonista, señalado ya por Margarita Krakusin (43–66) y el díptico *Cuadernos de navegación*, y por otras declaraciones del propio autor (l 15), se abandona aquel contenido irónico y también se sustenta en dos célebres canciones que interpretó Nat King Cole: “Pretend” y “Unforgettable.” Las tres novelas de *Dos señoras conversan*, respectivamente, son variantes de los relatos sobre la oligarquía de la capital, sobre las minas y sobre la selva. La segunda, *Un sapo en el desierto*, establece explícitamente su relación:

—Es increíble, señores. Yo ahora estoy dictando un curso de literatura peruana y me ha tocado releer a Manuel Scorza, para hablar de sus novelas sobre la Cerro de Pasco Cooper Corporation. Desde *Redoble por rancas* hasta *La tumba del relámpago* [. . .] Yo siento que las novelas de Scorza y la historia de don Pancho se complementan, señores. ¿Cómo decirlo . . . ? A veces me parece que Scorza y yo hubiéramos vivido a uno y otro lado de la reja electrificada que separaba dos mundos. A mí me tocó vivir en casa de don Pancho y a él en la zona peruana. (h 137)

Por lo que se refiere a los relatos de *Magdalena peruana y otros cuentos*, los recuperados en *Cuentos completos* y algunos aún no editados en volumen, los modelos son más diversos: Henry James, Malcolm Lowry, Francis Scott Fitzgerald, Marcel Proust, etc., e incluso—como en el díptico y *No me esperen en abril*—el propio Bryce Echenique, lo que produce así un efecto parodizador completo: el espejo se enfrenta a la obra de su autor.

Es en el nivel estructural donde mejor pueden advertirse los mecanismos de la parodia. Las narraciones de Bryce son inversiones irónicas de la narrativa sentimental que ya ha sido estudiada por Margarita Krakusin (60–101), con cartas, diarios, amores siempre frustrados—a menudo con final a lo *Werther*—, el recurso a la parodia del cuento de hadas y la música de fondo. Pero sobre ese modelo funcionan otros como la novela de iniciación—*Un mundo para Julius*—o de artista—desde *Tantas veces Pedro*—, y la narrativa picaresca (Fuente 215), en los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*. Sobre estos moldes generales, el relato circunstancialmente se desliza hacia otros tipos de discurso. Así, el académico en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* o en “Una carta a Martín Romana”; en la novela:

Este diálogo es fruto de una elaboradísima reconstrucción histórica. Gran parte de él está basada en las miradas que le pegaba Octavia a la eternidad y en alguna que otra mirada que le pegó a Martín Romaña en momentos en que, por decirlo de alguna manera, estuvo a punto de dar de sí. Hemos puesto particular interés en la diferente intensidad de las caricias que Octavia se dejó hacer en una mejilla, en la frente, y sobre todo en las cejas, durante una visita a París, comparándolas luego con las que se dejó hacer durante otra visita [. . .] Por último, nuestro agradecimiento al propio Martín Romaña por haber contado por calles y plazas de París, estando nosotros presentes en numerosas oportunidades, la desgarradora y real escena de la comida con Octavia de Cádiz, la noche anterior a su boda. (e 196–97)

Igualmente se usan otros modelos que se invierten, como la narrativa del exilio, pues los personajes son oligarcas y emigrados voluntarios; el discurso de las revistas psicoanalíticas en *La última mudanza de Felipe Carrillo* (66–70); el indigenista en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (50); el policial,² o el revolucionario—del mayo del 68³—que surge en todo el díptico, pero que en *La vida exagerada de Martín Romaña* alcanza logros más precisos con la parodización del discurso real socialista de la novela que comienza el protagonista:

Siendo aún muy niño, y siendo mi padre dueño de enormes flotas pesqueras, solía yo acompañarlo a visitar ese trozo de mar peruano que él creía, por derecho divino, pertenecerle, y que, por ser yo su hijo, debería recibir algún día en herencia, de acuerdo a lo prescrito por el Código Civil Peruano de 1936. Pero algo notable ocurría en mí desde entonces. Yo debía ser un niño de la aurora, esa luz sonrosada que precede inmediatamente la salida del sol. Y, cuando los sindicatos pesqueros se hacían a la mar, nunca vi en ellos ganancia, como solía ver mi padre. Desde muy temprano en mi vida, en ello no vi otra cosa que esa solidaridad de los hombres de la mar adentro. (131)

² De los interrogatorios policiales: “A la pregunta: ¿Frecuenta usted a la señorita Octavia de . . . ?, respondí que muy frecuentemente y que a mucha honra, porque acababa de dar en el clavo. . . . A la pregunta: ¿Por qué ha dicho usted pobrecita? A la exclamación: ¿Pero se ha casado usted con la señorita Octavia?, respondí que no pero que pensaba hacerlo no bien terminara los trámites de divorcio que tenía ya iniciados con mi primera esposa” (Bryce e 201–02). Es, tal vez, más claro después: A la pregunta: ¿Cómo me llamo?, Octavia respondió: te llamas Martín Romaña, tras haberlo pensado un ratito.

A la pregunta: ¿Sabes o no que tu padre es un cabrón? Octavia respondió: ¡Máximus! ¡Máximus! ¡Máximus!, tras haber sujetado las manos de las bofetadas. (294)

³ Igualmente en el cuento “La muerte más bella del 68.”

El sentido paródico de la escritura queda explícitamente manifiesta en la réplica de su autor, Martín Romaña:

—Sí, Inés. Mi pregunta es la siguiente: Esta novela está destinada a un pueblo mayoritariamente analfabeto . . . un pueblo que sólo sabrá leer y escribir después de la revolución . . . En fin, digámoslo claramente, mi novela está destinada a colaborar con gente que no la puede leer. Si está destinada a colaborar en la lucha de un pueblo que sólo podrá leerla después de la revolución, ¿para qué sirve mi libro ahora y para qué servirá después? (221)

En la última novela, *No me esperen en abril*, que se concibe en su conjunto como la pérdida del mundo de la adolescencia a la vez que la desaparición del Perú anterior a la dictadura militar del general Juan Velasco en 1968, el discurso histórico subyacente a lo largo de la narración emerge al primer nivel textual, más profusamente, en el capítulo “Déjame que te cuente, limeño . . .” (429 y ss.). La desintegración de Perú que se narra paródicamente en estas páginas anticipa el definitivo ocaso de la oligarquía y el fin del protagonista, Manongo Sterne.

La parodia de la estructura externa que se ponía ya de manifiesto en *Tantas veces Pedro*, cuando se deconstruía toda la narración por medio del epílogo (c 245–53), sufre un nuevo giro en los *Cuadernos de navegación*, en su recuperación de la sátira menipea y en el cuestionamiento de la historia de Octavia mediante el cuento “Bizquerita de Inés y locura de Martín en Cádiz” (d 188–93), que rompen el discurso realista. Y, en última instancia, se hace patente por el uso paródico de los títulos de los capítulos. Dos ejemplos:

DE NUESTRO VIAJE DE BODAS, DEL ÚNICO CUENTO QUE ESCRIBÍ EN MI VIDA, DE CÓMO CON MUCHA SUERTE SE SALVÓ PORQUE EN ÉL SE HABLA PRECISAMENTE DE ESE VIAJE, DE BIZQUERITAS EN ESPAÑA, Y DE CÓMO Y POR QUÉ, TRAS HABER SENTIDO QUE ME ESTABA VOLVIENDO LOCO, DECIDÍ URGENTEMENTE VOLVERME LOCO UN RATO EN CÁDIZ. (Bryce d 183)

DE CÓMO Y POR QUÉ A MARTÍN ROMAÑA, MÁRTIR DE UNA LITERATURA QUE AÚN NO HA ESCRITO, LE BLOQUEAN UN DEDO QUE LE SERÁ INDISPENSABLE PARA ESCRIBIR, SI ALGÚN DÍA ESCRIBE. Y DE CÓMO Y POR QUÉ OCTAVIA DE CÁDIZ SE APROVECHA DE LA OPORTUNIDAD PARA APROPIARSE HASTA DEL TENDÓN DE CATALINA L'ENORME. TODO, BAJO LOS EFECTOS DE LA ANESTESIA. (Bryce e 262)

En *La última mudanza de Felipe Carrille*, el juego con la estructura alcanza otras posibilidades que remiten explícitamente, en el capítulo II, a la novela de Cortázar:

La verdad, acabo de decidir que no habrá capítulo primero en este libro. ¿Para qué? Basta con esa música de fondo que llevamos ya un buen rato escuchando y que nos acompañará muy a menudo, como agazapada detrás de este relato. Y no, no es que pretenda introducir una sola gota de novela experimental en esta historia. Me sobra con lo experimental que fue mi vida desde que conocí a Genoveva, a Bastioncito, y a Eusebia, sobre todo. Además, fíjense ustedes, yo no logro creer en los libros experimentales, con capítulos prescindibles e imprescindibles, por ejemplo, como *Rayuela*, porque cuando son excelentes, como *Rayuela*, por ejemplo, no sólo se convierten en clásicos modernos sino que, por añadidura, los lectores se leen los capítulos imprescindibles y los prescindibles y, hasta en casos tan ingenuos como el mío, que no aprendo nunca, se releen los prescindibles una y otra vez para ver qué demonios pueden tener para que su autor los haya colocado en un segundo plano, por así decir, prescindible, siendo tan buenos como los del primer plano imprescindible. (21)

La reflexión metaficticia referida a la eliminación del primer capítulo—que titulará “Música de fondo”—tiene su sentido, pues el inicio, como el bolero, narra una historia de nostalgia y amor perdido. Es sólo el recuerdo esencial, que, a modo de *mise en abîme*, recibirá su amplio desarrollo a partir del que ya es un capítulo: el II.

Pero la parodia en Alfredo Bryce Echenique alcanza a los niveles mínimos del texto. El uso del procedimiento a un nivel lingüístico ya había sido utilizado en *Un mundo para Julius*, como puso de manifiesto Jennifer Ann Duncan (124). En este aspecto es precisamente donde me parece ver la mayor relación entre el narrador y los personajes; es decir, donde se explica aquella afirmación del escritor: “es un desdoblamiento del autor, que podría ser una visión *a posteriori* de Julius”⁴ (Soubeyroux 94). La voz con que el autor dota a su narrador es precisamente una parodia del lenguaje de esos personajes:

El colegio se llamaba Inmaculado Corazón y funcionaba en dos casas, la chiquita, en la avenida Angamos y la grandaza, en la avenida Arequipa. Alrededor de las ocho y media de la mañana empezaban a llegar los niños bien bañaditos, impecables todos menos los Arenas, éstos llegaban inmundos, eran inmundos.

⁴ De una conferencia pronunciada por el autor peruano en Montpellier, Universidad Paul Valéry, 25 de marzo de 1980.

Julius ya estaba asistiendo hacía varios meses, cuando a Juan Lucas se le ocurrió lo de la camioneta. Tan lindo como era tomar el ómnibus del colegio por la tarde y regresar a casa mirando durante el trayecto la mano enorme del negro Gumersindo Quiñones, descendiente de los esclavos de los niñitos Quiñones, y como que a mucha honra porque sonreía cuando te lo contaba. Esquina bajan, y el brazo de Gumersindo atravesaba el ómnibus a lo ancho, desde el volante; cogía la manija de la puerta, espérate que esté bien parado, abría con la mano vieja, negra, arrugada como una costra, ya puedes bajar, adiós Carlitos; cerraba, recogía el brazote, y Julius sentado ahí atrás tratando de ser el mejor amigo del mundo de esa mano, de los cabellos blancos del negro altísimo. (b 93)

El narrador no sólo se apropia del discurso de los personajes mediante los estilos libres sino que, fundamentalmente mediante los diminutivos, asume el carácter de su voz y su mundo. Esta parodia lingüística funciona también en el discurso del personaje Julius como índice de su marginación (así, la palabra *tirarse*), como ocurre igualmente en algunos de los cuentos: “Con Jimmy, en Paracas,” “Pepi Monkey y la educación de su hermana,” “Eisenhower y la Tiquitiqui-tín” o “Desorden en la casita,” por citar los más sobresalientes en este aspecto. Este desorden lingüístico de algunos personajes provoca una contenida hilaridad, que se transforma en señal de la tragedia e índice de la condición real de los individuos retratados: en *Un mundo para Julius*, el *indicio de mortaldá* de la servidumbre (17) y la palabra *tirarse* en el niño (423); en los cuentos mencionados, respectivamente, *bungalow* (a 31), *comisaría* (a 175), *los tráfico*s (a 148 y 151) y, en el último caso, entre otras, *endilgarse y la* (f 149).

En cambio, en las novelas de narrador homodiegético la parodia funciona en un sentido diferente y cumple otros papeles, lo que ya se anunciaba en *Un mundo para Julius*. En *Tantas veces Pedro*, el protagonista adopta en un momento determinado el habla de Tarzán (117), pero la asunción paródica de otras voces procedentes de los medios de comunicación de masas no se integran completamente sino que se diferencian en su grafía. Sin embargo, esto revela que la historia de Pedro Balbuena, junto al *Tenorio*, *La vida es sueño* o tal vez *Pedro Páramo*, va trazándose conforme a vales peruanos como “Cuando tú te hayas ido” o los corridos interpretados por Jorge Negrete, entre los que se utilizan los dramas relatados en “Juan Charrasqueado” y “Ella.” Todo esto es índice de la descolocación del protagonista en la realidad auténtica, que precisa de las correcciones que opera la ficción (Fuente a 86–91). Lo mismo acontece en otro relato sobre un escritor que se siente

agotado: “En ausencia de los dioses,” donde la historia se conforma a través de *La Odisea* homérica, un tanto de *Romeo y Julieta*, y de imágenes procedentes del cine y la música popular que determinan los sucesos del argumento.

Los personajes de Alfredo Bryce Echenique, como los cronopios, realizan viajes infaustos, son sentimentales, cantan y cuidan sus recuerdos. La realidad que viven es móvil por la inclinación del espejo en el que se contemplan (Cortázar 125); el desajuste entre lo real y el simulacro que devuelve el espejo produce un efecto cómico que va disolviendo el tono del relato y su consecuencia, como ocurre en, por ejemplo, “Muerte de Sevilla en Madrid.” En ésta, como en otras narraciones, la comicidad brota del discurso del narrador, totalmente despegado del personaje. No en vano, por la historia aparece un Alfredo Bryce Echenique con su esposa Maggie (a 303), amén de otros personajes ficcionales reconocibles, como Juan Lucas y Susan (273). El resultado especular funciona en varios sentidos en el cuento, cuyos efectos de reflexión alcanzan a distintos objetivos. En primer lugar, la historia de Sevilla es un reflejo de su *alter ego*, el conde de la Avenida; ambos acceden a otra realidad—la muerte y la locura, respectivamente—en los instantes previos a que se crucen en sus vuelos. En su lugar, porque esa otra realidad le reclama a Sevilla desde el pasado, a través de una amistad y la película *Quo Vadis?* Esta reflexividad y las impresiones que afectan al protagonista abarcan también “El sueño de la razón produce monstruos” de Goya y, tras la ventana del hotel, el Sol que se le asemeja al de Huancayo.

El narrador, en el caso de la heterodiégesis, es quien dispone en diferentes formas el juego de espejos que sorprende al lector. En “Muerte de Sevilla en Madrid,” la especularidad del relato, como arriba señalé, llega a otros extremos: la irrealidad—Alfredo Bryce Echenique y su esposa—y la ficción: el matrimonio protagonista de *Un mundo para Julius*. Esto será explotado en algunos de sus cuentos y en sus novelas desde *Tantas veces Pedro*, y sobre todo en los *Cuadernos de navegación*, hasta *No me esperen en abril*, donde reaparecen la primera novela y su autor real (255 y 459–60). La lámina de azogue se cruza, no sin ironía y distanciamiento, y se crea una realidad globalizante donde la conjunción y comunicación entre lo real, lo ficcional y lo inter- e intratextual responden a la visión del propio autor sobre la vida y la relación de ésta con la literatura y la debilidad de los límites entre ambos mundos.

En consecuencia, existe en la narrativa del autor peruano una consciente indagación del espacio limítrofe entre esos dos ámbitos. Así, la realidad es un reflejo de lo que el universo de la cultura, popular o culta, ofrece al individuo. Conforme a esta actitud, los personajes rebautizan a los transeúntes que pasan por las calles, como en "Eisenhower o la Tiqui-tiqui-tín," imitan a actores y cantantes, o contemplan la vida conforme a parámetros literarios. En esas obras, el personaje se contempla a sí mismo y a su entorno, aunque así como ni el Huancayo, ni la Atenas, ni el París de los libros se parecen a los auténticos; tampoco los modelos literarios por los que opta el personaje. Esta parodia crítica de la realidad y de la literatura desmitifica a ambas y acentúa las diferencias entre la vida y el arte. En ocasiones, se lanza la advertencia del cuidado con que el lector ha de situarse frente a la ficción, como ocurre en "El Papa Guido Sin Número" (f 98) y en "Cómo y por qué odié los libros para niños" (f 169-72). Esa precaución, de alguna manera, guarda relación con el momento de la culminación del viaje por mar de Martín Romaña. Éste, como otros viajeros transatlánticos, se desnuda simbólicamente, queda despojado de su cultura cuando todo su equipaje libresco cae al mar (d 29-30), a pesar de lo cual buena parte de las situaciones exageradas y traumatizantes que vive vienen motivadas por no haberse percatado el protagonista de ese aviso del destino, ya que su visión de Europa, de la revolución y de las mujeres proceden de esas lecturas previas. Como don Quijote, a pesar de la quema de sus libros, continúa comportándose conforme a los modelos que aquéllos le aportaron y tal como se fraguaron en el crisol cultural de su mente.

Algunos personajes, sin embargo, no se conforman con esa limitación de la realidad y de contemplarlo pasan a arriesgarse en atravesar la frontera. Un caso ejemplar es el de Martín Romaña, quien parece entrar a formar parte de una obra de Hemingway:

Ya se me estaban viniendo las lágrimas a los ojos y todo eso, pero no podía evitarlo, seguía pensando en Hemingway y en su *París era una fiesta*. No era la primera vez que me ocurría, cuántas veces había tenido ya esa misma sensación al leer esas sensaciones tan hermosas sobre París, vinos blancos y ostras que traen el sabor del mar mientras una muchacha entra a un café en el que uno está escribiendo un libro genial, cargado de ternura, cargado de pasión, y la muchacha pura sonrisa que a mí nunca nadie me ha sonreído cuando me he ido de Hemingway con mis sindicatos pesqueros, por ahí, a cualquier café, o al mismo café de Hemingway allá por la Place Saint-Michel, íntegras se me venían a la cabeza las páginas con el barbudo gris escribiendo palabras como guijarros

frescos recién sacados del arroyo, palabras frescas como el vino y el mar que golpea exquisito nuestro paladar desde unas ostras, mientras la muchacha se sienta y el amor de ella pasa del lápiz al papel (d 181)

Efectivamente, los personajes atraviesan el espejo y este riesgo o bien revela al personaje su trauma—como a Sevilla, Taquito Carrillo, el amigo de Florence o Ricardo—o bien acaba con su vida, como ocurre en los casos de Pedro Balbuena y Martín Romaña, quienes viven las ficciones que ellos mismos han creado, o a Manongo Sterne, que según el modelo que le ofrece *Cien años de soledad* (García Márquez 125) se entrega a la ensoñación y muere. El paso al otro lado a través de la metáfora de la galería de espejos paralelos queda perfectamente explicitado en *No me esperen en abril* (608). Es un procedimiento por medio del cual los personajes acceden a la otra realidad que les permite una ensoñación que se va fraguando a través de los libros, tal como ya aparecía en otros relatos del escritor peruano: Ricardo en “Tiempo y contratiempo,” por *The Ambassadors* (j 461); el profesor de “El breve retorno de Florence, este otoño” de *Magdalena peruana*, por el cuento “Florence y Nós Três” (f 130–42) de *La felicidad ja ja*, y éste por *Juanita la larga* (a 165–66); Sevilla, por la versión cinematográfica de la novela de Henryk Sienkiewicz (a 270–71); Taquito Carrillo—en un cuento que se abre con una oportuna cita de Borges—,⁵ de forma menos metafórica, al ver su rostro reflejado en la cigarrera que le regaló Baby Schiaffino por su matrimonio, el momento definitivo de su renuncia y fracaso; y, finalmente, el protagonista de “La muerte más bella del 68,” al recordar las películas interpretadas por Richard Widmark y entrar a una sala de proyección (90). Los personajes se quedan, como José Arcadio Buendía, en un cuarto que no es el real, y ahí fallecen, física o sentimentalmente.

Como ha señalado Óscar Hahn, en las narraciones últimas se produce una comunicación entre los mundos real y ficticio, por medio de la literatura, los espejos, los sueños, las imaginaciones o el cine (336). Efectivamente, el mundo de la cultura queda reflejado en la vida del personaje y éste, al asumirlo como real, traspasa el límite y se instala temporalmente en su deseo, en “la residencia del otro,”

⁵ Son los versos de *Le regret d'Heraclite* de “Museo,” en *El hacedor*: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/Aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach” (Borges 150). Vicente Cervera Salinas (117–20) comenta el dístico y coincide su análisis con el resultado del cuento “Baby Schiaffino,” también “paradigma del hombre insatisfecho” que se moldea conforme al mundo de la cultura.

como afirma Alazraki (139) respecto a Borges: en un “orbe ilusorio” (136). En Bryce Echenique ocurre algo semejante, y en especial en varios de los cuentos que acabo de apuntar y en las novelas desde *Tantas veces Pedro*. Los personajes—sin marca del narrador—se entregan a unas ensoñaciones que les permiten vivir lo que las circunstancias les impiden experimentar. Así, por medio de su imaginación, idean un futuro supuesto que únicamente encuentra validez y autenticidad en la mente fantaseadora del protagonista. Por otra parte, interesa al lector, que queda abandonado de este lado del espejo, pues el narrador no marca su propio paso a través del azogue, con lo cual deja desatendido a aquél, quien sólo con una extrema agudez y una atenta mirada puede adivinar la auténtica trayectoria seguida por los personajes más allá del cristal: la vida de Pedro Balbuena, los amores de Martín Romaña con Octavia o las ensoñaciones de otros tantos protagonistas. La mayor dificultad llega cuando esos personajes, subrepticamente, entran una y otra vez al mundo ficcional y salen al real sin anunciar sus movimientos, porque para ese tipo de ensoñadores ambos mundos son el mismo; no existe frontera entre los lados del espejo para estos caracteres siempre situados en el propio seno de la literatura y de la llamada subcultura popular.

Como la parodia y el humor, las transgresiones entre mundos responden—amén de a una vocación escritural— a una necesidad vital imperiosa. Son maneras de crear una realidad apariencial, inauténtica, deformada, pero más grata en primera instancia. Desde ella se contempla la verdadera porque es su metáfora, porque la refleja. Ante esta visión, que es la del escritor, la del artista, el efecto no es en absoluto satisfactorio; la vaciedad es la sensación que le queda y que no puede rellenar ni el humor, ni la conversación, ni las relaciones amorosas. Así, ante esta solución traumática, el lector resulta enajenado; el personaje, frustrado; y el narrador, alienado, al no ser capaz de advertir—quizá sea así, en vez de ocultar voluntariamente— las auténticas dimensiones del mundo que relata al quedar preso de las imágenes ilusorias de los simulacros que ofrece la cultura.

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.

- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E., 1986.
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Barth, John. "Literatura del agotamiento." En *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976: 170–82.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza-Emecé, 1972.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Cuentos completos, 1964–1974 [Huerto cerrado y La felicidad ja ja]*. Madrid: Alianza, 1981. (a)
- . *Un mundo para Julius*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986. (b)
- . *Tantas veces Pedro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986. (c)
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988. (d)
- . *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989. (e)
- . *Magdalena peruana y otros cuentos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989. (f)
- . *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988. (g)
- . *Dos señoras conversan*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990. (h)
- . *No me esperen en abril*. Barcelona: Anagrama, 1995. (i)
- . *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1955. (j)
- . "La muerte más bella del 68." *El País semanal* (25 agosto 1986): 87–90. (k)
- . "El narrador oral." *El País* (18 abril 1990) (l)
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- Cervera Salinas, Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: U de Murcia, 1992.
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- Duncan, Jennifer Ann. "Language as Protagonist: Tradition and Innovation in Bryce Echenique's *Un mundo para Julius*." *Forum for Modern Language Studies* 16 (1980): 120–35.
- Fuente, José Luis de la. *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*. Madrid: Júcar, 1994. (a)
- . "Los Cuadernos de navegación de Bryce Echenique, díptico picaresco." (b) *Bulletin Hispanique* 96. 1 (enero-junio 1994): 203–15.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

- Hahn, Óscar. "Julio Cortázar en los mundos comunicantes: sobre 'Continuidad de los parques.'" *Julio Cortázar*. Ed. Pedro Lastra. Madrid: Taurus, 1981. 334–39.
- Hemingway, Ernest. *The Nick Adams Stories*. Pról. Philip Young. Nueva York: Scribner's, 1972.
- Hutcheon, Linda. "Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody." *Canadian Review of Comparative Literature* 5.2 (primavera 1978): 201–11.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.
- Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Ortega, Julio. *El hilo del habla: la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara: U de Guadalajara, 1994.
- Rose, Margaret. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*. Londres: Croom Helm, 1979.
- Soubeyroux, Jacques. "Rapports sociaux et niveaux de discours dans *Un mundo para Julius*." *Co-textes* 9 (1985): 83–99.
- Stendhal. *El Rojo y el Negro*. Madrid: Olympia, 1995.
- Vallé-Inclán, Ramón María del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.

