



Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO

“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS DOCTORAL

**DE LA PACHAMAMA A LA BAHÍA DE FORMENTOR:
IDENTIDADES Y ALTERIDADES EN *NO ME ESPEREN EN
ABRIL* DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

DOCTORANDA

MICHÈLE FRAU-ARDON

DIRECTOR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Vº Bº

GRANADA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis doctorales
Autora: Michèle Frau Ep Ardon
ISBN: 978-84-9125-595-6
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43003>

La doctoranda, doña MICHÈLE FRAU y el director de la tesis, don ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 19 de octubre de 2015

El director de la Tesis

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Antonio Chicharro Chamorro', with a horizontal line underneath.

Fdo.: Antonio Chicharro Chamorro

La doctoranda

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Michèle Frau', written in a cursive style.

Fdo.: Michèle Frau

**DE LA PACHAMAMA A LA BAHÍA DE FORMENTOR:
IDENTIDADES Y ALTERIDADES EN *NO ME ESPEREN EN*
ABRIL DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**



A Louise et Elisabeth, mes filles.

AGRADECIMIENTOS

Al Profesor Antonio Chicharro Chamorro, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada y Presidente de la Academia de Buenas Letras de Granada.

Al Profesor Edmond Cros, catedrático emérito de la Universidad “Paul Valéry”-Montpellier III y miembro correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Granada.

A Monique Carcaud-Macaire, Maestra de Conferencia de cine en la Universidad “Paul Valéry”-MontpellierIII.

Mis otros agradecimientos se dirigen a:

Isabel Alvarado; Catherine Berthet–Cahuzac; Gilda Brandao Vilela; Jean-Louis Brunel; Annie Bussière; José Castillo López, José Alberto Castillo Martínez, Antonio Carrón de la Torre, Consuelo, Inés Coronado;Francisco Javier Crespo Sánchez; Augusto Escobar Mesa, David Fernández García, Lydia Fossa; Carlos García Bedoya; Alana Gómez Gray; Soto González Cornejo; Solange La Perche (de); Patrick Lesbre; Fernando Lobos; María Leonor Martínez Caro, Rocío Castillo Martínez; Juan Montesinos; Jeanne Raimond; Amaya Ortiz de Zárate; Jesús Requena González; Cristina Soto de Cornejo; Cyril Teruel , y Sol Villaceque.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	21
ENTRE IDENTIDAD Y OTREDAD	
METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS	
LEER A ALFREDO BRYCE ECHENIQUE DESDE EL SESGO DEL POSMODERNISMO	
PARTE PRELIMINAR:	
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE, VIDA Y OBRAS CAPITALES	29
CAPÍTULO 1. ASPECTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS	31
1.1. Biografía	31
1.2. Antes de No me esperen en abril	42
1.3. Desde Julius hasta Manongo	43
PARTE PRIMERA: PRESENTACIÓN DE LA NOVELA NO ME ESPEREN EN ABRIL. 45	
CAPITULO 2. ASPECTOS PRELIMINARES	47
2.1. Los años cincuenta	47
2.2. La hipótesis de la novela	49
2.3. El proyecto de la novela	50
2.4. La estructura de la novela	50
2.5. Algunas claves de lectura	52
2.5.1. El umbral del título	
2.5.2. Abril en la novel	
2.5.3. La dedicatoria	
2.5.4. Las citas iniciales	
PARTE SEGUNDA: ESPACIALIZACIÓN Y TEMPORALIZACIÓN NOVELESCAS E HISTÓRICAS.....	59
CAPÍTULO 3. LA ESPACIALIZACIÓN	63
3.1. Consideraciones previas	63
3.2. La realidad referencial: desde la Arcadia Colonial al espacio marginado de las barriadas.....	64

3.2.1. Los mitos fundacionales: desde Cuzco hasta Lima	
3.2.2. De los idílicos tiempos de la Arcadía colonial hasta la aparición de las barriadas	
3.2.3. Transformaciones de la capital: barriadas y tugurización	
3.3. Lima en el texto ficcional	76
3.3.1. La humidificación y la putrefacción	
3.3.2. La huachafería o lo huachafo	
3.3.3. La intertextualidad	
3.3.4. Las estructuras identitarias	
3.3.5. La metamorfosis del paisaje urbano como señal de las mutaciones histó- ricas	
3.4. Espacio urbano y estructuras textuales	89
CAPÍTULO 4: LA TEMPORALIZACIÓN	93
4.1. El tiempo histórico	93
4.2. El tiempo interior	95
4.2.1. El retorno	
4.2.2. El recuerdo	
4.2.3. La nostalgia	
PARTE TERCERA: LOS PERSONAJES	103
CAPITULO 5. EL ENTE MASCULINO	107
5.1. El Padre	107
5.1.1. La familia	
5.1.2. El padre, don Lorenzo Sterne	
5.1.3. El retrato físico del padre	
5.1.4. El retrato moral del padre	
5.2. Manongo	112
5.2.1. El nombre en tanto primera señal del proceso identitario del sujeto	
5.2.2. La representación, la segunda señal del proceso identitario del sujeto	
CAPÍTULO 6. EL ENTE FEMININO	121
6.1. La madre, doña Cristina	121
6.1.1. El amor y los sentimientos	
6.1.2. La pertenencia social	
6.1.3. El presupuesto psicoanalítico	

6.2. Teresa Mancini	126
6.2.1. El retrato físico	
6.2.2. La concepción de la otredad	
6.2.3. La caída del ángel	
6.3. De las tapadas limeñas a las humilladas cholos.....	131
6.3.1. Las tapadas limeñas	
6.3.2. La redistribución de la figura de ‘la tapada’ en el texto	
6.4. La cholos.....	140
6.4.1. “Alicia en el país de las maravillas”	
6.4.2. La lavandera y el caballero de la orden de Malta	
6.4.3. Entre identidad y otredad	
6.5. Las mujeres de Cinecittà	172
6.5.1. Las revistas	
6.5.2. Los intertextos filmicos	
6.5.3. El glamour	
PARTE CUARTA: DIALOGISMO Y CULTURA.....	179
CAPÍTULO 7. APROXIMACIÓN SOCOCRÍTICA AL ÍNCIPIT DE NO ME ESPEREN EN ABRIL.	183
7.1. Consideraciones teóricas	183
7.2. El texto semiótico exterior versus interior.....	185
7.2.1. La casa y la marginación de la servidumbre	
7.2.2. La casa y la desnaturalización del paisaje original	
7.2.3. La casa y la parodia	
7.2.4. La casa y el doble: puesta en perspectiva de la sistemática del doble	
7.3. El texto semiótico: autenticidad versus inautenticidad	188
7.3.1. El Río Rímac	
7.3.2. Análisis de la cita de Bécquer: "Dios mío, ¡qué solos se quedan los muertos!"	
7.4. La caricatura como semia de inautenticidad.....	192
7.4.1. Distanciamiento y parodia	
7.4.2. De la parodia a lo huachafo	
CAPÍTULO 8. ENTRE EL RÍO RÍMAC Y LA PALOMA KUKULI: REESCRITURA DE UNA PÉRDIDA DE IDENTIDAD COLECTIVA.	197
8.1. Consideraciones previas	197

8.2. El diálogo con el pasado: la noción de patrimonio	197
8.2.1. El Rímac como patrimonio simbólico	
8.2.2. La Pachamama	
8.3. La cuculí como patrimonio cultural	205
8.3.1. La realidad referencial de la paloma cuculí	
8.3.2. La película Kukuli o desde Cuculí hasta Kukuli	
8.3.3. El mito de Kukuli como elaboración de una identidad colectiva	
CAPÍTULO 9. EL TRAUMÁTICO TRÁNSITO DE MANONGO DE LA INFANCIA A	
LA ADOLESCENCIA	213
9.1. El lamento desgarrador de la cuculí como iniciación a la afectividad de Manongo	213
9.2. La exclusión.....	215
9.2.1. La paloma cuculí	
9.2.2. La marginación	
9.3. La inclusión	228
9.3.1. Los matadores del barrio Marconi	
9.3.2. El discurso de Manongo sobre el aprendizaje de la vida	
9.3.3. El Country Club	
9.3.4. Breve aproximación a la cultura popular: música y cine	
9.4. Manongo y Tere versus Romeo y Julieta	236
9.4.1. Estudio del proceso	
9.4.2. Entre realidad y ficción	
CAPÍTULO 10. ALFREDO BRYCE ECHENIQUE, ¿UNA ESCRITURA POSCOLONIAL?	
10.1. El colegio San Pablo o Saint Paul College: entre discriminación y segregación	245
10.2. Lima en tanto entidad	249
10.2.1. Diabolización de Lima	
10.2.2. Atomización de dos espacios referenciales	
10.2.3. Manongo, el doble recorrido de la otredad	
10.2.4. La emergencia de un nuevo sujeto	
10.3. Desde la cuculí a Historia de tres amores.....	256
10.3.1. El lamento	
10.3.2. La colonización del imaginario	
10.3.3. La transculturación	

10.4. El proceso de colonización de la persona amada. Una nueva lectura del mito de Pigmalión y Galatea.....	266
10.4.1. El traslado y la paloma cuculí	
10.4.2. El traslado de la cultura importada encauzada en Historia de tres amores	
10.4.3. El desmoronamiento o los ídolos nada solucionan	
PARTE QUINTA: DUALIDAD Y ESPECULARIDAD	275
CAPÍTULO 11. LOS CARNAVALES EN EL PERÚ.....	279
11.1. El carnaval como vector de la cultura popular peruana	279
11.2. El precarnaval	279
11.3. Las primeras formas del carnaval	280
11.4. El carnaval y la república	281
11.5. Carnaval y modernidad.....	282
11.6. Los discursos sobre el carnaval	284
11.6.1. El concepto de lo peruano	
11.6.2. El proceso de escisión	
11.6.3. La modernización del carnaval	
CAPÍTULO 12. BAJO EL ARDIENTE SOL DE PIURA.....	289
12.1. Piedra y camino	290
12.2. El doble.....	291
12.3. La figura del triángulo	292
12.4. Colán.....	299
12.4.1. La carta mental Manongo versus Tere Mancini	
12.4.2. Tere Atkins versus Manongo	
12.5. El carnaval de colán.....	301
12.5.1. Entre transgresión y prohibición	
12.5.2. Los carnavales en la ficción del texto bryceano	
12.5.3. La dialéctica del Bien y del Mal	
12.5.4. Elke Schneider: el segundo experimento	
12.6. La figura triangular padre/Nemesio Palma/el borrachito Franco	309
12.6.1. El Padre	
12.6.2. La hombría: el tercer experimento	
12.6.3. La luna de Paita y el sol de Colán	
CAPÍTULO 13. EL DOBLE DISCURSO SIMBÓLICO Y MÍTICO DE LOS DOS ESPEJOS	315

13.1. La escena del primer espejo	315
13.1.1. El proceso de inmersión: la redistribución del texto cultural del bautismo, lo sagrado	
13.1.2. El proceso de emersión: la redistribución del texto cultural de Afrodita, lo profano	
13.1.3. Desde Eros a Tánatos	
13.1.4. Tánatos y la desaparición de Narcisa	
13.1.5. La escena del espejo	
13.2. El segundo espejo o el arte de conjugar la identidad.....	326
13.2.1. Lectura psicoanalítica	
13.2.2. Lectura mítica: la redistribución del mito de Narcisa	
CAPÍTULO 14. LA RELIGIÓN.....	331
14.1. Iglesia y sociedad	331
14.1.1. Breve panorama histórico	
14.1.2. La iglesia en la obra ficcional	
14.2. La transmisión de la educación religiosa: los colegios católicos	333
14.2.1. El colegio santa María o la prueba del callejón oscuro y la semiótica del tres	
14.2.2. El colegio san Pablo	
14.3. El discurso religioso	337
14.3.1. La religión en tanto práctica social	
14.3.2. Algunas cartas de Tere Manongo ¿por aquellos años?	
14.3.3. Del período de cuaresma al texto de Bryce	
14.3.4. La estrategia amorosa	
14.4. La religiosidad popular en tanto práctica cultural	343
14.4.1. Sarita Colonia o las expresiones religiosas marginales	
14.4.2. Santa Rosa de Lima	
14.5. Manongo.....	353
14.5.1. ¿La santidad de Manongo?	
14.5.2. Desde la experiencia mística de la Levitación a la Transubstanciación	
14.6. El discurso sobre el misticismo	358
14.6.1. ¿La melancolía?	
14.6.2. ¿La concepción del amor, un amor único y absoluto?	
14.6.3. ¿La concepción de la vida como experiencia y anhelo de sufrimiento?	
14.7. La religion oficial	360

14.7.1. El pecado original	
14.7.2. La mujer y el pecado	
14.7.3. Religión y sexualidad: el pecado sexomortal	
14.7.4. Pecado y película	
14.8. Religión y sujeto: ¿alienación a la fe católica o libre elección que participa de la constitución de la identidad del sujeto?	365
14.8.1. Piedra y camino: el texto cultural de la tentación de Cristo por Satán	
14.8.2. El valle de lágrimas	
14.8.3. “Gracia y desaparecer” o ‘la guerra personal con Elke Schneider’	
14.8.4. La gracia en las amigas de Manongo	
 EPÍLOGO	 373
1. La realidad ficcional	375
2. El discurso sobre el tiempo.....	376
3. El discurso sobre el espacio.....	382
4. La violeta y las canas de la realidad	389
5. Los textos semióticos	392
6. La eucaristía: puesta en perspectiva de dos signos: la copa alzada y nadie	394
 CONCLUSIONES	 401
 PARTE DOCUMENTAL	 407
1. ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS	407
Carlos Batalla - La historia del callejón oscuro en El comercio, 24 de junio de 1952	
2. PLANOS DE LIMA	409
3. POEMAS.....	415
4. EXTRACTOS DE LIBROS	421
5. CUADROS DE SANTA ROSA DE LIMA	427
6. CANCIONES	433
El reloj	
Ella	

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	437
BIBLIOGRAFÍAS.....	437
WEBGRAFÍA	453

RESEÑA

INTRODUCCIÓN

Por mis propios orígenes, añadido al hecho de ser, por otra parte, un producto de la colonización, siempre me ha interesado y atraído la ambigua y eterna cuestión de la identidad. Salir en busca de Bryce Echenique ha sido un recorrido bastante difícil, lo reconozco con toda humildad. Pero, en contrapartida, aquello que aprendí del escritor, tanto de su obra como de su vida, resultó ser una experiencia muy positiva. Gran parte de mis apreciaciones procede de las observaciones *in situ* de la problemática de la identidad, debido a mi estancia en Lima durante tres semanas. Aquel período me permitió recorrer todos los lugares citados en mi objeto de estudio, *No me esperen en abril*, así como mezclarme con el pueblo peruano, y seguir investigando en el Centro Cultural Antonio Cornejo Polar, en Lima.

ENTRE IDENTIDAD Y OTREDAD

En uno de sus artículos, Alfredo Bryce Echenique convoca la noción de identidad en estos términos: «Andamos a la caza de nuestra identidad, vivimos para descubrirla, por usar el verbo descubrir en esta época en que se habla tanto de descubrimiento» (Bryce Echenique, 2001: 222). La identidad apunta siempre a una búsqueda donde prevalecen las formas del verbo ser, constituidas en instancias relacionales, para Derrida, en intentos de identidad, no en una identidad esencial.

Tanto Mijaíl Bajtín, como Todorov se han interesado por la cuestión de la identidad y de la otredad. A mediados de los años veinte, en el texto «Autor y héroe en la actividad estética», Bajtín empieza por la cuestión más simple: nosotros nunca nos vemos a nosotros mismos como un todo; *el otro* es necesario para lograr, aunque sea provisionalmente, la percepción del *yo*, que el individuo puede alcanzar sólo parcialmente con respecto a sí mismo. Las objeciones posibles se plantean en seguida: ¿acaso en el espejo no se encuentra la visión completa del *yo*? ¿O en el caso de un pintor, en un autorretrato? En los dos casos, la respuesta es no. En los años treinta, Bajtín revisa radicalmente su cosmovisión filosófica, incorporando la concepción neohegeliana del desarrollo histórico de la cultura. En esta fase, desarrolla una teoría del discurso basada en la intersubjetividad percibida como proceso dinámico: el dialogismo.

Según el mismo Todorov, el descubrimiento de América es el momento en que el *ego* descubre la alteridad en un sentido moderno, descubrimiento que se organiza en torno a la noción de frontera y de traducción, pues desde Cristóbal Colón hasta los últimos misioneros,

pasando por los conquistadores, «el descubrimiento de América se convierte en una línea de frontera en la que se interrogan las identidades ajenas», así como los «mecanismos de asimilación de la alteridad» (Todorov, 1998).

En su *Estética de la creación verbal* (1982), Bajtín reflexiona sobre las interrelaciones entre identidad y alteridad. La aproximación bajtiniana a la noción de alteridad ubica al sujeto en una red de relaciones dialógicas que el sujeto establece consigo mismo y con la alteridad, o sea un Otro múltiple. Identidad y alteridad se entienden como conceptos interdependientes y complementarios. Más tarde, Bajtín desarrolla su teoría sobre la identidad del sujeto como instancia pensante, y enuncia que Yo también soy, dando así prioridad al otro que no soy yo, pero que también soy yo, de tal manera que los dos opósitos sólo lo son en apariencia, pues, claro es que ambos, el yo y el otro, interactúan dinámicamente (Bajtín: 2000).

Mi punto de partida es el análisis inmanente de la obra, considerada en tanto texto que, según la sociocrítica, «no se interesa por lo que significa sino por lo que transcribe, es decir, por sus modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos sino al nivel de las formas» (Cros, 2009: 33).

Mi estudio, centrado en la problemática de las (s) identidad(es) y de la alteridad(es) se articula en torno a cinco ejes fundamentales. A saber: la parte preliminar, en la que presento la biografía del escritor; la primera parte propone algunas claves de lectura para una mejor comprensión de la misma; en la segunda parte, pongo en perspectiva la realidad referencial y el espacio ficcionalizado y, en paralelo, conduzco un estudio que apunta a una ausencia del tiempo cronológico; una breve aproximación a los personajes viene a ser lo tratado en la tercera parte, la cual desemboca, en la cuarta parte, en la cuestión de la cultura, bajo una convergencia multifacética; la quinta parte muestra cómo se pueden superponer el tiempo de los carnavales y el tiempo mítico; por fin, el epílogo viene a ser esencialmente tiempo de nostalgia y de muerte.

Bryce Echenique tiene una doble identidad, de peruano y de europeo, en la medida en que ha pasado, voluntariamente, la mitad de su vida en Europa y la otra mitad en el Perú. Esta situación particular le confiere una suerte de identidad mestiza o una hibridez, que se apoya en dos realidades genéricamente distintas, dado que ya no se presenta el tradicional machismo latinoamericano, mientras que a Europa se la considera como progresista en este aspecto. De cualquier modo, que se tome o no en consideración la hibridez del sujeto, la cuestión identitaria enfatiza la narrativa bryceana, dado que el escritor siempre ha quedado en un contacto estrecho con la realidad peruana, mientras sus visitas repetidas en su patria o, por lo menos, con aquello que se identifica con ella: la familia y sus amigos. También, explica este

vagabundeo fuera de su país que al no poder entrar en relación de reciprocidad con el Otro, Bryce Echenique siempre ha quedado enfrentado a los profundos desacuerdos de su propia naturaleza, como lo viene a subrayar el mismo autor en *Entre la soledad y el amor* (Bryce Echenique, 2006: 30).

La semiología del espacio se da a leer a través del paisaje urbano limeño de los años cincuenta, y de su reconfiguración, mientras el proceso migratorio, que se trasluce, en especial, en el discurso del cholo Adán Quispe, un emblema de la cultura de la pobreza. Con Adán Quispe se enfatiza la noción de la Otredad, pues:

Cada lugar es la frontera del *otro*, [...] la frontera establece los límites gracias a los cuales se puede decir «yo soy yo, tú eres tú». En tanto que membrana protectora la frontera establece una línea de demarcación entre lo que es uno y la «otredad» del resto del mundo (Aínsa, 2006: 223).

En la semiología del tiempo, va desapareciendo el tiempo histórico, para dejar sitio a las múltiples imágenes del tiempo mítico y del tiempo bíblico.

¿Cómo decir *Yo soy yo*, si un préstamo intertextual viene a canibalizar al personaje que se supone que tiene una identidad propia; así es cómo éste se diluye en las muchas máscaras de los espejos, para desembocar en una identidad fragmentada. Por otra parte, se plantea la cuestión del sujeto cultural colonial, y veremos cómo se acentúa la categoría de la alteridad, cuya imagen «se instala en el centro de la experiencia subjetiva» (Cros, 1997: 18).

Sobre la base del discurso de la identidad, se moldea el de la cultura. La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de otra cultura Se necesita:

un intercambio entre culturas de diversas naturalezas con el propósito de acrecentar el mundo subjetivo que las anima hacia un destino histórico que puede ser entendido desde varios puntos de vista, evitando la hegemonía de una cultura sobre otra (Fornet-Betancourt, 2004).

Dentro de los rituales se perfila el carnaval, entendido como «une forme de spectacle synchrétique de caractère rituel» (Bajtín, 1970: 143). En un mundo al revés, el carnaval une y combina aquello que es sagrado con aquello que es profano. En contrapunto, lo sagrado intenta restablecer el orden, al impactar doblemente a través del desenciptamiento de algunos textos culturales así como en la afirmación de la fe católica, uno de los estratos del sujeto cultural. Los dos opósitos prefiguran la fragmentación del sujeto que, hasta el final de su vida, será un sujeto escindiendo entre el Bien y el Mal.

A modo de conclusión sobre la articulación de mi investigación, diré que el estudio de estos ejes me ha permitido reflexionar sobre la problemática de la identidad y de la alteridad, más específicamente la(s) identidad(es) peruana(s), en otros términos sobre aquello que transcribe el texto, “à ses modalités d'incorporation de l'histoire”, como lo viene subrayando Edmond Cros.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

Nos hemos propuesto analizar la novela *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique, al entrecruzar un análisis temático tradicional con una lectura sociocrítica, cuya aproximación al hecho literario se organiza a partir del análisis de conjuntos significantes constitutivos del proceso de la escritura, con vistas a sacar a luz las regularidades significativas de la producción de sentido, en última instancia, la estructura.

Para retomar los términos de Claude Duchet, nos hemos interesado por “le dedans du texte”. Partimos de la conclusión de los trabajos de Edmond Cros sobre la genética textual, a saber que “la production de sens est [...] le produit de phénomènes de structurations et d'enchaînements de structurations” (Cros, 1990), con el objetivo de entresacar los elementos de estructuración que constituyen los polos de la organización textual. En dicha perspectiva, abordamos los niveles de análisis siguientes:

- La semántica del texto: organización del texto, fenómenos de sentido, sistema semiótico.
- El análisis de los discursos y de los infradiscursos.
- El estudio de las mediaciones.
- El sistema de redistribución del preconstruido histórico y cultural.
- La noción crosiana de sujeto cultural.

Respecto a la estructura interna de mi presentación, quisiera subrayar que las tres primeras partes remiten a un análisis textual, semiológico y estructural. A partir de la cuarta parte, mi análisis es más específicamente sociocrítico y apunta a elementos o aspectos nomenclaturales que van a dar al discurso su identidad específica.

En la parte preliminar, me parece útil recordar algunos aspectos de la vida de Bryce Echenique, pues ésta ha impactado directamente en su obra, tanto a nivel físico, el exilio, voluntario o impuesto, bajo diferentes formas, como a nivel moral, que nos permite entrever la importancia que cobran la amistad y el amor, en la vida del autor, una de las claves de

lectura de la obra. La parte primera propone ambientar la obra, en lo que atañe a lo socio-histórico. La segunda parte se centra en la espacialización, y nos permite la apertura sobre los personajes, siendo el lugar lo que antecede a los mismos, así como la temporalización, dos nociones que están en interrelación, desde el sesgo evidente del cronotopo, tal como lo define Bajtín. En la tercera parte, esbozo una breve aproximación a los personajes, siendo ésta desarrollada en el corpus, conforme ahondo en los análisis. La cuestión de la cultura, que abordo en la cuarta parte, bajo su forma dialógica, se me aparece como un entrecruce de culturas, y me permite convocar la noción crosiana de sujeto cultural. Siendo los carnavales de Piura una escisión en la constitución del sujeto, éstos nos interpelan sobre la problemática del doble, que se presenta bajo la forma de un dilema del sujeto que oscila entre lo sagrado y lo profano, parte que convoca la hibridez del mismo, en la quinta parte. Por fin, se supone que el epílogo nos va a presentar posibles respuestas sobre el devenir del sujeto, ¿un amor que se concreta?, ¿un abandono?, en definitiva, un discurso sobre la vida que se podría definir como una pregunta existencialista en el discurso de Bryce: ¿Puede uno vivir sin amor? , eterna pregunta que define el escritor en términos de encuentro y desencuentro, entre amor y desamor.

LEER A ALFREDO BRYCE ECHENIQUE DESDE EL SESGO DEL POSMODERNISMO

Mi primera advertencia será que no existe una verdadera definición de lo que significa el posmodernismo y, del mismo modo, tampoco existe un consenso que determina con precisión las fechas en que se hace efectiva la llamada crisis de la modernidad. Parece que el término de posmodernismo –propuesto por Arnold J. Toynbee– comienza a hacerse popular entre los jóvenes artistas, escritores y críticos de Nueva York, a inicios de los años sesenta. En lo que a América Latina se refiere, Douwe W. Fokkema conjetura que el posmodernismo puede nacer independientemente en Hispanoamérica, con Borges, y, en Francia, con sus traducciones desde 1952, de manera que el posmodernismo se convierte en el código dominador desde los años cincuenta.

El posmodernismo, tal como ha sido empleado en la crítica europea y después norteamericana, supone un movimiento epilodal que clausura la modernidad, si atendemos a la evaluación que del término hace Umberto Eco: «Podríamos decir que cada época tiene su propio modernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto incluso si posmodernismo no será el mismo nombre del manierismo, categoría metahistórica)» (Eco, 1988: 658).

No obstante, discrepo con la hipótesis de Eco y de otros escritores que vieron una quiebra bien determinada, una escisión tajante entre los dos conceptos de modernidad y posmodernidad. Antes de aproximarnos a un intento de definición de ambos conceptos, es útil tomar en cuenta la posición personal del sujeto, a saber, que «Soy yo mismo, como lector o analista, el que proyecta una supuesta postmodernidad. [...] cada generación adapta y se apropia de la herencia cultural, y esta adaptación transcribe las incesantes rectificaciones que afectan a los contornos del sujeto cultura»¹

La primera reflexión que se impone remite a aquello que se entiende por modernidad, entonces, hay que contextualizarla históricamente:

La modernidad describe los tiempos modernos y se funda sobre una revolución tecnológica y científica y una nueva fase de la expansión del capitalismo, que corresponde al desarrollo del imperialismo clásico fundado sobre la explotación de los países suministradores de materias primas por las naciones productoras de bienes industriales. Tal es el factor esencial que explica la aparición del modernismo hispanoamericano [...] (Cros, 2009: 226-227).

Luego de haber determinado el significado del término ‘modernidad’, habrá que cuestionar la noción de paso, de tránsito, de esta primera zona que es la modernidad, a la que la sigue, ‘la posmodernidad’, en pocas palabras, cuestionar la naturaleza de este umbral. Los estudios crosianos enfatizan en el hecho de que:

Este umbral coincide con la llegada de la tercera revolución industrial, inmediatamente después de la segunda guerra mundial y con la última fase de la expansión del capitalismo internacional. Este proceso de expansión reabsorbe progresivamente las últimas zonas de no-sincronía que resultan de la modernidad, integrándolas en un sistema económico, político y cultural que el sujeto cultural presenta como totalmente homogéneo a más o menos largo término. Es la proyección imaginaria de este espacio que está por venir que nosotros llamamos posmodernidad (Cros, 2009: 231).

Después de estas breves aclaraciones, concentrémonos sobre nuestro autor, Alfredo Bryce Echenique. Sus *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*² representan el punto

¹ Respecto a la noción de sujeto cultural, ejemplificaremos el concepto crosiano más adelante, en nuestro estudio. De momento, precisamos que el sujeto cultural es una abstracción que explica la rica y contradictoria memoria discursiva- la cultura-y que hace posible la producción de los textos, explicándola en su materialidad histórica.

² El posmodernismo en América Latina, «Suplemento Semanal» de la Jornada, 9 de octubre, 1988. La obra original es *Postmodernism in Latin America*, en Theo D’Haen; Hans Bertens, eds. pp. 197-199.

culminante de la posmodernidad en su narrativa, pero también destacan en sus novelas, entre otras *No me esperen en abril*, las direcciones que apuntan a la noción, a saber, la violación de las fronteras entre realidad y ficción, la marginalidad de los personajes y del propio narrador, el papel del testimonio y de la nostalgia, que, junto a procedimientos como la carnavalización, la parodia, y el uso de la cultura popular conforman un universo literario que demuestra, desde su anclaje en la modernidad, la superación de ésta (Fuente, de la, 1998: 23).

PARTE PRELIMINAR:
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE, VIDA Y OBRAS CAPITALES

CAPÍTULO 1: ASPECTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Alfredo Bryce Echenique nace en 1939. Es, por consiguiente, muy precoz en el vasto conjunto de ilustres nombres que configuran lo que se ha llamado el *boom* de la nueva narrativa hispanoamericana (de la Fuente, 1994). Esta generación de narradores posteriores a los del *boom*, de la que hace parte el escritor, será la que primera que se encontró frente a los medios de comunicación de masas y una serie de acontecimientos sociales y políticos tales como la democratización de la enseñanza, las revoluciones libertarias en el Tercer Mundo, la consolidación del socialismo en Cuba. En tal contexto, es interesante, entonces, buscar qué fuentes posibles o de qué materia hubiera podido, eventualmente, valerse Bryce Echenique en su creación artística. Es de notar que, a partir de los años cincuenta, y, en especial, en los sesenta, la literatura cambia en un Perú en transformación, a la par que siguen publicándose novelas de la tendencia neoindigenista, articuladas en torno a Lima, problematizando tanto su *identidad*, como la de los propios limeños.

No obstante, Bryce se diferencia de los demás narradores, y en ello reside su especificidad, en que sus novelas destacan por un culto a lo marginal, ya fuera la marginalidad de los oligarcas, ya fuera la marginalidad de la gente desfavorecida de las barriadas o de la servidumbre. Ahora bien, el escritor empieza a elaborar el análisis de un mundo urbano indefinido y, casi desvinculado de la auténtica realidad social del Perú. En este sentido, Bryce Echenique persigue, en especial, las líneas generales de su gran amigo Julio Ramón Ribeyro, y viene a inscribirse en la famosa trayectoria de la nueva narrativa hispanoamericana, que se vislumbra en las figuras claves de sus predecesores tales como Zavaleta, Vargas Vicuña Congrains y Mario Vargas Llosa.

1.1. BIOGRAFÍA

Alfredo Bryce Echenique³ nace en Lima el 19 de febrero de 1939, en el seno de una familia de la vieja oligarquía peruana. Su padre, Francisco Bryce Arróspide, de ascendencia escocesa, desempeñó importantes cargos en el Banco Nacional de Perú. Bryce Echenique lo recuerda como un «anglosajón perdido en Indias [...] que jamás logró entender al Perú o, como él sin

³ Esta parte se sustenta en los escritos de José Luis de la Fuente, un especialista de la obra de Bryce Echenique, responsable de la página web de la «Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», hasta 2005, fecha de su fallecimiento, también de la tesis doctoral de David Victori (2005), Alfredo Bryce Echenique et son œuvre. Le genre comme enjeu romanesque: du «JE»romanesque au«JE»retrouvé, Université de Perpignan, C.R.I.L.A.U.P, y de fuentes personales, fruto de mis investigaciones en Lima.

duda prefería decir y no sin alguna razón, que el Perú jamás logró entenderlo a él tampoco» (Bryce Echenique, 1998: 297). Su madre, hija de un Echenique Bryce también banquero, de origen vasco, es descendiente directa de un virrey y del presidente de la República José Rufino Echenique, cuyo gobierno se extiende de 1851 a 1854.

De su infancia, queda el interrogante siguiente: ¿Veía el joven Alfredo las cosas como los demás, o su visión de ellas lo llevaban a una soledad y un aislamiento total? Pues es bien este aspecto que destaca en las relaciones que tenía con su familia, como nos proponemos presentarlo en adelante:

Y no me queda más remedio que decir que se hunde en la noche de mi infancia, de mis primerísimos y más vagos recuerdos de mi infancia, aquel deseo de aislarme de todo y de todos para entregarme a la extraña práctica de alterar el mundo contándome historias a mí mismo. [...] Lo malo, claro, era que las cosas que le comunicaba al mundo no eran necesariamente fáciles de entender, pues la realidad y la fantasía se mezclaban en un cóctel endemoniado en el que la segunda parecía predominar fuertemente sobre la primera (Bryce Echenique, 2001: 257).

Bryce Echenique realiza sus estudios primarios en el Inmaculado Corazón, un colegio de monjas norteamericanas, «con más amor maternal del que ya uno tenía en casa» (Bryce Echenique, 2001: 143), luego, en otro colegio, muy diferente, norteamericano, dirigido por curas, el colegio Santa María donde se trataba de «hacerse hombre incluso antes de llegar a la adolescencia».

En cuanto a otros datos de su biografía, los presentaré cronológicamente:

– 1953: Alfredo Bryce Echenique tiene catorce años, y se produce el encuentro con una cierta Teresa que lo marcará para siempre: «Mi primer amor fue como el de todos. Lo que ocurre es que normalmente la gente lo pierde y lo olvida, y yo ni lo he olvidado: sigo tan unido a esa persona como lo estaba en el mejor momento, y tal vez ahora la relación sea mejor»⁴.

– 1954: A los quince años, después de haber sido expulsado del Santa María –«acusándome de espíritu maligno» (Ortega, 1994: 126) – ingresa en un internado inglés, el San Pablo, que por entonces funda Juan Pardo Heren, ministro de Hacienda. Cada mañana, el ministro fundador arrojaba sobre los estudiantes un discurso en el que afirmaba reconocer en ellos los *futu-*

⁴ Véase: <http://www.el-mundo.es/larevista/num169/textos/alfre1.html>.

ros dirigentes de la Patria, por lo cual dice el escritor que este colegio era «absolutamente exclusivo y absurdo». En aquella época, al contacto del profesor Ricardo Nugent Valdelomar, que le da de leer *La vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno, el adolescente descubre su verdadera vocación de escritor y, con el apoyo de su madre, Bryce abandona el colegio para entrar en la Universidad de Cambridge. En este momento, su padre, opuesto a su proyecto de escritura, interviene, y le obliga a ingresar en San Marcos, condición imprescindible para ser aceptado en Cambridge.

– 1957-1964: En la Universidad de San Marcos, en Lima, Bryce Echenique termina graduándose de abogado.

– 1964: Al salir de San Marcos, el recién diplomado ya tiene en su favor dos tesis: una, en derecho, *La compensación en el código civil peruano*; otra en letras, *Función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway*. El mismo año, con una beca del gobierno francés, sale para París, con el fin de asistir a clases de literatura. Desde París, en compañía de su amigo François Mujica, efectúa otros viajes: Londres, Bruselas, Amsterdam, Alemania.

– 1965: En Perugia (Italia), escribe su primer cuento. Luego, decide marcharse a Grecia para finalmente volver a París, donde, en La Sorbonne, consigue un diploma en letras clásicas, otro en letras modernas, en 1966.

– 1967: Sale *Con Jimmy en Paracas*, primer cuento publicado en las revistas *Cuadernos del ruedo ibérico* (París) y *Amarú* (Lima). En el mes de enero del mismo año, Alfredo se casa con Maggie Revilla, una peruana oriunda de Lima, hija de modestos emigrantes españoles, y estudiante de la Universidad Católica. Maggie Revilla se reúne con su pareja en París, y con él, trabajará en su compañía en una escuela privada del Marais, hasta 1971. En paralelo, Bryce Echenique está preparando, desde este mismo período –los años 1967 y 1968–, *Un mundo para Julius*.

– 1968: Publica un libro con connotación bíblica que simboliza la virginidad, *Huerto cerrado*, título que le aconsejó Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), por ser el título original, *El camino es así*, demasiado largo.

– 1970: *Un mundo para Julius*, empezado bajo el régimen de Belaúnde, no tiene ningún vínculo directo con la revolución. No obstante, su publicación, así como la vida de Bryce, quien, en París, tiene trato, más o menos, con el grupo «Vanguardia Revolucionaria», puede, legítimamente, orientar la opinión pública hacia la visión de un escritor políticamente comprometido:

Sin embargo, fueron muchos los críticos que se empezaron en juzgar *Un mundo para Julius* desde puntos de vista estrictamente ideológicos. Era, definitivamente, una novela comprometida con el momento histórico que estaba viviendo el Perú. Es más, durante mi visita a Lima, en 1972, me vi convertido en algo así como el novelista de la revolución, lo cual no dejó de producirme cierto temor (Bryce Echenique, 2001: 54).

El principio del año 1970 es un momento muy difícil en la vida del autor, quien sufre una severa depresión, entre otros motivos, por la separación con su mujer, y el éxito de su novela, que, finalmente, no ha logrado soportar.

– 1972: *Un mundo para Julius* consigue el Premio Nacional de literatura Ricardo Palma, razón que le permite a Bryce volver a Lima por primera vez, luego de su salida para Europa.

– 1974: Es el fin de su depresión y la publicación de un libro de cuentos, de inspiración de Fitzgerald: *La felicidad, ja, ja*. Se trata de cuentos sombríos que corresponden al estado de ánimo del autor en ese momento y que, en palabras suyas, escribe «para exorcizar algunos temores y neurosis que todos tenemos en la vida» (Bryce Echenique, 2000: 52).

– 1977: Pese a que revela la personalidad del autor, *Tantas veces Pedro*, cuyo título original es *La pasión según san Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro y nunca pudo negar a nadie* –obra empezada en 1976– será juzgado demasiado largo por los editores. Es una de las novelas preferidas de Bryce Echenique, y se caracteriza por la interpenetración, a diferentes niveles, de la realidad y de la ficción, debido al hecho de que es en 1976, momento en que principia la obra, cuando conoce a Claude Deblaise, una mujer que lo va a desilusionar profundamente, y a tal punto que la va a injertarla en su obra, a través del personaje de Claudine. Esta relación amorosa, que impacta en la vida y en la obra de Bryce Echenique, tendrá «un desenlace tan largo y penoso» (Bryce Echenique, 2001: 254). Ese año, Bryce Echenique tenía la intención de quedar en el Perú, pero, tanto por la falta de trabajo como por la decepción de sus

relaciones, volverá a París. Siempre en 1977, publica *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*, un libro de crónicas sobre el *deep south* norteamericano. Este libro es una recopilación de artículos que escribió Bryce, sobre Estados Unidos:

El tema de Estados Unidos es el tema del latinoamericano metido en un mundo de donde le vienen a él una serie de mitos y, por otro lado, el tema del viajero solitario, ¿no? o sea, el viajero solitario de una frase de Goethe, que es muy bonita y quiere decir que «el viajero solitario es un diablo, que se va metiendo por todos lados como un espía, que nadie sabe quién es» (Bryce Echenique, 2006: 50-51).

– 1980: El primero de octubre, llega a Montpellier, y en la Universidad Paul Valéry, es nombrado asistente de literatura y civilización hispanoamericanas. A los dos años, se mejora su situación material, siendo nombrado profesor asociado.

– 1981: Publica *La vida exagerada de Martín Romaña*, primera parte del díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*. En esta novela, el escritor aborda tanto el tema de su experiencia parisiense como el de la izquierda «revolucionaria» latinoamericana. También, una compilación de cuentos, *Cuentos completos*, está editada en Madrid, y reagrupa *Huerto cerrado* y *La felicidad, ja, ja*. Por fin, hay que mencionar que, después de una estadía en Lima, que le permite reunirse con su primer amor, Teresa, 1981 es la fecha de su primer viaje a Cuba, con motivo de presenciar un congreso que tendrá lugar en la Habana. La isla de Cuba le fascina, debido al hecho de que, en París, sus amigos e ídolos, Mario Vargas Llosa y Juan Ramón Ribeyro, muchas veces la han evocado. Además, ambos van a firmar un manifiesto a favor de las guerrillas peruanas. De ahí, Bryce Echenique, va modificando sus actitudes, guiado por otras aspiraciones personales. Desea, sin duda alguna, adherirse a la mayoría de aquellos a quienes se les puede considerar como haciendo parte de la *ipseidad*, los peruanos, y, a la vez, conformarse con la imagen del intelectual de aquellos años. Ello no le impide que siga leyendo clandestinamente a Camus, uno de sus autores preferidos, pero atestigua, a pesar de todo, de una voluntad de mezclarse con la masa. Se perfila, en este sentido, la escisión del sujeto, un rasgo relevante de la personalidad de Bryce Echenique:

El mundo entero le daba la razón a América latina y *El cóndor pasa* vola más que nunca sobre nuestros explotados indios y los ponchos y las quenas invadían la moda francesa. Hasta «la frívola, decadente y burguesa» revista *Elle* le dedicaba un reportaje a los Andes peruanos. Yo guardaba a Montherlant en el cajón de los malos recuerdos, me confesaba ante Maggie que ya

iba por su tercera lectura de *El Capital*, me autocrítica, me autoenviaba a un paredón cubano, y salía a aplaudir como todo el mundo al Hombre Nuevo, aunque con un viejo temblor familiar en las manos. (Bryce Echenique, 1993: 327-328).

– 1984: El espectro del terrorismo se amplifica en el Perú: el M.R.T.A –Movimiento Revolucionario Tupac Amaru–, encabezado por Víctor Pelay, hace su aparición. El terrorismo viene a ser un tema recurrente en los artículos que Bryce publica, paralelamente a su obra literaria.

– 1985: Aquel año corresponde a la publicación del segundo libro de las aventuras de Martín Romaña, bajo el título, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, obra que el escritor publica en uno de los momentos más difíciles de su vida, una temporada de siete meses en la clínica Rech, de Montpellier:

Terminé *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, en la clínica Rech, pabellón de los locos, viajé al Perú y regresé en plena forma aunque volvía a visitar la consulta privada del doctor Pierre de la Nuce de la Motte, que fue quien me entregó el certificado aquel que hablaba de un insomnio rebelde a toda terapia. (Bryce Echenique, 1998: 264).

El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz es una obra capital en la obra de Bryce Echenique. En efecto, en ella se relata la época en que, ya separado de su pareja, Maggie Revilla, conoce a Sylvie, la futura Octavia de Cádiz, con quien va a vivir una historia de amor imposible. En la trayectoria de su vida, la obra concluye veinte años de vida en Francia, habiendo decidido Bryce Echenique domiciliarse en España –Madrid–, primero, durante algún tiempo, luego, en 1985, en Barcelona donde su insomnio deja de hacerle padecer.

– 1986: *Magdalena peruana*, metáfora de la magdalena de Marcel Proust, es algo de la búsqueda del tiempo perdido. La obra es una colección de cuentos escritos entre 1979 y 1986 en varios lugares, tales como, sucesivamente, Fornells (Minorca), Cabo Skyring (Senegal), Londres, Les Barils (Normandía), París y Barcelona. El mismo año, el autor es nombrado Caballero de las Artes y Letras, por el ministerio francés de la cultura, y es miembro del jurado del premio «Casa de las Américas», en lo que a la sección “cuentos”, se refiere. Habrá que añadir que 1986 marca su retorno a Cuba, por segunda vez, y allí vuelve a encontrar a uno de sus amigos, Jesús García Sánchez, conocido como Chus Visor, de las ediciones y librerías madrileñas del mismo nombre. Mientras este segundo viaje a Cuba, el escritor entabla una

relación sentimental con la vicepresidente de la Casa de las Américas, Trini X (así nombrada por el autor). Por fin, Bryce efectúa un tercer viaje a Cuba, mientras el verano. Cuba sigue representando para él un mito, que va a transcribir en la segunda parte de *Permiso para vivir* (casi la mitad del texto redactada luego de su tercer viaje a la isla).

– 1987: Invitado por la Universidad de Austin (Texas), Bryce Echenique se marcha a Estados Unidos, para dar un seminario sobre la novela latinoamericana.

– 1988: *La última mudanza de Felipe Carrillo*, escrito entre octubre de 1986 y noviembre de 1987, ha sido elaborado tanto en Cuba, como en Estados Unidos. Se retoma el tema del paraíso perdido. Viudo, Felipe Carrillo vive en la nostalgia de su pareja y viene a encontrarla bajo la forma de múltiples sustitutos. Otra publicación es la de las *Crónicas Personales*, de hecho, una continuación a la par que una ampliación de *A vuelo de buen cubero*, al que va a añadir temas tan diversos como los del periodismo, España, mayo de 1968, Hemingway, Francia, los escritores latinoamericanos.

– 1989: Bryce Echenique vuelve a vivir en Madrid, y se casa con Pilar de Vega. Poco después, realiza su penúltimo viaje a Cuba, con el fin de hacer, en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, un seminario sobre los mecanismos de creación en *Cien años de soledad* y *El llano en llamas*, resumen de una clase que ya había dado, años atrás, en Estados Unidos.

– 1990: A partir de 1990, la actualidad política peruana presenta varias vueltas al primer plano de la realidad. En 1990, Mario Vargas Llosa, amigo e ídolo de Bryce Echenique pierde las elecciones presidenciales, con un programa neoliberal, frente a Alberto Fujimori, un ingeniero agrónomo de origen japonés. Respecto a Bryce Echenique, los media se muestran muy interesados por la personalidad de este exiliado voluntario, y sus viajes repetidos a Cuba empiezan a problematizar su imagen en tanto escritor:

Ese viaje, pesado, aburrido, casi absurdo, pero que me había permitido gestionar otro viaje esperanzador para Pilar el año siguiente, tuvo muy desagradables consecuencias para mí, pues la canallada de un periodista me alejó de un buen amigo peruano e hizo que otro periodista, por el que siento respeto y estima, diera una versión totalmente distorsionada de lo que eran mis relaciones con Cuba. Y de lo que habían sido siempre, en realidad, [...]. Un periodista de ese mismo

diario [*El Independiente*] me preguntó largo y tendido sobre Cuba y, sobre todo, sobre el fusilamiento de Ochoa y sus cómplices, que había tenido lugar estando ya yo de regreso en España, tal vez si aquella misma mañana. Mi respuesta textual, que además se reproduce luego en el artículo mismo que publicó *El Independiente*, fue: «Estoy contra la pena de muerte y contra el narcotráfico». Pero se publicó un breve texto con este título infame: «Bryce Echenique justifica los fusilamientos de Cuba. [...] Tan infame título [...] dio lugar a que un periodista como Federico Jiménez Losantos [...] me tratara en un artículo de la revista *Época* de «chusquero de Fidel Castro» y «vice García Márquez» (Ferreira; Márquez, 1994: 39).

El mismo año, Bryce retorna la narrativa, materializada en *Dos señoras conversan*, una colección de tres novelas cortas, un género nuevo para el autor. Las tres novelas se centran en la huida del tiempo y la nostalgia del paraíso perdido, temas recurrentes en la narrativa de Bryce. 1990 es también es el año de su último viaje a Cuba, viaje en que descubre que Fidel Castro ya no tiene el aura de protector absoluto ni la imágenes de veneración que se le venía atribuyendo el escritor. Los treinta años de sacrificio del pueblo cubano no han logrado alcanzar la felicidad, la discriminación cubanos hacia turistas es cada vez más chocante y, por fin, la última entrevista entre Fidel Castro y Bryce Echenique resulta ser un profundo desencuentro en el cual Bryce acaba por calificar al jefe de estado de loco. Por lo cual, la salida de Cuba es percibida como un último adiós a un pasado estudiantil, como un verdadero desgarró en que Bryce abandonará a su «familia cubana»:

Pero yo nunca he esperado tanto que un viaje se acabe como aquella vez. Salimos –con su esposa–, si mal no recuerdo, un día antes de que empezara «el período especial en tiempo de paz» que les faltaba sufrir a todos los cubanos de Cuba. Por eso, tal vez, la despedida fue particularmente dura y triste. A Esther y Conrado, a Lupe y Antonio, y a otros amigos a los que ya me había jurado ver en cualquier lugar menos en esa Cuba, les brillaban los ojos de despedida. Yo vivía esos adioses y los que vinieron poco antes y poco después, y recordaba aquella canción que tan lindo cantaba Harry Belafonte:

Say to say
I'am on my way
Won't be back
For many a day
My hearth is sad
My hearth is turning around...

Y desde entonces, también, cuando escucho a Sinatra cantar *A mi manera*, pienso en *la isla lejana en que tanto viví*. (Bryce Echenique, 2005: 495).

– 1991: Bryce Echenique es profesor invitado en la Universidad de Puerto Rico.

– 1992: En el Perú, Alberto Fujimori acaba de dar un golpe de estado. En el mes de septiembre del mismo año, los dos jefes de fila del terrorismo peruano, Abimael Gúzman, para el Sendero Luminoso, y Víctor Polay, para el M.R.T.A, están encarcelados. El terrorismo ya no tendrá en adelante la misma amplitud, lo cual repercute en reforzar la credibilidad de Fujimori, y la prensa solicita al autor para que dé su opinión. En una de sus cartas, el autor manifiesta su oposición a la gestión del presidente y a la política neoliberal, «que está matando de hambre a una buena parte de los peruanos mientras pauperiza a otros» (Bryce Echenique, 2001: 53).

– 1995: Bryce Echenique es nombrado oficial de las Artes y de las Letras y, el mismo año, el escritor publica el objeto de nuestro estudio, *No me esperen en abril*, cuya base es su adolescencia. Igualmente, sale una nueva compilación de cuentos, *Cuentos completos*, en realidad una compilación de *Huerto cerrado*, *La felicidad, ja, ja*, y *Magdalena peruana*. Mientras tanto, en el Perú, el presidente Alberto Fujimori decide la amnistía para los policías y los militares culpables de violación de los derechos humanos en la lucha contra el terrorismo, lo cual hace que Bryce Echenique se niegue a aceptar la más alta distinción peruana «la Orden del Sol de Perú». Para Bryce, en efecto, la amnistía representa una pérdida de la memoria y conlleva la reproducción de los errores del pasado. Dirigiéndose al presidente, escribe el autor, desde Pimentel, el 5 de Julio de 1995⁵: «Hay un proverbio oriental que dice que cuando el sabio señala a la luna, el imbécil mira el dedo. Eso es lo que usted quiere, que todos miren el dedo –la contingencia de la Orden del Sol– y se olviden de su Ley de Amnistía» (Bryce Echenique, 2001: 75). Juzgamos oportuno decir que este intertexto viene a completar otras citas que clausuran *No me esperen en abril*.

– 1996: *A trancas y barrancas* son crónicas periodísticas que remiten a una temática que va de la violencia a la literatura, pasando por el Perú y *el boom*.

⁵ Esta carta apareció en la revista *Oiga*, publicada el 10 de junio de 1995, acompañada de un reportaje del que nos proponemos entresacar una frase: «La Ley de Amnistía es el olvido y un pueblo sin memoria repite los errores del pasado».

– 1997: *Reo de nocturnidad*, escrito entre 1995 y el mes de junio de 1996, desde diferentes lugares, New Haven, Las Palmas de Gran Canaria y Madrid, se refiere a lo vivido del autor en Montpellier, donde se había instalado en 1980. El mismo año, se le otorga el «Premio Internacional de la Paz Dag Hammarskjöld», en Madrid.

– 1998: Gracias a la publicación de *Reo de nocturnidad*, Bryce Echenique recibe el «Premio Nacional de Narrativa de España», *Permiso para vivir (Antimemorias)*, un préstamo a André Malraux. La obra corresponde a un rechazo de escribir el tiempo de modo tradicional, dado que ni se respeta el orden cronológico, ni es la introspección, la meta del escritor. Antes bien, se da a leer como la nostalgia de un tiempo perdido, en que Bryce Echenique rinde homenaje directamente a su madre.

– 1999: Es el momento del retorno al Perú y de los honores. La Universidad Mayor de San Marcos, lo alza a la distinción de Doctor *Honoris Causa*. Respecto a su creación artística, paralelamente a *La amigdalitis de Tarzán*, sale *Guía triste de París*. Seis de los cuentos presentes en la compilación no son inéditos, dado que forman las *Crónicas parisinas* que, ellas mismas eran una compilación de varias crónicas ya publicadas en diversos media hispanohablantes. Ambas novelas significan un retorno al Perú, luego de los siete años que había durado la larga “estadía” de Bryce en Europa. Su retorno representa para él un verdadero desafío, pues es muy diferente el Perú que vuelve a encontrar del Perú de su adolescencia, pero ya está hartos Bryce de este exilio, y como lo reconoce, «Europa y yo ya nos hemos sacado el jugo mutuamente». ⁶

– 2000: Bryce es nombrado comendador de la Orden de las Artes y de las Letras en Francia, y España le otorga la «Encomienda de Alfonso X El Sabio». No obstante, el autor peruano experimenta cierta frustración respecto a sus relaciones sociales, y manda construir una casa bastante aislada, en una colina de Monterrico (Lima). Sus amigos, siempre presentes mientras los retornos que efectuaba de vez en cuando, ya no pueden seguir el ritmo desenfrenado que se les impone el autor. Empieza creándose un distanciamiento que desemboca en la decisión de marcharse de Lima.

⁶ Véase: <http://www.el-mundo.es/larevista/num169/textos/alfre1.html>.

- 2001: Bryce publica el primer libro de una nueva compilación de crónicas escritas entre 1972 y 1997, bajo el título de *Crónicas Perdidas*.

- 2002: En el mes de octubre, sale un libro inspirado del *Cántico de los Cánticos*, que, contrariamente a *Huerto cerrado*, invita al acto sexual. *El huerto de mi amada*, empezado en el Perú, escrito en parte, en las Islas Canarias, consagra al autor, con el 51° premio Planeta De ahí, una fama mundial que conlleva muchas obligaciones, unas veinte siete entrevistas al día, y conduce al autor hacia una nueva depresión.

- 2003: En el mes de diciembre, la «Casa de América» le dedica una nueva «Semana del Autor». Desde su retorno del Perú, Bryce Echenique vive entre Barcelona y Lima.

- 2004: En primavera, se casa en Lima con Anita Chávez Montoya, una abogada que fue la última compañera de Julio Ramón Ribeyro, y el mismo año fallece su madre.

- 2005: Bryce Echenique ya había avisado de que el libro que estaba a punto de publicar iba a “sacar ronchas” en el Perú, dado la visión muy negativa que se trasluciera en el texto. En el segundo libro de las *Antimemorias*, *Permiso para sentir*, el escritor nos libra su incapacidad por adaptarse a la realidad de su ciudad natal, y a la vez, forma parte de sus desilusiones.

- 2006: *Entre la soledad y el amor*, un «texto de pensamiento», en palabras del propio autor, es una de las novelas más íntimas de Bryce Echenique. En ella, confiesa sus angustias y sus deseos sobre temas que le tenían ocupado desde hacía cuarenta años: la soledad, el amor, la depresión y la felicidad. Como afirma el autor, esta novela «pretende ser una meditación cuando menos honda sobre el núcleo ardiente de mis libros, pero también sobre lo que yo considero cuatro experiencias fundamentales de todo ser humano» (Bryce Echenique, 2006: 12)

- 2007: En *Las obras infames de Pancho Marambio*, Bryce Echenique nos narra la historia del descenso a los infiernos del último de los Buenaventura, un acaudalado abogado de vieja estirpe peruana, quien apela a un cierto Pancho Marambio, un tipo vulgar y cursi, para restaurar su nuevo piso. Como Bryce, Salvador Buenaventura deja su Lima natal, y logra mantener a raya un pesado estigma familiar, el alcoholismo.

– 2012: Con *Dándole pena a la tristeza*, un proyecto de escritura empezado algunos años atrás, Bryce Echenique logra dibujar la vida de una acaudalada familia limeña, que acaba perdiéndolo todo, y cuyos últimos descendientes sólo encarnan la decadencia de un linaje.

En conclusión y como acabamos de ver, Bryce es un gran viajero, pero estos viajes no deben ser considerados como una huida, sino como la búsqueda de un sujeto que intenta forjar su identidad. Entonces, queda el interrogante de saber en qué medida uno puede construirse, siempre en este perpetuo vagabundeo entre sus raíces, el Perú y Estados Unidos, entre el Perú y Europa, y comprender el porqué de este vagabundeo. La respuesta la tenemos explícitamente formulada por el propio autor, a través de una pregunta que intenta definir las relaciones que él tiene con su país:

La defino, creo, como una definición de mí mismo. Yo me fui de este país rompiendo materialmente con mi familia. Yo me fui, repito, materialmente, no afectivamente. De no haberlo hecho quizá hubiera sido un neurótico. Lo que yo quería era ser distinto a ellos, a los miembros de mi familia. No es que quería ser mejor, necesitaba simplemente *ser diferente*, ser un escritor. Ellos, en cambio, eran banqueros, hacendados. Me fui, pues, del Perú y por eso nunca me neuroticé. Ahora, cada vez que vuelvo, podría decirse que me reencuentro conmigo mismo, con ellos, con el Perú, siempre con enorme cariño (García Posada, 1995: 13).

Ahora bien, percibimos en esta voluntad de afirmar la *otredad*, no sólo la constitución de su *identidad*, sino aquello que Bryce define como la *identidad* específica del escritor. Desde este sesgo, la otredad viene a ser los muchos personajes que el autor ha creado a lo largo de su narrativa, que todos se han ido convirtiendo en apoderados suyos, en *alter ego* suyos, que dan a su literatura su «tono profundamente confesional [...] que es parte de la oralidad» (Ferrreira; Márquez, 2003: 37).

1.2. ANTES DE *NO ME ESPEREN EN ABRIL*

El universo narrativo de Bryce Echenique se inició en 1968 con *Huerto Cerrado*, tras haber concurrido el Premio Casa de Las Américas. Contiene doce relatos que se centran en el mundo de la adolescencia de la clase alta limeña, tanto sus primeras experiencias sentimentales como sus consiguientes fracasos y, por fin, el paso resignado a la vida adulta. *Huerto cerrado* es, como lo define el propio autor en sus *Antimemorias*, «aquel libro de debutante en que in-

tenté recrear algunas experiencias de mi adolescencia», y en las experiencias de la adolescencia viene la del amor. En *Huerto cerrado* enfatiza en el hecho de que en el amor, el más débil es siempre quien más ama. En *No me esperen en abril*, la cita de Oscar Wilde se nos presenta el amor como profunda e inevitablemente unido a la tragedia: «Hay dos grandes tragedias en la vida: la pérdida de la persona amada y la conquista de la persona amada» (p. 9).

Bryce Echenique empezó *No me esperen en abril* en julio de 1976, aunque la dejó para escribir *Tantas veces Pedro* (1977). La obra está escrita desde Madrid y Formentor, entre 1992 y 1994, pero el proyecto ya estaba en gestación, lo cual significa que *No me esperen en abril* (1995) hubiera debido salir a luz inmediatamente después de *Un mundo para Julius* (1970), aquello que se nos parece lógico cronológicamente, para esta novela de la adolescencia que se apropia de ciertos elementos de la novela precedente, como vamos a presentarlo en la parte siguiente.

1.3. DESDE JULIUS HASTA MANONGO

Veinticinco años separan a los dos relatos. No obstante, se ha interpretado la vida de Manongo como una continuación de la de Julius. Manongo se hace cargo de la vida de Julius en 1952, cuando él tiene trece años, lo que correspondería con la edad de Julius, nacido en 1939. Además, el segundo capítulo de *No me esperen en abril*, se enlaza con el final de *Un mundo para Julius*: «Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que ya vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro... Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí» (Bryce Echenique, 1970: 591). En *No me esperen en abril*: «Nuevamente había sido un llanto largo y silencioso y llenecito de preguntas» (p. 29). También, cabe notar que irrumpe al texto de *No me esperen en abril*, la sirvienta Vilma, uno de los personajes claves de *Un mundo para Julius*, en la célebre institución del colegio San Pablo:

Y así se contactó a la mejor planchadora del gran hotel Bolívar, una chola de Puquio llamada Vilma, que años atrás había trabajado en casa de Juan Lucas y Susan Darling, y que ahora, de regreso a Lima y tras un breve ejercicio de la prostitución, se había regenerado recordando la gentileza con que le trató entonces un niño llamado Julius, que ya andaría con barba y bigote de tres o cuatro años. Así pasó la guapa Vilma del lujoso hotel Bolívar al inefable colegio San Pablo de estos chicos de mierda que no cesan de mirarla a una como si supieran que fui puta pero en cambio ignoraran que ahora una es pobre pero honrada (p. 255).

Hasta se reconstruye una historia a partir de esta nueva Vilma –personaje que estudiaré en adelante–, permitiéndole que recupere su dignidad y su *identidad* en tanto mujer y en tanto chola de Puquio.

Fuera de este breve entrecruce entre las dos novelas, nos parece interesante confrontarlas a nivel histórico. Bryce Echenique presenta *Un mundo para Julius* como un signo precursor del ocaso de lo que ha llamado el poder oligárquico en el Perú, signo metaforizado en el traslado de la aristocrática familia limeña de Julius, desde el palacio original, hasta una casa *moderna*, que lo vendrá a asustar. Igualmente a Manongo le repela su nueva casa de San Isidro, en los años cincuenta, «aquella habitación amplia, *moderna*, confortable y alegre» (p. 29). Contrariamente a toda la familia que experimenta alegría en este nuevo entorno, Manongo ya es diferente: él se siente acosado por el lamento de la paloma cuculí, que agujereaba sus cortinas. En definitiva, a través del sema de la modernidad, ambas lecturas apuntan a la transformación de la realidad nacional peruana.

No obstante, los elementos precitados son, a nuestro entender, los únicos aspectos que nos permitan compararlas. En efecto, lo que es relevante es que, si son varias las alusiones a la vida política del Perú en *No me esperen en abril*, ninguna mención al respecto se trasluce en *Un mundo para Julius*. La discrepancia procede del hecho de que, en *Un mundo para Julius*, Bryce Echenique dibuja la oligarquía de los años cuarenta y cincuenta, pero ésta representa una clase social yerta y fuera del tiempo, mientras que en *No me esperen en abril*, retoma una época, la de los años cincuenta.

PARTE PRIMERA:
PRESENTACIÓN DE LA NOVELA
NO ME ESPEREN EN ABRIL

CAPITULO 2: ASPECTOS PRELIMINARES

2.1. LOS AÑOS CINCUENTA

Los años cincuenta inauguran la novela, a través del último epígrafe, de Guillermo Thorndike (1982):

Como el pueblo de Pedro Páramo, el Perú era un lugar gobernado por entes que ya habían desaparecido de la realidad hacía mucho tiempo...

Nada se resolvió en los años cincuenta: simplemente aparecieron los personajes del drama de los años siguientes...Cada amanecer iluminaba un mundo idéntico a su víspera. No estaba en discusión el sistema sino sólo la *identidad* de sus conductores. Confiadas estirpes entrecruzaban sus destinos, sin que a nadie se le ocurriera la posibilidad de un futuro no calculado, fuera de control, rebelde o vengativo, que interrumpiera una amable sucesión de décadas en las que sólo había cambiado el largo de los vestidos... (p. 11).

Nos proponemos ver cómo se redistribuye esa realidad política, por lo menos fantasmal, a la que viene aludiendo el intertexto. Aquello que podemos observar es que el texto enfatiza en el simulacro del poder de los dirigentes de la Patria, dado que todos contribuyen a desvalorar al Perú, quitándole su *identidad nacional*, y para ejemplificar el proceso, Bryce Echenique se remonta al pasado, a través de figuras que se han destacado por su papel cultural y/o político:

Lo poco dirigente que era la clase dirigente desde las épocas de un Victor Andrés Belaúnde, de un José de la Riva Agüero⁷, de un Javier Prado⁸ y de tantos ilustres pensadores y patriotas más. Y algo que era aún peor: los pocos dirigentes que había entre la clase dirigente del país. Y, por último, algo realmente mortal: lo poco conocidos que le eran los pocos dirigentes que tan poco dirigían los destinos del país (p. 179).

Interesémonos, ahora, por la historia del Perú en la década del 50, punto de partida de la lectura del texto bryceano:

⁷ José de la Riva Agüero (1783-1851), un militar, fue el primer Jefe de Estado peruano en llevar el título de Presidente de la República, en 1823.

⁸ Javier Prado Ugarteche (1871-1921), ocupó el rectorado de la Universidad Mayor de San Marcos, desde 1915 hasta 1920; también ejerció cargos políticos, siendo senador por Lima, Ministro de Gobierno, Primer Ministro, ministro plenipotenciario en Asamblea y Vocal de la Corte Suprema de la República del Perú.

Alrededor de la década del 50 [...] se fueron sucediendo importantes acontecimientos en la sociedad peruana [...]. Una fuerte crisis agraria, masivas movilizaciones campesinas, lucha guerrillera y el descontento de las clases medias jaquearon el modo de dominación oligárquica [...] (Arroyo, 1985: 75-80).

Pero lo más relevante que queda, sin lugar a dudas, es la consolidación de las barriadas como fenómeno de gran envergadura que afectará el desarrollo futuro de todas las ciudades peruanas. Su explicación se encuentra no sólo en un fenómeno de migración o de acelerado crecimiento vegetativo. Es, antes bien, la manifestación de un hecho estructural vinculado al creciente distanciamiento económico y social entre Lima y el resto del país. En la década del 50, el auge que experimentó la economía peruana con la guerra de Corea permitió contar con recursos superiores a los previstos y, por consiguiente, con mayor oferta de trabajo. Además, la política asistencial del gobierno de Odría a quien se hace mención a menudo en la obra de Bryce Echenique consiguió, machacando los espíritus con su lema “hecho y palabras”, el apoyo de sectores populares, al ofrecerles trabajo, especialmente a los desamparados habitantes de las barriadas.

Como afirma Bryce Echenique, en una de sus entrevistas:

Lo que estaba ocurriendo en el Perú en el año cincuenta era que la imagen oficial del país, al nivel literario y al nivel de su realidad social, cultural, política, etcétera, se estaba despedazando: el campo invadía la ciudad y la ciudad invadía el campo. Es decir que aquella vieja idea de que el Perú era un país formado por una oligarquía y por un campesinado, se venía abajo no solamente por el nacimiento de una clase media en las ciudades importantes como Lima [...], sino también porque en el seno de esa oligarquía [...] empezaba a haber dos fracciones: una fracción que podríamos llamar moderna, que iba hacia lo industrial, y una fracción que se mantenía en la idea aristocrática de la posesión de tierras e indios (Bryce Echenique, 2001: 199-200).

El gobierno del general Manuel Apolinario Odría mantendrá sólo un *status quo* en un mundo que iba hacia atrás, que negaba el progreso y la historia misma del Perú. Ahora bien, si la historia no viene a cumplir con su papel, habrá que leer atentamente el texto, a fin de percibir qué tipo de simulacros vienen a invertir este vacío. La respuesta se trasluce explícitamente, repetidas veces, y sin ambigüedad alguna, en el tejido textual:

Lo que pasa es que ahora, en estos tiempos de cine norteamericano y cómics y chicles y todas esas vulgaridades (p. 75); En resumidas cuentas, Manongo era el colmo de una adolescencia ti-

po década del cincuenta [...] el mundo de los despampanantes años cincuenta, ese mundo de tetas y culos apachurrados [...] (p. 322).

En definitiva, el texto apunta a la superficialidad de una sociedad que se enmascara, detrás de la parodia, dentro de juegos especulares que sólo remiten a reflejos, a imágenes proyectadas de “otros yo”, y “por otros”, entonces que aniquilan cualquier posibilidad de *identidad*, autoestimándose dentro de «aquel risueño y satisfecho Perú de los años cincuenta» (p. 193).

2.2. LA HIPÓTESIS DE LA NOVELA

La hipótesis de la novela es una apoteosis multibiografista: se propone reconstruir la historia del colegio San Pablo, un internado británico que un aristocrático y anglófilo ministro creó, porque si sus hijos no pudieran ir a Cambridge, llevaría a Cambridge a Lima. Bryce, en efecto, formó parte de la primera promoción del colegio, donde se saludaba a la reina, se tomaba el té y se jugaba al cricket, para deleite del ministro que participaba en los rituales disfrazado de alumno (Ortega, 1997: 40). El autor declara:

El tema era un tema muy concreto. El de un internado increíblemente anacrónico en el cual tuve que vivir y padecer y también encontrar alguno que otro amigo inolvidable, pero en el cual nunca me sentí bien. Era un internado creado por un ministro de Hacienda del Perú, un oligarca con todas las de la ley, que no tenía un pelo de tonto [...]. Este señor se dio cuenta muy bien, había sido educado en Oxford, vivía una profunda nostalgia de sus épocas inglesas, de sus épocas londinenses y hubiera dejado que sus hijos se incorporaran también a este mundo; sin embargo, este señor se había dado cuenta perfectamente de que sus hijos estaban demasiado ya malogrados por los mimos, por el engreimiento familiar [...] y nunca lograrían hacer una carrera brillante como la que había hecho él en Inglaterra, por lo cual decidió importar Inglaterra, y trajo de la Universidad de Cambridge y de la Universidad de Oxford a una serie de profesores, y compró un ex hotel donde se había divertido por los años 30 la oligarquía peruana. El hotel de los Ángeles, el antiguo hotel del ferrocarril de los Ángeles, el de Chosica, el de la estación, y allí creó un colegio con once alumnos y dieciocho profesores (Ortega, 1994: 112).

2.3. EL PROYECTO DE LA NOVELA

El proyecto de la obra tardó casi dos décadas en concluirse. ¿Por qué? En primer lugar, por el propio proceso de escritura. Reconoce Alfredo Bryce Echenique que toda escritura de un libro presupone un proceso mental anterior. En segundo lugar, por la convergencia de tres proyectos: primero, una especie de diario de su estadía en el Perú; el segundo es un libro sobre el colegio en que se educó, y que siempre lo ha querido escribir, y el tercero es un libro sobre su vida en París.⁹

Interrogado sobre su proyecto, ocho años antes de que fuera publicada la novela, el autor confiesa que *No me esperen en abril* es la novela de la madurez, que ésta le ha salido «desde adentro» de un modo incontrolable:

Hace mucho tiempo que estoy tentado por una historia o dos que podrían formar un volumen sobre algo que empecé, hace muchos años, a escribir y hasta ahora no había alcanzado la madurez necesaria. Es una novela sobre la adolescencia mía en el Perú, que sería un poco la continuación de *Un mundo para Julius*. No la continuación de esa novela, porque ya no soy el mismo que escribió esa novela. No soy el escritor candoroso de los años 70 (González Manrique, 1987: 39-42).

Además, hay que tomar en consideración la complejidad de la obra, cuyas fuentes son múltiples, de ahí su interés: «En mi novela, *No me esperen en abril*, hay por lo menos 20 años de lecturas no literarias, sociológicas, antropológicas y filosóficas, además de las propiamente literarias» (Coaguila y Pollarolo, 1995). Y sigue este autor tan culto, explicándonos cómo viene elaborando sus obras: «Yo leo de todo para poder escribir. Todas estas lecturas las olvido luego de haberlas tragado o, mejor dicho, las guardo en el subconsciente; después salen convertidas en historia.» (*Idem*).

2.4. LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA

No me esperen en abril es una obra bastante importante, más de seiscientas páginas, estructuradas en torno a cinco partes, más o menos equilibradas. Cada parte está constituida sobre el

⁹ Se trata del díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire: La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1984).

mismo modelo: un epígrafe, que encabeza el relato, seguido de una serie de capítulos, todos nombrados en función del significado que van a cobrar, dentro del tejido textual.

Los epígrafes, que anteceden a cada parte, excepto en el caso de la primera, tienen la misma función: estos preparan al lector, pues consisten en un muy breve comentario previo del texto, que va a precisar, o se propone hacer hincapié, indirectamente, en el significado. Una sencilla mirada de los epígrafes puede dar cuenta de los principales ejes de lectura de cada parte, por lo cual nos permitimos apuntarlos.

Segunda parte:

«Los colegios privados extranjeros fueron una reivindicación de las colonias, en busca de mantener su extranjería dentro de una sociedad receptora». Miguel Rojas –Mix

Tercera parte:

«No, créame usted, un primer amor no puede substituirse». Balzac

Cuarta parte:

«Me he casado»,
me dice Cuando lo que hicimos de niños
en casa de la tía difunta.

Se ha casado,

Se ha casado.

Tardes latitudinales,
qué verdaderas ganas nos ha dado
de jugar a los toros, a las yuntas,
pero todo de engaños, de candor, como fue.

César Vallejo.

Quinta parte:

«Como el futuro, la lejanía despierta en mi el sentimiento de la esperanza». Javier De Maistre.

«Aussi ce suicide nous parle t'il d'une autre chose. D'amitié et d'amour. De fidélité et d'espoir». Edwy Plenel.

2.5. ALGUNAS CLAVES DE LECTURA

2.5.1. *El umbral del título*

Tanto el título como la portada, –una pareja bailando, probablemente los dos enamorados, principales protagonistas de la novela, Manongo Sterne y Tere Mancini, en el primer plano, con el fondo del Country Club– generan un evidente efecto de umbral.

Es necesario mencionar que la titulología siempre presenta un interés relevante, dado que, a través de un acercamiento analítico a la intitulación, «podemos encontrar los discursos textuales y las relaciones extratextuales que se dan gracias a ese ritual de convocatorias semanizadoras conscientes o no conscientes» (Eudave, 2000: 69).

No me esperen en abril, el título, tiene un sentido: el narrador/personaje principal ya no estará presente en la cita, una cita que viene a ser problematizada, a través del espacio –¿dónde?– y de la fecha exacta, ¿abril de qué año? El «no», del título cierra el espacio de modo definitivo y, en seguida, nos sume en la duda. ¿Qué habrá pasado? La tensión, claramente palpable, que subtiende el título, el imaginario convocado por el mes de abril –explicitado luego en uno de los epígrafes–, suscitan el interés del lector, y le incentiva a abrir la obra, para adentrarse en ella, en busca de unas eventuales respuestas: ¿qué representará el mes de abril? Siendo el mes de abril el signo que connota el renacimiento de la primavera, un tiempo siempre renovado, o sea, un arquetipo mítico, yuxtaponerle la negación, no corresponderá con el deseo de romper el arquetipo, al negar su retorno, o bien, se esconderá detrás de este mes, otro sentido, de alcance religioso como el de la Pascua.

Otros tantos interrogantes que instalan una matriz de la espera y, por ende, ubican al héroe Manongo en un posicionamiento de una forma de poder. Pues, en definitiva, queda el suspenso del destinatario de esta frase sibilina... ¿Quién(es) estará esperando a Manongo Sterne?: ¿su país, el Perú?, ¿su ciudad, Lima?, ¿su familia?, ¿sus amigos? ¿Su enamorada, Tere Mancini? De momento, sólo podemos enunciar que la espera remite a la semiótica del tiempo, y se presupone que será dinamizada a través de un juego de la escritura entre el pasado y el futuro, dentro de una dialéctica memoria versus olvido. Por otra parte, la forma de usted en vez del vosotros, acentúa la noción de alejamiento, de distanciamiento que el narrador/ personaje principal, quiere tomar con *los otros*. Así que el yo de Manongo instaaura un juego especular, yo frente a *los otros*, a *la otredad*, aquello que intensifica el sentimiento de una profunda soledad, de una cierta extrañeza.

2.5.2. *Abril en la novela*

Abril es el leitmotif del objeto cultural, ora por su presencia inmediata desde uno de los epígrafes en que comienza la novela, ora por estar injertado directamente dentro del tejido textual, a la par que organiza ciertos títulos de los capítulos de la primera parte, hasta por fin, aflorar en su forma original del *No me esperen en abril*, al fin de la cuarta parte.

Empecemos, entonces, por presentar los varios significados que cobra el mes de abril.

En primer lugar, abril, en la estructura temporal, es el mes que se inscribe bajo los se-
mas de la espera y de la crueldad. La razón es muy sencilla: abril, mes otoñal en el hemisferio
sur que protagoniza la vuelta al colegio o a la universidad, conlleva la separación entre los dos
enamorados de la novela, Manongo Sterne y Tere Mancini:

Ah, que abril no llegue nunca, que el maldito retorno al colegio, a cartabón, jamás llegue, [...] que nunca jamás llegue el abril escolar [...] (p. 58); abril será el mes más cruel (p. 65); Así de cruel es el cuarto mes del año [...] abril es la llegada de un estudioso otoño escolar y universitario, de un otoño¹⁰ que de otoño sólo tiene la tristeza que produce revivir el marzo dramático que esconde todo mes de abril, fin de verano oficial, fin de vacaciones (p. 79); Abril era el mes más cruel¹¹ de los meses (p. 131).

En segundo lugar, salta a la vista la presencia del mes de abril, relacionado con el mes de marzo. Inaugurando la lectura de cuatro capítulos, «Marzo antes de abril» (p.79), «Marzo una semana antes de abril» (p.116), «Marzo, dos días antes de abril» (p. 132), «La noche que ya era abril» (p. 137), dentro de un proceso que califico de cuenta hacia atrás, abril presupone un clima de tensión, que se plasma conforme avanzamos en el tiempo, hasta la inserción en el tejido textual del inquietante y problemático ¡*No me esperen en abril* ! Por fin, el título de la novela, *No me esperen en abril*, se da a leer como una puesta en abismo, viniendo a insertarse en el tejido textual, a diferentes momentos claves que nos proponemos recordar someramente. La primera interferencia directa del propio título opera a través de los sueños premonitorios de Manongo, más exactamente frecuentes pesadillas que le ocasionan angustia y miedo, pero cuyos motivos no logra recordar, al madrugar.

¹⁰ En el hemisferio Sur, en que el Perú está ubicado, abril remite al otoño. Esta estación empieza sobre el 20 de marzo y acaba sobre el 20 de junio.

¹¹ Son en realidad, veinte, las ocurrencias del mes de abril, en el tejido textual: pp. 58, 65,77, 79,85,107, 112,131,145, 281,387, 394, 492,502,512,516,547,552,588, 595.

Lo que sí nadie aceptaba ni entendía nunca, ni siquiera él mismo, eran las frecuentes pesadillas de Manongo Sterne. Una cosa es que fuera extraño y excéntrico y que se pasara media vida leyendo, para desesperación de sus amigos, a los que a cada ratito hacía matarse de risa con sus bromas y ocurrencias, pero muy distinto era lo otro, aquello que algo tenía que ver tal vez con sus anteojos negros hasta de noche. Y Manongo mismo confesaba que, por más que lo intentaba, jamás recordaba aquel sueño, aquella atroz pesadilla que frecuentemente lo hacía saltar de la cama en la madrugada y gritar realmente aterrado: *¡No me esperen en abril!* (pp. 235-236).

La segunda interferencia irrumpe en el tejido textual, realizándose concretamente a través de una experiencia vivida por el adolescente. Notemos que habrá que esperar el fin de la cuarta parte, luego de que el relato haya agotado las peripecias, para que esta frase pierda, de cierta manera, su matiz simbólico: «Y después vino aquel abril de 1964, en que Manongo anunció que no se le esperaran el mes siguiente. Y como cumplió y desapareció durante largos años [...]» (p. 450).

La cita de abril ya no es, entonces, la de la vuelta al colegio San Pablo, en este ambiente de complicidad que había durado tres años –desde 1953 hasta 1956, y años atrás en los encuentros rituales que, en vez de cimentar los vínculos afectivos–, antes bien, habían instaurado una forma evidente de distanciamiento entre Manongo y sus antiguos compañeros: «Y que se hartaba de explicarles a sus amigos, por carta o de viva voz, en las anuales jaranas que organizaban cada año en abril para celebrar otro aniversario de aquel abril del cincuenta y tres en que ingresaron en calidad de alumnos fundadores, al colegio San Pablo» (p. 502). Igualmente resulta imposible:

Repetir todas las fechorías nocturnas del colegio San Pablo, hasta convertirse en chicos de catorce o quince años, [...] a pesar del exceso de copas y de la llegada de un grupo de mariachis y un trío criollo destinados a mantenerlos felices durante la comida (de la boda del profesor Teddy Boy) y hasta el alba (p. 588).

El ciclo de la adolescencia se ha clausurado. Manongo ha perdido a su primer amor, y sus amigos de colegio ya han construido su destino, lejos de los ideales de los futuros dirigentes de la patria. Unos han repetido los esquemas paternos, al ingresar al mundo socioeconómico, otros ni siquiera han podido afirmarse en una carrera universitaria:

Pero fueron muy pocos los que realmente sobrevivieron al colegio San Pablo, menos aún los que ingresaron a una flamante universidad en la que poco a poco fueron dominando unos intere-

ses e ideales muy distintos a los suyos [...] (p.179); poco a poco fueron predominando las conversaciones serias, en un tono cada vez más grave, y las consultas o discusiones interminables en que iban cayendo los que habían aprovechado este viaje a Lima, desde Estados Unidos, Costa Rica, Guatemala, Ecuador o Bolivia, para estudiar las posibilidades de regresar con bultos y petates al Perú (p. 588).

El relato retoma el motivo de la futura boda de Tere Mancini, río abajo del texto, para enfatizar en el asunto. Será en una de esas festivas reuniones abrileñas cuando Manongo se entere de que, luego de haber leído el periódico, Tere Mancini se casaba con Bernardo Bernales, el próximo jueves, día 12 de abril de 1964, el ‘sagrado’ mes de abril. Así que va a ser mientras una de sus festivas reuniones, cuando Manongo Sterne:

Interrumpió el alegre bullicio con cinco palabras que, inmediatamente, empezaron a pesar lo suyo: -¡No me esperen en abril!- dijo, posando lentamente su vaso de whisky sobre una mesa y retirándose enseguida, [...] pero sintiendo eso sí, y más, o sea peor que nunca, como de sus seres más queridos sólo había perdido a Tere [...] (p. 504).

Entre tanto, Manongo ha sido iniciado por su padre, don Lorenzo Sterne, en el mundo de las finanzas. Cuando llega a Lima, ya bastante afortunado, es con en fin de asistir a la boda de Teddy Boy, en el año 1982. Poco antes de reunirse con sus amigos, encuentra a Tere Mancini en el Country Club, luego de su recién divorcio con Bernardo Bernales. Ante la suite nupcial del Country Club, Manongo intenta seducir a Tere, proponiéndole hacer amor en este lugar mítico. Desgraciadamente, Tere se niega, por respeto al lugar donde, precisamente, transcurrió su noche de bodas. Ante el repetido rechazo de Tere, Manongo echa a gritar, en su fuero interno, señal de un profundo desgarramiento, hasta, podríamos decir, de su trastorno psíquico, su lema obsesivo: ¡No me esperen en abril!:

Y por nada de este mundo iba a consentirle que se la comiera viva ante la suite de su primera noche de bodas. Eso era sagrado, y por más divorciada que estuviera, Bernardo Bernales era el padre de sus tres hijas y con ella se había portado siempre bien. O sea que le dijo stop, ante aquella puerta nupcial, le explicó cariñosa pero firmemente por qué, cómo y cuándo, y Manongo se debatió entre gritar ¡No me esperen en abril ! y volverse a largar para regresar otra vez con toda su inmensa fortuna todocompradora y la fragilidad igualmente inmensa que le produjo la repentina revelación y el atroz y definitivo convencimiento de que su compadre José Antonio

había tenido toda la razón del mundo: la hija de la gran puta de Cielito lindo no hablaba de una inmensa fortuna sino de la suerte (p. 585).

A la luz de esta lectura, se desvela un primer sentido, explícito, del título: Manongo ha dicho a sus amigos que no lo esperen y él no ha vuelto. En realidad, aquello que proyecta Manongo es hacer fortuna, para tragarse el mundo entero y luego, y sólo luego, volver, pero no será en abril. Ahora bien, comprendemos la soledad de un ser desilusionado, cuya ausencia significa tanto el aislamiento físico como el distanciamiento que ha ido instalándose, dentro de la ex mítica pareja de *Romeo y Juliette*, tal como la venía definiendo Tere Mancini, al principio del encuentro.

2.5.3. *La dedicatoria*

Como en toda dedicatoria, Bryce Echenique hace el homenaje de su obra a un grupo de amigos, entre los cuales destacan dos poetas, don Luis Alberto Sánchez, y Abelardo Sánchez León, quienes, a lo largo de veinte años, le empujaron a escribir su obra. El propio autor la califica de un “adiós a toda una época y una edad de la vida”. Aquello que pienso útil señalar es que, dentro de esta dedicatoria, se entremezclan el mundo real de la amistad y el mundo ficcional, articulado en torno a la enamorada de su novela, a quien también se rinde homenaje: «Y a Tere, en la ensoñación, en la Violeta», con estas palabras de Antonio Muñoz Molina: «No te he inventado como inventé a otras mujeres incluso después de haberlas conocido.». Respecto a la función que desempeña la dedicatoria, como lo dice Genette, «on ne peut, au seuil ou au terme d’une œuvre, mentionner une personne ou une chose comme destinataire privilégié sans l’invoquer de quelque manière [...] et donc l’impliquer comme une sorte d’inspirateur idéal» (Genette, 1987: 138)).

2.5.4. *Las citas iniciales*

Después del título, el segundo umbral son las citas. Genette define la cita «comme une citation placée en exergue, généralement en tête d’œuvre ou de partie d’œuvre; «en exergue» signifie littéralement hors d’œuvre, ce qui est un peu trop dire: l’exergue est plutôt un bord d’œuvre, généralement après la dédicace [...]» (Genette, 1987: 147). Así, la cita inicial es, para el lector, el comienzo de su relación con el texto.

Seis citas constituyen la apertura de la novela, abriendo la perspectiva de la posibilidad de cuatro orientaciones semánticas, y, en efecto, como lo vamos a estudiar, éstas se revelan en tanto claves de descodificación en el tejido textual. La primera, de T.S. Eliot, posibilita una lectura sobre la nostalgia, a través del mes de abril. Las segunda y tercera, respectivamente de Jane Bowles y de Oscar Wilde, remiten al amor; la quinta, de Baltasar Gracián, a la amistad; y la última, al contexto sociohistórico de los años cincuenta. Con antelación, nos permitimos señalar que todos estos temas, la nostalgia, el amor, la amistad, los años cincuenta son recurrentes en la diégesis, hasta el último instante de la desaparición efectiva del héroe, Manongo Sterne.

No voy a proponer un análisis sistemático de todas ellas, sino que voy a privilegiar un breve estudio de la de Eliot, y retomar brevemente la de Thornike.

La inicial, de Eliot, sacada de *The Waste Land* (1922), apunta a uno de los dramas del ser humano, su incapacidad por el retorno, la imposibilidad para resucitar de sus cenizas:

Abril es el mes más cruel porque
Hace crecer lilas de la tierra muerta
Enredando la memoria y el deseo.

Destaca el quiasmo entre lilas / deseo y la tierra muerta / la memoria, o sea, se contraponen, vida y muerte. Abril es, pues, un mes que hace cohabitar dos tiempos / espacios incompatibles, irrealizables para el ser humano. Del encuentro / fusión (enredar) entre el espacio antiguo convocado (tierra muerta, la de la memoria), y el espacio presente, siempre renovado, (las lilas, metáfora del perfume del deseo) nace el padecimiento (cruel). Abril es cruel porque es espacio de nostalgia. Este epígrafe tiene, como escribe Genette, una función de comentario, o sea, de justificación, no del texto, sino del título.

El epígrafe de Thornidike, sacado de su obra *Los apachurantes años cincuenta* (1982), dibuja el panorama histórico de aquellos años, para mejor enfatizar un sentimiento de degradación que procede de la incapacidad de la gestión política del país, y viene a orientarnos hacia una “visión del mundo” yerta en un Perú inmutable: «Como el pueblo de Pedro Páramo, el Perú era un lugar gobernado por entes que ya habían desaparecido de la realidad hacía mucho tiempo... Nada se resolvió en los años cincuenta: simplemente aparecieron los personajes del drama de los años siguientes». (p. 10).

.

PARTE SEGUNDA:
ESPACIALIZACIÓN Y TEMPORALIZACIÓN
NOVELESCAS E HISTÓRICAS

Las relaciones que se plantean entre la identidad y la alteridad son inseparables de las nociones de tiempo y espacio. Para parafrasear a Bajtín, y su concepción cronotópica, no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio. Marc Augé (1992), en sus análisis de los no lugares como espacio del anonimato escribe que «simplemente, hemos aprendido a dudar de las identidades absolutas, simples y sustanciales, tanto en el plano colectivo como en el individual». Para el antropólogo francés, en la relación entre la identidad y la alteridad participan “la percepción individual del tiempo” y “su relación con el espacio”. Es en el entrecruce de estas dos lecturas donde se darían a leer las instancias identitarias.

CAPÍTULO 3: LA ESPACIALIZACIÓN

3.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Decir Lima es una de las misiones que se asigna Bryce Echenique en *No me esperen en abril*. Decir Lima es restituirla a nivel histórico y es también, sobre todo, vivirla desde el interior, a nivel del imaginario, en definitiva, es *decirse, reivindicarse formando parte de un todo*, o bien perderse en un universo fragmentado que conduce al sujeto –en nuestro caso, Manongo, en especial– de vagabundeo en vagabundeo hasta el exilio, el fuera de la ciudad, a través de una escritura que deja entrever a Lima¹² como la utopía de la Arcadia colonial.

Bien sabemos que los estudios sociocríticos no toman en consideración la realidad referencial pues:

La réalité référentielle subit, sous l'effet de l'écriture, un processus de transformation sémantique qui code ce référent sous la forme d'éléments structurels et formels, ce qui suppose que soient reconstituées l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, réorganisent et resémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif (Cros, 1990: 49).

¿Por qué, entonces, dedicar una parte de mi trabajo a la realidad referencial? Sencillamente, encuentro la justificación de esta presentación en el hecho de que, repetidas veces, se evoca el damero de Pizarro, y, por otra parte, me parece útil mostrar el proceso de la evolución de la «Ciudad de los Reyes», desde el momento de su fundación por Pizarro, también, varias veces citado, hasta la emergencia de las barriadas, un fenómeno que se trasluce en la novela a través de la presencia de los muchos cholos, los del corralón de Adán Quispe, los del colegio San Pablo, los del cerro del Agustino, los del barrio populoso de la Victoria, o sea un proceso histórico nombrado la cholificación, el cual apunta al concepto de la marginalidad.

¹² Siendo Lima el eje central que vertebra la novela, por lo menos hasta la quinta parte, nuestro estudio se centra en la capital limeña, tanto a nivel referencial, pues da cuenta del proceso histórico del aluvión migratorio de los años cincuenta, y de la emergencia de las barriadas, como, luego, a nivel ficcional, que nos permitirá entresacar las estructuras identitarias.

3.2. LA REALIDAD REFERENCIAL: DESDE LA ARCADIA COLONIAL AL ESPACIO MARGINADO DE LAS BARRIADAS¹³

Factores específicos han generado la fragmentación del espacio original de la mítica Arcadia colonial de los tiempos de Pizarro: el fuerte crecimiento demográfico de los años cuarenta y cincuenta, el terremoto de 1940, y la migración masiva de los campesinos andinos hacia la capital. Antes de referirnos al período actual, es necesario recordar la historia de Lima para comprender la estructuración de la ciudad tradicional y explicar la dinámica de su transformación en un proceso de urbanización que se densifica hasta desembocar, a partir de 1930, en la formación de las primeras barriadas.

Si bien el fenómeno urbano de las barriadas no diferencia a Lima de la mayoría de las grandes ciudades latinoamericanas, es de notar la especificidad del caso limeño, a la luz de la amplitud del fenómeno y de las características del proceso. La segregación espacial estimula el estudio de los valores culturales, permitiendo el cuestionamiento sobre el concepto fundamental de cultura: cultura colonial urbana, *cultura de la pobreza*, según Oscar Lewis, “*heterogeneidad básica*, condición previa a toda reflexión sobre la problemática sociocultural de América Latina”, escribe Antonio Cornejo Polar en sus ensayos de 1977 y 1980. El sujeto “internamente heterogéneo” está en búsqueda de su identidad sociocultural, dentro de un espacio que ya lo margina.

Los estudios sobre el proceso de transformación de la ciudad de Lima y los diferentes fenómenos sociales que en ella surgen han constituido la principal fuente de interés de las investigaciones en ciencias sociales y, en especial, en sociología. En este marco, proponemos una lectura de la urbe limeña, desde su fundación hasta la aparición de las primeras barriadas. Luego, nos centraremos en dicho fenómeno,¹⁴ a fin de poner de relieve las características esenciales de las mutaciones del paisaje urbano, hasta los años cincuenta.

3.2.1. Los mitos fundacionales: desde Cuzco hasta Lima

La visión mítica de una fundación urbana nos atrae desde todas las literaturas. Resulta memorable la versión del mito funcional que el Inca Garcilaso de la Vega da, a fines del siglo XVI,

¹³ Sólo presento en la realidad referencial una parte de mi ponencia, *Lima, de la mítica Ciudad de los Reyes, al espacio marginalizado de las barriadas*, 54 International Congress of Americanists, del 15 al 20 de julio de 2012, Universidad de Viena. Austria.

¹⁴ Éste no pretende ser una revisión exhaustiva y completa sino un esquema que propone describir sencillamente el proceso barrial.

de la fundación del Cuzco¹⁵, ciudad imperial. La pareja originaria, el Inca y La Coya, comienza su peregrinaje con un instrumento que les debe servir para identificar el lugar donde han de desarrollar su fundación: llevan consigo una barrilla de oro que se hincará allí donde tendrán que iniciar su misión de constructores de un hábitat. El hecho urbanizador va a significar el origen de la civilización:

La primera parada que en este valle hicieron, dijo el Inca, fue el cerro llamado Huanacauri, al mediodía de esta ciudad. Allí procuró hincar en la tierra la barra de oro, la cual, con mucha facilidad, se les hundió al primer golpe que dieron con ella, que no vieron más. Entonces dijo nuestro Inca a su hermana y mujer: «-En este valle manda nuestro padre el sol que paremos y hagamos nuestro asiento y morada, para cumplir su voluntad [...]» y por ser aquel lugar el primero de que tenemos noticia que hubiesen hollado con los pies, teníamos hecho en él, como es notorio, un templo para adorar a nuestro padre el sol, en memoria de esta merced y beneficio que hizo al mundo... (Inca Garcilaso de la Vega, 1609: 49).

Respecto a Lima, siempre se la evoca como la mítica ciudad de la Arcadia colonial o sea, que cabe aclarar aquello que se entiende por Arcadia Colonial:

La Arcadia Colonial [...] significa la evocación de la colonia como un mundo ideal, feliz, inocente y espiritualmente en paz, cuando el mundo contemporáneo se ha degradado. Surge por analogía a la Arcadia, región del Peloponeso, de fértil y placentera naturaleza y gobierno patriarcal de pastores, cuando en Grecia se vivía una gran degradación [...] (Rovira, 2005: 275).

3.2.2. *De los idílicos tiempos de la Arcadia colonial hasta la aparición de las barriadas*

La fundación de Lima

[...] el lunes 18 de enero de 1535 se fundó solemnemente [...] y firmaron el acta el gobernador Don Francisco Pizarro, el Tesorero Alonso Riquelme, el Veedor García de Salcedo, el comisionado del cabildo de Jauja, Rodrigo de Mazuelas, los testigos Ruy Díaz y Juan Tello y el escribano Domingo de la Presa; en tanto que un grupo de indios veía la ceremonia en silencio, recordaba el pasado y esperaba simplemente el futuro [...]

¹⁵ La evocación del Cuzco me parece necesaria pues ésta es una referencia esencial, en Varcárcel, a quien citaremos en el momento oportuno, y en la cultura andina que se trasluce a diferentes niveles de la obra ficcional.

En lo que se refiere al porqué del nombre famoso de *Ciudad de los Reyes*, nos encontramos con la hipótesis siguiente:

[...] El acta de Pachacamac que escogió el sitio fue firmada [...] el 6 de enero o sea el día de la Epifanía o de los Reyes [...]. En la iniciación de la Lima española se unieron de tal modo, para afianzar su destino de síntesis, lo celestial y lo terreno, y Melchor, Gaspar y Baltasar (el Rey Blanco, el Rey “cholo” y el Rey negro) como para simbolizar el encuentro de tres razas. Y después, otra pregunta, ¿por qué Lima? [...] Se supone que Lima es la castellanización de la voz quechua Rímac (que a la manera del Cuzco se pronunciaba no con “rr” fuerte sino con “r” débil, y a la manera de la Costa, según explicaba el Padre Cobo), no con “r” sino con “l”. Rímac a su vez, tanto en lo que atañe al nombre de la ciudad como al del río, es el participio presente activo del verbo, “rimay”, que significa “hablar”. A Lima, habría que interpretarla, por lo tanto, como la ciudad “que habla” (Miro Quesada).

Cabe notar que en el siglo XVI, los castellanos solían fundar las ciudades agrícolas cerca de asentamientos humanos aborígenes densos, «que tuvieran próxima muy buena agua e leña e tierra» (Pacheco Vélez, 1985: 229). En el caso de Lima, Pizarro no se conformó con tal práctica, quedando Pachacamac a varias leguas.¹⁶ Sin embargo, el asentamiento español fue desarrollado con arreglo a conceptos europeos de organización del espacio:

Lima fue en los primeros lustros de su vida la aldea yunga de agricultores y alfareros, con sus viejas acequias, sus huacas veneradas, sus tapias, que seguían las rutas de las bocatomas y marcaban los límites trashumantes de los señoríos preincaicos. [...] Huacas, acequias y senderos dejaron en su huella en la ciudad española trazada por el mismo Pizarro en torno a la Plaza Mayor, que nosotros llamamos por la perpetuación de las necesidades iniciales de defensa militar, Plaza de Armas (Pacheco Vélez, 1985: 231).

¹⁶ Dice el Inca Garcilaso que era el santuario de Pachacamac, “uno de los mas principales que hubo en toda aquella época”.

El damero de Pizarro

Las disposiciones del damero consistían en trazar la ciudad como un tablero de ajedrez, donde los lotes o cuadras –esencialmente cuadradas y entrecortadas en ángulos de 90 grados– se distribuían alrededor de una plaza central llamada la Plaza Mayor. El tablero original de Lima preveía que la ciudad tendría 117 cuadras y una extensión de 215 hectáreas [...]. El núcleo de la ciudad colonial era la Plaza Mayor que concentraba los edificios que simbolizaban el nuevo poder: la Iglesia, el Palacio de Gobierno y el ayuntamiento. Mientras, más lejos de la plaza es la distancia, más bajo es el status social (Panfichi y Portocarrero, 2004:18-19).

El jesuita Bernabé Cobo escribe en su crónica de 1629 que las casas “de fábrica humilde y baja” cupieron todas en las dos primeras cuadras en torno de esa plaza, tras las altas cercas, había “huertas y rancherías de indios y negros”. Si consideramos que la justificación esencial de la conquista de buena parte del mundo por España estaba basada en el deber de la evangelización de los infieles, cabe señalar “la preponderancia indiscutible de la arquitectura religiosa que constituía el reconocimiento de la doctrina y los usos católicos”:

Desde los primeros años de la fundación [...], al interior del damero surge un núcleo reducido de modestas viviendas multifamiliares conocidas con el nombre de ‘callejones’ o “corrales” donde residían españoles recién llegados, religiosos de bajo status y caballeros en desgracias. El callejón representa la primera forma de vivienda popular aparecida en la ciudad con fines de renta. Está formado por un conjunto de oscuras y estrechas habitaciones alineadas a lo largo de un pasaje central que, al mismo tiempo, sirve como único medio de comunicación con la vía pública. [...] Sobre el borde limítrofe del damero se instalan los conquistadores y la alta jerarquía eclesiástica en enormes solares semi-rurales, huertas y lugares de descanso (Gálvez, 1935: 107-110).

Más allá del damero (1570- 1700)

La urbanización de Lima recibió un fuerte impulso con la construcción del pueblo de indios de Santiago en tierras de la encomienda de Cachuasi. El pueblo conocido como El Cercado

¹⁷ Véase la parte documental, Planos de Lima, pp. 409-413.

por los altos muros que le rodeaban, fue inaugurado por el Virrey de Toledo el 26 de Julio de 1571; « [...] dos eran los núcleos urbanos que polarizaron el crecimiento de Lima hasta fines del siglo XIX: el Pueblo de Indios del Cercado y el Arrabal de negros e indios de San Lázaro (1563); éste fue un proceso de urbanización espontáneo». (Gálvez, 1935: 22).

Las fronteras entre un barrio y otro se establecían por lo general en ciertas esquinas o pequeñas plazuelas que tenían un valor simbólico limítrofe. A mediados del siglo XVII, un siglo después de iniciada la urbanización temprana, la ciudad desbordaba el damero central en dirección a los Andes. Además, uno de los espacios más antiguos en la expansión urbana de Lima viene configurada en los típicos Barrios Altos, “bastión del criollismo”: A seiscientos metros, al este de la Plaza Mayor, en dirección a los Andes, se iniciará este arca constituida por varios barrios de origen colonial y conocidos con el nombre de Barrios Altos. (Gálvez, 1935: 254).

En el siglo XVII, la ciudad se convierte en una capital de cerca de sesenta mil habitantes, con cinco mil o seis mil vecinos españoles, y alrededor de 30000 negros esclavos, y 5000 indios del país. Lima ya se ha convertido en el centro comercial de las colonias: es allí donde se gestiona la distribución de las mercancías de Europa a Sudamérica: «Lima era una nueva Bizancio, una Bizancio pálida y quieta, sin herejías ni revoluciones militares» (Riva Agüero, 1965).

La muralla (1687- 1790)

Una nueva etapa de la urbanización de Barrios Altos se inicia a fines del siglo XVII con la construcción de la muralla de Lima [...] Con la muralla, la ciudad coloca límites físicos a su crecimiento urbano hasta la segunda mitad del siglo XIX (Doering; Lohmann, 1992: 29). El corte del Pueblo de Indios y su destrucción acelera «la urbanización de espacios baldíos ubicados al interior de la ciudad amurallada» (Doering; Lohmann, 1992: 125-126).

1746: el terremoto y maremoto de 1746 destruyen por completo el Callao y un noventa por ciento del casco urbano de la capital del virreinato. En aquel período, Lima se desarrolla, marcando ritmos concéntricos: plaza, plazuelas, casas con patios parecidos a placitas «siempre en orden cuadrangular, apenas interrumpido hacia el este en que las inmensas chacarillas [...] enseñan una Lima cuadrada [...]» (Gálvez, 1935: 254).

La consolidación urbana (1790- 1890)

Durante aquel período, se asiste al fortalecimiento patrimonial de la iglesia católica. Asimismo, la necesidad colonial de consolidar un dominio ideológico sobre las masas indígenas llevó a los españoles a destruir huacas y adoratorios indígenas, y a levantar sobre ellas iglesias y parroquias. En 1872, se derriban las murallas de Lima, que se habían convertido en basurales y refugios de forajidos, para construir grandes avenidas y, se emprendió el proyecto urbanístico más ambicioso de la Lima republicana.¹⁸ De los espacios que la demolición dejó libres, salió un nuevo anillo de circunvalación con plazas circulares a lo Hausmann: plazas Castilla, Dos de Mayo, Bolognesi, avenidas Alfonso Ugarte, Paseo Colón y Grau (Gálvez, 1935: 35).

Los inicios de la ciudad moderna

Entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, Lima es objeto de una serie de transformaciones urbanas generadas por “un incremento de exportaciones de caucho, azúcar, algodón, y minerales y se establecen en la ciudad las primeras industrias”. A finales del siglo XIX, se organiza la estructura de la aglomeración actual a partir del enlace de la ciudadela portuaria del Callao con los pueblos periféricos creados en las tierras agrícolas del cono de deyección del Rímac donde figuran los pueblos de Chorrillos, Miraflores y Magdalena.

La vía férrea reconfigura el paisaje urbano, formando un triángulo a partir del cono de deyección del Rímac, dentro del cual se organiza la ciudad hasta los años cincuenta y seis.

Lima y el oncenio de Leguía (1919- 1930)

Lima de la *Belle époque*, se presenta como un pastiche entre el estilo neocolonial y el proyanquismo, cuyos signos se perciben en las nuevas avenidas, y los primeros rascacielos. Se caracteriza aquella época por el abandono de las casas solariegas en beneficio de nuevos chalets, tales como los de Miraflores, San Isidro, Barranco, Magdalena y demás balnearios. El fenómeno que genera las fluctuaciones de la plusvalía remodela el paisaje urbano. Entre tugurización o transformación en nuevos callejones y conventillos, y destrucción para un nuevo espacio de playas de estacionamiento en espera de inversiones de las inmobiliarias, Lima se torna sin raíces ni en la tradición, ni el paisaje.

¹⁸ La evolución republicana remite al gobierno de José Balta y Montero (1868-1872).

Durante los años 20, el crecimiento espacial sigue esencialmente dos ejes definidos por la construcción de dos avenidas, las avenidas urbanizadoras de Brasil (Lima hasta Magdalena del Mar) y Arequipa (Lima hasta Miraflores), con prolongaciones hacia Chorrillos y Barranco.

A partir de 1930, se inicia la fase de ocupación del espacio comprendido entre los dos ejes de urbanización y la Victoria, al este. También, se puede observar la formación de las primeras barriadas.

La decadencia o destrucción del patrimonio urbano

Dichos agravios vienen a sumarse a un episodio fatídico en la evolución urbana limeña, el terremoto de 1940. Éste engendró al desbarate de la Plaza Mayor: se retiraron las piedras de los viejos portales para sustituirlas por el cemento; toda la plaza perdió su proporción y volumen para dar paso a inmensos edificios que sofocaron la mole catedralicia. Lima ha llegado a tal punto de deterioro que sólo se puede aceptar la visión que se nos ofrece Salazar Bondy, en su *Lima la horrible*, o sea, la historia de un largo proceso de decadencia, que comienza en la primera mitad del XIX y llega, en los años cincuenta y sesenta, a una situación límite.

3.2.3. Transformaciones de la capital: barriadas y tugurización

La ciudad de Lima ha vivido un conjunto de mutaciones para pasar de la vieja ciudad compacta virreinal, hacia la formación de diferentes subcentros (San Isidro, Miraflores), como polos de desarrollo residencial, en diferentes etapas de su crecimiento urbano, luego de que fueran levantadas las murallas entre 1869 y 1872. Lima, como fenómeno urbano, ha experimentado transformaciones importantes entre 1870 y 1940, transformaciones a las cuales la sociología urbana prestó poca atención porque el tema de la movilidad en la ciudad fue prácticamente ignorado. Más recientemente, entre 1940 y 1990, las preocupaciones se centraron en el proceso de las barriadas y la masa de migrantes, pero fue escaso el interés por investigar los procesos de cambio en las dinámicas urbanas.

Características generales

Las llamadas barriadas constituyen grupos sociales urbanos que son la expresión más visible de una determinada forma de crecimiento de la ciudad, reveladora de los fuertes desbordes demóti-

cos que, en general, operan en la Gran Lima ¹⁹ y en el Perú a partir de la década del cincuenta (Matos Mar, 1977: 24).

Sigue Matos Mar, con otra definición que evidencia las especificidades del proceso:

A la barriada se le puede considerar como un patrón de establecimiento urbano, con rasgos físicos, sociales y económicos estructurados de manera singular. Estos serían que su constitución se realiza por invasión espontánea o concertada de espacios vacíos existentes en la periferia del casco urbano, generalmente de propiedad pública y en menor escala, privados [...] en ellos participan grupos de familias de bajos ingresos económicos, en su mayoría procedentes de áreas culturales con ‘*una cultura tradicional*’ que tienden a organizar a fin de actuar solidariamente para el logro de un lote y la obtención de servicios básicos y facilidades comunales (Matos Mar, 1977: 25).

El 14 de febrero de 1961, con la promulgación de la Ley orgánica de los barrios marginales y urbanizaciones populares, aparece la primera definición legal del término barriada:

Barrio marginal o “*barriada*” la zona de terreno de propiedad fiscal, municipal, comunal o privada [...] en las que, por invasión y al margen de disposiciones legales sobre propiedad, con autorización municipal o sin ella, sobre lotes distribuidos sin planes de trazado oficialmente aprobados, se hayan constituido agrupamientos de viviendas de cualquier estructura, careciendo dicha zona en conjunto de uno o más de los siguientes servicios: agua potable, desagüe, alumbrado, veredas, vías de tránsito vehicular, etcétera – (Ley n 13517, art 4, in viso 1. A).

Como lo subraya Matos Mar, «cada barriada tiene su propia historia y sus propios mecanismos de relación con la urbe», y si bien todas aparecen en un conjunto externamente homogéneo, en realidad demuestran una pluralidad de situaciones «con un interno heterogéneo y contrastado» (Matos Mar, 1977: 18).

¹⁹ Por Gran Lima, se entiende los distritos de El Cercado, Chorrillos, La Victoria, Lince, Magdalena del Mar, Pueblo Libre, Miraflores, Rímac, San Isidro, Barranco, Breña, San Miguel, Santiago de Surco, 27 de Octubre, Carabaylo, Ate- Vitarte, Lurigancho, La Provincia Constitucional del Callao.

Breve panorama histórico

Driant (1991) articula el proceso de formación de las barriadas en torno a tres etapas; nos permitimos utilizar esta fuente de referencia. Los antecedentes de la barriada limeña se gestan en la década de los años veinte; a partir de los años treinta, se observa la formación de las primeras barriadas: la construcción del terminal marítimo del Callao atrae abundante mano de obra provinciana. Es así como empiezan a urbanizarse las riberas del Rímac, a menudo citado en la novela de Bryce Echenique.

El auge de las barriadas (1940-1954)

El terremoto de 1940 es el detonante de un nuevo tipo de urbanización masiva, también acelerada por la migración de campesinos andinos. Es así como el primer modelo de barriada, San Cosme, se extiende rápidamente y el núcleo principal San Cosme, El Agustino crece en torno al Mercado Mayorista para ramificarse a las faldas del cerro San Cristóbal y enraizarse en Leticia, Tarma Chico, Santa Rosa, el Altillio. El eje Lima-Callao era, en la época, la primera zona industrial de la aglomeración, gracias al puerto, la vía férrea y las largas avenidas que unían ambos polos. En estas barriadas, se concentró, en el curso de los años cuarenta, la mayoría de la población obrera de la capital. Al mismo tiempo, a mediados de los años cincuenta, la burguesía limeña abandonaba el centro para ir a poblar los nuevos barrios formados: Miraflores, Magdalena, Lince, San Isidro, Jesús María, Barranco, y Chorrillos. Los migrantes recién llegados ocuparon los espacios ya libres y, al alquilar las antiguas residencias, subdivididas en departamentos, acentuaron el proceso de tugurización. Paralelamente a la ocupación de las aéreas delimitadas por las grandes avenidas, el distrito de la Victoria empezó a densificarse. Paralelamente al desarrollo de las zonas residenciales de la burguesía, se crearon los barrios populares, formados por barriadas o tugurios.

En los años cincuenta, las barriadas ocupan ya ambas márgenes del Rímac: Fray Martín de Porres, Pedregal, Zarumilla, Cantagallo, Mirones, Reinoso, Carmen de la Legua. La década de los cincuenta marca la consolidación de la barriada como fenómeno de gran envergadura que afectará el desarrollo futuro de todas las ciudades peruanas. Factores decisivos contribuyen en el desarrollo de las barriadas: fuera del fenómeno de la migración, la guerra de Corea, por una parte, permitió acelerar el proceso de industrialización; por otra parte, la política asistencialista del gobierno de Odría, con un lema *hechos y no palabras* ofreció apoyo a los sectores populares.

La explosión periférica (1955-1971)

La segunda etapa del crecimiento de las barriadas comienza en diciembre de 1954, al sur, con la invasión de un vasto arenal: Ciudad de Dios. «Ciudad de Dios surgió intempestivamente la noche del 24 de diciembre de 1954, como resultado de la invasión masiva y organizada de un sector de la población que enarbolaba la necesidad de vivienda como causa de su insólita movilización» (Matos Mar, 1977: 98).

Entre 1960 y 1963

Se desarrollan las barriadas esencialmente en dos conos. Al norte, Independencia, El Progreso (1960), Tahuantinsuyo, El Carmen, Ermitaño (1961). Al sur, Juan Carlos Mariátegui (1961), y Pamplona Alta (1963) que conectan el conjunto de Ciudad de Dios con el de Villa María del Triunfo. Sin embargo, el progreso de los conos no impidió el desarrollo de barriadas en los sectores más antiguos como El Agustino, Lima, Callao y San Martín de Porres.

Las barriadas planificadas (1971-1980)

El primero de mayo de 1971, unas doscientas familias invadieron los terrenos reservados para equipamientos colectivos, al igual que los pendientes a la entrada del cono Sur. Hubo graves enfrentamientos que desembocaron en una medida gubernamental: el 15 de mayo, el gobierno decidió reubicar a los invasores en un terreno plano y arenoso del centro de Lima. Es así como los arenales de Tablada de Lurín vinieron a constituir la nueva gran barriada de Villa el Salvador. A partir de 1971, las barriadas planificadas adquieren una importancia determinante. También, se caracterizan los años setenta por la proliferación de nuevos tipos de urbanización: las asociaciones “proviviendas” (éstas a menudo se tornan en barriadas) y las cooperativas de vivienda. El principio de estas urbanizaciones reguladas por leyes específicas se basa en grupos de compradores reunidos con el fin de ahorrar juntos, adquirir un terreno, habitarlo. El problema es que los propietarios de terrenos no urbanizables venden ilegalmente el suelo y que, al tomar conciencia de la ilegalidad de la transacción, los compradores invaden el terreno.

Nuestro interrogante será saber hasta qué punto resuelven las barriadas el problema de alojamiento de sus habitantes.

Una inadecuada oferta de viviendas

Como escribe Deler (1974), la afluencia de una población de origen provinciano ha sido un factor determinante tanto en el crecimiento demográfico de la aglomeración limeña, como en el crecimiento de las barriadas. Si bien son complejas las causas de este movimiento migratorio, es necesario hacer un breve esbozo de la crisis que conoce la sociedad peruana desde los años 1940-1945. Los elementos de una urbanización del Perú se establecieron entre los años cuarenta y cincuenta, período en el cual se aceleró la migración hacia las ciudades. En 1940, el 35,4 por ciento de la población peruana era urbana; en 1961, alcanzaba al 47,4 por ciento; en 1972, el 59,4 por ciento; y en 1981, el 64,8 por ciento (Paredes, 1978: 3).

Las encuestas efectuadas por la Dirección Nacional de Estadísticas y Censos, en 1966 (DNEC), permiten evaluar los motivos de la migración hacia Lima. En primer lugar, se trata de mejorar su situación económica; luego, se ubican lo que Matos Mar llama “motivaciones sociales”; al igual que motivos diversos, tales como la atracción que ejerce Lima, e incluso el ansia de aventuras. Finalmente, se encuentran los motivos de educación. El rápido incremento de la población desde 1945 no ha sido seguido por el mercado de la vivienda, lo cual acarrea la instalación de un juego especulativo. Dichos mecanismos especulativos que afectan la casi totalidad de los terrenos periféricos de propiedad privada se manifiestan en el alza desmesurada de los precios por metro cuadrado de los terrenos por construir. Ante una acelerada urbanización de las zonas agrícolas periféricas, el gobierno decidió, en 1975, proteger esos suelos. La nueva norma trajo consigo la explosión de urbanizaciones ilegales, bajo la forma de asociaciones pro-vivienda que acaban transformándose en barriadas. Por otra parte, hay que tomar en cuenta el segundo aspecto: el alquiler de viviendas. Si bien es claro que las dificultades de acceso a las viviendas de alquiler han contribuido a intensificar el movimiento hacia las barriadas, esta intensificación misma es, a su vez, una explicación posible de la escasa oferta de alquiler. En cuanto a la vivienda de alquiler barato, la principal consecuencia de la legislación ha sido la tugurización del parque.

Deler, al clasificar y cuantificar los tugurios del distrito de Lima, evidencia que estas viviendas tugurizadas se concentraban principalmente en las zonas centrales de la ciudad (Lima, Breña, La Victoria) y en el Callao, en San Martín de Porres, y en la zona sur del casco urbano tradicional, y cerca del centro secundario de Miraflores. (Deler, 1974: 84-85). La multiplicación de estas barriadas ha constituido uno de los hechos sociales más saltantes de los años setenta. Más adelante, el proceso de crecimiento urbanístico adoptó otra terminología con el nombre de “pueblo joven”, que también determinó a aéreas tugurizadas en el centro de Lima.

*De la Lima marginal de las barriadas a la ciudad popular*²⁰

La ciudad popular representa el actual sistema derivado de la auto-urbanización. Las antiguas definiciones de barriada, pueblo joven y asentamiento humano, son actualmente insuficientes al hablar de una ciudad que entró en una efectiva consolidación del tejido urbano y, luego, de la constatación de su esencia diversa y heterogénea. Además, cabe señalar que en Lima, un cuarenta por ciento de la población habita en barrios populares, y dos terceras partes de la construcción en el Perú son auto-producidas. La ciudad popular es compleja y merece ser entendida dentro del marco de la configuración del espacio público: éste define planteamientos diversos, desde la relación física de un espacio público vacío, abierto (plazas, calles, parques) hasta un espacio lleno, cerrado (Bibliotecas públicas, mercados):

Estos (espacios públicos) son instancias deliberativas que permiten el reconocimiento y le dan voz a nuevos actores y temas, que no son monopolizados por algún actor social o político o por el Estado mismo, sino que son heterogéneos, es decir, que reflejan la pluralidad social y política, que, por lo tanto, visibilizan el conflicto ofreciendo una opción para manejarlo de manera que se reconozcan los intereses y las opiniones en sus diversidad (Dagnino *et al*; Olivera, 2006).

La ley de barriadas, vigente desde 1961, estableció una modalidad de ocupación que expresa un orden urbanístico legible hasta el día de hoy, lo cual no se puede afirmar a propósito de los barrios de ocupación más reciente que se asientan sobre terrenos de carácter marginal.

A modo de conclusión, si bien los estudios urbanos, en lo que a Lima se refiere, se concentraron en los barrios populares, en especial, el fenómeno de las barriadas, y en el más general de la vivienda, a lo largo de varios procesos de consolidación del hábitat, las ciencias sociales se deberían centrar en el futuro, en el papel de los espacios públicos, siendo éstos, espacios relacionales urbanos abiertos donde mejor se protagonizan las afirmaciones de *identidad urbana*.

²⁰El trabajo de 1 programa DESCO se viene concentrando desde hace casi 20 años en el sur de Lima. Véase DESCO, serie *Estudios Urbanos*, n°3.

3.3. LIMA EN EL TEXTO FICCIONAL²¹

Antes de centrarme en las múltiples representaciones de la *Ciudad de los Reyes*, me permito utilizar algunas reflexiones de Fernando Aínsa sobre la ciudad latinoamericana en tanto zona fronteriza como espacio diferenciado:

Las capitales de los estados que son fronterizos operan como centro de las propias realidades nacionales, aunque estén situados en su periferia geográfica, generalmente en la costa como sucede [...] con Lima [...] En la franja fronteriza operan las fuerzas centrífugas que animan la vocación expansiva del espacio que la impulsa hacia la periferia [...] o las fuerzas centrípetas que la refieren al centro que las gobierna y desde donde se la controla y se consagra el derecho positivo que la legitima. Esa [...] dialéctica del movimiento centrípeto y centrífugo (es) fundamental para explicar la *identidad cultural* de América Latina (Aínsa, 2006).

Y, precisamente, si quiero referirme a esta dialéctica de los dos movimientos, es porque vamos a asistir, a través del contexto histórico, a la metáfora del proceso, configurado en el aluvión migratorio que bajará de los Andes.

3.3.1. *La humidificación y la putrefacción*

Ce n'est pas non plus, assurément, le souvenir de ses tremblements de terre qui ont ébranlé les cathédrales, ni les raz de marée de ses mers frénétiques, ni l'inflexible aridité de ses cieux sans larmes, ce ne sont pas ses étendues de clochers penchés, de murs tordus, de croix affaissées comme les vergues inclinées des navires à l'ancre, ni ses avenues de banlieues où les ruines s'entassent en jeux de cartes, ce ne sont pas toutes ces choses seulement qui font de Lima –la – Sèche la cité la plus insolite et la plus triste qu'on puisse voir. Car Lima porte le deuil en blanc et rien n'est plus atroce que sa blanche douleur. Aussi ancienne que le temps de Pizarre, la blancheur conserve à ses ruines une éternelle jeunesse, refuse la joyeuse verdure d'un déclin consenti et étend sur ses remparts brisés la rigide pâleur convulsée d'une mort foudroyante (Melville, 1989: 226).

²¹ Los escritores latinoamericanos nos han ofrecido cada uno una versión diferente de Lima, desde la Lima de Congrains, circunscrita a las barriadas, hasta la Lima de Bryce Echhenique, narrada desde sus barrios más acomodados.

Desde el carácter fúnebre de la representación que nos ofrece Melville de la ciudad de Lima, en *Moby Dick*, al evocar su luto en blanco, su blanco dolor y su rígida palidez, en otros términos, la garúa, una densa neblina que genera tristeza, se abre sobre otra lectura, muy similar, en el texto bryceano, viniendo éste a enfatizar la humidificación de Lima, consecuencia directa de la garúa:

La misma garúa de siempre (p. 28); lo único malo es que en esta ciudad hasta la lluvia que va a caer se pudre [...] (p. 140); la maldita humedad limeña (2x) (pp. 141,158), lo único malo es que en esta ciudad hasta la lluvia que va a caer se pudre y no llueve jamás (p. 140) humedad de la peor (162); La humedad limeña era capaz de oxidar a la Obra [...] (p. 176); el proceso de humidificación (p. 193); la humidificación del San Pablo (p. 255); los limeños de pura cepa, tan húmedos (p. 271); el proceso de limeñísima humidificación (p. 282); la enclenque y enfermiza humedad de la capital (p. 309).

Como acabamos de presentar, la idea de putrefacción se repite, de modo recurrente, a lo largo de la novela y viene a materializarse bajo la forma de ‘la Todopoderosa humedad de Lima’ (p. 350). Es tan corrosiva que llega a destruir el carácter de los hombres, ejercitando en ellos un evidente proceso de deterioro, ‘la humedad y el deterioro’ (p. 590).

3.3.2. *La huachafería o lo huachafo*

La desaparición del mito de la Arcadia colonial acarrea el borrado de los vínculos simbólicos entre la ciudad y su pueblo. Habrá, entonces, que encontrar un simulacro que venga a asumir, a rellenar el imaginario urbano. Es aquí donde intercede la huachafería.²² Se supone que el término hubiera aparecido al momento en que Lima ingresaba a la modernidad, época que se caracteriza por la crisis de los estilos arquitectónicos hacia 1910. De origen discutible, la huachafería designa una categoría a medio camino del mal gusto, de la ostentación, de la presunción tan social como cultural, de la originalidad extravagante y, sobre todo, de la inautenticidad. En definitiva, es un signo que apunta al simulacro y que, entonces, va a incorporarse en un trayecto de sentido que nos proponemos someter, en adelante, dentro esencialmente de dos lecturas que son la de la parodia, en el incipit, lectura reforzada, en lo que a la caricatura se refiere, a la semántica de los carnavales de Piura, en la quinta parte de nuestra presentación.

²² El presente trabajo se sustenta en un artículo en línea de Belay, Raynald, *L'informe d'une ville: Lima et ses représentations*, en www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RAI_015_0069 [consulta el 15 de junio de 2012].

Muchos ejemplos abundan en el tejido textual y nos proponemos dar una breve muestra del fenómeno:

La casa huachafona de los Diaz (p. 119); la casa de los zambos les pareció horrible, la sala huachafísima y cuando ellos fueron grandes y se casaran, jamás iban a tener unos muebles tan retorcidos y feos como éstos (p. 120); las letras tan huachafas de las canciones de Freddy Rolland (p. 123); la huachafísima (2x) esposa del filósofo Vargas Lara (pp. 171y 182); la casa de don Juan Velasco Alvarado, Jefe del Estado del Perú, remozada con tan mal gusto y tanta huachafe-ría (p. 223).

3.3.3. *La intertextualidad*

La ciudad está construida y reconstruida a través de un entramado de intertextos, otros tantos facsímiles que la proyectan en un no-lugar. Al respecto, hay que subrayar cómo se ha venido prolongando la fundación real de Lima, a través de un largo recorrido literario, como una forma de «alimentar su propensión utópica inicial» (Valero, 2003: 10). En el estudio de nuestro objeto cultural, aparece una serie de intertextos que van de Juan del Valle Caviedes²³ (p. 436), en el siglo XVII, a Esteban de Terralla y Landa, en su *Lima por dentro y por fuera* (1792). Las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma (1872) van a constituir la primera fundación literaria de la Lima mítica del pasado (p. 288). A través de la visión de la Lima colonial y republicana, se perfila la resonancia de un espacio portador de la memoria colectiva del pueblo limeño. No obstante, cabe subrayar que precisamente es en el año de esta publicación cuando ocurre la primera destrucción del referente se destruyen las murallas para permitir la expansión de Lima. El proceso de la modernidad²⁴ está en marcha, es la nostalgia de esta *Lima que se va*, (José Gálvez, 1921), otro intertexto que hace parte del objeto cultural, y que viene a connotar la fase intensa de modernización bajo el gobierno de Leguía (1911-1930).

Más adelante en la novela, el epígrafe de la cuarta parte, de César Vallejo²⁵ apunta a este «tránsito hacia una modernidad literaria en la que irrumpe la ciudad industrial y la realidad de la provincia» (Rovira, 2005: 67), fenómeno protagonizado por el grupo Colónida:

²³ Juan del Valle Caviedes pone en escena el reverso de la ciudad virreinal, al enfocar la visión literaria hacia el lado oscuro de la marginación.

²⁴ Cuando evocamos la noción de modernidad, nos referimos a las reformas urbanas que se iniciaron a partir de los años 20.

²⁵ Vallejo, César, *He encontrado a una niña*, Trilce, Editado por González Vigil, Ricardo (1991) en www.paginasdelperu.com [consulta el 4 de marzo de 2012].

Abraham Valdelomar, el creador de la revista, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, todos citados en la novela, también José María Eguren y Federico More. La nueva realidad urbana da lugar a otras visiones literarias que trazan los procesos de cambio y la transformación del espacio urbano, debido a la inmigración provinciana. Será entonces bajo el fondo de la decadencia física y espiritual de la urbe cómo en los años cincuenta destaca la novela de Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, un intertexto que va a vertebrar el objeto cultural. Escribe Sebastián Salazar Bondy al respecto: «Hace bastante tiempo que Lima dejó de ser [...] la quieta ciudad regida por el horario de maitines y ángelus [...] El embotellamiento de vehículos en el centro y las averías...» (Salazar Bondy, 1968). Es obvio que si Bryce Echenique recurre a menudo a Salazar Bondy (pp. 472 y 522), es para mejor enfatizar esta quiebra del proyecto moderno. El propio Bondy reconoce en ésta los efectos directos de la complacencia entretenida respecto a la representación anacrónica de la Arcadia Colonial, elogiada por Ricardo Palma. Es así como ‘por’ y ‘gracias’ al intertexto de *Lima la horrible*, se puede evocar la lenta agonía de Lima, una capital que se esconde tras las máscaras del poder colonial y oligárquico de las familias potentes. A través de esta lectura, se presupone que Lima ya no es susceptible de remitir una representación (o múltiples representaciones) que permitieran al pueblo limeño realizarse en un imaginario colectivo, y, claro, aún menos, poder situarse en la realidad y forjar su *identidad*. Dentro de un simulacro de ciudad, se imponen imágenes de degradación, signo de una próxima disolución, que no sólo abarcan al espacio urbano, sino que incorporan al Perú en su totalidad, desde el sesgo político de la realidad nacional:

La misma Lima de eme de mierda de siempre (p. 28); la Lima del diablo (p79); Ciudad de mierda esta de Lima.(p. 125); la humedad de Lima, que todo lo pudre, lo corrompe, lo humedece. Piensa en Odría. ¿Dictadura? Dictablanda y cada día más blandegue.Y en el colegio San Pablo, ya hay demasiadas coneciones nacionales [...] –Demasiados profesores peruanos [...] Eso es, exactamente, lo que entiendo por humedad limeña en este caso preciso (p. 139), la afeminada ciudad de Lima (p. 156); esta pobre Lima de mierda (p. 245); Lima es Perú, jodido país, esta ciudad de mierda (p. 282); la realidad nacional, o sea humeda y criolla (p. 179); Manongo no pudo ver cómo se humidificaba el primer gobierno del arquitecto Fernando Belaúnde Terry, una esperanza en el Perú [...] (p. 450); Lima era el Perú limeño en aquella *belle époque* pre desborde popular de nuevos limeños andinos y cholos y mil millones (p. 451); *¿En qué momento se jodió el Perú?*²⁶, de muchos años atrás, sino ¡*El Perú se sigue jodiendo, carajo!* [...] (p. 453);

²⁶ Esta frase, originalmente enunciada en el pluscuamperfecto, remite a la primera página del intertexto de Vargas Llosa, Mario (1969), *Conversación en la Catedral*, Lima, Peisa.

hasta la húmeda y borbónica restauración de la democracia en el Perú, con la reelección de Fernando Belaúnde Terry (p. 457); la historia húmeda (p. 547).

De este saqueo de la realidad nacional destaca el intertexto de *Conversación en la Catedral* «¿En qué momento se había jodido el Perú?». Al respecto, Bryce Echenique (2001: 47-51) evoca la ira del pueblo peruano al descubrir *Lima la horrible* y recuerda que nadie se ha fijado en la cuarta página de *Conversación en la Catedral*, que reitera con este mátiz grosero: «Hasta la lluvia andaba jodida en este país». Prosigue de la manera siguiente su artículo Bryce, y juzgo útil mostrar cómo un pueblo se queda identificado con su nación pues como lo vamos a ver, se desliza la metáfora de un Perú «jodido» hacia los propios peruanos que ellos también están «jodidos»:

Ahora resulta que Lima ya no sólo es horrible, sino que es, además, «una puta», según la reciente opinión de un intelectual limeño. El Zavalita de Vargas Llosa, por su parte, no es ya el único peruano que está jodido. Lo estamos todos, según una conversación producida por una revista de circulación nacional. Dicha conversación que tuvo lugar en la Universidad Católica de Lima, le permitió a uno de los exponentes sugerir que para que se hubiese jodido habría sido necesario, antes que nada, que existiese Perú. O que también es posible que existan una cantidad de Perús posibles e imposibles, pero en todo caso subyacentes e simultáneos (id.).

Llegado al final de su análisis, Bryce enuncia la noción, a mi parecer, muy significativa de *autoflagelación*, en el sentido en que no se puede evocar a Lima sin calificarla de horrible, y no se puede pensar en el Perú «sin que nos venga a la mente que se trata de un país perfectamente jodido», resultado de clichés procedentes de la corrupción del país que muchos encuentran como ‘un tanto indescifrable’, en palabras del psicoanalista peruano Max Hernández.

3.3.4. *Las estructuras identitarias*

La novela utiliza como marco un espacio urbano perfectamente conocido, en función de una experiencia personal del autor. Recordemos que no existe un espacio real, yerto, sino innumerables imágenes de este espacio, que llamaremos ‘espacio imaginado’:

L'espace ne peut finalement exister qu'à travers la perception que l'individu en a; il le reconstitue selon des formes privilégiées qui lui sont propres. Et l'espace n'est donc intéressant que par l'idée que s'en fait l'utilisateur: il n'est que subjectif» (Soubeyroux, 1982: 88).

Mi propósito es tratar de ver cómo las referencias al espacio urbano se organizan en el tejido textual y cómo estas imágenes se integran en las estructuras textuales.

Las imágenes de la ciudad²⁷

«Las formas físicas de la ciudad son constituyentes principales de la imagen que vamos a formarnos de la misma» (Rovira, 2005: 21). Me permito adoptar, en sus lineamientos generales, el mismo modo clasificatorio que viene utilizando el escritor.²⁸

Los recorridos (calles, avenidas)

Primera parte (p.13 hasta p. 146) la avenida Javier Prado –en la periferia, cerca de San Isidro, Los Castaños– igualmente, la avenida Salaverry, que cruza el espacio desde el Pacífico hasta el Centro histórico, Orrantía del Mar –una ampliación de San Isidro–, la Avenida Abancay – que cruza por el Centro histórico y está cerca de la Plaza San Martín–, Lince –un barrio marginal–, la avenida Tacna –en el Centro histórico–; tercera parte (p. 309 hasta p. 423), la preciosa calle General la Mar (2x); cuarta parte (p. 429 hasta p. 504): la calle Lescano –y Jirón de la Unión–, Centro histórico–, la plena y ya urbana carretera Panamericana,²⁹ Manongo acelera con sus primeras imágenes a cuestras de un oasis en plena Panamericana, con aquel caminito entre los últimos sembríos de una hacienda urbanizada porque crece y crece Lima; plena carretera Panamericana y la ciudad que crece y crece (p. 484); caminando de arriba abajo el jirón de la Unión haciendo por olvidarte’ (p.488); quinta parte (p.509); hasta p. 611); la esquina del jirón Quilca (centro de Lima), la avenida Brasil, que sale del Pacífico, rumbo al centro, exactamente se para en la Plaza Bolognesi.

Los límites (ríos, vías férreas, murallas)

²⁷ Dado que me sitúo desde el sesgo de las representaciones de Lima, quiero señalar, con antelación, que ciertos aspectos del espacio sólo se darán a ver dentro de la trama de la diégesis,(la clínica americana), otros serán profundizados, conforme presentaré mis hipótesis de investigación, lo que dará lugar no a repeticiones sino a una lectura de signos pluriacentuados.

²⁸ No presento una lista exhaustiva de los espacios ficcionales sino que privilegio aquellos que son recurrentes.

²⁹ La Panamericana bordea la costa limeña. Es un sistema de carreteras que vincula casi todos los países del hemisferio occidental del continente americano. Fue concebida en la V Conferencia Internacional de los Estados Americanos en 1923.

Primera parte (p. 13 hasta p. 146): ¿[...] con qué tu hayas desviado el río? (p.15); segunda parte (p. 151 hasta p. 303); Álvaro [...] había optado por ir dando saltitos de *boy scout* de piedra en piedra del río Rímac y había resbalado en el intento (p. 164); alguien, [...] había tirado al río Rímac al Cristo de madera (p. 197); y el tremendo boche arrancó en la pista que separaba el colegio de la ribera del río [...] el Macho Inurritegui saltó la altísima muralla de cipreses que señalaba los límites del San Pablo [...] (p. 198); la pista que daba a la línea del ferrocarril (p. 206); al otro lado de aquel río Rímac desviado por don Álvaro de Aliaga y Harriman (p. 223); hasta al río Rímac le llaman el río hablador (p. 271); La cantidad de agua que había pasado por el río Rímac desviado [...] (p. 281); lo fría que estaba el agua del río Rímac a esas horas de la noche (p. 292); tercera parte (p. 309 hasta p. 423); entre aquellos cerros abrumadores y los árboles tan altos y el río Rímac, más cerca, el colegio San Pablo estaba rodeado de pistas y caminos, hasta de ocultos senderos; había un camino, una pista en curva que llevaba por otro lugar al río y a lindas casas a ambos lados (p. 309); había traspasado (Manongo) los límites del colegio [...] y se había metido después por la línea del ferrocarril y después había regresado nuevamente y se había metido por la pista bonita que llevaba hasta la casa de los Piazzola (p. 311); irse de picnic al borde del río (p. 316); la pista que corría paralela al ferrocarril (2x), [...] Tere y él habían instalado su picnic, ahí al borde del río sobre un suelo de mala hierba y piedras entre cañaverales y plantas salvajes en la orilla del Rímac (p. 317); el zangoloteo carnal al que se habían sometido ambos a la orilla del Rímac (p. 318).

Los barrios

Los barrios que de mayor o menor importancia son lugares en los que el observador entra mentalmente individualizando características que los diferencian (íd.)Primera parte (p. 13 hasta p.146) el barrio acomodado de San Isidro, el barrio Marconi, que está ubicado dentro de San Isidro, el corralón de Adán Quispe, un corralón con chozas y esteras y ponchos sucios y viejos y polleras y ojotas de donde sale Adán (p. 92); [...] frente a la bodega con su chino propietario y vendedor adentro, como es costumbre en tantas esquinas de Lima, San Isidro, Miraflores, de tantas partes que ya son casi todas, el corralón en que vivía Adán Quispe [...] (p. 90); Lince, barrio pobre que bordea San Isidro, los barrios negros de la Victoria, un barrio populoso cerca del Centro histórico; segunda parte (p. 151 hasta p. 303): el barrio Abajo el Puente, el más corrompido burdel de la Victoria, barrio grone (p. 237); los barrios tan elegantes como san Isidro y Miraflores, que era bastante menos que San Isidro, barrio superlativo, gente decente y fina hasta más no poder, buganvilia y nata de ilustrísimos apellidos (p. 244);

tercera parte (p. 309 hasta p. 423): la esquina del corralón de Adán Quispe; quinta parte (p. 509 hasta 611): Magdalena, periferia que bordea el Pacífico.

Las casas³⁰

La casa de Manongo: en aquella habitación amplia, moderna, confortable y alegre en los despertares de San Isidro (p. 29); y su precioso comedor encendido (p. 30); quedaban su perro Oscar y la servidumbre en la repostería (p. 44); la casa de Tere, en San Isidro: Manongo [...] se detenía en una bodega cercana a casa de Tere, ya camino de su propia casa y en la misma calle General La Mar en que vivían ambos (p. 90); con la ventana de su dormitorio que daba sobre el campo de polo; Manongo solía conversando con su madre, ahí en ese dormitorio demasiado sobrio, demasiado padre (p. 409); la casa de Tere, que era moderna y de dos pisos, entonces, había sido derrumbada y reemplazada por una casa moderna y de un solo piso ahora (p. 547); tras la muerte de su padre, la casa ha sido derrumbada y ahora tiene un aspecto exótico: el bar mexicano se parecía al bar de Ricardo Montalbán, muy probablemente, o sea que tenía más de Hollywood y *Mexicali rose, I love you*, versión cantada por Bing Crosby, que de Distrito Federal o lo que sea, en el México real y la antigüedad más preciada era una foto de Manongo a los quince años (p. 549).

Los nodos

Los nodos,³¹ que son los puntos estratégicos de una ciudad en se entra y se sale como referencia hacia la que nos movemos o desde la que transitamos (los *club*, el colegio, las plazas, las iglesias, las estaciones). Son lugares de conjunción y de encuentro que dan *identidad* a un barrio.

Los Ministerios y otras instancias representativas del poder: Centro Histórico de Lima.

Todos están convocados, desde el íncipit. Se trata del Ministerio de Emisión, Inflación y Hacienda (p. 20); el Palacio de Gobierno (p. 21); los Ministerios de Marina y de Interior (p. 22);

³⁰ Siendo la casa un elemento constitutivo del barrio, me permito incorporarla en la clasificación previamente establecida por Rovira.

³¹ Me permito incorporar a la clasificación de Rovira los Ministerios, los cines y el campo de polo, participando estos lugares de los procesos identitarios.

el Ministerio de Interior y Guerra (p. 22); el mastodonte greco-limeño del Banco Peruano de Crédito Español (p. 443); el Palacio de Gobierno (p. 449).

Los *clubes*

Primera parte (p. 13 hasta p. 146). El club Phoenix o Fénix club, ubicado en San Isidro, el club Terrazas de Miraflores, en Miraflores, club idílico que abre un panorama sobre el Pacífico; el club nacional³² –plaza San Martín–, el Country Club, un lugar de cita entre las hembras y los matadores el barrio, donde la juventud dorada pasea por los inmensos y verdes y floridos jardines y sus muros llenos de altas flores, de buganvillas y enredaderas, de palmeras, Tere entra al Country Club y lo ve más lindo que nunca, sus jardines, tantas plantas, tantas flores, tanta gente alegre y en las bancas verdes los enamorados y la curva galería cubierta por enredaderas, buganvillas en flor de marzo soleado y las palmeras al fondo y más allá enramadas que anuncian el hotel –club británico y algo colonial también, modernísimo pero tampoco faltan algunos azulejos andaluces ni aquellos techos de cristal colorido del gran hall de entrada con piso de damero, ni el bar ese tan señorial, tan club inglés [...] (p. 80); en el Country Club, [...] las bancas verdes estaban ahí más que nunca, a ambos lados de la piscina grande, y más que nunca también en la galería curva detrás de la piscina para niños, un poco en alto, cubierta de floridas enredaderas (p. 132); buganvillas de adorno multicolor y caminitos que llevaban hacia la parte que era hotel, hasta llegar a la escalera esa tan linda de doble vertiente que subía al gran hall con piso de damero y techo de cristal colorido e inglés. Hacia la izquierda, entrando por ahí atrás, el bar tan inglés. Hacia la derecha, pasillos amplios que pasaban por la recepción del hotel y desembocaban luego en las lindas y tan campestres vernadas de cristal [...] (p. 133); tercera parte (p. 309 hasta p. 423): fue (Manongo) hasta el inmenso bar cubierto de hermosos toldos, bañado en buganvillas, y desde él miro la belleza intensa y muy cuidada de los jardines del Country Club (p. 385), la alegría visual del Country Club, la banca verde (de Tere y de Manongo), los corredores del hotel entre todas aquellas habitaciones, el Country Club inmenso y precioso, los jardines de ese verano antes de abril, las canchas de tenis; cuarta parte (pp. 429-504): para él (Manongo), el Country Club no se lotizó, primero, ni se vendieron sus piscinas y canchas de tenis y gran parte de sus jardines para construir un club mediopelín [...] (p. 474); quinta parte (p. 509 hasta p. 611): Tere y su recién casado Ber-

³² Reputado como el club de los oligarcas a lo largo de los siglos XIX y del siglo XX, el Club nacional fue fundado en 1855.

nardo Bernales pasan la primera noche de bodas en la suite nupcial del Country Club: [...] le estaba haciendo adiós a los jardines, a las piscinas, a las buganvilias... (p. 511), la clásica fachada del club nacional (p. 525).

Los colegios

El colegio Santa María, en San Isidro, con su mundo definitivamente masculino (p. 29); la blanca puerta de su dormitorio verde, los corredores del segundo piso ‘las concurridas canchas de basket, los verdes campos de fútbol (p. 30); [...] los corredores entre las salas de clases, por un lado, y por el otro las canchas de basket. Todo blanco y limpio, techos altos, urinarios blancos y compartimentos con las puertas abiertas o mal cerradas y los excusados a la vista, lavatorios blancos [...]. Sí, eran muy blancos los lavatorios del colegio Santa María [...] (p. 31).

Por otra parte, pese a que no pertenece el Colegio San Pablo al espacio limeño, sino que está ubicado a unos cuarenta kilómetros de Lima, entre Chosica y Chaclacayo, es imprescindible mencionarlo, siendo éste el lugar donde mejor se perciben los *procesos identitarios* a través de varios fenómenos de marginalidad. [...] y muy cerca de la dirección, una especie de barriadita formada por seis compartimentos divididos por tabiques de madera [...]. Allí se evoca la “selección de las especies”, pues son muchos “los cholos cholísimos” que ingresan al San Pablo (p.163); la sección ranchería, o sea los ‘fieles servidores de los boys’, cuatro andinos, primos de los mayordomos de don Álvaro, el ministro de Hacienda (p 165); la sección de los profesores: “[...] míster Jerome Owens, de Oxford, Scotland Yard y la Royal Air Force [...] en la casa más grande situada frente al edificio en que se encontraban las aulas y los dormitorios de los alumnos, por ser el director de Saint Paul School ante las autoridades competentes inglesas” (p. 169), don Enrique Vargas Lara, a quien le correspondía la segunda casa en tamaño e importancia [...] pues iba a desempeñar el importantísimo cargo de director peruano del colegio San Pablo ante el ministro de educación» (p. 170), míster Patrick Carol [...] se instaló en la mejor suite del colegio [...] (p. 173), [...] los jardincitos que rodeaban cada idílico bungalow [...] (p. 203); junto al amplio y único salón de clases, cuyas inmensas puertas de vidrio daban por la izquierda a un pequeño jardín y a la piscina, y, por atrás a la muralla de cipreses [...] ;(p. 204); la decoradísima y estrafalaria casa de Teddy Boy [...] se había ido convirtiendo poco a poco en el corazón del colegio San Pablo. Una formidable discoteca de música clásica, jazz, opera y *oldies* [...] (p. 211). “La Recoleta”, peligrosísimo colegio de

hombres porque quedaba tan sólo a cien metros del Belén, peligrosísimo colegio de mujeres porque ahí estudiaba Tere' (p. 323). Ambos colegios estaban ubicados en el centro de Lima.

Las plazas

Primera parte (pp.13-146). La plaza San Martín, en el centro de Lima, 'lugar en que se había previsto la matinal reunión de los flamantes internos de rojo y británico uniforme', y que será el punto de de reunión de los fundadores del colegio San Pablo. Segunda parte (pp. 151-303): la Plaza de toros de Acho, al norte del Centro histórico, en la orilla del Rímac. Cuarta parte (pp. 429-504): el Cream Rica –un nuevo bar– de la Plaza San Martín, [...] en el Cream Rica de la Plaza San Martín, había encontrado (Manongo) a la muchacha (otra, nombrada Isabelita) tan alegre y bonita que lo acompañó a su baile de promoción (p.490).

Las iglesias

Primera parte (pp. 13-146): la iglesia San Felipe- San Isidro-; segunda parte (pp. 151-303): la iglesia de la Virgen Milagrosa –Miraflores–; cuarta parte (pp. 429-504): la iglesia de la Merced, 'joya del barroco colonial', en el Centro histórico.

Los cines

Primera parte: Los cines de barrio, el cine Colina, el cine Metro en Breña-, el cine San Martín, el cine Colón, al centro de Lima; tercera parte (pp. 309-423): el cine Country, en San Isidro; quinta parte (pp. 509-611): 'el ridículo y pretencioso edificio del cine Colón'.

El campo de polo

El campo de polo, en San Isidro, lugar de encuentro de los dos enamorados, Manongo Sterne y Tere Mancini; Tere [...] mirando cómo se volvía negro y oscuro el campo de polo, cómo desaparecían el acequión que pasaba entre su calle, los árboles y el campo de polo más oscurecido hasta que sólo se oyó el ruido del agua [...]; (p. 115), [...] Tere lo escuchaba, tumbada ahí a su lado, lejísimo de todo y de todos, en el césped del campo de polo [...] (p. 145); [...] tirados en el club de polo, y pasando juntos (Tere y Manongo) una noche de amor, [...] le enseñaba (Tere) el campo de polo verde y un poco más verde un ratito después que fue cuan-

do la realidad empezó a aparecer entre el amanecer (p. 146); [...] Tere era la única chica, la única enamorada que le acompañaba hasta la mismísima estación de Desamparados [...] (p. 232); el campo de polo estaba sumamente verde [...] (p. 391); el campo de polo y su acequión [...]» (p. 393); [...] un desgarrador campo de polo y un acequión [...]» (p. 412); [...] aquel acequión de lágrimas que bordeaba el campo de polo, frente a la ventana del dormitorio donde tantas veces se torturó (Tere) (p. 461).

Las estaciones

‘La limeña estación de Desamparados’³³ –Centro histórico– (p. 216); «[...] que cada domingo los traía desde la estación de Desamparados a las ocho en punto de la noche» (p. 227), «Me matas y me muero, Manongo, le rogaba (Tere) cada domingo a las ocho en punto de la noche en la estación de los Desamparados, cuando los internos volvían en el autovagón al colegio San Pablo» (p. 310), «Tere [...] odiaba la idea de despedirse de él en la estación del tren, de acompañarlo una vez más a los andenes de Desamparados, odio esta estación, Manongo [...]» (p. 409).

3.3.5. *La metamorfosis del paisaje urbano como señal de las mutaciones históricas*

Todos los procesos de la escritura se dan a leer dentro de una lenta agonía de Lima, agonía que percibo dentro de un total desconocimiento de la ciudad, cuando Manongo vuelve a Lima, el tres de abril de 1978.

El texto hace hincapié en los cambios –transformación del paisaje urbano– conforme avanzamos en la diégesis o sea en las cuarta y quinta partes de la novela. La dimensión que es otorgada al fenómeno migratorio corresponde a una realidad histórica indiscutible que ha transformado las estructuras de la capital. En efecto, en menos de veinte años, desde 1940 hasta 1957, la población de Lima casi se ha triplicado y el fenómeno de las barriadas se ha intensificado:

Noviembre de 1956: Para él, (Manongo), el Country Club no se lotizó, primero, ni se vendieron todas sus piscinas y canchas de tenis y gran parte de sus jardines para construir un club medio-

³³ Hoy Casa de la literatura, la Estación de los Desamparados está inscrita al patrimonio histórico y cultural del Perú. Su nombre fue tomado del convento jesuita colonial Nuestra Señora de Desamparados, que estaba al lado de la estación. El monumento ha cumplido cien años en 2012.

pelín, como alguien le contó alguna vez. Ni se utilizó después la parte que quedaba de un hotel que perdía estrellas [...]. Ni cerraron sus preciosos restaurantes y verandas. Ni por último llenó sus locales pintados hasta con purpurina de máquinas tragaperras [...] (p. 474).

Cómo que se avanza más y se pasa entre más cosas, gentes, avenidas, plazas, barrios, situaciones. Y se puede pasar, por ejemplo [...] del sufrimiento atroz en un barrio residencial al sufrimiento atroz en el barrio negro y bien pobre y populoso de la Victoria y avanzar con su dolor a cuestras hasta el paisaje miserable y hacinamiento humano del cerro El Agustino,³⁴ *histórico lugar de nacimiento de las barriadas limeñas en años de prados y odrías cuarenta y cincuenta y del problema estructural migración campo-ciudad que hace llegar a Adán Quispe, una guagüita, a Lima, después a unos seis millones más como él, sea por migración, sea por nacimiento en hacinamiento, y se tuguriza el puente, también el río y también la alameda, que es cuando Chabuca Grande compone nostálgica La flor de la canela para que los limeños recuerden siquiera las risueñas, coloniales y altamente limeñas Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, el evocador de una Lima que también para él se iba ya con algo de todo tiempo pasado fue mejor ...* (p. 482), [...] *los barrios residenciales y las barriadas y el casco histórico totalmente tugurizado y repleto de ambulantes y asaltantes y de cholos de mierda andinos y costeños y feos y enanos, enclenques, desnutridos, y peruanitos* (p. 485).

–Cholos de mierda– comentó Lelo López Aldeana y Amat, y la Plaza San Martín, mirando la Plaza San Martín iluminada y, la verdad, como invadida por un movimiento nocturno que ya no tenía nada que ver con lo que había sido el noctabular habitual de jóvenes cundas en San Isidro, barrio de blancos, o en la Victoria, barrio de negros, la vida bohemia de periodistas, pintores, poetas y escritores, artistas de la farándula, algún torero extraviado y demás invasores de la noche en la Lima señorial, en el centro histórico de Lima, en aquella Lima del Cercado que algunos nostálgicos aún llamaban El damero de Pizarro» (p. 526), [...] y cuando entraron (Manongo y un chófer de taxi) a Ugarte y Mocosó le contó que años atrás se había llamado General la Mar [...] que aquí quedaba el campo de polo y aquí hubo un acequiación y en esta casa vivió uno de mis buenos amigos-Adán Quispe- [...] (p. 547).

El Country Club ya no era el precioso hotel de veinte años atrás y el pabellón que funcionaba como hotel probablemente había perdido dos o tres estrellas (p. 584). [...] las habitaciones casi abandonadas del hotel [...] (p. 585).

³⁴ Escrito en cursiva en el texto de Bryce. Mi presupuesto es que fueron sacados ciertos elementos del *Manual de Historia del Perú*, de Pons Musso, citado en la página 238. Pero no puedo certificarlo. Quisiera añadir también que el cerro San Agustino está al norte de Lima, cerca del Centro histórico.

A este nivel de mi análisis, avanzo la noción de cronotopo, pues mi precedente lectura me permite decir que las representaciones espaciales dan cuenta de la co-relación esencial del tiempo y del espacio propio a su contexto sociohistórico, tal como lo ha asimilado la novela. El tiempo se lee en el espacio: «[...] tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire, les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps» (Bakhtine, 1978: 237).

En conclusión, avanzamos la idea de que la estructura de la fragmentación rige toda la producción textual. El espacio está fragmentado en barrios; las barriadas quedan separadas del resto de la ciudad, los barrios residenciales de San Isidro y Miraflores instauran las fronteras sociales, el colegio San Pablo es un microcosmos que reproduce en sus estructuras espaciales una idéntica jerarquización / estratificación social. La fragmentación, el sentido esencial de la componente del espacio se intensifica en la modificación del paisaje y en su borrado total significado por el sema del exilio de la gente acomodada, todos los amigos del San Pablo que, inicialmente previstos, debían ser los futuros dirigentes de la patria, y hasta del héroe, Manongo, que acaba refugiándose, poco antes de morir, en el idílico paisaje de la bahía de Formentor.

3.4. ESPACIO URBANO Y ESTRUCTURAS TEXTUALES

¿Qué conclusiones se pueden sacar de este inventario? El espacio se deja leer a través de la noción de límite, un límite que separa no sólo simbólicamente sino socialmente estableciendo una jerarquización social que presupone una segregación racial, un límite que crea una estructura del vacío entre los dos bloques espaciales: un primer bloque, compuesto del Centro histórico, y de los barrios pobres y barriadas de Abajo el Puente, el cerro San Agustino, la Victoria, marcadores del signo de la marginalidad. Un segundo bloque, de la periferia, con los acomodados barrios de San Isidro y Miraflores, citados en prioridad en el tejido textual. De modo general (es decir, si apartamos Lince –pocas veces evocado en la novela–), este vacío, un entredós, metaforiza la imposibilidad de la mezcla entre las dos capas de la sociedad, que vienen a ser, por una parte, los cholos, en especial, y las otras etnias marginadas constituidas por los mestizos, chinos y negros, frente a los oligarcas (véase la parte documental, p. 414). Es así como el centro y el margen metaforizan la relación de poder ejercida por el centro sobre la periferia (el margen), y es obvio que este proceso se trasluce en todos los niveles del espacio urbano, tanto entre los diferentes barrios como al interior de un mismo barrio.

Entonces, mi cuestionamiento se centra en la frontera que separa los dos bloques compactos de la oligarquía y de las clases populares, el vacío que puede o no ser investido entre ambos espacios. Ahora bien, cabe reflexionar sobre la noción de límite, en diferentes niveles operatorios: el sentido original de la palabra, su redistribución en la novela, y el modo como opera en el tejido textual.

La noción de límite / frontera

La propia palabra frontera se refiere a esta idea de «frente» contra algo o contra alguien:

Ésta difícilmente puede dejar de ser la «membrana» a través de la cual respiran los espacios interiores que protege-el Colegio San Pablo-, «respiración que asegura las influencias e intercambios a su propia supervivencia, por muy autártica y cerrada que se pretenda. Porque, al mismo tiempo que protege y propicia contactos, la frontera funda nuevos espacios en sus propios límites. Allí se amortiguan las diferencias más flagrantes y surgen nuevas realidades lingüísticas, sociales, étnicas y culturales; las de las llamadas zonas fronterizas» (Aínsa, 2006: 218).

En el tejido textual, el núcleo originalmente fundacional del Rímac - una mediación entre el mundo indígena (asimilado con la no-civilización) y el mundo neocolonialista de los años cincuenta, en que los anglosajones quieren hacer del San Pablo 'los futuros dirigentes de la patria'- metaforiza, en primera instancia, la noción de frontera.

No obstante, la frontera no se limita a una línea simbólica sino a un entredós que evoca Eugenio Trías, aquello que denomina *el limes*, entonces, un espacio que será investido por otra instancia, sea la del pueblo, sea la de la oligarquía, pese a los procesos de la transmisión de la cultura:

El *limes* es, aquí, pensado como un espacio en el cual es posible habitar (en el doble sentido de *inhabitare* y de *colere*). Habitar significa cultivar un territorio, algo más radical que la simple ocupación de un espacio abstracto. Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto (*colere*) hasta constituirlo en colonia. Como territorio cultivado comparece a modo de sede de un culto, de un modo de religión (religación-re-elección). El habitante de esa colonia se halla en ella obligado y relegado, y celebra en el culto la re-elección (refundación recreación) de esa sede en al que habita. El *limes*, en consecuencia, es un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y de la significación (Trías, 1991: 20).

En la perspectiva de la novela, el colegio San Pablo vendría a ser el limes que evoca Eugenio Trías o sea un territorio habitable, y transmisor ya que va a refundir –moldear a Lima– dentro de los esquemas importados de Inglaterra, en lo que a la educación se refiere, y de Estados Unidos, a través de la colonización del imaginario que generan los dos polos del cine y de la música.

Al estudiar el proceso ¿qué constatamos?:

Partant de l'espace – support concret et réduit à ses composants physiques, passant par “l'espace pratiqué” dans la vie quotidienne, débouchant sur “l'espace vécu” (espace imaginé), tel qu'on se le représente, on aboutit en bout de chaîne à “l'espace imposé”, celui qui relève [...] de la colonisation mentale [...]. L'espace imposé est le biais essentiel, qui filtre le vécu, produisant les images, régentant tout ce qui touche à la construction – reconstruction de l'espace (Ferrás, (1982: 26).

A través de este espacio vivido, las imágenes mentales son otras tantas representaciones que remiten a la ideología que impone un espacio. Es evidente que la creación del espacio, como en toda novela, está ligada a la formulación de una ideología (Gullón, 1974: 248), esto es, representa una jerarquía de poderes dentro de un orden social. Así, la ideología debe ser tomada en consideración más que el espacio o lo vivido. Es ella la que sustituye aquello que se toma como información a la realidad, viniendo a guiar y a condicionar la percepción, al transmitir valores modelos según lo referencial del poder, del comportamiento dominante, de la clase dominante. No hay un espacio objetivo, sino un espacio construido, y reconstruido por un sujeto (grupo, colectividad) que es el hombre en sociedad. Cada personaje se encuentra enclaustrado en un universo cerrado, pues determinado por factores económicos, sociales, culturales, de los que no puede huir.

Deshacerse –parcial o totalmente- de modo momentáneo o de forma duradera– de la ciudad de Lima es un eterno desgarró. Cualquier vagabundeo, cualquier viaje del héroe, cualquier retorno, a veces en abril, a veces, en otros meses del año, de Manongo, es vivido bajo el matiz de la nostalgia; Lima, ciudad repulsiva y atractiva a la vez, es igualmente portadora, a fuerza de ser el lugar obligatorio del deseo, de la desesperante ambigüedad del objeto de este deseo.

CAPÍTULO 4: LA TEMPORALIZACIÓN

Partout l'œil qui voit et cherche trouve le temps.

BAKHTINE

La búsqueda de los indicios temporales en el espacio nos conduce a descubrir varios tipos de temporalidad, que nos proponemos cuestionar, bajo la forma de un sencillo esquema. A nuestro entender, cohabitan en la novela tres categorías temporales, pese a que no me gusta verdaderamente el término, pues el tiempo no se puede ni interrumpir ni clasificar de modo definitivo, y que, además, van a entrecruzarse las tres modalidades: éstas vendrían a ser el tiempo histórico, el tiempo interior, y el tiempo mítico, que se trasluce en filigrana, dentro de nuestro análisis, por lo cual no será objeto de un apartado específico. Veremos, conforme avancemos en nuestro análisis, cuánto impactan en el tejido textual los tiempos interior y mítico.

4.1. EL TIEMPO HISTÓRICO

El relato se abre sobre una evocación del mes de agosto de 1952 –Manongo, el héroe, ya tiene trece años– y abarca un período que va desde la presidencia de Odría (1945-1956), a la de Alberto Fujimori (1990-2000), es decir, en las líneas directoras, desde 1952 hasta 1994, con un punto de focalización articulado en torno al período 1968-1975 que corresponde a la toma de posesión del poder por el general Juan Velasco Alvarado, responsable de la ruina de algunas familias acomodadas, y de la huída de los capitales. Hasta se hace una alusión al gobierno de Alán García Pérez. No existe una linealidad propiamente cronológica sino que la historia ³⁵ aparece, a menudo, bajo la forma de elipsis o prolepsis, hasta cortas incisiones, y viene narrada con más o menos interés, dentro de párrafos compactos, ordenados con un aparente descuido, lo que da la impresión de una sucesión de ‘ex-cursus’, que constituyen un marco sumario. En esta sucesión destacan ciertos elementos que aparentemente se nos aparecen bajo una forma cronológica para una mejor comprensión de la historia del Perú, pero debemos subrayar que no existe un orden bien definido sino que ciertos elementos subcitados irrumpen en el

³⁵ Para ahondar en la historia del Perú, menciono dos libros, conocidos como material de investigación científica: Contreras, Carlos; Cueto, Marcos (2010) [1999], *Historia del Perú Contemporáneo*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos; Cotler, Julio (2009) [1978], *Clases, Estado y Nación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Ambos libros, que leí con mucho cuidado, me fueron aconsejados por el Profesor Carlos García Bedoya, de la Universidad de San Marcos.

tejido textual, repetidas veces, de modo anárquico. Este apartado será breve, y me contento con consignar los fragmentos del tiempo histórico movilizados por la escritura novelesca.

1956-1962	El segundo mandato de don Manuel Prado Ugarteche (pp. 246-249).
1962	El golpe de estado, el 18 de julio de 1962, de Fernando Belaúnde Terry (p.450).
1964	El primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry en el Perú limeño de «aquella <i>belle époque</i> pre desborde popular de nuevos limeños andinos y cholos mil millones.” (p. 451).
1968-1975	La futura dictadura del general Velasco Alvarado, ³⁶ cuyo gobierno es conocido como primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (p. 452).
1985	El APRA ³⁷ - Alianza Popular Revolucionaria Americana-, fundada por Víctor Raúl Haya de la Torre, y su presidente Alán García Pérez, apodado el «Caballo loco» (p. 454).

Se observará que los datos referenciales que remiten a la historia del Perú están estrechamente relacionados con sobresaltos políticos de los cuales siempre emerge una figura de poder ,y en definitiva el hilo histórico se da a leer en tanto ruptura y continuidad, a la par que metafóricamente se inscriben las figuras sucesivas de la ascensión y de la caída. Esta observación me parece interesante en la medida en que permite apuntar a un elemento mórfico subyacente a la escritura. Dicho elemento contamina la(s) representación(es) de la historia que existe en la novela, pues bien se trata respectivamente de un movimiento oscilatorio entre ruptura y continuidad, entre la ascensión y la caída de los varios regímenes políticos, últimos elementos mórficos que se dejan leer dentro de una dialéctica que se puede reproducir en el texto semiótico alto versus bajo, entendido como un marcador de la realidad referencial. Esta segmentación que no es lineal problematiza el constructo del sujeto cultural peruano. Éste genera una visión en que la linealidad constructiva está ausente para el individuo en sociedad.

En conclusión, podemos enunciar que el eje del tiempo viene fragmentado, fragmentación que encontraremos con otras elecciones narrativas, tales como la imaginería (en el episodio de los dos espejos, más adelante en nuestro análisis). Por fin, notaremos que este tiempo histórico revisitado por la escritura se caracteriza, en especial, por la degradación, ya fuera desde la perspectiva de la política exterior o interior, de la evocación del pasado o del presen-

³⁶ No venía mencionada ninguna fecha al respecto.

³⁷ También no se hacía mención de ninguna fecha.

te, de las alusiones a las varias dictaduras «dictablandas» en el discurso de Bryce Echenique, de los múltiples golpes de estado o, aún de la clase política dirigente, «con lo poco dirigente que era». Todo viene traladado al campo de la parodia, una de las características de la posmodernidad.

4.2. EL TIEMPO INTERIOR

Antes de centrarnos en este aspecto de la novela, conviene recordar que la dialéctica memoria versus olvido, es un eje que ha vertebrado un largo recorrido de obras que, directamente, han antecedido a *No me esperen en abril: Tantas veces Pedro* (1977), *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), *El hombre que hablaba de Octavia Cádiz* (1985), luego *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) y *Cuentos Completos* (1995). Estas novelas tienen todas sus claves de descodificación en la propia vida del escritor: Alfredo Bryce Echenique es un exiliado voluntario que vivió fuera del Perú, y de su ciudad, Lima, y en los diferentes países de acogida, entenderá que uno puede estar por todas partes y por ninguna a la vez. Además, será consciente de que esta carencia de espacio y de tiempo, esta carencia de puntos de referencia, puede operar en lo más profundo de su alma un verdadero retorno hacia su memoria o sea una proyección del recuerdo que iba a invadir su presente anulándolo para saltar hacia un futuro, que él también no era futuro sino nostalgia del pasado. Estos momentos que la memoria rescata, en cierta medida, de la huída del tiempo van a constituir aquello que el escritor entiende por ‘tiempo subjetivo’:

Mon problème –le dije–, mon problème es un problema de fondo y dividido. Yo mismo soy un hombre dividido objeto de una división profunda del orden de los factores que en este caso excepcionalmente ha alterado el orden de las cosas. Uno lucha, uno se desangra... [...]. Y continué: -uno se desangra y nada menos que tú, Catherine, traicionando tu experiencia árabe, sepulcándola bajo tu cultura de arabista, me vienes ahora con que no es para tanto. Siempre es para tanto, Catherine, en *el tiempo subjetivo* de los hombres. Claro que el otro *tiempo existe, el tiempo calendario, el tiempo cronológico del olvido y el entrar en razón*, como quien dice. [...]- Perdón, es que no quiero olvidarme de nada. No quiero yo mismo interrumpirme nunca, ¿me entiendes? (Bryce Echenique, 1997: 183-184).

4.2.1. El retorno

El retorno es un signo pluriacentuado que se deja leer, primero, a través de una huida del presente –cuando Manongo ya tiene trece años–, luego, simbólicamente, dentro de los retornos repetidos a Lima, en tanto regreso a los orígenes dentro del sema de la nostalgia.

Tanto la negación del presente como el rechazo de proyectarse en un futuro se inscriben desde la primera experiencia de Manongo, fuera del núcleo familiar, en el colegio Santa María:

Tenía, tenía, tenía que encontrar un refugio, más allá de sus bromas, más allá de sus buenas notas, algo más fuerte que los deportes, que las fábulas de repostería y servidumbre feliz [...] Un retorno, tenía que prepararse un retorno ...¿Existiría ese retorno, ese refugio más allá de todo, más fuerte que todo, que cada minuto, cada hora, cada día, cada noche, cada nuevo amanecer, cada paloma cuculí, más allá de los doce y trece años y para siempre (p. 30).

En definitiva, la abolición del tiempo, dentro del sema del retorno, es señal de que Manongo quiere cruzar, simbólicamente, por los espacios que acaba de negar, para encontrarse en un ‘antes’, un ‘más allá’ del tiempo presente o sea en el espacio de la infancia que presupone la protección materna, es decir, la vuelta a la madre con todo lo edípico que esto comporta: es, en definitiva, morir para volver a vivir. El texto enfatiza la soledad del adolescente que se inmoviliza en el pasado, negándose a ver, negándose a *crecer*:

No, Manongo se negó rotundamente a *ver* (en cursiva en el texto) todo aquello hasta 1981. Pero estaba feliz con Tere, entonces, que los suyos fueron ojos que realmente se negaron a ver (Vida/situaciones/cambios) (p. 474); lo que hice fue meterme en mi mundo para poderte esperar (a Tere) siempre ahí y fingir que la vida cotidiana también me era posible (p. 481); [...]jella creció antes que él porque no se crece con sólo echarle un polvo o dos a una chica en Piura [...] (p. 466); la versión oficial es que creciste antes que yo y tuve que esperar (p. 574); Tere estaba pensando que matarse (en coche) era lo mejor que les podía pasar esta noche y siempre, en realidad, a ver si con la muerte crece por fin esta bestia [...] (p. 576); que Tere empieza a achicarse, Manongo a crecer, y que se encuentren en la mitad del camino-dice la madre de Manongo (p. 579).

El retorno a Lima o, mejor dicho, los retornos, se dan a leer como resultado de la búsqueda del espacio del pasado. Las miradas sucesivas que Manongo dirige a su pasado apuntan a la frustración de un ser que, conforme se va alejando de sus raíces, está perdiendo, en con-

trpartida, su *identidad*. Simbólicamente, lo que se plantea entonces es un viaje de regreso a los orígenes, para recuperar el recuerdo, tratando de cerrar un círculo cuyos extremos ya no coinciden, pues el Perú de los años cincuenta se ha modificado, y Manongo no lo quiere ver, está en la negativa: «Y todo había empezado a malograrse, también es verdad, cuando Manongo comenzó a quererse comprar todo lo que ya no existía del Country Club, para que volviera a existir» (p. 583). Por ello, el retorno se hace cada vez más difícil, hasta se imposibilita, aquello que se trasluce al final de la novela, con el exilio, por fin un refugio, hacia la bahía de Formentor, en 1994.

Las idas y vueltas participan de la dinámica del relato, a la par que apuntan al distanciamiento que se acentúa entre Manongo y los antiguos amigos del Colegio San Pablo, entre Manongo y su primer y eterno amor, Tere Mancini. Es este último factor, en lo más dramático que se pueda presentar, la boda con otra persona, o sea una forma evidente de ruptura definitiva el que va a provocar la primera salida de Manongo de Lima:

1964: y después vino aquel abril de 1964, en que Manongo Sterne anunció que no lo esperaran el mes siguiente. Y como cumplió y desapareció durante largos años [...] (p. 450); el amor entre ellos había quedado interrumpido desde aquel día de abril de 1964 en que se casó con Bernardo Bernal y él (Manongo) se puso de acuerdo con su padre para cometer la primera gran estafa de su vida y salió disparado de Lima con más documentos que ropa (pp. 519-520).

Nos enteramos de que desde aquel momento Manongo ha viajado mucho, tomando docenas de aviones, por lo cual ha cumplido con su promesa: «desapareció durante largos años» (p. 450).

1972, el 12 de septiembre: fallece su padre. Manongo vuelve a Lima al día siguiente, por la noche, entre la aprensión y el dolor, por culpa de Tere, pues es [...] su primer retorno al mundo roto por Tere [...] (p. 518), duda también entre compartir el amor paterno y el rencor, por culpa de su padre: «Todavía no me tocaba volver al Perú. Carajo, tanto te lo expliqué: De todo aquel mundo no quería saber nada, absolutamente nada. Era una cuestión de eficacia, de amor y de amistad» (p. 516). En resumidas cuentas, no era el momento oportuno, sino un no deseado regreso a Lima (p. 520). A estos dos factores matizados de un evidente malestar, viene a sumarse el choque que le produce su confrontación con la realidad presente, en lo que a la amistad se refiere: «Unos amigos que hoy no son lo que ayer fueron» (p. 521). Todo este proceso de reacciones en cadena hace que Manongo se recoja en sí mismo, huyendo con su

imaginación, hacia su bar de la ensoñación, el de la Violeta.³⁸ Se presupone que Manongo se queda poco tiempo en Lima, un mes aproximadamente, dado que en octubre de 1972 estará en la ciudad de Panamá.

1978, mes de abril: Manongo vuelve a Lima y hace un recorrido por la ciudad, muy desilusionado: Tres de abril, se repitió Manongo, una y mil veces [...]. Esa mañana sin resolana ni nada alegre le parecía un mes de abril, de un mes de abril de antes (p. 547). Así que fue muy breve su retorno y, si se ha vuelto, era por y para Tere: *–La que se volvió por su amor–* se le escapó a Manongo, por lo de la película con Grace Kelly volviendo por un Bing Crosby alcohólico y dramático, a pesar de los músculos *in mens sana* de William Holden (p. 549).

1981, el 15 de noviembre: Manongo vuelve a Lima en 1981, o sea diecisiete años más tarde, para asistir a la boda de uno de sus profesores preferidos del San Pablo, Teddy Boy, con una cierta Laura. La boda tendrá lugar en el Pueblo, un precioso hotel de cinco estrellas, muy de moda en aquel año (p. 587). ¿Será la boda el verdadero motivo, o antes bien un sencillo pretexto para volver a ver a Tere?: «Tere he vuelto, he regresado por ti, para ti [...]» (p. 592). En aquel momento también, se le informa de:

Cómo había pasado Tere su primera noche de boda y cuánto lo había vuelto a querer desde el instante mismo en que, por un fallo técnico del avión en que debía partir en viaje de novios a Río de Janeiro, terminó metida con Bernardo Bernales (su pareja) en la suite nupcial del Country Club (p. 503).

Como ya se ha divorciado la pareja Manongo queda con la esperanza de que Tere vaya a compartir el resto de su vida con él. Pero Tere no quiere acompañarle fuera del Perú. Manongo sigue padeciendo, enclaustrado en su soledad: «No permitió que lo acompañaran al aeropuerto y no regresó en abril del año siguiente, ni siquiera para el matrimonio [...] de su compadre José Antonio Billinghamst Cajahuaringa [...], en Nazca» (p. 512). Manongo sale de Lima, rumbo a París.

1985, el 8 de abril: Tere espera a Manongo en el aeropuerto de Lima. Manongo vuelve a Lima pues Teddy Boy está a punto de morir. Tras el obsequio, y una gran reunión festiva con todos los antiguos compañeros del San Pablo, otra vez Manongo sale de Lima.

³⁸ Este lugar está descrito más adelante en este estudio.

1988, mes de septiembre: Manongo está en Lima para presenciar el obsequio de su amigo Pepín Necochea, uno de los compañeros del San Pablo. Será su último viaje a la capital limeña.

¿Qué conclusiones se pueden sacar de este sinfín de vaivenes del ‘trotamundos’ de Manongo?, tal como lo viene calificando su amigo Tyrone Power (p. 599). Es obvio que, además del nivel simbólico del mundo de los orígenes, y si bien todas estas peripecias hacen avanzar el relato, aquello que se puede observar es que un vínculo profundo, éste amoroso, es tanto el principal motivo del alejamiento de Lima como una de las explicaciones del retorno de Manongo, ya fuera explícitamente, ya fuera implícitamente, en filigrana, a través de indirectas injertadas en el tejido textual. En definitiva, Manongo está atrapado en el amor y quiere resucitarlo, tal como era en los años cincuenta y tres: «nunca quiso tanto a Tere como en 1985 y nunca la quiso tanto como en 1988 [...]» (p. 596).

En nombre de este amor eterno, Manongo ha construido una Villa en la bahía de Formentor, la Villa Puntos Suspensivos, acabada en 1994. Por fin, ha renunciado a volver a Lima, hipotecando en su porvenir, ¿una futura boda con Tere Mancini?

4.2.2. *El recuerdo*

El recuerdo empieza a irrumpir en el texto a partir de la tercera parte. En muchas ocasiones, los objetos específicos que despiertan el recuerdo sirven además para enmarcar el relato a la manera de la magdalena mojada en té de la novela de Marcel Proust.

¿Qué son estos objetos que anclan a Manongo en su pasado? Son, en especial, los espacios compartidos con Tere, su primer y único amor:

El Country Club, sus bancas verdes, y sus buganvilias. Si Tere no volvía a estar ahí, nunca jamás, todo en el Country Club [...] todo en todas partes se quedaría soleado y azul y verde, un jardín bañado para siempre en buganvilias insoportables y eso era el dolor (p. 386); había tanto sitio para la ausencia, tanta ausencia de Tere en su banca con ella (p. 387); las buganvilias de recuerdo (p. 468).

Es también la butifarra, el primer bocadillo que han compartido, en la bodeguita del italiano, junto al Country Club, poco después de su encuentro, al mirar la película iniciática de *Historia de tres amores*: «La butifarra estaba complicadísima por culpa de primera y tercera película de *Historia de tres amores*» (p. 110).

4.2.3 La nostalgia³⁹

Entonces, cuando el pasado se instala en el presente, «Manongo estaba acariciando el ayer, protegiendo el pasado con sus manos tan flacas [...] (p. 572), lo achata y afea, y surge la nostalgia. En el tejido textual, la nostalgia es un proceso que se apodera tanto de Tere como de Manongo. Para ejemplificar, tomaré prestados del texto algunos ejemplos que me parecen significativos.

Respecto a Tere, la nostalgia la va invadiendo precisamente, en su noche de boda, con Bernardo Bernarles, en la suite nupcial del Country Club, un lugar de memoria, un lugar cargado de sentido. Allí fue donde encontró a Manongo por primera vez, allí fue donde ambos se dirigieron, enamorados, a lo largo de su adolescencia, a comer las butifarras: «[...] y se maldijo por no recordar ni cuándo ni porqué cada mordisco de cada nueva butifarra y ese olorcito picante la hacían sentirse tan nostálgica como feliz y furibunda y querer a Manongo Sterne con tanta sorpresa y rabia, con tanta ternura y nostalgia, [...]» (p. 510).

Respecto a Manongo, el proceso de la nostalgia viene más elaborado, a través de varios factores que nos proponemos evocar. La nostalgia se trasluce a través de los intertextos del cine y de la música, y en especial a través de la ensoñación.

Por una parte, el refugio nostálgico en las mitologías cinematográficas y musicales sirve como escape de la realidad o de la contemporaneidad. Tanto para Bryce Echenique como para otros escritores del posmodernismo el bolero se les aparece como un acicate que va a dar rienda suelta a la nostalgia:

La nostalgia por el pasado hace que el bolero satisfaga la necesidad de experimentar un momento generacional específico, de los años treinta a los cincuenta. El deseo nostálgico de «regresar» a una época anterior, descontextualizándola, ofrece un tiempo y un espacio social que permiten a las personas forjar *sus identidades* desde las historias de la intimidad, y en contraste con el acelerado ritmo de la sociedad actual (Colón Zayas, 1995: 31).

Por otra parte, al devolverle la memoria a Manongo, la ensoñación le restituye su pasado, o sea los albores de su *identidad*. En el viejo San Juan, en Puerto Rico, en 1975, Manongo va a rechazar los contactos con amigos, parientes y hasta Tere para aferrarse a las más nostálgicas quimeras. En un bar colonial llamado la Violeta, un bar “caribeño” que baña en un ambiente de ‘humedad caliente y salada’, con plantas y flores, climatización densa y tropical,

³⁹ La nostalgia es uno de los elementos más caracterizadores de la narrativa de Alfredo Bryce Echenique.

farolitos tímidos que iluminaban cual candil, y pesados mostradores de oscura madera tallada incluidos' (p. 517), Manongo «descubrió el camino que llevaba a la ensoñación». A partir de este instante en que logra recuperar con nostalgia el pasado, Manongo reproduce a lo idéntico el bar la Violeta. La reconstruye, también, en su última mansión, en la bahía de Formentor, 'donde lo visitó', como en aquellos tiempos atrás en Puerto Rico, por última vez 'la ensoñación' (p. 610).

Entonces, se puede alegar que la reconstrucción de todos los bares la Violeta viene a injertarse en el proceso memorial para desencadenar la ensoñación, por 'analogismo', teoría que analiza Lezama Lima respecto a la memoria y que bien pudiera aplicarse, en nuestro análisis, a la ensoñación:

Lo más desconocido, que hace ondular la memoria como un inasible trigal, tiene que ser fijado por el hecho más enclavado y aún soterrado. De esa manera, parece como si la memoria al afinarse sobre un hecho por ella muy bien guarnido, está como en acecho de ser emparejada con otro hecho más lejano y retador. Así, el prodigio de ese analogismo nemónico es que balancea los dos platillos, buscando el fiel *—el primer bar la Violeta—* con un desconocido oscilante y cruel (Lezama Lima, 2001: 61).

En última instancia, el bar la Violeta viene a ser un espacio simbólico en que se borran las fronteras entre el pasado y el presente, entre el presente y el 'por venir', entre el aquí y un allá desconocido.

Acabamos de ver cómo Manongo se sustrae al presente para consagrarse, por completo, al pasado, a la soledad y a la nostalgia. Así, si tuviéramos que resumir el diálogo sobre el tiempo interior, diríamos que este tiempo 'rescatado' regresa, coloreado de matices de diferentes sentidos: el recuerdo se torna presente, y la nostalgia irrumpe a través de los caminos de la ensoñación. La crueldad procede del hecho de que Manongo queda atrapado en el pasado de su adolescencia, prisionero de« [...] un mundo que le oprime y que le arroja de los balanceos iniciales al tenebroso abismo de un solicitado olvido» (Fuente de la ,1991: 26).

Para concluir esta parte, necesitamos una pausa, con vistas a entrever aquello que se está jugando en la progresión de las nociones identificadas, nociones a la vez próximas y antagónicas del retorno(es un retorno físico) y del recuerdo (un retorno moral). Si bien el retorno y el recuerdo obviamente conducen a una apertura sobre la nostalgia, estas dos nociones no actualizan las mismas realidades discursivas. ¿Qué notamos en realidad?, a no ser un dilema. Aque-

llo que moviliza el texto es un eje activo, signo de exterioridad, el retorno, y un eje pasivo, de interioridad, el recuerdo: de facto, diríase que el retorno y el recuerdo apuntan a una dialéctica potencial que presenta una elección existencialista: ¿Volver o no? Así las dos nociones desembocan, de modo conceptual, a la de la nostalgia. ¿Se tratará o no de otra característica del sujeto cultural movilizado por la escritura? El metamorfismo temporal, aquello que se nos parece ser activado y modelizado por la escritura y las representaciones que la misma genera es el tiempo mítico, lo que apunta a una conciencia del individuo, una conciencia mitificada por este tiempo específico.

Para sacar a luz el tiempo mítico, será necesario analizar, con una progresión metódica, el tejido textual. Por lo cual, a este nivel de mi investigación, sólo puedo indicar los diferentes mitos que, a mi entender, afloran a diferentes niveles del próximo análisis: Pígmalión y Galatea, Afrodita, Narciso, Eros y Tánatos, Orfeo y Eurídice.

PARTE TERCERA:
LOS PERSONAJES

En nuestra aproximación al estudio de los personajes principales, a saber, la madre, el padre, Manongo, Tere Mancini, la mujer indígena, y en contrapunto la *star* hollywoodiense, utilizaremos la definición que da Philippe Hamon al respecto a saber, “un signifiant discontinu d'un signifié discontinu” (Hamon, 1972: 125), lo que nos invita a considerarlo como un signo entre otros signos. Por lo cual será necesario recorrer al texto con objeto de sacar a luz «Un ensemble sémiotique défini des marques textuelles multiples et discontinues» (Cros, 1998: 123). Como anticipo, señalamos que no vamos a presentar un estudio semiótico exhaustivo de todas las marcas textuales hasta su última configuración sino que apuntaremos a las que nos parecen más relevantes, siendo el estudio completado a través de los diferentes análisis textuales. Añadiremos que en tanto producto de la escritura trabajado en los mismos materiales lingüísticos que los otros elementos constitutivos de la ficción, se debe considerar la categoría de los personajes «en tanto muestra del tejido textual» (*Idem.*). Para abordar este capítulo, hemos privilegiado dos articulaciones centradas recíprocamente en el ente masculino y en el ente femenino.

CAPITULO 5. EL ENTE MASCULINO

5.1. EL PADRE

5.1.1. *La familia*⁴⁰

Siendo la familia una institución de orden patriarcal, al menos en el horizonte cultural en el que toma su sentido la obra analizada, abordaremos la noción en este apartado.

Parece que con la conquista se instauran en el *Nuevo continente* los modelos europeos de familia occidental: una familia nuclear, cristiana y patriarcal:

Es la familia lo que lleva a todas partes del inmenso territorio americano la larga mano del orden colonial español, y sobre todo es el laboratorio donde se gesta biológicamente la sociedad criolla, a través de todo un complejo mecanismo de reproducción social, reproducción social que, según el autor García Andreo se fundamenta en el doble papel de la construcción social del género y de las relaciones de parentesco.⁴¹

Este doble enfoque de la construcción de género y de las relaciones de parentesco se trasluce claramente en el tejido textual, desde el principio de la obra:

Ésa era una familia en que los hombres eran muy hombres [...]. Sus hermanas (de Manongo, Lidia y Christie) crecían y salían, su padre nunca estaba en casa y su madre se encerraba horas a leer en su dormitorio. Cuando por fin abría, al atardecer, apenas si le hablaba un momento, siempre se iba a arreglar para salir a la calle un rato (p. 43).

Ahora bien, si confrontamos la obra estudiada con otra obra escrita precedentemente, notaremos que la familia carece de sentido, siendo el amor el eje que la vertebra. En *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*, el escritor apunta a lo que considera como fundamento de la constitución de la familia: «La búsqueda de la felicidad, pues, resulta fundamental, y estrechamente ligada al problema del amor, de la pareja» (Bryce Echenique, 1977: 110).

⁴⁰ Los estudios sobre la familia en América Latina comenzaron a desarrollarse a partir de los análisis de historia de las relaciones de género y/o de mujeres

⁴¹ García, Andreo, Juan (2005), «La historia de la familia en América Latina hoy: Otras historias» en *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*, Guardia Sara Beatriz, CEMHAL, Primera Edición, 2005. www.bdigital.unal.edu.co/45315/1/9972926443.pdf [Consulta el 3 de mayo de 2014].

¿Existen realmente relaciones de amor dentro de la familia Sterne? A nuestro entender, antes bien se puede pensar en el matrimonio como una conveniencia, la de tener hijos, al precisar que la familia es una institución con sus códigos de representación, y con un estatuto jurídico, herencia de las tradiciones prehispánicas, o sea el respeto al derecho castellano que establecía la situación jurídica de la mujer dentro del matrimonio así como una estricta legislación centrada en torno al padre de familia en tanto figura central del hogar. El texto nos informa de que, en el caso de la familia Sterne, ésta es «una buena familia de gente muy honorable, antigua y decente pertenencia» (p. 115).

5.1.2. *El padre, don Lorenzo Sterne*

El padre Lorenzo Sterne viene a menudo nombrado Laurence, por su pareja, doña Cristina de Tovar y de Teresa. Bryce Echenique reconoce este vínculo intertextual con la obra de Laurence Sterne (2000), *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, obra que hubiera leído después de la escritura de *Un mundo para Julius*. De la hipotética influencia de la obra de Sterne, Bryce Echenique se contenta con evocar una influencia informal, más específicamente en el recurso a las frecuentes digresiones, uno de los aspectos relevantes de la escritura bryceana: «Esa novela me dio, me da la razón, sobre cualquier crítica a la imperfección formal de mis libros. Me encanta esta imperfección. Creo que ahí está lo más valioso y la clave tal vez de mis libros» (Ortega, 1994: 136).

Como todos los hombres de la novela, el padre remite a la esfera pública y recuerda que en esta estructura familiar, la fortuna y la posición social son más relevantes que el afecto mutuo, pues es obvio que no encontramos ninguna huella de cariño ni en la pareja, ni siquiera en las relaciones de padre e hijo, y además se puede afirmar que ambos están incomunicados hasta prácticamente la muerte de don Lorenzo. En esta fase de la presentación, me permito hacer intervenir la noción de sujeto transindividual:

Cada uno de nosotros pertenece, en un momento de nuestra vida, a una serie de sujetos colectivos (generaciones, familia, origen geográfico, profesión, etc.); atravesará múltiples grupos de éstos a lo largo de su existencia, incluso si se encuentra precisamente marcado por aquel que en última instancia condiciona el conjunto de sus actividades, a saber la clase social (Cros: 2003, 171).

Es así como la fama, luego el poder actúan como una bella máscara que esconden la verdadera identidad de una clase corrompida, o por lo menos que acaba en la corrupción, como es el caso de los hombres Sterne, padre e hijo. En este ambiente de una sociedad enmascarada, es necesario precisar la tensión que ya se ejerce desde el momento más traumático de la vida de Manongo, o sea la prueba del callejón oscuro en el colegio Santa María. En plena adolescencia, el frágil Manongo sufre un primer rechazo del padre. Luego, ya mayor de edad, sigue existiendo el distanciamiento padre versus hijo, debido a una divergencia de opiniones. A Manongo le interesaría ser médico; por lo contrario, el padre ya lo ha proyectado en su propio universo. El padre manda y el hijo obedece la voluntad del padre. Sale para Piura, al norte del Perú, y allí se encuentra en un universo provinciano, campestre, un mundo machista que intenta corromperle en los burdeles de la calle de Catacao. Manongo no puede resistir el deseo femenino, y en paralelo, ya está preparado con vistas a cumplir con los deseos/órdenes de la figura paterna: «Pero el padre de Manongo [...] quería un hijo economista y administrador de empresas para que siguiera llevando eternamente y como yo al mejor puerto posible mis empresas y oficinas.» (p. 338). Por fin logra don Lorenzo Sterne iniciar a su propio hijo en el camino de la corrupción, al blanquear dinero, lo cual viene subrayado en el tejido textual: «[...] empiezo a ser en situación de poder... ¿Sabes lo que es un paraíso fiscal?... No sabes nada, muchacho, pero a mi lado aprenderás y, lo que es más, me entenderás» (p. 496). Fuera del aspecto financiero, el padre es un hombre vengativo y rencoroso que nunca ha podido borrar la humillación del Santa María: «-Si me llegas a entender, si llegas a aplastar a todos los que algún día te humillaron...» (p. 497).

La identidad de clase se fundamenta en el nacimiento que, por esa razón, es concebido como un acto de afirmación y de permanencia de la tradición. El discurso sobre el padre pone de relieve la noción de pertenencia a una clase social a la par que la negación en mezclarse con otra clase social, en especial la de los marginados de los corralones. En la iglesia San Felipe adonde llega Manongo con su amigo, el cholo Adán Quispe, él debe soportar la mirada de reprobación de toda la familia, y la advertencia de su padre: «No te presentarás nunca más en misa con el cholito ese, de ahora en adelante cada domingo irás a misa con nosotros, Manongo....» (p. 49).

5.1.3. El retrato físico del padre

Aquello que da sentido es precisamente la ausencia de un verdadero retrato físico de don Lorenzo. Será que el personaje no tiene ningún rasgo específico, pues lo único que se aprende

es que su pareja se mofa de su paso: «su madre se había reído de su papá caminando como un bostoniano» (p. 138). Por lo cual, desde una mirada externa, el padre es un hombre de negocio, y anda con una buena prestancia. Pero aquello que es más interesante será, sin lugar a dudas, la ambigüedad de su identidad.

5.1.4. El retrato moral del padre

Uno de los rasgos fundamentales del carácter del padre es su consternación debida a la garúa de Lima que le viene a estropear su salud con ataques de tos permanentes:

Don Lorenzo casi estalla y le abre al portero las puertas de su corazón: la humedad podía ser consternante, sin duda, pero era él quien esa mañana de trabajo andaba profundamente consternado. [...] Su consternación era cosa de club [...] Don Lorenzo decidió dejar su profunda consternación para más tarde [...] (p. 339).

Además, don Lorenzo es un eterno pesimista que no entiende nada del Perú y lejos de tener un sentimiento nacionalista cualquiera, diaboliza al Perú a través del intertexto de Vargas Llosa:

Y todo esto 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, poco antes de morir, ya que fue su última lectura, seguía repitiendo por calles y plazas, no ya aquello de ¿En qué momento se jodió el Perú?, de muchos años atrás, sino ¡El Perú se sigue jodiendo, carajo!, o sea una conversación actualizada.

Esta falta total de sentimiento patriótico se trasluce en el texto cuando ingresa al mundo de las finanzas: «se traga el mundo de las finanzas nacionales» (p. 501), y del mismo modo pisotea los símbolos de la Nación: «lo insignificante que era burlar íntegros el código civil y penal y hasta la constitución peruana [...]» (p. 501). ¿Qué pensar entonces del modelo de la figura patriarcal? Al inculcar a su hijo los mismos *no principios*, deja el campo libre para que Manongo se vuelque a la corrupción, *la insignificancia por encima del bien y del mal* (p. 501).

Por otra parte, grande es el contraste entre el hombre ya entrado en años, un hombre sin piedad, y él de antes, al iniciar la vida. Notemos cómo el texto enfatiza en el carácter solitario

del padre, y en la noción de mérito, por lo cual se nos aparece como un personaje que provocaba el respeto y la admiración:

¿Qué hacía su padre, trabajador y puntual como nadie? [...] no entiende el Perú para nada, decían sus tíos que lo adoraban y se burlaban de él, no faltaba quien le llamara el mudo de la familia, tímido, callado, flemático, respetuoso, jamás le había hablado a nadie de corazón a corazón, parecía un bolero, ¿qué intentaba decirle su padre hablando así de mal, intentando que fuera de corazón a corazón y de padre a hijo, casi confesándole ahí delante, lo mucho que había tenido que luchar él en la vida, lo mucho que trabaja por sus hijos?, ¿por tu culpa, Manongo? (p. 41). Un hombre que se hizo solo, que empezó de la nada pero hoy ya es socio del Club Nacional (p. 77).

No obstante, se perfila la ambigüedad del personaje conforme se hace un hombre más potente, en el mundo de los negocios. Entonces, se desmorona la figura del padre en tanto transmisora de valores tales como la familia, la honestidad, la ejemplaridad. De las imágenes proyectadas, sucesivamente deconstruidas y reconstruidas en los espejos de un mueble-bar, de este caleidoscopio emerge una identidad fragmentada entre un ‘fuera’ y un ‘dentro’ que Manongo, horroroso, está descubriendo, ya no un símbolo paterno, imagen de un ser completo, sino un ser hecho añicos, transcripción de la figura demoníaca:

Don Lorenzo [...] abría un precioso mueble-bar, íntegramente forrado en espejos y lleno de copas y vasos increíblemente bellos y finos. No sabía que era hombre de esos detalles y, verlo reflejado en los espejos, descomponiéndose y recomponiéndose a trozos mientras se movía y sacaba un maravilloso frasco de cristal en cuya etiqueta de plata decía WHISKY, fue toda una revelación para él, algo que lo hizo sentir que tendría que empezar a armar, pieza por pieza, el rompecabezas desarmado en que de golpe se había convertido ese hombre que, a lo mejor como él, ahora, era uno por dentro y otro por fuera y cuya sonrisa, en todo caso era totalmente una novedad.(p. 497).

Ahora bien, ¿cómo impacta este fenómeno de especularidad del padre, señal de la difracción del sujeto, que presupone un modelo paterno escindido, en el alma del adolescente? Bien se sabe que el ideal del Yo está fundado sobre la imagen de un padre fuerte, justo y bueno. ¿En qué medida, entonces, puede el padre apelar a la reivindicación de su identidad? ¿Será consciente o no de que la reivindicación de la identidad pone en escena una permanencia de valores, e implica una fidelidad que, una como otra, balizan un espacio susceptible de

servir de punto de referencia?, como lo viene subrayando, con toda la razón, Edmond Cros (2005). Si bien está hecho añicos el modelo paterno, el texto hace hincapié en un malestar preexistente en Manongo, en, también, una escisión del sujeto: «a lo mejor como él, ahora, era (su padre) uno por dentro y otro por fuera». Evidentemente, estamos en presencia de un doble enmascaramiento, del padre y del hijo. Este “Yo no soy por dentro aquello que quiero parecer por fuera”, remite a una estrategia de la mascarada, a través del texto semiótico exterior versus interior, a la par que apunta a la *hibridez del sujeto*, o sea un entrecruce entre dos valores incompatibles. En realidad, precisamente aquí, cobra toda su importancia el papel del padre, en la constitución del sujeto pues, si nos remontamos en el texto, claro es que si Manongo él también se encuentra despedazado, es por culpa del padre. Habrá que tomar en consideración que años atrás, Manongo ha vivido la experiencia del mal, y poco a poco, se da cuenta de que *ha pactado con el diablo*, reminiscencia de la damnación de Fausto: «Desde años atrás, Manongo parecía haber hecho un pacto con el diablo» (p 512). Sólo es luego de la muerte de su padre, el 12 de septiembre de 1972, –Manongo tendrá treinta y dos años– cuando realice que, efectivamente, nunca había conocido a don Lorenzo Sterne. Allí se trasluce un personaje doble, con alguien por fuera y alguien por dentro, en plural, otras tantas alteridades que explicarían, en cierta medida, la incapacidad de Manongo por construirse afectivamente, así como su fracaso para lograr afirmarse en tanto individuo: «Cuántos hombres habían cohabitado en su padre, desde el día aquel de sus trece años en que, por no saber hablarle ni a su sombra, de corazón a corazón, le había arrancado la más cobarde, infame y falsa confesión» (p. 518), la confesión de un Manongo que había reconocido públicamente haber inventado la historia del Santa María, precisamente para no malograr la imagen del Padre.

Finalmente, si el padre nunca ha podido ser el modelo, y si tanto sus rechazos como, luego, las imágenes desvaloradas que le califican, no posibilitan la referencia a una auténtica figura paterna, es obvio que esta degradación contribuirá a mantener la dependencia de Manongo a su madre, imposibilitando la identificación al Padre.

5.2. MANONGO

Manongo tiene un estatuto semiológico complejo, (Carcaud-Macaire, 1982), pues se manifiesta en la narración bajo aspectos diversos: en un primer tiempo, el nombre; en un segundo tiempo, la representación, que se deja leer a través de múltiples semas tales como la soledad, la humillación, la excentricidad, el sentimiento de diferencia, el doble y la otredad.

5.2.1. El nombre en tanto primera señal del proceso identitario del sujeto

Manongo es un protagonista que conserva en el suyo una variante de los nombres de pila de los adolescentes, primeros protagonistas, los Manolos –*Huerto Cerrado*–, y como nombre de familia adopta el literariamente sugerido [...] apellido Sterne (Eyzaguirre, 1997: 58), huella evidente de las lecturas privilegiadas de Bryce Echenique.

El personaje aparece, en primer lugar, bajo un nombre, ya fuera sus apellidos –Sterne de Tovar y de Teresa– ya fuera un apodo –el mariconcito del Santa María– o bien un nombre común que designa su función –el brigadier, luego, el ex- brigadier–. Cualesquiera sea la forma del nombre, ésta es siempre significativa en diferentes planos. No sólo sirve para identificar al personaje sino que hasta llega a constituir una suerte de emblema del personaje. El nombre es la señal de un poder social que se ejerce en el individuo, a menudo en contra de él, con más o menos violencia, pero también es un signo de reconocimiento, una marca de integración social. El nombre inscribe la noción de patrimonio, de aquello que es heredado, recibido, aquello que vincula al individuo con sus raíces, con el linaje.

Manongo, diminutivo de Manuel, por lo contrario, es escogido dentro de una serie: es un signo que identifica al sujeto, que le es propio, y sirve, por ejemplo para diferenciar a dos hermanos y para diferenciarse de los otros, tanto en las relaciones íntimas de la familia como en las relaciones externas.

5.2.2. La representación, la segunda señal del proceso identitario del sujeto

Una de las modalidades más utilizadas es el retrato, mejor dicho, la descripción del aspecto externo del personaje, aspecto bajo el cual se supone que el lector se lo va a representar a sí mismo. En el caso presente, no faltan las representaciones, y éstas se organizan a partir de un retrato físico que se conjuga con un retrato moral a través de características específicas que presentaremos bajo la forma de una suerte de inventario.

El retrato físico

Manongo es un muchacho “alto y flaco” con anteojos negros (p. 66). Esta modalidad descriptiva es recurrente en la novela, con treinta y una ocurrencias. Determinar entonces el porqué de este objeto, así como la importancia que representa para el adolescente ha sido uno de nuestros interrogantes.

En primera instancia, las gafas negras, «unos anteojazos negros», que nunca abandona el adolescente, hasta de noche, en las plateas de cine, son el signo que lo particulariza físicamente. En segunda instancia, a nuestro entender, este signo aparentemente anodino pudiera revelarse como un elemento fundamental en la lectura de la cuestión identitaria. La presencia recurrente de las gafas negras es el signo de una mirada tachada, y se posibilita una lectura de la perspectiva visual a la vez dentro de la perspectiva de una construcción identitaria perturbada y del retroceso al estadio del espejo que viene a tomar la forma de un paraíso perdido y de los territorios míticos de la relación fusional con la madre (Cros, 2005: 232).

Los anteojos deben ser entendidos como un signo de identificación, primero un signo de reconocimiento para la mirada ajena. Luego, desde la mirada del sujeto, aprendemos que estos anteojos negros sirven para «ocultar el futuro» (p. 65) y que son como una muralla que va a proteger a Manongo, mientras su primer encuentro con Tere Mancini, su primer amor: «su único recurso son sus anteojos negros» (p. 67). Abandonar los anteojos es descubrirse, en definitiva, un modo de desenmascararse, y el primer momento en que Manongo se los quita, es para hablar a su padre, de corazón a corazón:

-Pero te has quitado los anteojos negros... -Bueno, siempre te molestaron y como queréis hablar cara a... -Gracias, hijo. Y no me digas ahora que los lleves por dentro porque ya lo sé. Ya lo sé, Manongo. Y digamos que eso permite *acortar mucho la distancia entre nosotros* [...] (p. 496).

Es de notar que Manongo conserva este objeto fetichista hasta el final de su vida, pese a que esconde en vez de permitir la visión, por lo cual, sin lugar a dudas, los anteojos negros son el símbolo de la barrera simbólica, de un refugio que Manongo hubiera erguido entre él – su mundo– y su entorno, la realidad que le está acosando:

Manongo se sacó los anteojos negros y empezó a jugar con ellos, a golpear su copa y fijarse en los viejos que estaban, «Increíbles», pensó, a veces uno se compra una baratija y le dura el resto de la vida. Veinte años. Estos anteojos ya tienen como veinte años... Pasan de moda y se vuelven horrorosos y vuelven a estar de moda. ¿Cambiarlos? Ni hablar [...] Todo un símbolo (p. 541).

El retrato moral: aquello que dice -o no dice-, y aquello que hace -o no hace- Manongo

El solitario Manongo/Bryce

El interrogante sobre la soledad viene a ser uno de los temas privilegiados en la escritura de Bryce Echenique. Ésta fue objeto de una de sus entrevistas, en una obra que le fue personalmente dedicada:

Siempre anduve saliéndome de mi mundo. Siempre fui un poco marginal, aun entre mis amigos. Mis compañeros del colegio me dieron un almuerzo el otro día y, cuando llegué, me dijeron: «Ya llegó el loco, el excéntrico». Eso es imagen de soledad. Y allí, con gente que me cree loco, excéntrico, abrimos el álbum del colegio, y en la foto de nuestra promoción decía: «El excéntrico Bryce, el solitario». Solía vérselo caminando solo por los jardines del colegio (Campos, 1986 :143).

En el tejido textual, destaca la misma experiencia, haciendo de Manongo un ser introvertido y ensimismado –por lo menos en ciertos momentos–, contrariamente a la juventud de los años cincuenta, que antes bien prefiere pasarse el tiempo ligando a las hembritas del barrio Marconi, y fumar, masticar chicles o peinarse con mucha gomina, otros tantos tópicos inscritos por los modelos del cine hollywoodiense:

Parece ser que te estabas convirtiendo en un solitario huevón, además de todo, o que la estabas pasando mal y a punto de convertirte en un bicho raro para toda la vida. Necesitabas compañías, amigos, parece que te habías quedado sin amigos [...] parece que te pasabas la vida tirado en la cama como un huevas triste (p. 51).

Una última reflexión que desearía hacer al respecto es que la soledad vendría relacionada con el amor, por lo cual amar, en cierta medida, es una forma de huir de la soledad, para encontrar una forma de complementación, como también lo enuncia *El banquete* de Platón (380 av. J.C), respondiendo a una de las esperas más legítimas de cualquier ser:

La soledad es, en realidad, una manera incompleta y única de estar en el mundo. El antiguo mito del andrógino explicaba este hecho a su manera. Los seres humanos son arrastrados al amor por la inmensa necesidad de volver a encontrar una unidad original. Se busca al otro como si fuese

una parte perdida de uno mismo, y como si esa carencia nos causara dolor. "Me duele el otro", o, mejor: "Me duele en el otro", parece decirnos toda soledad. [...] Es en nosotros mismos, en nuestra convicción íntima de la existencia del otro y en nuestra dolorosa experiencia de su ausencia, donde hace su nido el sentimiento de soledad (Bryce Echenique, 2006: 20).

La humillación: el mariconcito del Santa María

Notemos que es la prueba del callejón oscuro, calificada de «trauma de su vida», hasta de tragedia, la que va a engendrar la humillación, y protagoniza el apodo degradante de *maricón*, atribuido tanto por el mundo adolescente de los compañeros del colegio y de los adolescentes del barrio como por la gente mayor, entre otras personas la propia familia. En adelante, se le quita su identidad a Manongo, la de Manongo Sterne, su nombre paterno para atribuirle el frustrante apodo.

Evocar la experiencia en tanto trauma es remitirla al campo de la salud mental. Y la palabra adhiere perfectamente a la realidad vivida por Manongo por los múltiples factores que hay que tomar en consideración: la presión mediática, la vergüenza y el rechazo paterno, el aislamiento en que va a encontrarse Manongo con la sola compañía de la música y del cine:

Cada chico ha ido a contar su versión a su casa, unos bromeando, otros nerviosos, otros preocupados, que más de una de mis amigas ha puesto el grito en el cielo y más de un sucio periódico se ha aprovechado, el asunto ha escapado al control de todo el mundo, [...] los periódicos más inmundos han dicho inmundicias, cobardes alumnos del Santa María le pegan a compañerito, en primera página, Manongo, con inmensos titulares [...] (p. 40).

«Manongo ha sufrido una tragedia» (p. 41) y su desesperanza se condensa en una pulsión de muerte. -«¿Habría tenido que morirme, no, papá? ¿Sólo así..., no, papá?» (p. 40). Tras el ultraje que mancilla, sin duda alguna, el propio nombre de los Sterne, y ante la ausencia total de un respaldo paterno, Manongo culpabiliza en una de las formas más exacerbadas de la soledad, el deseo de la propia muerte.

La excentricidad

Manongo es un excéntrico: esta figura se encuentra en la obra de Sterne Laurence. Se trata de una forma que llama 'shandyismo' para revelar el 'hombre interior', 'la subjetividad libre y suficiente'.

A la luz de los elementos entresacados del tejido textual, la excentricidad sería uno de los rasgos dominantes de la personalidad de Manongo, «ese individuo extraño y excéntrico, en realidad» (p. 234), un ser doble que oscila entre la comicidad y lo serio cuando se encierra en su torre de marfil, el mundo de la literatura, una experiencia real que ha vivido el autor:

Y para evitarlos cursos de premilitar Manongo se convertía en argentino cada miércoles y además marchaba como Jerry Lewis en sus peores momentos de comicidad y estupidez (p. 234). Al excéntrico Manongo le perdonaban ellos (los amigos) sus súbitos ensimismamientos, la impresentable peluca argentina, los anteojos negros hasta de noche en la cama y sus encierros en la biblioteca para pasarse horas leyendo como un cojudo a la vela libros que ni siquiera estaban en el programa (p. 334).

Las dualidades de Manongo Sterne son las de un nacido bajo el signo de Saturno, el signo de la melancolía: «una cosa es que fuera extraño y excéntrico y otra que pasara media vida leyendo, para desesperación de sus amigos» (p. 236).

Recordemos que es la instancia del superyó tiránico que obra en la melancolía y que, estrechamente relacionada con el narcisismo, apunta a un fracaso en la constitución de la identidad, una deficiencia en la función del ideal del yo en tanto mediación entre el yo y el yo ideal (Freud, 1988).

El sentimiento de diferencia

Uno de los signos más recurrentes es el modo como Tere identifica a Manongo, dentro de su *a-normalidad*:

No ve como ven los demás, no oye como oyen los demás, no es ni ha sido nunca como son los demás, es más frágil, es mejor, es más débil, es peor, tiene más miedo, sufre más, siente distinto, se ríe menos...Manongo Sterne es como nadie es así... (p. 72); Manongo era así, diferente [...] Manongo era distinto al mundo entero» (p. 114);...] eres como nadie es así [...] recordar así

tan de golpe que tú eras como nadie es así, Manongo [...] Porque como nadie es así, te reventaste también, Manongo Sterne de Tovar y de Teresa (p. 511).

Además, el adolescente muestra una actitud condescendiente y piadosa; es sensible socialmente a la pobreza que circunda la zona residencial de la oligarquía. ¿Será ese comportamiento mero producto religioso de su educación en el colegio Santa María o bien una predisposición del personaje a interesarse por los otros? Desde la perspectiva de esta atracción por la marginalidad se abre nuestra lectura sobre el vínculo afectivo que teje tanto con Adán Quispe, el del corralón, como el trato que conserva hasta el final de su vida, con la servidumbre.

Por una parte, Adán Quispe, identificado por muchos especialistas de la obra de Bryce como el poeta Martín Adán, es su amigo de siempre. En la figura compleja del *alter ego*, figura saturnal de dos caras formada por Adán Quispe / Martín Adán,⁴² vemos, por ejemplo, la tensión del discurso de un cholo que se filtra, con contornos complicados, en el espacio del discurso de clase. En efecto, Adán Quispe no logra encontrar sus puntos de referencias en la Lima neocolonial de los años cincuenta pues, por una parte, se niega a permanecer en su condición de cholo, o sea conservar este estatus social; por otra parte, va a fracasar rotundamente en las proyecciones de un porvenir que se supone que lo va a rehabilitar socialmente. Por lo cual, los discursos de Adán Quispe son disonantes, y explican su huida a los Estados Unidos, para triunfar en el kárate. Así, el tejido textual transcribe cómo se desdobra la pérdida del personaje, al superponerse sobre él el intertexto de Martín Adán que, en cierta medida, lo viene a desclarar. A través del proceso de la identificación Martín Adán versus Adán Quispe, el texto apunta a la puesta en cuestión de la creación, no en el aspecto positivo, sino en el carácter despreciativo de los clichés que se les suele atribuir a los artistas, o sea personas antes bien idealistas. Ya fuera la creación artística, ya fuera la re-creación de un ser que quiere forjar el propio destino, huyendo de sus orígenes, ambos proyectos remiten a la utopía:

Un par de décadas atrás, Martín Adán había hablado con sorna de un Perú Eterno y había escrito certeras páginas acerca de todo aquello. Pero quién le iba a creer a un poeta salido de entre ellos

⁴² Martín Adán, de su nombre verdadero Rafael de la Fuente Benávides, es reconocido por el autor como uno de los más grandes poetas latinoamericanos. Su fama se inicia con la publicación de *La casa de cartón* (1928). El poeta «afirmaba que se puso Martín porque todos los monos se llamaban así, y Adán por razones de catolicismo».

mismos, escapado de la fotografía de familia, bohemio y borrachín como todos los poetas, por lo demás (p. 397).

Por otra parte, Manongo tiene la costumbre de trabar amistad con la servidumbre, ello pese a su estatuto social: «Nadie intentaba acercarse a un ser tan raro y que no bien lograba incorporarse de la mesa del comedor, pasaba a la repostería y era muy capaz de quedarse conversando ahí hasta la próxima comida» (p. 44).

El doble y la otredad

El aspecto negativo de la experiencia, si no está superado, conlleva una regresión en la constitución del yo, un déficit de subjetivación que produce la escisión del sujeto, y genera una serie de simulacros, de dobles y de máscaras:

Qué es eso que llamamos «hombre» sino un paquete de papeles o máscaras. Y la conciencia, ¿no es la ilusión de una identidad que no tiene fondo, el apego febril a una máscara y a un papel? Se ignora que detrás de las máscaras no hay nada –quizá un rostro sin ojos, ni lengua, sin expresión–. O una perpetua fragua, fragua colectiva, anónima, de bigotes postizos y barbas, de adminículos, de caretas (Trías, 1984: 81).

El sujeto, en su doble aceptación activa y pasiva, es indiferentemente Nadie o todos los Otros; no tiene una identidad fija y no reconoce su imagen – aquí imposibilitada por las gafas negras-, por lo cual ésta se torna una máscara amenazadora que viene a usurpar la identidad del sujeto y lo persigue. Aquello que daría cuenta de esta huída permanente de Manongo en todos los simulacros que lo van a configurar: James Mason, Néstor Chocobar, Arcadio Buendía, sin contar con todos los personajes que intervienen, directamente, o en filigrana, en los muchos intertextos, otra forma de ser *el Otro*, al apropiarse de sus creaciones: Sebastián Salazar Bondy, Nat King Cole, Lucho Gatica, Elvis Presley:

Aquella tarde, Tere comenzó a vislumbrar, a captar, por momentos, las grandes incoherencias que había en Manongo. El hombre bueno, el bárbaro por querer, el hombre fiel por antonomasia, abierto, extrovertido, frágil, y sensible a todo, cohabitaba con *otro hombre*: el duro, el observador, el calculador introvertido, de rapidísimas e implacables decisiones, el hombre cuyo rostro adquiriría en un instante los rasgos feroces con que regresaba de aquellas misteriosas llamada telefónicas al extranjero [...] –Manongo, a veces, parece *otra persona*– le había comenta-

do Tere a la señora Cristina [...] (p. 583); la mayor parte de *los otros Manongos* son extranjeros y viven sabe Dios dónde... (p. 584); la visita de *los otros Manongos* – en cursiva en el texto– había empezado [...] (p. 584).

El personaje central, tal como lo indica el texto, tiene una percepción aguda de su diferencia. Bien se verifica este modo de aprehenderse a sí mismo y a los otros, dentro del término de *otredad*. A lo largo de todo el recorrido de la novela, Manongo es extraño a los ojos de su entorno inmediato y, al mismo tiempo, está escindido en una dialéctica de la integración y del rechazo del universo social. Es a través de situaciones conflictivas, signo de un psiquismo problemático, donde se traslucen las pruebas de la extrañeza de Manongo, aquello que se define como *la otredad de la lontananza* (p. 96).

Por una parte, se percibe una inadecuación evidente frente a las situaciones de las relaciones cotidianas, cuyo paradigma es la peripecia de la preparación militar en el Colegio Santa María, la cual desemboca en la expulsión del adolescente, y conlleva consecuencias dramáticas. Desde aquel momento, se le clasifica dentro de la categoría de quienes no tienen ninguna virilidad, es un ‘maricón’ que va a vagabundear dentro de una profunda soledad.

Por otra parte, Manongo va a tratar de superar esta desclasificación social dentro de una reinsertión progresiva –su inclusión en los matadores del barrio Marconi– que acaba en una forma de revancha sobre la vida –su éxito en el mundo de las finanzas– pero, también, y *a fortiori* en este nuevo contexto sigue siendo un solitario alejado del Perú mientras que los otros –sus antiguos amigos– ya se han ido acostumbrándose a sus nuevas vidas. No obstante, conforme está envejeciendo, se intensifica en el personaje la problemática cuestión de la difracción del sujeto.

Desde el sesgo de una lectura psicoanalítica, recordaremos que los efectos del estadio del espejo son debidos, en última instancia, a fenómenos psicofisiológicos de desfase que así generan las imágenes difractadas del sujeto, ellas mismas productoras del narcisismo. Éstas sólo pueden ser equilibradas por un ideal del yo suficientemente importante como para proponer puntos de referencia estables y eficaces. Ahora bien, a la luz de los elementos presentados, elementos que nos proponemos completar en los análisis textuales, la lectura psicoanalítica abriera sobre una deficiencia del ideal del yo, en provecho del yo ideal con, como consecuencia, una disfunción en la constitución del sujeto (Cros, 2005: 233).

CAPÍTULO 6. EL ENTE FEMININO

INTRODUCCIÓN

Bourdieu documenta insistentemente la forma cómo la dominación masculina está anclada en nuestros inconscientes, en las estructuras simbólicas y en las instituciones de la sociedad, lo que viene a consagrar el orden patriarcal. La relación masculino / femenino en tanto dominante / dominado remite a un juego de polaridades homólogas en que aquélla se aprehende como universalmente justificada: activo pasivo, claro / oscuro, encima / abajo, seco / húmedo. Dentro de este juego de polaridades, la relación intrasexual emerge como una relación de dominación construida por el principio de división básica entre masculino (activo, claro, público) y femenino (pasivo, oscuro, privado). Como escribe Beatriz Garrido, este principio «[...] crea, organiza, expresa y dirige el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erotizada, y, el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada y, como reconocimiento erotizado de la dominación».⁴³

Nos proponemos cuestionar el texto bryceano al respecto para identificar las posibles huellas de un poder masculino frente a una resistencia femenina que viene a manifestarse tanto en la aparente ausencia de afirmación de la identidad (el caso de la madre doña Cristina, luego de Tere Mancini, por lo menos al principio de su relación amorosa con Manongo) como en la reivindicación de la misma, con el asunto indígena que viene a clausurar este capítulo.

6.1. LA MADRE, DOÑA CRISTINA

Entre las representaciones culturales de la mujer –la tapada limeña, la adolescente romántica, la indígena de la marginación, la del *glamour* hollywoodiense– destaca la figura de la madre: «en la representación de la madre converge un sistema de referencias sociales que prescriben la esencia de lo femenino»,⁴⁴ por lo cual la imagen de la madre es «resultado de una asignación simbólica respecto de la dimensión materna, por lo que estas imágenes son portadoras a la vez que productoras de sentido» (*Idem*).

⁴³ Garrido Beatriz, “La violencia contra las mujeres. Un análisis a través de la producción teórica feminista” en www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/t5/t5web_art_garrido_violencia.pdf [consulta el 2 de agosto de 2014].

⁴⁴ Sérven Díez, Carmen, «La madre burguesa evocada por Esther Tusquets» en <http://revistasug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2394> [consulta el 7 de abril de 2014].

«La imagen de la mujer-madre responde a un modelo cultural generado y transmitido a través de instituciones ideológicas como el Estado, la Iglesia, la escuela, los medios de comunicación».⁴⁵ En tanto madre y ama de casa, doña Cristina, inscribe su visibilidad en la esfera privada de la casa, al centrarse en su familia: «las mujeres en cuanto madres (y los hombres en cuanto no madres) producen hijos cuyas capacidades y necesidades maternas han sido sistemáticamente recortadas y reprimidas» (*Idem*).

6.1.1. *El amor y los sentimientos*

La madre reconoce haber querido sinceramente a su pareja y añade que la distancia que ha nacido en su pareja no fue culpa suya sino la de Manongo y del mayordomo indígena:

Me casé con tu padre profundamente enamorada, Manongo y créeme que cumplí con él hasta... Bueno digamos hasta que tú y ese mayordomo se apoderaron totalmente de él» (p. 524); Manongo redescubrió en su madre, pero más intensa y mucho más tierna; mucho más amorosa, a la mujer que le obsequió aquella aguamarina familiar, [...] la mujer que diariamente llenaba de flores un dormitorio que luego había que ventilar y deshumedecer antes de que llegara su padre y la acusara poco menos de querelo matar de alergias limeñas (p. 524-525).

6.1.2. *La pertenencia social*

La pertenencia prescribe una serie de limitaciones a la madre y ella no puede empeñarse en un trabajo fuera del hogar.

Como viene indicando Lagarde, «en la representación de la madre converge un sistema de referencias sociales que prescriben la esencia de lo femenino», y así la imagen de la madre es «resultado de una asignación simbólica respecto de la dimensión materna, por lo que estas imágenes son portadoras a la vez que productoras de sentido». La pertenencia de la madre a una clase en que no debe trabajar ni fuera ni dentro la condiciona y la condena a una asfixiante ociosidad que procura paliar por medio de sus reuniones, de lecturas del *Comercio*, y luego de la muerte del esposo, de una huida en viajes y paraísos artificiales:

⁴⁵ Lagarde Marcela, «Identidad Femenina», en www.hegoa.ehu/es.../IdentidadFemeninadeMarcelaLagarde [Consulta el 3 de marzo de 2014].

Viuda ya, había viajado bastante por América Latina, y de México se había traído la nada británica costumbre de beber tequila *El Cuervo* en cantidades industriales, y soltando a cada rato eso de «Hasta verte, Jesús mío», además de todo. Pero tequila tras tequila, era más bien don Lorenzo quien la contemplaba a ella desde el cielo (p. 350); -Nací ayer, mi amor (dirigiéndose a Manongo), como tantas otras viudas en esta ciudad que ahora dicen que se acaba. Por eso quiero viajar, viajar mucho. Pero nada de Europa [...] (p. 524).

En su papel de esposa se exige al sujeto femenino «la adecuación a las virtudes que el pensamiento cristiano ha construido para coartarla».⁴⁶La madre, doña Cristina Tovar y de Teresa de Sterne, sólo queda relegada a la esfera privada del hogar: «su madre se encerraba horas en leer en su dormitorio [...] Era una mujer muy cariñosa, pero se pasaba la vida suspirando y pensando en algún viaje a París» (p. 43).

Aunque no se la considere como un eslabón que permita el ascenso social de la pareja, debido a la fortuna, como es el caso de otras mujeres casadas de la novela, sólo es como todas las parejas casadas del objeto cultural, una pervivencia del modelo colonial de la tapada limeña, intertexto que convoca a Salazar Bondy, en *Lima la horrible*.

En lo que atañe a las relaciones con su pareja, notamos que falta un clima de complicidad, hasta se trasluce un cierto distanciamiento en el modo cómo percibe a su esposo: «Lo gringo que se le ve caminando por Lima. Diríase que es un inglés o un virginiano o, mejor todavía, un bostoniano. [...] él era todo un caballero y muy bueno y muy honrado y muy bien intencionado pero qué demasiado anglosajón pero qué culpa tenía el pobrecito» (p. 138).

En contrapunto, salta a la vista el intenso lazo afectivo que une a doña Cristina con su hijo Manongo: le califica de santo pero también es consciente de que su relación amorosa lo va a volver frágil, pues “un gran amor de Manongo es un gran amor para el mundo entero”(p. 78); lo protege cuando padece en el colegio católico de monjas, el Santa María: «Manongo nunca había visto a su madre en este estado, en un instante ha pasado del temor atroz, de la peor angustia de su vida a una rabia incontrolable, está furiosa, le ha bastado con mirarlo para desencadenarse en gritos contra el hermano Teodoro» (p. 38-39).

Tras el incidente del Santa María, aún es la madre la que se encarga de sacar a su hijo de su letargo, saliendo en busca de potenciales amigos, en el barrio Marconi, de San Isidro, y ella suscita la admiración de los futuros amigos de Manongo.

⁴⁶ Fariña Busto, María Jesús, «Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas», en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2397> [Consulta el 7 de marzo de 2014).

Tyrone Power se lo recordará toda la vida: bien sapa, bien viva, bien pendeja, tu vieja, pegó su lenteada, su ojeada, tiró pluma, hizo sus cálculos y sacó sus conclusiones, bien sapa, tu vieja, le bastó con ver el panorama a la entrada de San Felipe, las manya toditas tu madre, Manongo (p. 50).

Doña Cristina respalda a su hijo hacia el final de su vida, hasta desempeñando un papel de alcahueta, al obstinarse en querer provocar la unión sagrada de su hijo y de Teresa Mancini, dándoles prestado su propio dormitorio:

Esta mujer, que tanto mundo tiene, que tantas aventuras ha vivido y tantos países ha degustado – ironiza su madre- piensa lo siguiente: «Si mi hijo Manongo, mi amor, se hubiese acostado con Tere, otro gallo cantaría» (p. 524); Y a ver si hacen el amor de una vez por todas, y tú, Tere, me lo haces pasar la barrera de los quince años a mi Manonguín; -A la cama, Manongo! Soy una mujer de muchísimo mundo y tequila, y sé perfectamente bien lo que digo; -¿En cuál dormitorio, Cristinita? Preguntó Tere [...] -En el mío, hijitos- los contempló doña Cristina [...] -¡Ojalá que empaten, Jesús mío!-dijo doña Cristinita, elevando su copita en dirección del cielo mientras Tere y Manongo se alejaban [...] (p. 578).

6.1.3. El presupuesto psicoanalítico

El hecho de que Manongo nunca quiera quitarse sus anteojos negros –cuarenta y tres ocurrencias– que conjugo con su obstinación en no querer crecer, así como el empeño por lo menos curioso con que quiere absolutamente integrar doña Cristina a Manongo, en el mundo de los adolescentes – ¿un hipotético signo de enmendarse?– me han llevado a preguntarme sobre la relación de la figura materna con la del hijo. El nivel psicoanalítico cuestiona la noción del espejo y de la mirada que dirige la madre a su hijo, Manongo. En el desarrollo emocional del individuo, el precursor del espejo es la cara de la madre. Si bien Lacan trata de la función del espejo, en el desarrollo del Yo de cualquier individuo, no pone en relación el espejo y la cara de la madre, aquello que ha interpelado a Winnicott, y que también me interpela, dadas las relaciones que entreteje Manongo con su madre. En efecto, no es el adolescente quien hace los trámites de la separación con su familia, sino que es la madre la que intenta cortar el cordón umbilical, por lo menos dos veces, la primera cuando permite a su hijo que ingrese al grupo de adolescentes del barrio Marconi, la segunda cuando presta su dormitorio, que ella misma califica de santuario, a la pareja ya madura de Manongo y Tere, para que «empaten».

Ahora, interesémonos por el presupuesto de Winnicott (1975: 205). El autor escribe que «la madre mira al bebé y aquello que su cara expresa entra en relación directa con aquello que está viendo». La mirada es el lugar original del intercambio pues si el niño se ha mirado efectivamente en el espejo de los ojos de la madre y no se ha visto en ellos, este asunto genera consecuencias dramáticas para el futuro planteamiento de su Yo frente y dentro del mundo; de ahí toda la cadena de significantes que se organizaran, en el texto bryceano, en torno al término mundo, como acabamos de exponer. El proceso de ruptura de la especularidad que debería consistir en una mirada de amor / espejo de la madre condujera a una primera frustración, la de una ausencia, una forma de desamor que se condensara no en la mirada sino en un rostro de madre ya indiferente, lo que impide una eficaz madurez, en otras palabras, lo que vendría a concretarse bajo el esperado «proceso innato de crecimiento» (Winnicott, 1975: 264). Dicho presupuesto nos permite entender, en cierta medida, el porqué de los varios bloqueos de Manongo en la etapa de adolescencia, tal como su incapacidad por vivir el presente y proyectarse en un futuro que niega hasta su último instante. Ello sería también una de las posibles respuestas para la reconstrucción del adolescente en las múltiples formas de identificaciones, otros tantos simulacros que lo hacen existir a los ojos de los otros.

6.2. TERESA MANCINI

El nombre de Tere, Tere Mancini Gherszo, cuestiona la otredad. El extranjero, aquí, la extranjera que es Tere Mancini, es infinitamente otro por esencia, pues ningún enriquecimiento de sus perfiles puede darnos la dimensión interior de lo vivido. En definitiva, nunca podremos conocerla intrínsecamente, a través de su vivido. Nunca lo vivido me será dado en su originalidad, tal como todo lo que me es personal, lo que es *mir eigenes*. Así, el intento de asimilación de esquemas culturales por parte de Manongo viene incapacitado, pese a esfuerzos que rozan el acoso. Tere le tiene miedo a Manongo y debe sufrir la constante asimilación con Galatea: Y a Tere, en la ensoñación en la Violeta, con estas palabras de Antonio Muñoz Molina: «No te he inventado como inventé a otras mujeres incluso después de haberlas conocido» (p. 9).

6.2.1. El retrato físico

El ideal femenino de Alfredo Bryce Echenique

En una de sus entrevistas, Bryce Echenique recuerda la diferencia que hizo siempre entre el mundo prostibulario y el mundo ideal de las mujeres blancas y de nariz respingada y con pecas, tal como está describiendo a Tere Mancini en la novela. Explica el autor que en estas imágenes consiste «la imagen de pureza [...] que siempre le ha subyugado». Al respecto y en contrapunto cita a Cabrera Infante en *La Habana para un infante difunto* (1969): «el amor es húmedo y, además, apesta». Reconoce que tal vez haya sufrido durante un tiempo en su vida de lo que Marañón califica de “complejo de Amiel”, o sea la idea según la cual «el acto de penetración a una mujer era visto como una agresión del hombre» (Coaguila, 2006:109-110).

En *No me esperen en abril*, Tere aparece no como una figura humana, con sus defectos e imperfecciones, sino como un ideal grecorromano tal como viene configurado en las representaciones de escultores, en especial a través de su perfil, redistribución de los cánones figurativos griegos:

Siempre estaba de perfil o era que todo el mundo la veía siempre de perfil o era que por ser tan linda de perfil todo el mundo creía haberla visto sólo de perfil porque todo el mundo la recordaba siempre así. La verdad, estaba realmente linda, de frente y de perfil (p. 118).

Su belleza viene enfatizada también en sus brazos que tiene ‘tan ricos’, ‘perfectos’, y hasta ‘increíbles’ (pp. 118-119). Tanto la pureza del perfil de Tere como la perfección de sus brazos apuntan a un ideal femenino. Por una parte, los amigos de Manongo logran difícilmente reprimir las pulsiones eróticas: «Y Pájaro [...] ya no halaba de los rieles de Tere y de cómo sería la estación si así son los rieles [...]» (p. 96). Por otra parte, todas las hembritas del barrio Marconi le tienen celos a Tere, pero reconocen su belleza: «Desde la tarde anterior, en traje de baño, en la piscina del Country, Tere había ganado de todo y en todo» (p. 119). No obstante, nos interpela en la representación física de Tere la mezcla de lo masculino con lo femenino. Tere tiene «un peinado *italian boy*» (p. 118), aquello que contrasta evidentemente con las imágenes de la feminidad. Por lo cual podremos apelar al concepto de lo andrógino, y a la vez, cuestionar la feminidad:

La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a

partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género y a cada mujer (Lagarde).⁴⁷

6.2.2. La concepción de la otredad

Tere versus Adán Quispe.

Tere sospecha que la amistad de Manongo con Adán Quispe se funda en una relación pervertida: «Cruzó bien fuerte los dedos Tere y se juró que eso de mañana no pasaba. Es que no puede ser, Dios mío, Manongo le tiene celos a cuanto chico hay, pero yo sólo le tengo celos y miedo y muchísimo miedo a un hombre, a un cholo» (p. 136).

Esta asunción no es sino la visión estereotipada de la oligarquía criolla con respecto a la moral de los cholos e indios, y cuyo antecedente más remoto sería la Santa Inquisición y la extirpación de idolatrías (Lagarde).⁴⁸ Esta reacción responde al estereotipo de que los indios y los cholos sólo pueden comunicarse en quechua o en castellano andino, lenguas ya sean primitivas o ya sean incorrectas respectivamente, cuyos hablantes –asumen los nuevos criollos– adolecen de deficiencia intelectual (Puente-Baldoceña, 2004: 490).

Manongo versus Tere

El efecto Pigmalión: de la creación al simulacro

A la luz del retrato físico, ya podemos alegar que el personaje de Tere es predispuesto, por su apariencia física –la blancura, el perfil, la perfección de los brazos– para una lectura mítica. Desde el sesgo del personaje de Tere hecho por Manongo, ella abarca el estatuto de imagen –simulacro, de *phantasma*, tal como lo define Deleuze, en *Logique du sens* (1969: 292-307). En efecto, Tere es reducida a las representaciones del fantasma de Manongo y, de hecho, es una imagen simulacro, es el Otro en tanto simulacro y parodia de la estatua, aquello que se

⁴⁷ Lagarde Marcela (1990), «Identidad Femenina», en

www.hegoa.ehu/es.../IdentidadFemeninadeMarcelaLagarde, [consulta el 1 de agosto de 2014]

⁴⁸ «Identidad Femenina», en <http://fr.scribd.com/doc/89881261/Los-Cautiverios-de-Las-Mujeres-Madresposas-monjas-putas-presas-y-locas#scribd> [consulta el 5 de julio de 2014]

nota en especial en la blancura de su piel, luego de su alma, aquello que se deja leer como un mitema del mito de Pigmalión, fuera de que reconoce que es Manongo quien la inventó. No obstante, si bien se trasluce el preconstruido cultural del mito de Pigmalión, también se debe tomar en cuenta que, a un momento dado, Tere huye de las manos de su creador, librándose de esta alienación mental y física:

Yo sólo bailo contigo, Manongo. Porque eres mi enamorado y yo soy tu enamorada y además todo *lo que tu quieras que sea* (p. 117); Manongo me da miedo y yo necesito sentir que lo quiero pero sin tenerlo miedo. ¿Por qué con todo el mundo Manongo es graciosísimo y hasta tiene fama por lo alegre que es? ¿Por qué en cambio conmigo es tan serio, tan grave, tan intolerante? (p. 381); Mejor es que *desaparezcas* el resto de mi vida, Manongo (p. 413); aprenderé a ser como tú quieres que yo sea [...] (p. 69); No voy a dejar que *termines de inventarme* a mi también [...] (p. 415).

La angelización (Camón, 2004).

La imagen del ángel que prevalece entre nosotros ha sido transmitida desde sus orígenes zoroastrianos hasta nuestros días, por la tradición judeocristiana y por autores tan célebres como Dante, Rilke, Benjamin o Heidegger. La asociación ángel / niño ya está configurada en el imaginario popular; se establece a menudo el vínculo entre un bebé, *un infans*, y el ángel, por ser ambos símbolos de pureza.

Ahora bien, aquello que juzgamos digno de interés es que es Manongo quien va a alzar a Tere a la categoría de un ángel, viniendo así a asimilarla a un *infans*. Por lo cual Tere recobra aparentemente la pureza de la niñez y se le niega el estatuto de adolescente, que en los años cincuenta, en lo que a la mujer se refiere, apunta a imágenes de connotación sexual: tetas, muslos y culos apachurrados. Del mismo modo, el texto enfatiza en la pureza de Tere, a través del discurso de Manongo que precisamente problematiza la sexualidad de los ángeles: «Lo malo, clarísimo está, es que Tere era, además y todavía, un ángel. Y con el pelito tan corto ese *italian boy* no ayudaba precisamente a resolver la eterna disputa (esto a Manongo le sonaba hirientemente a puta) del sexo de los ángeles» (p. 238).

No obstante, quedan ciertos interrogantes. En el caso en que Tere se percibiera como un ángel, la especularidad de la nueva imagen, o sea Tere que se ve a sí misma en tanto *infans*, le permitiera sustraerse a la caótica experiencia de su fragmentación originaria y adherir a las imágenes de pureza que se supone que la caracterizan en tanto ángel. Entonces, cabe

interrogar el tejido textual en busca de las eventuales trazas de pureza que calificaran a una Tere «angelizada». A través de la dialéctica pureza versus impureza, se elabora un contradiscurso de la angelización: «Así se sentía Tere bien bruta, bien sucia, bien mala, pero le había encantado y había sentido lo rico que era caer sobre el cuerpo y la vida y la obra de un santo [...]» (p. 146).

Interesémonos ahora por la concepción freudiana del ángel. Con su introducción del Yo ideal y los avatares del narcisismo, Freud nos abre la posibilidad de cuestionar el discurso secular del ángel. El hombre halla en el ángel su doble perfecto, su YO- Ideal, en el sentido literal del término, y la recuperación del paraíso perdido es lo que mueve al hombre a angelizarse, a volverse a convertirse en ese niño perfecto, falo de la madre. La ecuación Niño/Falo/Ángel nos revela entonces ese representante narcisista primario, *el infans*, del que no podemos escapar, pero al que siempre debemos renunciar. Es obvio el proceso de identificación que va a elaborar Manongo a partir de Tere. Tras el proceso de angelización, se perfila la cuestión de la identidad: ¿por qué yo soy yo y no soy tú? Además, si Manongo permite la ascensión de Tere hasta el nivel celeste de un ángel, ¿no le será posible tornarse él también un ángel, por efecto de especularidad? Pero, en contrapartida, si el Ángel se va tornando un Ángel decaído, si el Otro ya no es ángel sino tentación y caída, lo diabólico, de *dia-bolein*, lo que separa, ¿en qué medida se podrá sufrir los efectos de la caída? ¿Tendrá ésta un efecto perverso, el de la fragmentación, en la constitución de la identidad de Manongo y en la(s) imágenes que quiere devolver de sí mismo? Las posibles respuestas vendrán a organizar gran parte de los análisis textuales que nos proponemos presentar en adelante.

6.2.3. *La caída del ángel*

El sema de la impureza, sólo que aplicado al discurso de Tere en un primer tiempo, se torna efectivo a través de actos que apuntan a su infidelidad moral con sus amistades tumultuosas con los muchachos del Regatas, así como su narcisismo, a través de un espejo que se le devuelve imágenes de desnudez y de seducción, por fin, su engaño mental, por el sueño fálico de los cuernos monumentales.

El Regatas: «He conocido un montón de muchachos y casi siempre los invito a casa. Hoy vinieron unos doce. Después nos amontonamos todos en una camioneta y nos fuimos a comer butifarras a la bodeguita junto al Country» (p. 372).

El espejo, y la redistribución del mito de Narcisa. En su ensayo *El Ángel necesario*, Massimo Cacciari (1989) nos recuerda la afinidad entre el Ángel y Narciso, inspirado en un poema de Paul Valéry. El Ángel se mira en el espejo, y es tentado por el hombre. Su conocimiento de lo divino se fragmenta. Ha sorprendido en el hombre el saber de lo sexual ¿Qué pasa en el texto bryceano? Tere conoce dos experiencias a través del espejo. En la presentación que hacemos del personaje femenino, nos interesaremos por ambas representaciones, pues éstas dan cuenta de la metamorfosis del sujeto y problematizan su relación con Manongo, sucesivamente un complejo de frustración, luego un sentimiento de plenitud.

La tauromaquia

Cabe centrarnos en los dos signos que instalan la tauromaquia, y que son sucesivamente, los pantalones toreador y los cuernos monumentales. Ambos signos se traslucen en el texto, poco antes de que Manongo salga para Piura, mientras los carnavales. Veamos ahora cómo está redistribuido el texto de la tauromaquia:

Manongo se arrojó copiosamente al suelo para llorar y adorar mejor desde ahí y Tere pegó tremenda media vuelta, con sus *pantalones toreador* [...] (p. 343). Hasta que se hartó de llorar la pobrecita y el susto que se pegó una noche al soñar con unos monumentales cuernos con los que realmente no sabía qué hacer hasta que, por fin, apareció la cabeza de Manongo, y juácate, se los colocó (p. 345); la pobre Tere se había quedado realmente preocupada con el asunto aquel de los cuernos puestos soñando y con la forma inmensa en que al mismo tiempo quería a Manongo (p. 378).

En su artículo “Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror”, Luis Martín Arias pone en perspectiva la obra de Leiris (2013), y la de Bataille (1988). Después de analizar cómo la primera, *Miroir de la Tauromachie*, ha impactado en la de Bataille, *El erotismo*, Martín Arias retoma algunos aspectos fundamentales para una aproximación a un posible análisis de la tauromaquia:

Michel Leiris desarrolla su tesis del toreo como «coincidentia oppositorum», que en su vertiente erótica viene a ejemplificar la «comunidad total de dos seres», que se asemeja al concepto del erotismo de Bataille, en tanto que supone ser «la sustitución del aislamiento y discontinuidad del ser por un sentimiento de continuidad profundo» (Arias, 2002: 37).

En la plaza, lo que cuenta es ante todo ese instante tremendo y conmovedor en que el torero y la bestia –*Yo y el Otro*– se cruzan sin tocarse. Desde este sesgo, el texto de Bryce se nos aparece como la parodia de una escena tauromáquica. Al llevar Tere unos pantalones toreador, se supone que incorpora el papel del torero, a la par que Manongo representará al toro, metáfora que vendría a confortar el sueño de los cuernos. Respecto al erotismo, la pareja se roza y se toca hasta la distensión del goce. Este embrión de erotismo nos confirma aquello que escribe Bataille sobre la relación entre tauromaquia y erotismo. En la escena tauromáquica, el hombre y el toro son seres discontinuos: entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad que viene aniquilada en el instante extremo de la fusión de los dos seres, el instante del remate. En el texto de Bryce, no se puede leer una fusión total, la de un goce consumido, sino tanto una erección de parte de Manongo, como el inicio del placer para Tere: «[...] Tere dejó por completo de llorar de lo puro feliz que estaba y Manongo dejó de llorar, loco de erecta felicidad» (p. 343).

En fin, «si el destino del hombre es ascender, el destino de todo ángel es caer. Caer es perder la unidad narcísica, e implica un derrotero» (Arias, 2002: 114), y será justamente el derrotero de Manongo el que más nos va a conmover, pues, como lo presagia su madre, «un gran amor de Manongo es un gran amor para el mundo entero».

6.3. DE LAS TAPADAS LIMEÑAS A LAS HUMILLADAS CHOLAS

«¿Quién soy? es la pregunta que organiza nuestra subjetividad al vivir. Y, al vivir, la respondemos, tenemos identidad [...] La identidad remite al ser y su semejanza, su diferencia, su posesión, su carencia» (Lagarde, 1990). ¿Qué imágenes y representaciones intertextuales e históricas nos permiten abordar el discurso sobre la identidad femenina en el texto de Bryce Echenique? ¿Existe o no una perspectiva ideológica a partir de la cual la mujer tiene conciencia de sí y del mundo, de los límites de su conocimiento y de los confines del universo. Siendo el género uno de los componentes de la identidad, ¿Cómo se articulan los discursos de lo masculino y de lo femenino y, en la Lima de los años cincuenta, logra o no la mujer latinoamericana desmoronar los pilares del orden patriarcal sin anularse a sí misma en tanto mujer, o se afirma como tal en un orden que bien pudiera calificarse como matriarcal?

El constructo mujer del orden tradicional, o sea los esquemas hegemónicos del neocolonialismo, se rastrean en el texto de Bryce, en la impronta histórica de la tapada limeña. Este primer discurso deja espacio a la emergencia de una identidad nueva, producto que subsuma a

la vez el estatuto social y la ley de género, aquello que se deja leer como la manifestación de la voz indígena. Este segundo discurso apunta a la escisión del sujeto cultural colonial: por una parte, en la mutilada identidad de la primera sirvienta, Alicia, que no logra reconciliarse con el mundo; por otra parte, en la toma de palabra de la segunda indígena, la planchadora Vilma. Por el contrario, ella se empeña en la tarea de comprender y construir su identidad de acuerdo con las circunstancias cambiantes que propicia la historia. En el intersticio de esas dos visiones de la mujer, se perfila y se impone un tercer discurso, el discurso de la cultura hollywoodiense, el cual impacta a las adolescentes de los años cincuenta, a través de las imágenes vehiculadas por el glamour de Cinecittà.

6.3.1. Las tapadas limeñas

Durante los siglos de la Colonia, la imagen de la mujer limeña, en su particular atuendo de saya y manto, atuendo que la identifica como ‘tapada’ (Valero, 2010: 69-79), fue centro de interés tanto como icono de la ciudad virreinal como por sus múltiples representaciones en literatura. Es así como, en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, ‘la tapada’ generó un discurso identitario que se trasladó del contexto histórico al campo literario.

En la generación de escritores que lloraron aquel pasado de una Lima fastuosa, cabe mencionar a Ricardo Palma, quien, en su *Tradiciones peruanas* (1894), nos presenta, en la tradición titulada «La saya y el manto», la imagen de la ‘tapada’ como un recurso identitario esencial. Al remitir a esta moda del año 1560, y recorrer la historia hasta la desaparición del fenómeno, Ricardo Palma muestra cómo se debe identificar la única ciudad de Lima, más específicamente el centro de la capital, con las representaciones de ‘la tapada’:

Tratándose de la saya y el manto, no figuró jamás en la indumentaria de provincia alguna de España ni en ninguno de los reinos europeos. Brotó en Lima tan espontáneamente como los hongos en un jardín. [...] Nadie disputa a Lima la primacía, o mejor dicho la exclusiva, en moda que no cundió en el resto de América... En el Perú mismo, la saya y el manto fueron tan exclusivos de Lima, que nunca salió del radio de la ciudad. Ni siquiera se la antojó ir de paseo al Callao, puerto que dista dos leguas castellanas de la capital (Palma, 1994: 625-626).

Más tarde, Raúl Porras Barrenechea señaló esta importancia de la limeña en el Siglo de las Luces, como imagen que resume la esencia misma de la Lima dieciochesca,⁴⁹ convirtién-

⁴⁹ Valero Juan, Eva María, *La construcción literaria de la “tapada” como icono de la Lima virreinal*, in

dose de este modo en icono principal de la ciudad de este momento. Hasta hizo una equiparación implícita entre la figura de la ‘tapada’ y la instantánea de una ciudad cuya gracia musulmana había de sorprender a los viajeros:

La hegemonía no la ejercen los emperifollados doctores ni los monstruos de erudición que entonces albergaba la Universidad, sino que la atención, el orgullo y el mimo de la ciudad estuvieron concentrados alrededor del más grácil de los personajes: la limeña. Ella resume lo más típico del setecientos limeño, en el alma, en las costumbres y hasta en el traje. Nadie como ella encarna el ingenio, la agilidad incesante, la malicia y la agudeza de la inteligencia criolla. [...] Coqueta, supersticiosa, derrochadora, amante del lujo, del perfume y de las flores, ella domina en el hogar, atrae en los portales y en los estrados de los salones, edifica por su piedad en la iglesia, y en los conflictos del amor, de la honra y de la política es el más cuerdo consejero, cuando no el actor más decidido, que obliga a algún desleal a cumplir su palabra o pone en jaque al mismo Virrey del Perú (Porrás Barrenechea, 1994: 98).

El segundo interés de ‘la tapada’ radica en el parangón que puede establecerse entre este modo de enmascarar la feminidad bajo el atuendo y el fervor religioso de la capital virreinal que se concretaba en la profusión de iglesias, al conferir a una Lima en pleno crecimiento urbano, un aspecto monacal. Así, como subraya Porrás Barrenechea, se impone una equiparación implícita entre la figura de ‘la tapada’ y la imagen de una Lima austera por fuera, frívola por dentro:

[...] ese ideal de recato y clausura se contagia y se extiende, porque la casa familiar es ascética, reprimida por fuera y alegre y expansiva por dentro, porque la arquitectura adopta esa misma actitud de atisbo y de recato en las celosías moriscas de los balcones, porque las mujeres se tapan el rostro para salir a la calle, y, por último, porque la ciudad misma, ungida de místico recogimiento aprendido en el lírico regazo de las letanías, decide convertirse toda ella, en un inmenso huerto cerrado – *hortus clausum*– y encerrarse dentro de unas murallas simbólicas que nada defienden, porque los limeños confían, más que en ellas, en la ayuda de Dios (Porrás Barrenechea, 1965: 381-382).

Por fin, cabe destacar el vínculo que se establece entre la ‘tapada’ y la ciudad virreinal del siglo XVIII. Como ya lo había mencionado Ricardo Palma, Porrás Barrenechea, a su vez, enfatiza que la mujer amanece como figura inseparable de la fisonomía de la ciudad:

<http://www.miradamalva.com/mujeres/valero.html> [consulta el 3 de agosto de 2014].

Hay una íntima correspondencia entre el ambiente de la ciudad, entre la arquitectura misma de ésta y el alma de la limeña. La severidad y aridez de afuera contrastaban con la alegría y desenvoltura de adentro. Muros severos y portales oscuros resguardaban la andaluza fiesta de los jardines, como la picaresca sonrisa de la limeña se escondía bajo el manto encubridor (Porras Barrenechea, 1994: 98-99).

6.3.2. *La redistribución de la figura de 'la tapada' en el texto*

Tras este breve panorama de la aproximación al fenómeno de la tapada, me propongo ahondar en el texto de Bryce para determinar en qué medida se trasluce la redistribución del texto cultural de la tapada limeña, bajo qué valoraciones, y cómo éste viene a impactar la realidad sociohistórica de los años cincuenta, en las capas más acomodadas de la sociedad limeña.

Tal como Max Radiguet se había sorprendido por esa permanencia de hábitos arcaicos que había traducido en representaciones de mujeres que seguían siendo 'tapadas' en el siglo XIX, Bryce Echenique reanuda con este modelo cultural en el siglo XX, y, a primera vista, sólo le aporta la modificación del traje: han desaparecido la saya y el manto.

El incipit abre con las representaciones de las mujeres casadas, todas socialmente inscritas en una capa acomodada. Desde el sesgo de la mirada masculina, en realidad sus propias parejas, estas mujeres son percibidas dentro del esquema cultural de la tapada e identificadas colectivamente dentro de un fenómeno de alcance casi jurídico: 'el asunto tapado' (p. 23).⁵⁰

-Las tapadas, las tapadas, las malditas tapadas limeñas. Malditas cagadas. En este país siempre han mandado las mujeres. Por eso queda cada vez menos Inglaterra en el Perú, Colonia, virreinato, república, siglo veinte, mucho general pero demasiada mujer [...]» (p. 19); «-¡Las tapadas! ¡Las malditas tapadas! Esas ca...!

A partir del fenómeno intertextual de 'la tapada', se opera una transferencia de sentido del icono de la época virreinal, o sea, la 'Perricholi', hacia la mujer limeña de los años cincuenta. Esta transferencia modifica, simbólicamente, el estatus de la mujer del acomodado barrio de San Isidro. ¿Por qué? Pues bien se sabe que Micaela Villegas Hurtado (la denominada Perricholi) es una serrana que ha nacido y vivido en Huánuco y es, en palabras de Castro

⁵⁰ Dicho episodio transcurre en el Phoenix club, lugar donde suelen reunirse los oligarcas y el ministro de Hacienda, don Álvaro de Aliaga y Harriman, para tomar decisiones importantes.

Arenas (1965: 27) «la espuma de un proceso social que tipifica o si se quiere pervierte a las mujeres criollas y mestizas de las clases populares».

Ahora bien, la identificación de la acomodada mujer de San Isidro con la Perricholi alcanza otra dimensión: la sexualidad. Ésta se perfila en el imaginario colectivo masculino que remite a representaciones de mujeres desvaloradas: «no hay mujer imposible sino mal trabajada.» (p. 172); «Ellas no hace falta que sean sabias, basta con que sean discretas» (p. 193). «-Y que tengan buenas tetas [...]» (p. 194). Este proceso que lee a todas las mujeres dentro de un mismo esquema despreciativo desemboca en una última identificación de la mujer limeña con una puta: «Mister Patrick Carol [...] prefería también vivir entre los muchachos porque la puta del director peruano ya le había echado el ojo, también la puta de la mujer de mister Owens» (p. 173).

Por otra parte el texto cuestiona la noción de poder: ¿cómo no leer en el discurso masculino una rebelión, señal de que su poder se ve amputado de su esencia: mandar. Se cuestiona la ley de género a través no de la especificidad de la acostumbrada opresión femenina sino a través de la sujeción masculina.

Se invierte el simbólico eje sujeción / transgresión generado por el orden patriarcal en un nuevo sistema que va a marginar, en cierta medida al hombre, al excluirle de las esferas del poder socioeconómico, a la par que se saca a la mujer del lugar de la privacidad, al que siempre queda relegada. Los procesos discursivos del poder, que son los que organizan y legitiman las diferencias, apuntan a esta inversión y muestran cómo se están produciendo nuevos significados de la diferencia sexual:

-Mi tapada también se opone, señores: no habrá benedictinos ni internado en Arequipa, señores [...]» (p. 22); «Es preciso convencer a nuestras esposas de que el hijo de don Lorenzo Sterne tiene que ingresar a este nuevo colegio [...] ahora de lo que se trata es convencer a nuestras esposas» (p. 26).

«-Sé que por ley tiene que haber un director peruano ante el ministerio de Educación. Es un detalle de último minuto, pero vale la pena tenerlo en cuenta. Más dos o tres recomendados de nuestras tapadas [...] (p. 25).

En este mundo al revés que trastorna el orden preestablecido, en esta perversión del orden patriarcal meramente incapacitado por imponerse en las tradicionales esferas del mundo impersonal y extrafamiliar del trabajo y de la vida pública –aquí la creación del colegio más grande de América del sur, el ingreso al colegio de curas benedictinos y el rechazo a los pro-

fesores peruanos– se reajustan los esquemas que presiden la división genérica o, antes bien, se pierde el equilibrio del sistema de opósitos homólogos a los que apela Bourdieu⁵¹ en *La domination masculine*:

Arbitraire à l'état isolé, la division des choses et des activités selon l'opposition entre le masculin et le féminin reçoit sa nécessité objective et subjective de son insertion dans un système d'opposites homologues haut/bas, dessus/dessous, devant/derrière, droite/gauche, droit/courbe (et fourbe), sec/humide, dur/mou, épicé/fade, clair/obscur etc., qui, étant semblables dans la différence, sont assez concordantes pour se soutenir mutuellement, dans et par le jeu inépuisable des transferts et des métaphores, et assez divergentes pour conférer à chacune d'elles une sorte d'épaisseur sémantique, issue de la surdétermination par les harmoniques, les connotations et les correspondances.

Estos esquemas de pensamiento de aplicación universal que, ya como lo tenemos dicho, se apoyan en oposiciones binarias, fundamentan la tradición filosófica occidental, en una serie de opósitos: identidad versus diferencia, presencia versus ausencia, etcétera. Desde la lógica binaria, se dualizó el mundo afirmando que tales antinomias conforman el modelo de nuestra identidad.

En lo que atañe a la educación, las mujeres, identificadas con las tapadas, participan de la feminización del género masculino:

Nos tratan como a hijos y a nuestros hijos como a hijitas»; «-Hidalgamente yo lo único que reconozco es que esto, en Trujillo, lo arreglaríamos de otra manera. Esto no parece una reunión de terratenientes y hombres de empresa, señores. Parecemos nuestras esposas (p. 26).

Don Gaspar, otro terrateniente del Phoenix Club: «Dicho sea de paso, yo siempre recomendé un colegio alemán para exterminar a nuestras esposas y que nos dejen educar como a hombres a nuestros hijos [...]» (p. 27). Don Álvaro, al dirigirse al profesor Teddy Boy:

[...] y ya hoy en plena década de los cincuenta mis hijos y los hijos de mis entrañables amigos fracasan escolar y babeantemente debido a programas endogámicos, bueno, sí, a veces, lo reconozco, en eso puede que sí tenga algo de razón Felipe Canaval, pero fracasan más que nada debido a la forma en que sus mamacitas, más destapadas ahora en el vestir pero eternamente en-

⁵¹ Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. en: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol.84, septiembre 1990. Masculin/Féminin-2. pp. 2-31. <<https://clio.revues.org/201> [consulta el 3 de septiembre de 2014].

corchadas de mentalidad, los mariconizan a pasos agigantados, los dejan como lobotomizados para todo lo que sea la posibilidad de estudiar en Inglaterra, por ejemplo (p. 213).

La subversión de la ley de género se da a ver, en última instancia, en la educación. En efecto, las madres educan a sus hijos ‘mariconizándoles’, lo cual conduce a un fracaso del proyecto educativo, fracaso que remite a un proceso colectivo de la dimisión del papel fundamental de madre: «Todas, en el fondo, por una razón u otra, o más bien por una expulsión o una jalada de año, estaban aliviadas con que sus hijos fueran a un internado. Era la mejor solución y, en algunos casos, era ya la única solución que quedaba.» (p. 94).

Por fin, respecto a la fisonomía de la ciudad, cabe destacar una red combinatoria de sentidos que oscila entre la figura de la tapada y la humedad de Lima, último proceso que viene a identificar a la tapada con la ciudad de Lima, célebre por su garúa, uno de los elementos ficcionales que ha privilegiado Alfredo Bryce Echenique y que no valora a la mujer limeña, sino que la degrada en imágenes de una futura putrefacción u oxidación, imágenes que contrastan con el intertexto original:

Don Álvaro de Aliaga y Harriman también había tenido que hacerles otra concesión al Ministerio de Educación, a las tapadas o, como muy bien decía don Lorenzo Sterne, a la maldita humedad limeña, en fin, qué diablos importaba ya y el asunto era que su proyecto inglés se pusiera en marcha antes de que se le oxidara aún más [...] (p. 158).

RECAPITULACIÓN

El texto ficcional permite captar y reconstruir la realidad histórica de los años cincuenta, en lo que a la mujer se refiere, o sea un sujeto híbrido, inestable, en equilibrio entre un pasado que la atrapa y un presente en que quiere afirmarse en tanto mujer.

Poco a poco, se diluye la imagen de la tapada hasta su desaparición en el tejido textual, señal de que la mujer limeña está a punto de cambiar de estatuto (abandonar su primacía en el hogar y en la educación), pero se conserva el término de tapada, en el sentido figurado del disfraz o enmascaramiento de la realidad de los años setenta.

Aparentemente, se desliza el sentido original de la tapada en tanto icono del proceso identitario de la época virreinal hacia el borrado de la identidad del sujeto femenino, a partir de los años setenta, borrado que se deja ver en la restauración del poder masculino que se centra en la alienación femenina a nivel socioeconómico:

Se crecían ante la adversidad y terminaban descubriendo más mundo que Colón, cuando las cosas se ponían realmente feas. Y, de llevar una casa, educar unos hijos y aburrirse con o sin el marido en casa, despertaban convertidas en propietarias de negocios inventados por ellas mismas, parando la olla, nivelando el mes, viajando para comprar más barato y vender más caro, geniales, intuitivas, imaginativas y eternamente femeninas (p. 557).

No obstante, inferimos, en realidad, que la mujer de los años 70 sustituye a su pareja, a todos los niveles, hasta asumir, en última instancia, todas las funciones que se les suele conferir al sujeto masculino, lo cual se podría definir como una redistribución de la figura de la tapada, pero privándola de la frivolidad y de la coquetería que la definían en el siglo XVIII:

En cambio, las amigas de Manongo, las muchachas lindas y encantadoras que él había conocido desde mucho antes de salir del Perú, las que eran sólo enamoradas o novias de sus mejores amigos o acababan de casarse con alguno de ellos, esas maravillas, eran definitivamente las mejores compañeras que puede encontrar el hombre en el mundo. En las buenas y en las malas. Se crecían ante la adversidad y terminaban descubriendo más mundo que Colón, cuando las cosas se ponían realmente feas (p. 556).

Por fin, el texto pone énfasis en la noción de desfase entre la realidad sociohistórica de los años setenta y un imaginario en que todas las antiguas amigas de Manongo, ya casadas con sus antiguos novios, se refugian y se proyectan, a través de espejismos e ilusiones, que confortan un mundo paralelo en que aparecen convertidas ‘en mujeres tocadas por la gracia’:

[...]Ellas no sabían lo que era aguantar, digamos, [...] y una predisposición inimitable a la ternura y la alegría las convertía en mujeres tocadas por la gracia, abiertas a todos los problemas de la humanidad, aunque los ignoraban también todos, por supuesto, pero de puro no darse cuenta ni de que eran problemas, de puro haberlo aprendido todo a costa de ellas mismas, y de puro haber vivido entre razones del corazón, totalmente incapacitadas, por consiguiente, para la amargura, la derrota, o la estúpida resignación (p. 557).

Pero, ¿quiénes son estas mujeres jóvenes, si no el mero producto de las propias acomodadas, las ‘tapadas de San Isidro’?, y ¿qué valores, en definitiva, se transmiten de una generación a otra? Así como las tapadas han generado la feminización del género, a la vez, han creado un proceso de alienación, a través de la educación que han proporcionado al ente femenino, o sea las propias hijas: «-Ya tú sabes que a nosotras nos (las madres/tapadas) educaron

para idiotas y para seguir y acompañar, en las buenas y en las malas. Y mira, Flaquito (Manongo), además nos gusta y además ¿qué nos queda?» (p. 557).

Es relevante el fenómeno de la especularidad que se articula en torno a estas dos representaciones de mujeres que repiten, la primera, el esquema del poder de la tapada históricamente reconocida, la Perricholi, y la segunda, “una tapada moderna”, una “neo-tapada” que se deja ver en un esquema de identificación a la tapada de Salazar Bondy: «de la misma forma en que ellos serían exactos a sus padres en un mundo en el que sólo iba a cambiar el largo del vestido de las mujeres». En fin, todo aquello que fue la Arcadia y la siesta colonial para Sebastián Salazar Bondy en su *Lima la horrible*, tan moralmente horrible que en ella ni siquiera era necesario que todo cambiara para que todo siguiera igual:

Bastaba y sobraba con que pasáramos de las tapadas de don Álvaro de Aliaga y Harriman al bikini de la primera Miss Perú que copió de alguna pechichona Miss Arkansas, para que todo siguiera exacto» (p. 472); y además de todo eran tan sencillas que Manongo vivía convencido de que en el año 2000 seguirían repitiéndole exactamente lo que aquella vez, en 1972 (p. 557).

Finalmente, ambas imágenes de mujeres, ambas señal de la hibridez del sujeto, no están transcritas, en inmediato, en la linealidad del texto ficcional; en efecto, el eje temporal y cronológico se da a leer dentro de la ausencia de un período. Estructuralmente, deja abierto un espacio que invertir, una metáfora del vacío. Este vacío apunta al sema de la carencia, o sea un blanco del tiempo, así, un eslabón que falta, *un chaînon manquant*. No obstante, una lógica de superficie existe en el texto dado que dicho espacio / tiempo no citado es reemplazado por la puesta en texto de referencias cinematográficas. La pantalla, en el doble sentido del término, oculta aquello que está en juego en el discurso del libro. A saber: la ruptura que enmascara, sustituyéndola por una segunda realidad que pasa por la escritura cinematográfica, real. Es obvia la *surimposition* de las dos escrituras, la cinematográfica y la literaria, y por fin es de notar cómo la primera ha conquistado el espacio / tiempo de la segunda, bajo las imágenes hollywoodienses, en el segundo universo ficcional de las plateas de las salas de cine, universo también relleno por otros espejismos:

empezó aquella sensación de vacío y extrañeza, de amigos que sólo eran imágenes, de ídolos que no servían para nada [...] los ídolos nada solucionan... Los malditos ídolos y todo lo demás de aquella sensación empezó, interminable combate de patear latas sin sonido por una calles sin eco (p. 406).

En definitiva, este vacío, una de las claves de descodificación de la escritura, toma sentido y refuerza la idea de que, desde el sesgo de un presupuesto fundamental de la sociocrítica, presupuesto enunciado originalmente por Pierrette Malcuzyński, «un texto no consta únicamente de lo que enuncia, sino también de silencios, de no-enunciados y de no-visibles, lo que permite pensar el texto como una red de interrelaciones, una red en que confluyen varias prácticas socioculturales» (Malcuzyński *Apud* Chicharro, 2012: 15).

6.4. LA CHOLAS

A partir del sistema semiótico, nos proponemos cuestionar el discurso de la identidad indígena a través de dos representaciones de mujeres, ambas sirvientas en Lima. Centrándose tanto en la ley de género como en el devenir de la historia, el discurso identitario apunta a una dialéctica sumisión versus subversión. El discurso del “Otro marginado” viene a corroborar la representación estereotipada de la mujer indígena, humillada en su cuerpo, lo cual, desde una perspectiva simbólica, es señal de la violencia cultural contra los pueblos indígenas de las Américas. En contrapunto, emerge otro discurso que rehabilita a la mujer indígena. En tanto discurso de la Lima en plena mutación de los años cincuenta, proceso denominado ‘la cholificación’, éste viene a constituir uno de los estratos del sujeto cultural colonial.

Este pasaje de la novela que remite a dos capítulos de la segunda parte, uno titulado “Alicia en el País de las Maravillas» (p. 237) y el otro «La lavandera y el Caballero de la Orden de Malta» (p. 250), va a abordar, a través de las prácticas culturales amorosas, un discurso sobre la mujer indígena, en un tiempo y un espacio determinados: Lima, “en aquel risueño y satisfecho Perú de los años 50” (p. 193), en el espacio público del colegio San Pablo, verdadero microcosmos de la sociedad limeña. Recordemos que al convocar la noción de discurso, remitimos a la definición que da Edmond Cros:

No hay –sin embargo discurso–, en el sentido en que lo entendemos, que sea ideológicamente puro, sino, más exactamente, trazas discursivas susceptibles de reconstituirse en microsemióticas significativas, que marcan con más o menos fuerza una palabra y le dan una significación sociohistórica (Cros, 2009: 172).

Así, a través de este fenómeno discursivo, se perfilan las apuestas del pueblo indio en su voluntad de conservar tanto sus propios códigos referenciales de cultura como sus prácticas ideológicas, en conflicto con otros códigos de representación y prácticas de poder escenifica-

dos por dos figuras emblemáticas de la oligarquía limeña, a saber, Lelo López Aldana y Amat y el Caballero del Orden de Malta, ambos alumnos del colegio San Pablo, A.I. E⁵² que se supone que producirá y reproducirá a lo idéntico, los *futuros dirigentes de la patria*.

La difracción del sujeto indígena colonizado se proyecta en el discurso antitético de dos ‘cholas’, Alicia y Vilma, tras un acto de violación que va a generar la marginación social. Esta humillación genera una dialéctica sumisión (Alicia) versus rebeldía (Vilma), una rebeldía que se deja leer en las muchas representaciones de la resistencia, a fin de huir de la triple discriminación de la mujer latinoamericana: la de la raza, la de la clase social y, ante todo, la que le impone la ley de género en tanto mujer.

6.4.1. “*Alicia en el país de las maravillas*”⁵³

Mi análisis me ha conducido a entresacar dos hipótesis de lectura. La primera, enfocada en el caso específico de la experiencia de Alicia, abre tanto sobre un análisis textual como sobre una lectura psicoanalítica del texto de Lewis Carroll. La segunda, cuyo punto de partida es el discurso del ‘enamorado’ de Alicia, Lelo López Aldana y Amat, apunta a un esquema triangular, exclusión (raza inferior) versus inclusión (en el mundo sobreestimado de las conveniencias) versus exclusión (rechazo del mundo precedente y desaparición de Alicia, en el tejido textual).

Mis dos hipótesis de trabajo convergen hacia la misma problemática: una crisis identitaria. ¿Por qué me permito apelar a la noción de crisis identitaria? Porque a partir del momento en que un sujeto participa de una doble identidad, proceso que se da a ver recíprocamente en el caso de Alicia, (Alicia la sirvienta versus Alicia del cuento) y en el caso de Lelo López Aldana y Amat (Lelo versus el joven Werther de Goethe), ésta convoca obligatoriamente la noción de ilisibilidad. Cuando se injerta sobre la realidad del sujeto un personaje sacado de un intertexto, se perfila la noción de la hibridez del mismo.

⁵² La noción de Aparato Ideológico de Estado ha sido desarrollada por Althusser (1979): consiste en señalar de esta manera a las instituciones nacionales que tienen la tarea de disciplinar a los individuos por medio de diferentes estrategias, dentro del imaginario hegemónico.

⁵³ *Alicia en el país de las maravillas* es el título del cuarto capítulo de la segunda parte, e inaugura el primer amor racial, como lo transcribe claramente el texto.

Alicia

«Alicia, la deliciosa empleada de los Vargas Lara, con la que el irresistible Tyrone Power había fracasado rotundamente [...] aspiraba a pasar de sirvienta a mediopelín, (y) prefirió (...) la seguridad que le daba un hombre mayor».(p. 198). La primera imagen que nos remite Alicia se inscribe en la línea directa de la ideología dominante en la que las mujeres están en una situación de inferioridad, aquí será el caso de la sirvienta. En este caso específico, utilizaré en un primer tiempo la hipótesis de Christine Delphy, para luego ahondar en el legado histórico de la Lima de los años cincuenta:

Je ne sais rien, je constate que les femmes sont dans une situation inférieure, je ne m'occupe pas de ce qu'on dit sur les causes de cette infériorité, sur la constitution psychique des hommes ou leur constitution physique, sur la constitution psychique des femmes ou leur constitution physique. Je les considère comme deux groupes faits d'individus tout à fait ordinaires et dont il se trouve que l'un est assujéti à l'autre, et je cherche les mécanismes de cette domination, et je cherche les bénéfices retirés par le groupe dominant (Delphy, 2009: 57).

Y concluye la autora que precisamente ha encontrado dichos beneficios en la dirección de la explotación económica, o sea que reconoce que le ha influido el paradigma marxista de la lucha de las clases y de la extorsión del trabajo cuyas primicias operan ya en el núcleo familiar, el ama de casa, una de las formas en que la mujer puede ser considerada como sirvienta.

Las huellas del cuento

No se puede empezar el análisis de este apartado sin recordar la presencia del intertexto *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll (1865). En el texto original, Alicia es una chica ingenua y crédula, que ingresa en un mundo, antípoda del suyo, el país de las maravillas, mundo imaginario de lo absurdo y de la paradoja.

¿En qué medida se puede relacionar el texto original de Lewis Carroll con el texto de Bryce? ¿A qué nivel se pueden aprehender las huellas del discurso original y cómo vienen redistribuidas en el texto de Bryce? Sólo quedan del texto de origen el sema de la ingenuidad y la noción de pasaje que se deja leer simbólicamente como la transgresión de las fronteras sociales.

Es Lelo quien propicia el ingreso de Alicia al país de las maravillas, del mismo modo como la va a rechazar de este mundo ficticio. Dos signos nos resitúan en la atmósfera del cuento: la ingenuidad y el imaginario. La ingenuidad está transcrita sólo a dos niveles, en el tejido textual: el primero cuando Alicia, tras haber sido violada por los chicos del colegio, justifica esta transgresión, apelando a la normalidad de una juventud que necesita ‘culear’; el segundo nivel, siempre a connotación sexual, nos presenta a una Alicia crédula, metida en un mundo cuyas fronteras borrosas desconocen la realidad inmediata:

[...] Neca Neca oculto detrás de un árbol y tomándole un ay otra foto a Alicia, mientras ésta, creyéndose sola, se bronceaba en traje de baño rojo y cambiaba mil veces de postura sin decidirse nunca a tirarse a la piscina [...] Alicia no se enteraba de nada y sólo entendía que por fin se había librado del mocoso este loco como una cabra [...] (p. 244).

Por lo que atañe al amor, Alicia no participa del simulacro que le impone Lelo: «[...] porque ella insistía en tratarlo de usted o de joven y por nada de este mundo le soltaba un Lelito de mi alma o algo así» (p. 242). Hasta toma distanciamiento frente a esta comedia: «la pobre Alicia se moría de vergüenza a su lado, sobre todo cuando le tocaba y bailaba el patético *Relicario* [...]» (p. 242).

El imaginario, transcrito a través de ese elemento del título ‘el País de las maravillas’ se centra en la superposición de dos mundos: el mundo ficticio del cuento y la realidad sociohistórica de los años cincuenta, aquí configurada a través del dinero como moneda de cambio para cumplir con los fantasmas de un joven acomodado:

[...] don Rafael y doña Victoria ya hasta le habían regalado alguna antiquísima y muy valiosa joya familiar, y para que la mujer fuera cediendo en algo ante el asedio amoroso de Lelo, qué propinones los que le soltaban, por Dios santo y bendito. [...] La única concesión que hacía la pobre Alicia llevada [...] por la propinota y la esperanza de otro joyón familiar, ni cojuda la chola [...] (p. 242).

Todos los signos apuntan al carácter venal de la sirvienta que, si bien es consciente de la irre realidad de esta pareja cuya relación sería desacertada, usa y abusa del provecho momentáneo que puede sacar de tal oportunidad. Así, el País de las Maravillas se puede entender como esta capa de la sociedad que se le ofrece el lujo (las joyas) y el dinero (las propinas) y no las experiencias iniciáticas del cuento original.

El acto de violación en tanto signo del borrado del sujeto: en uno de sus textos, Ana María Rodas, utiliza el lenguaje que va a metaforizar bajo la forma específica de la gramática, para mostrar cómo ésta impacta sobre la realidad, al negar a la mujer en tanto sujeto, tornándola un obsoleto objeto del deseo masculino:

[La gramática miente].
La gramática miente.
(Como todo invento masculino).
Femenino no es género, es un adjetivo.
que significa inferior, inconsciente, utilizable.
accesible, fácil de manejar.
desechable. Y sobre todo.
violable. Eso, primero, antes que cualquier.
otra significación preconcebida (Rodas, 1975: 45).

Epígrafe

«La violadísima Alicia volvió a integrarse un día en la soleada cotidianidad del colegio...» (p. 236). Río arriba del pasaje estudiado, aprendemos en qué circunstancias ocurrió la violación de Alicia:

Pero la última firma que dejaron los matones, machísimos y humilladísimos Inurritegui y Minelli, fue la peor de todas: una violación. Alicia, la chola de los Vargas Lara,[...] no sólo fue violada sino que además fue víctima de una de esas famosas competencias sexuales de los dos matones. Esta vez había sido el Macho ganador. Logró meterle siete polvos a Alicia, contra los seis que forzó Minelli antes de darse a la fuga para siempre. Fue algo atroz y la pobre muchacha estuvo varias semanas hospitalizada (p. 203).

¿Cómo se deja leer el acto de violación? A primera vista, está transcrito como una experiencia traumática que instala una dialéctica víctima versus culpable. No obstante, conforme nos adentramos en el texto, vemos cómo se desplaza la culpabilidad hacia Alicia: «Alicia había regresado y qué mejor después de un pajazo culpable [...]» (p. 239). Progresivamente, se invierte la relación víctima versus culpable, viniendo a ser los agresores sexuales victimizados por el mismo estatus social, son los *pobrecitos pajaritos* e implícitamente se torna Alicia una

culpable comprensiva, o sea que se vuelca la transgresión de la violación al campo de la normalidad:

Pobrecita la chola. Violada había quedado mucho más bonita todavía y cómo que se había vuelto comprensiva y todo. Los niños de este colegio están todos locos porque quieren culear y no saben cómo ni con quién, ni siquiera cuando. Pajeritos es lo que son los pobrecitos, y con lo ricos que son, con lo millonarios que son, dan pena. Era una dura lección que había aprendido en un hospital (p. 240).

Tanto el cambio radical de los valores que apunta al cuestionamiento de la noción de culpabilidad, la cual convoca el intertexto bíblico del pecado original, como el término final, una *lección*, connotan el plano de la moral.

Desde el sesgo de una lectura psicoanalítica (Castillo Martínez, 2014), me permito retomar la afirmación de Jacques Lacan (1954-1955: 11): «La distinción entre el comportamiento del individuo y el deseo del sujeto, nos ubica de lleno en el plano de la moral». Respecto a lo que se entiende por individuo y sujeto, nos referimos al posicionamiento de Freud que muestra que el *sujeto* no se confunde con el individuo (Lacan, 1954: 19), sino que el *individuo* es mucho más, es ese YO COMPLETO (digamos, suma del “yo cotidiano racional” y del “yo subconsciente”) el que considera el psicoanálisis, queriendo trascender la ilusión de que el individuo es simplemente el sujeto. Así, en el deslizamiento del sentido original de la culpa que sanciona la transgresión (la violación), en la emergencia de las pulsiones subconscientes, aflora la lucha entre lo que debe ser Alicia, y lo que esa parte emergente de sí le dice que es. Esa confrontación de ‘Yoes’ remite al plano de la moral y conduce al cuestionamiento: ¿«Qué se espera que yo sea, haga, piense o sienta?, frente a ¿Qué estoy siendo, haciendo, pensando o siendo y que ahora comienzo a aceptar que igualmente me defino a mí mismo pero que va en contra de lo socialmente establecido?»(Castillo Martínez, 2014: 182), perspectiva social que se origina en la propia Historia, como lo vamos a estudiar, a continuación.

¿Qué es, entonces, lo socialmente establecido y lo históricamente reconocido? ¿Cómo viene transcrito en el tejido textual? En un primer tiempo, Alicia se presenta como una chola (cuatro veces) y una chola de raza inferior, luego, dentro del intertexto del cuento, se deja ver en tanto chola vestida de chuchumeca⁵⁴ (una prostituta), por fin reintegra su estatuto original,

⁵⁴ El término ‘chuchumeca’ es el vocablo más conocido para designar a la mujer muy ligera, en el habla castellana del Perú. La actual palabra pampara, viene sin duda de pampahuarmi, sinónimo de *pampayruna*, Véase González Holgún, Diego,(1952), *Vocabulario Quichua*, Editorial San Marcos, Lima, pp. 446, 506, 596, 647 y 651.

y en éste se injerta la huella histórica de la Perricholi: ¿qué queda entonces de «esta mujer, símbolo por antonomasia de la capital virreinal [...]», al mismo tiempo, la mejor imagen anticipadora de un proceso de fusión entre la sierra y la costa que más tarde definiría la ciudad de Lima?»⁵⁵, si no un último signo reductor que inscribe la problematización del paso, o seaque lo imposibilita, dado la estratificación de la sociedad limeña de los años cincuenta.

Para concluir este apartado, diré que las experiencias de Alicia me interpelan a un doble nivel: uno remite a la violencia cultural, otro al borrado del sujeto femenino. En lo que atañe a la violencia cultural, me permito utilizar y discutir al respecto los aportes del sociólogo Johan Galtung, enunciados en su artículo, «Cultural Violence»:

Cultural violence is defined here as any aspect of a culture that can be used to legitimize violence in its direct structural form. Symbolic violence built into a culture does not kill or maim like direct violence or the violence built into the structure. However, it is used to legitimize either or both, as for instance in the theory of a *Herrenvolk*, or a superior race (p. 291).⁵⁶

Al cuestionar el texto del sociólogo y confrontarlo con el texto ficcional, se plantea una serie de interrogantes: ¿La violencia cultural arraigada en una cultura no mata ni mutila en sus formas directa o estructural? ¿La violencia simbólica que vehicula el concepto de raza no anula al otro? ¿Cómo explicar, entonces, que dado que se nos presenta a Alicia como una chola de raza inferior, obligatoriamente se afirma la existencia y la supremacía, como ya lo tenemos dicho, de una raza superior, aquella que se define en Hitler, el único modelo de identificación del que se reivindica Lelo López Aldana y Amat?

Respecto al borrado del sujeto femenino, acabamos de ver cómo emerge del discurso de Alicia, un sistema orientado a disminuir el alcance de cualquier exacción masculina –tales como la violación, luego la repudiación– y que la anula en tanto mujer, hasta en las proyecciones del deseo masculino que se concreta en las representaciones fotográficas, último mundo en el que tiene un simulacro de existencia:

[...] Neca Neca salía disparado con su cámara y un cacanal de fotos de Alicia en siete posiciones con las que hizo el negocio del siglo, porque quién en el colegio se iba a negar a comprarle

⁵⁵ Valero Juan, Eva María, La construcción literaria de la ‘tapada’ como icono de la Lima virreinal en <http://www.miradamalva.com/mujeres.valero.html> [consulta el 5 de agosto de 2014]

⁵⁶ Galtung, Johan, *Cultural Violence* in *Journal of Peace Research*, vol.27, no. 3, (Aug., 1990), pp. 291-305 en <http://jpr.sagepub.com/content/27/3/291.abstract> [consulta 5 de agosto de 2014].

una foto de tamaña hembra para la billetera oculta y el baño privado. En fin, para el baño de la masturba [...] (p. 244).

Claro es que Alicia sufre una triple humillación: la violación, degradación de su cuerpo, el rechazo de Lelo, degradación moral y social y, por fin, la venta de sus imágenes, el honor mancillado. La aniquilación total del *individuo* se concreta en su desaparición definitiva, hasta en sus dobles, las fotos, signo de la difracción del sujeto:

En fin, todo aquello que sucedió cuando Neca Neca ya no lograba sacarle un cobre a nadie por una postura de Alicia, ni siquiera truqueando las fotos y poniéndolas en colores con atrevidísimos montajes sexy. Pobrecita la chola: nadie daba un cobre por ella [...] (p. 254); [...] reducido literalmente a polvo el negocio fotográfico del cada día más quebrado paparazzi Neca Neca Pínillos (p. 257).

Ahora bien, su desaparición del tejido textual se deja leer en tanto metonimia del borrado del sujeto femenino.

La deconstrucción del héroe romántico a través de la mascarada del amor

Lelo López Aldana y Amat, viene a reforzar la concepción de la hibridez del sujeto, por identificarse, en lo que al amor atañe, al joven Werther de Goethe:

Su amor no era sexual, no, ni en nada se confundía tampoco con el deseo carnal. Su amor era grande, primero, sentimental, loco. En fin, algo que se parecía muchísimo más a *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe, que a las pecaminosas letras de una guaracha, de un mambo, o algunos boleros de cantina [...] (p. 204).

Cartografía del discurso amoroso

La lectura que me propongo presentar al respecto se sustenta en la superposición de dos trayectos de sentido,⁵⁷ uno partiendo del topos del héroe romántico,⁵⁸ más específicamente el

⁵⁷ Mi propuesta se sustenta en un artículo de Lior, Ingvild Sigrid (2011), *Goethe et Barthes face à l'amour. Analyse sémantique et comparative de «Werther»* en

<https://www.yumpu.com/fr/document/view/16694864/goethe-et-barthes-face-a-lamour-analyse-semantique-et-duo> [consulta el 5 de marzo de 2015].

joven Werther de Goethe (1774), otro del sujeto amoroso tal como viene definido en los *Fragmentos del discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes. He confrontado ambos discursos con el texto ficcional, lo cual me ha permitido relevar tanto las similitudes como las discrepancias.

En el discurso de Goethe, no existe ningún vínculo entre las virtudes de la persona amada y el amor. Igualmente el discurso amoroso de Barthes se basta a sí mismo en tanto valor; tiene su propio sistema asociativo y afectivo, cortado del otro sistema, aquello que identificamos como el sistema de la realidad mundana, de la normalidad. Si interrogamos el texto de Bryce, salta a la vista que la relación entre Lelo y Alicia transgrede los códigos sociales vigentes en aquella época. Mientras que a Alicia se la identifica como una chola, de la raza inferior, Lelo se inscribe en el recorrido de un *rancio abolengo*:

Mami y papi eran nada menos que don Rafael López Aldana, amo y señor del más grande estudio de abogados del Perú, heredero además de una gran fortuna familiar, y doña Victoria Amat era heredera también de un chuchonal de millones proveniente de una de las más importantes casas comerciales del Perú (p. 241).

Otra especificidad del sujeto amoroso viene a ser el desahogo afectivo que se manifiesta en llantos excesivos. Si bien se cuestiona Barthes para saber quién llora de entre los dos, ¿el enamorado o el romántico?, en el discurso de Goethe, Werther llora muy a menudo. Igual ocurre en el texto de Bryce: «Lelo lloraba de amor porque no lo habían barrido y, en eso, mami, sí, en eso, papi, está la prueba de que Alicia me quiere.» (p. 241); «[...] le tocaba y bailaba el patético *Relicario* bañado en lágrimas [...]» (p. 242); «Lelo se encerraba en su salita de proyecciones y una y otra vez volvía a ver, a oscuras y lloriqueando de amor, al amor de su vida» (p. 243).

La pasión se deja leer a través de manifestaciones específicas tales como la desesperación, y los celos. En el texto de Bryce, Lelo aparece como un personaje habitado por la pasión, estado intermedio entre la vida y la muerte: «Lelo López Aldana y Amat se había autoconfesado, se había gritado desesperado que amaba a Alicia [...]» (p. 239); «-¿Me dejes que me arrodille y te proclame y declame y declare mi amor?» (p. 240).

⁵⁸ El período romántico es difícil de ubicar temporalmente, tanto al inicio del movimiento, como al final. Sólo se sabe que el romanticismo se ha constituido en un primer tiempo en Alemania e Inglaterra, y floreció después de 1820.

El psicoanálisis sitúa al objeto amado, en una relación de sustitución, de desplazamiento con la madre. Dado que el origen de cualquier identificación es el pecho de la madre, es en esa relación con la madre cómo se construye la identidad. Luego, en el estadio del espejo, la identidad se desmiembra. Del mismo modo como se funda la identidad del niño ante el espejo, el objeto querido funda al enamorado y lo reduce a su propia imagen. La satisfacción y la angustia del sujeto amoroso dependen de la presencia y de la ausencia del objeto amado, como si aún se tratara de la madre. La figura materna resulta fantaseada desde sus múltiples transformaciones: dulce y dura, calurosa y horrorosa, seductora y amenazadora. Así, el discurso amoroso es, como lo define Barthes, un discurso del imaginario.

En el texto de Bryce Echenique, la alienación al objeto amado se trasluce en las identificaciones operadas a partir del intertexto, *El relicario*.⁵⁹ Si tomamos en cuenta la letra del pasodoble, y a la luz del disfraz de torero que ha adoptado Lelo en su cumpleaños, es fácil de entender que el adolescente viene a completar su identificación con el torero de Madrid, inscrito en la canción, y también viene a identificar a Alicia con el segundo personaje del intertexto, una morena que va a pisar el relicario que se hace el torero con un trocito de su capote. Además, en la salita de proyecciones de su ‘lujosa mansión sanisidrina’, Lelo logra huir de la angustia de la ausencia de Alicia, al proyectar las imágenes de este amor en sentido único, mientras el pasado paseo cinematográfico. Tanto el intertexto como este trocito de film apuntan a la inautenticidad de este amor, producto del solo imaginario de Lelo, lo cual presupone su próxima desaparición.

La articulación de los tres discursos

El primer discurso de Lelo López Aldana y Amat apunta a la discriminación racial. Alicia sólo era ‘la chola de mierda de raza inferior y todo’ (p. 198); « [...] de nada le valía la interminable sarta de fuetazos con que se autoflagelaba en sus torturadas noches de amor por una mujer de raza inferior» (p. 204). Por fin, renuncia Lelo a su ‘fervente admiración por Hitler’, «a Hitler lo había sacado del cajón de su mesa de noche [...]» (p. 239) y echa a cantar la ‘más curiosa letra de bolero:

Adoro,
El mundo que yo vivo,

⁵⁹ *El relicario* (1914) es un pasodoble compuesto por José Padilla, con letra de Armando Oliveros y José María Castellví.

Adoro,
Las razas inferiores... (p. 240)

La obsesión por la raza remite a la concepción que dicta Hitler, al respecto. En el cajón de su mesa de noche, tiene Lelo la foto de Hitler y le suplica arrodillado para que le salve de ‘la fatal perdición’ (p. 204).

El segundo discurso, préstamo del texto romántico, transcurre en el espacio / tiempo del simulacro carnavalesco configurado en dos momentos claves: la fiesta del cumpleaños, en la que la pareja Lelo / Alicia viene disfrazada, y el paseo cinematográfico, que viene a fijar en la cámara las imágenes de la mascarada del amor:

Además, para la celebración con un delicioso lonche de su cumpleaños, Lelo solía disfrazarse de señorito andaluz con sombrero y todo, y cantar y bailar en verdadero show artístico realmente lamentable, el pasodoble *El relicario*. Alicia, por supuesto, era la invitada de honor [...]. La chola asistía, colorada, coloreteada y achunchada hasta más no poder, y huachafísima además con un vestido que la Chuchumeca,⁶⁰ que era lo más huachafo del mundo, le había prestado [...] (pp. 241-242).

El paseo cinematográfico era ya el colmo de los colmos y un verdadero suplicio para los padres de Lelo. [...] Allí iban los pobres con tremenda cámara de cine y filmando a la pareja de enamorados, tremenda cámara de cine y filmando a la pareja de enamorados, al hijito vestido de señorito andaluz y a la chola vestida de Chuchumeca y toda pintarrajeada, pero guapa [...] (p. 243).

El tercer discurso, un reajuste (restitución) de la realidad sociohistórica, consiste en una doble denuncia: la primera apunta a la mezcla de las clases sociales, la segunda se deja leer en un contradiscurso del registro amoroso.

Con el fin de provocar una ruptura entre su hijo y la sencilla chola, don Rafael elabora planes, o sea decide salir para Europa. Esta forma de chantaje afectivo tiene un doble efecto: sintiéndose responsable de este abandono, Lelo echa la culpa a Alicia con una violencia no reprimida «él y su mami mamita se iban a quedar solos para siempre y todo por culpa de Alicia [...]» (p. 243).

En el contradiscurso romántico se denuncia la inautenticidad del amor de Lelo y se desmorona la figura del seudorromántico. Desaparece en un santiamén la ilusión de un amor

⁶⁰ La Chuchumeca, aquí, apodo dado a la pareja del doctor Enrique Vargas Lara, filósofo de profesión, y ex profesor estrella de la Universidad Católica del Perú.

único y eterno para dejar sitio a la manifestación de la discriminación racial cuyo emblema identitario es la Perricholi: ⁶¹«pasó de la noche a la mañana del amor más grande al odio más mortal y racista [...]» (p. 243).

Y, en vez de morirse de coces y celos el día en que descubrió a Neca Neca oculto detrás de un árbol y tomándole paparazzi una y otra foto a Alicia [...] cargó contra ella con el grito de ¡Putá! ¡Chola! ¡Chola puta! ¡Perra chola! y hasta ¡Perricholi!, que era como le gritaba su antepasado, el virrey catalán, a la mestiza que era su querida y algo así como la Pompadour peruana, y que tan famosa llegó a ser que terminó operatada nada menos que por Offenbach [...] (p. 244).

Así, antes de su borrado definitivo, Alicia se incorpora a los esquemas caricaturescos y a los estereotipos eurocéntricos que estigmatizaron a las mujeres indígenas de la sierra andina, al recordar que la historia de la provinciana es la historia del Otro marginado que migra a la capital para ser sirvienta; es la huella histórica, despreciativa, de la llamada chola, o sea una caricatura grotesca y vaciada de su sentido, en los medios dominantes.

6.4.2. *La lavandera y el caballero de la orden de Malta*⁶²

La historia de Vilma es una historia con dos caras: una primera que ejemplifica la segregación racial y la discriminación de la que va a ser víctima la sirvienta; en contrapunto, la segunda cara apunta a un reconocimiento de la sirvienta en tanto mujer y mujer indígena. Ésta da lugar, a través de un discurso que marca la transición de una sociedad oligarca a la manifestación del habla indígena, a una aproximación sobre la noción de sujeto cultural, colonial, siendo la ‘cholificación’, un estrato de la colonización.

Antes de analizar el modo como se considera a la segunda sirvienta, cabe recordar que Vilma se inscribe en el intertexto de *Un mundo para Julius* donde hacía de sirvienta en casa de Juan Lucas. Convocar este intertexto nos permite a la vez recordar y completar el itinerario de su vida:

⁶¹ Micaela Villegas, apodada ‘la Perricholi’ un personaje mítico de la historia limeña virreinal. Ricardo Palma, en sus *Tradiciones peruanas*, le dedicó la tradición titulada *Genialidades de la Perricholi* (1894), tomo II, Barcelona, Montaner y Simón, pp. 299-307.

⁶² Dicho capítulo, que se inscribe, a continuación, en la diégesis, remite al *segundo amor racial*, el caso de la lavandera Vilma.

Y así se contactó a la mejor planchadora del gran hotel Bolívar, una chola de Puquio llamada Vilma, que años atrás había trabajado en casa de Juan Lucas y Susan Darling, y que ahora, de regreso a Lima y tras un breve ejercicio de la prostitución, se había regenerado recordando la gentileza con que la trató entonces un niño llamado Julius, que ya andaría con barba y bigote de tres o cuatro años [...]. Así pasó la guapa Vilma del lujoso hotel Bolívar al inefable colegio San Pablo de estos chicos de mierda que no cesan de mirarla a una como si supieran que fui puta pero en cambio ignoraran que ahora una es pobre pero honrada [...] (p. 255).

Vilma: el discurso sobre las pulsiones eróticas

Desde su llegada, Vilma se representa como símbolo de una belleza exótica, sexualizada y perversa. Inmediatamente, se torna objeto de codicia o sea proyección del deseo masculino que no puede resistir la tentación frente a sus despampanantes atributos femeninos. Transcribo en este sentido el texto en que Vilma va a participar de las fantasías eróticas de las figuras masculinas hegemónicas: «[...] ese par de tetazas, que mientras planchaba empapada en sudor *Arroz amargo* [...] (p. 256); «las tetas empapadas, *Arroz amargo*».⁶³ (p. 255).

Ahora bien, identificar a Vilma con el arquetipo femenino de la sensualidad voluptuosa que representa Silvana Mangano ya es inscribir en la diégesis las futuras rivalidades masculinas con el único fin de apropiarse de este cuerpo único, cuerpo de ficción (el cine) que vendría a realizar los fantasmas más oscuros. Razón por la cual dentro del grupo del San Pablo irrumpe en inmediato una suerte de ritual machista en que se afrentan dos chicos, el Flaco Bolívar, y Carlosito Carlos de La Noue, un Caballero de la Orden de Malta, cuyo apodo, la Maja Desnuda, apunta a la desnudez femenina⁶⁴: «El Flaco de los dos libertadores del Perú y el Caballero andaban disputándose el sensacional cuerpazo de la flamante planchadora de toda la seda de la Maja Desnuda», (p. 254) hasta que Vilma eligiera *los ojos verdes del niño más rubio del colegio*, los del segundo pretendiente.

Desde luego Vilma pone en escena una estrategia para mejor captar la atención del caballero de Malta a fin de que éste sucumba enteramente a su poder de seducción:

⁶³ La película original '*Riso Amaro*' (1948) realizada por Giuseppe de Santis (1917-1997), tiene por heroína principal a la seductora Silvana Mangano, en el rol de una jornalera de arrozales. Cabe recordar que la cinta es tan provocativa que fue censurada en España.

⁶⁴ *La Maja Desnuda*, retrato realizado por Francisco de Goya entre 1797 y 1800, por encargo de Manuel Godoy. La Iglesia lo consideró un desnudo erótico, sin ninguna justificación iconográfica, por lo cual Goya fue sometido a un proceso inquisitorial en 1813.

Y así, plancha que te plancha las sedas de la Maja éste y no ésta, motivó pasión sexual en Carlosito [...] La tal Vilma [...] lo dejó (a Carlosito) equipado hasta para tirarse mejor que lo que mister Owens, su pañuelo de seda y Dios mandan, a la mismísima Viuda y sus tetas Loren, pero con la camiseta empapada y sin mangas, o sea algo infinitamente mundo, demonio y carne (p. 255).

El sema del infierno irradia el tejido textual para ejemplificar una pasión terrenal que abrasa a los dos amantes: ‘se incendiaban’ (2x), ‘se quemaban’ (2x), ‘la plancha hirviendo de la chola’ (p 257), mientras una repetida frenesí del acto sexual: «Y cacharon, los muy suertudos. Y diariamente. O más bien nocturnamente y a diario» (p. 256). «Cachaban como locos, los muy felices, y eran la envidia del San Pablo entero [...]» (p. 257).

Ahora bien, el escándalo no va a proceder de la relación sexual de los dos amantes, de la que todo el colegio está informado, sino de la transgresión de la moral en un espacio prohibido, privado, el de la casa del profesor Owens en la que la Viuda, pareja del profesor, descubre a los amantes, en plena acción, enteramente desnudos:

Y así, tetánica ella y lamentable él, se hallaban los dos amantes de tan puro polvo tras polvo que se habían estado metiendo toda la tarde, mientras lo del fútbol y aun desde antes [...] Y así, totalmente calatayú los había pescado La Viuda envidiosa, así de Adán y Eva en su jardín [...] (p. 262).

El pecado original a que se alude sin duda alguna, o sea estar desnudo equivale aquí a desenmascararse pero precisamente de este acto nace la discrepancia, luego la ruptura entre los dos amantes.

La ruptura o ¿cómo legitimar las pulsiones eróticas?

Tan aterrorizado por la imagen que pudiera desde luego vehicular como influenciado por el círculo social al que pertenece, el amante entrega / sacrifica en cierta medida a Vilma al colegio San Pablo, por temor a que dicha aventura perjudique su digna posición de representante del Orden de Malta.

Veamos lo que dice el texto cuyo discurso cobra la forma de un alegato:

-Señores directores ingleses y peruanos, señora la Chuchumeca, Most Excellent and Honorable Matron [...], señoras profesoras y señores profesores, queridos compañeros y amigos: Soy joven

y tolerable (quizá quiso decir *vulnerable*, pero así de bestia era Carlosito) y la carne es febril (*¿débil?*) y tiende a pecar pero yo nunca puse mi alma, corazón y vida, sólo mi sexo masculino. Las tetas de esta chola me arrancaron de mis clases de violín clásico con el padre Ruschoff, *tortugado* y *misionante* en aquellos crudos países que visito... En fin, sí, lo reconozco, pero yo sólo me estaba *fordicando* a una chola que me emperrechinó con su invitación al pecado. Mi alma, mi corazón, mi clase social no los puse nunca y muchísimo menos mezclé nunca a la Orden de Malta con tantos bajos *menesterosos*. Y juro y *perjuro* por Malta y su Orden y por mis servicios distinguidos a la Iglesia católica, por mi padre y los marqueses de Torre Tagle... (p. 262).

Nos proponemos analizar este ‘alegato’ para ver cómo organiza el amante su defensa, mejor dicho cómo va a justificar este desenfreno sexual pues se trata de defensa y de acusación y de cargos de acusación en contra de la planchadora Vilma y no, como pudiéramos esperar, un *mea culpa* en nombre del amor o en nombre de una sencilla satisfacción de las pulsiones eróticas de la adolescencia.

El falso *mea culpa*, articulado en torno a la temática del amor, genera una dialéctica mentira versus verdad, que se trasluce en dos discursos paralelos que se contraponen, a través de una serie de lapsus,⁶⁵ que irradian el tejido textual. Veamos el esquema establecido a partir de esta clave de descodificación.

Primera parte: del principio hasta el término ‘masculino’

Mentira (o verdad enmascarada)	versus	Verdad
Soy tolerable	"	vulnerable
La carne es febril	"	(<i>¿débil?</i>)

Segunda parte: desde ‘las tetas’ hasta el final

Excepto el último término, las otras palabras no están registradas en el *Diccionario de la Real Academia Española*. Juzgo útil restituir las palabras adecuadas, con el fin de devolver al texto su verdadero sentido.

⁶⁵ Lapsus, del lat. *lapsus*, resbalón. Falta o equivocación cometida por descuido y de palabras deformadas (Real Academia Española, 2003).

Texto ficcional		Diccionario
<i>El padre Ruschoff tortugado</i>	en vez de	torturado
<i>misionante</i>	"	misionero
Países <i>crudos</i>	"	rudos (groseros)
<i>fordicando</i>		fornicando
Los bajos <i>menesterosos</i>		los pobres

Así que dichos lapsus, escritos en cursiva, nos plantean el interrogante siguiente: ¿tendrán que ver con el no-consciente y se podrán interpretar en una dialéctica entre consciente y no-consciente? o ¿serán lapsus elaborados, contruidos con una intención? Insertados en el tejido textual, los lapsus a la vez desplazan e invierten significado y significante –un yo no soy aquello que yo digo– y nos cuestionan sobre los límites tenues entre mentiras y verdades, pues la segunda parte del discurso que no viene transcrita en tanto lapsus en el tejido textual, pero que adopta la misma forma de las cursivas, se deja leer, a nuestro entender, como una parodia de la palabra indígena. Una lista de términos no está registrada en el *Diccionario de la Real Academia Española* excepto el último, que produce sentido, al recuperar, a nuestro entender, todo el registro precedente por su propia cuenta: *los bajos menesterosos*.

La noción de frontera infranqueable entre los mundos opuestos de la aristocracia y de los pobres, dos mundos que no deben mezclarse, se plasma en la teatralidad del discurso, una perorata que declama el Caballero de la Orden de Malta, con énfasis: «Mi alma, mi corazón, mi clase social no lo puse nunca (ni)... mezclé nunca la Orden de Malta con tan bajos *menesterosos*» (p. 262). Desde una perspectiva semántica, dicha frontera se da a leer dentro de un proceso de transgresión que obviamente se ha concretado en las relaciones sexuales. Éstas nos permiten abordar la temática del amor, un punto de inflexión en la escritura, en una dialéctica *diabolización* versus victimización, siendo la planchadora de Puquio representada a través de imágenes degradantes frente a un altivo caballero que sale en defensa de sus ideales, en filigrana, una concepción del verdadero amor, digna del Quijote.

En lo que atañe a Vilma, se retoma el espacio simbólico del paraíso y del pecado original a través de la desnudez, *las tetas*, y de la tentación: *pecar, fornicar, invitación al pecado*, lo cual contribuye a hacer de su amante una víctima inocente. También se enfatiza en el lugar común de la indígena como degenerada sexual que ofrece su cuerpo virgen, o no al ‘conquistador limeño’, aquí configurado en el aristocrático Caballero del Orden de Malta.

Por lo contrario, a través de imágenes valoradas que apuntan al sentido del honor y de la integridad, *mi alma* (2x), *mi corazón* (2x), *mi vida*, el Caballero se incorpora a su postura social con dignidad. En este sentido, su rechazo es una forma de limpiar su honra familiar y su honor popular (el modo como lo percibe el grupo íntegro del San Pablo, profesores y alumnos).

La discriminación racial, en este caso representada en una forma de abuso sexual, no en tanto violación sino en tanto falsificación del sentimiento amoroso, es caricaturizada a través de una parodia del discurso jurídico: ‘En fin, sí, lo reconozco’; ‘Juro y *perjuro*’. Por un lado, el Caballero de la Orden de Malta se desenmascara, al confesar la propia mentira, y, por otro lado, la humilde planchadora de Puquio, profundamente ofendida, reacciona con autenticidad y soberbia: «Por ahí andaba el jadeante Carlosito, cuando Vilma lo mató de un cachetadón [...]» (p. 262). Al invertir los papeles, es obvio que la chola bien es ‘pobre pero honrada’, y el Caballero rico pero deshonorado. Por lo cual se puede inducir que la palabra ‘Caballero’ se ha vaciado de su sentido original, generando un proceso de dessemantización.

El intercambio epistolar⁶⁶

«El yo que escribe es diferente del yo que habla», dice Roland Barthes. «Este desplazamiento se acentúa cuando se trata de escribir en el marco del campo literario, donde operan a la vez mediaciones del lenguaje y mediaciones institucionales». (Cros, 2009: 85) En la obra de Bryce Echenique debemos tomar en consideración, como subraya Edmond Cros, dos aspectos: por una parte, al tratarse de una novela poscolonial, ésta da testimonio de las dificultades que tiene para liberarse de la influencia de las instituciones de las antiguas metrópolis; por otra parte, como consecuencia del primer proceso, «[...] un lenguaje construido y no natural, se distinguen entre sí una matrices secundarias que [...] se pueden considerar como modelizaciones derivadas. Éstas se caracterizan por estructuraciones específicas que intervienen a su vez en el proceso semiótico bajo la forma de constricciones inevitables» (Cros, 2009: 86).

En esta perspectiva de lectura, presentaremos las estructuraciones específicas que modelizan el intercambio epistolar. Antes de ahondar en la semántica de los dos textos, sucesivamente escritos por Vilma y el caballero del Orden de Malta, conviene confrontar la normalidad del intercambio epistolar, dentro de una codificación preestablecida, con aquello que está transcrito en el tejido textual, a fin de sacar a luz las probables similitudes y/o discrepancias.

⁶⁶ Véase parte documental, pp. 421-422.

Si nos fijamos en el modelo comúnmente utilizado en tal ocasión, o sea el que está transcrito en «la forma de un circuito cerrado, alrededor de (un) juego entre el abandono y la forma de posesión, abandono y deseo de posesión que se considerarán como constricciones que canalizan la producción de sentido» (Cros, 2003: 87), notaremos que precisamente salta a la vista la carencia de las fórmulas ritualmente codificadas por el género epistolar, carencia que ya, río arriba de los dos textos, estaba transcrita, protagonizando el sema de la ruptura: «Y como el amor se acaba, este segundo amor racial del colegio se acabó así, *epistolamente*, con dos cartas de odio y nada más» (p. 263). Queda explícito el esquema de confrontación entre el preconstruido de la codificación epistolar, por una parte y el texto de Bryce Echenique, por otra parte. También, en lo que atañe al encabezamiento: Señor *mío*..., Señora *mía*, versus ‘Blanquiñoso imbécil que se te para mal’ (p. 264); ‘Tetona sirvienta de mierda’ (p. 265). Además de en la despedida: *Su* atento servidor... versus ‘Ni de tuya ni de nadie y pobre pero honrada’; ‘Ja...’ (14x) (p. 265).

A primera vista, no hay explícitamente en el plano semántico ni en el encabezamiento, ni en la despedida, las mínimas huellas de un discurso que apuntara a «un deseo de poseer al otro y de abandonarse en contrapartida a él» (Cros, 2009: 197). No obstante, cuando el texto ficcional apela a este género específico que es el intercambio epistolar, inscribe la práctica social que le corresponde, a saber una estructura «en función y alrededor de la conversación de dos comunicantes» (Cros, 198), pese a las fórmulas ritualmente codificadas del encabezamiento y de la despedida, éstas pudiendo ser «ocasionalmente omitidas o menos explícitas» (ídem.). Ahora bien, si suponemos que el género dentro del cual tomamos palabra –tomar palabra o rehusarla o pervertirla–, ya transcribe una práctica social específica, debemos interrogarnos sobre la parte del consciente y del no-consciente.

En el tejido textual, Vilma que afirma no ser la posesión de nadie, inscribe en filigrana la idea de posesión, tal como la ausencia de palabras en la despedida del caballero, pero con una onomatopeya que es una forma de contestar a su amante, una respuesta incisiva de una única palabra para un único sentido que pudiera resumirse sencillamente, en un ‘ya te he poseído’. La lectura que acabamos de presentar nos conduce a emplear una de las hipótesis de Edmond Cros cuando analiza la noción de género:

Parto del supuesto que todo género se distingue de los otros por una serie de índices de diferenciación susceptibles de ser definidos en términos similares de constricciones, de reglas de juego, si se quiere interiorizadas y por tanto reproducidas sobre el modo del no-consciente por quien quiera que elija expresarse a través de él (Cros, 2003. 198).

Tanto el encabezamiento de la carta de Vilma, ‘Blanquiñoso imbécil que se te para mal’, como el encabezamiento de la carta del Caballero de Malta, ‘Tetona sirvienta de mierda’, apuntan al concepto de raza y a la ley de género. La primera aproximación, la de la raza, venía transcrita, río arriba del texto, repetidas veces, con las ocurrencias del binomio chola = la raza inferior, por lo cual ‘el blanco’ Caballero remitiera a la ‘raza superior’, la de los colonizadores. La segunda aproximación a la ley de género se deja leer a partir de connotaciones sexuales: para Vilma, las tetas y para el Caballero, su pene.

Presentaremos nuestro estudio, al referirnos a ambas cartas que van a intercambiar los ex amantes, siendo Vilma quien tome la iniciativa. ¿Por qué? Entre los muchos motivos que justificaran esta ‘toma de palabra’, claro, la recién humillación pública en el San Pablo es un factor que debemos tomar en cuenta, y, en esta perspectiva de lectura, la palabra tendría el papel a la vez de restablecer la verdad y de desagraviarse. También significaría el derecho de voz, de la voz indígena que se alza desde los Andes, metáfora del aluvión migratorio que inundó a la Ciudad de los Reyes en los años cincuenta. En última instancia, testificaría de la necesidad de Vilma de concebirse como un ente independiente de la identidad masculina.

La carta n. °1

Ante la confusión de sentimientos de una mujer doblemente ofendida, en su calidad de mujer, y como representante de la ‘raza indígena’ (Valcárcel), nos proponemos reajustar el relato en función de la cronología del itinerario amoroso tal como se nos lo entrega la planchadora de Puquio. Tres puntos de enfoque deben ser considerados en el análisis de la carta de Vilma (pp. 264-265):

- 1) La nostalgia en tanto justificación de la caída: el primer error.

Vilma describe su encuentro con el Caballero como una ‘caída’, término que connota la caída bíblica, pero al revés, al ser el joven quien la haya arrastrado hacia el fondo del pecado: «Caer en tus manos fue peor que caer en la calle mala de la vida», metáfora de la prostitución. A este primer sentido, se suma el de la nostalgia: «he caído en una trampa de mi nostalgia [...]» (p. 264)

La nostalgia de Vilma es fruto del pasado de una experiencia en casa de Julius, en aquella época, un muchacho que la respetaba: «el recuerdo y la nostalgia de un niño llamado Julius

que me trató bien. [...] un muchacho llamado Julius [...] recordándolo toda mi vida porque no hay otro como él» (p. 264)

Entendemos que Vilma sólo hizo una transferencia al trasponer en el Caballero las cualidades que le atraían en el niño, o sea la bondad y la sinceridad del vínculo afectivo, ello a la espera de un respeto y de un amor mutuos entre ella y su amante: «Yo puse lo mejor de mí [...]; «mientras me acostaba contigo (dirigiéndose al Caballero) sentía a Julius metido en mi corazón y en mi alma», pese a cierta forma de engaño, un engaño mental que explica que Vilma no pueda desprenderse de aquel amor sincero.

2) La credulidad o la espera de una vida mejor: el segundo error.

Respecto del segundo error, el texto hace hincapié en una dialéctica exclusión versus inclusión, siendo el ascenso social connotado en el término seguridad o sea la que confiere la institución matrimonial el eje articulador: «creí que me darías alguna seguridad» (p. 264)

Ahora bien, nos proponemos analizar cómo se trasluce dicha dialéctica a través de dos discursos: un primer discurso sobre el dinero, y un segundo discurso sobre la familia.

En efecto, el texto enfatiza, un discurso sobre el dinero, de modo general, con varias leñas: produce (3X), cobran, seguridad (2X), pobres, poseen, rentable, haberte mantenido, vender, sobrevivir. La paradoja es que la pobreza no se perfila en la capa baja del medio desfavorecido de Vilma sino que está transcrita en el modo cómo se rebaja el seudo nivel aristocrático de la familia del Caballero dando lugar, en cierta medida, a una segunda inversión de los papeles: «tu papá y tu mamá son más pobres que los míos» (p. 264).

El discurso sobre la familia, elaborado en torno a la noción de patrimonio, remite tanto a los procesos de reproducción y de la transmisión, a través de los títulos nobiliarios, como a la capitalización de los bienes: ese discurso degrada a la familia del Caballero, a la vez que realiza a la familia de Vilma. Mientras sólo se puede reproducir los títulos nobiliarios, *ad honorem*, en la familia del Caballero, por lo contrario, se puede heredar de la tierra en la familia de Vilma:

Pobres diablos de padres paren pobres diablos de hijos [...]; Éstos (los padres de Vilma) poseen un minifundio bien rentable en Puquio. [...] Y los heredaré y tendré mis tierritas en mi terruño [...]. Pero, en paralelo, está presente un contra-discurso auténtico, humilde, que derrumba la perspectiva de aquel porvenir embellecido, en un leitmotiv, transcrito tres veces en la diégesis:

[...] aquí estoy siempre, pobre pero honrada [...]; y vuelve a insistir Vilma, en las últimas palabras de su carta: [...] pobre pero honrada (p. 264).

3) La rebelión o el discurso de la subversión:

Por fin, interesa destacar un discurso que adhiere a la realidad sociohistórica de los años cincuenta: un discurso de la subversión que viene a derrumbar los patrones de conducta vigentes, protagonizando una historia en devenir, la emergencia, en la capital, de las barriadas.

Este discurso subversivo en que Vilma deja estallar todo su rencor vuelve a discutir la ideología del poder dominante en sus múltiples configuraciones, parodias y caricaturas de la realidad que se dejan leer como signos de inautenticidad:

- el concepto de raza: ‘blanquiñoso’, ‘los blanquitos’.
- el concepto de clase: ‘gente como tú *adonoren*’, en cursiva, (2 X), ‘caballerito de juguete’ (2X), ‘payaso de esa orden de caballería’.
- la noción de familia: ‘Tu mamá’ [...] debe ser una vaca y tu papá debe ser un toro’.
- los valores morales: ‘mariconcitos’, ‘cobardes’, ‘trahidores’ y una última expresión, que viene transcrita dos veces en el tejido textual (2x), y finaliza la carta: ‘pobre pero honrada’.

También se inscribe como una reproducción del habla indígena, (en cursiva en el texto), por lo cual participa del proceso identitario en el que Vilma, la sencilla planchadora, hace oír la voz de su pueblo: *nadies, pior, toavia, adonoren, trahidores, Delaní.*

Por fin, es interesante notar cómo Vilma enfatiza su discurso de la subversión viniendo a restaurar su dignidad, dentro de la descodificación de la última fórmula que parece anular el juego simbólico de la pertenencia, ‘Ni tuya ni de nadie’. No obstante, el hecho de que esté informada de la codificación de la despedida inscribe que ha querido ser poseída, por lo menos a nivel del no-consciente, precisamente en este ‘espacio/tiempo’ epistolar.

En resumidas cuentas, la despedida refuerza la idea de una quiebra en el discurso ‘amoroso’ y evidencia el distanciamiento entre los dos ex enamorados a la par que afirma la identidad (sexual) de Vilma, pese a ser ella sólo una indígena.

La carta n. °2

Interesémonos, ahora, por la segunda carta, la del Caballero de Malta, que se nos aparece antes bien bajo los rasgos de un burlador en el sentido más oscuro de la palabra: la perversidad.

Nos interpela la agresión tan verbal como moral de la expresión que inaugura la respuesta del Caballero, ‘si fueras mujer...’ que presupone el borrado del sujeto y conduce a reflexionar sobre la esencia del individuo: ¿quién soy yo? La expresión plantea la doble problemática de la verdad del sujeto y de la identidad femenina, a través de la ley de género.

La red combinatoria de signos que se organiza en torno a Vilma evidencia un proceso de discriminación racial que se lee a partir de parámetros identitarios: la ‘chola analfabeta’, ‘una chola de mierda’, es una ‘sirvienta de mierda’ y una ‘puta’ tetona abusada por el Caballero: ‘te caché bien’. También viene escenificado dicho proceso en una parodia del habla indígena, en cursiva en el tejido textual: ‘*rejunto*’, en vez de ‘adjunto’, ‘*hecimos*’ en vez de ‘hicimos’, ‘*un pisco*’ de sentimiento, en vez de una pizca de sentimiento. Lo más relevante es el último insulto que se presupone que va a rebajar definitivamente a Vilma. Finaliza el Caballero su carta con la expresión ‘mujer *república*’. En ésta se percibe el deslizamiento de sentido de la palabra original de ‘mujer pública’ o sea una prostituta hasta una metáfora que apuntara al contexto histórico de los años cincuenta o sea el período del gobierno del general Manuel Arturo Odría Amoretti, momento marcado por la ola de migración que hubiera sufrido la capital, desde los Andes, generando el proceso histórico de las barriadas.

En resumidas cuentas, la ‘mujer *república*’ vendría a ser la mujer indígena, producto histórico del *aluvión migratorio* de los años cincuenta, y si superponemos las dos figuras, ‘mujer *república*’ y ‘mujer pública’, es obvia la conclusión a que conduce este vínculo: la mujer indígena es una prostituta. Hipótesis que además se trasluce en el tejido textual con el uso de la cursiva. En efecto, tomando en cuenta que la cursiva supone la suspensión de la significación común de las palabras, preferimos optar por el sentido original de mujer ‘pública’, por lo cual está duplicada la red de significantes, con la superposición de estos trayectos de sentidos, el primero que conduce a una lectura histórica, el segundo que intensifica la lectura de la prostitución, viniendo a ser Vilma puta dos veces.

¿Ser mujer?

En su obra *Le deuxième sexe* (1949), afirma Simone de Beauvoir que la desigualdad hombre/mujer es culturalmente construida y no natural, como se lo suele presuponer. En efecto, al

principio, la mujer es igual al hombre a la vez intelectual y físicamente. Es el hombre, por lo que produce la ideología porque es dominante, quien remite a la mujer a la esfera de la alteridad para que ésta se torne un ser inferior. Simone de Beauvoir utiliza la dialéctica del amo y del esclavo ya desarrollada por Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* para dar cuenta de la opresión que se ejerce sobre las mujeres. El hombre intenta posicionarse –ubicarse– negando al Otro. No obstante, el hombre frente a otros hombres se encuentra con una idéntica exigencia / opresión: por lo cual le es muy fácil encontrar a un ser biológicamente inferior, para hacerle, según su voluntad, su esclavo. Este sueño incarnado ,precisamente es la mujer, la cual viene ‘considerada/ desconsiderada’ tal un sencillo órgano de reproducción y no en tanto competidora en la lucha por el reconocimiento de la otredad.

La frase que inaugura la respuesta del Caballero plantea la triple problemática de la verdad del sujeto, de la identidad femenina a través de la ley de género y de la identidad sexual.

El primer interrogante será la verdad del sujeto. La ausencia de determinante, ‘si fueras mujer’, es determinante: sobra toda especificación porque lo aludido es el signo- no una mujer-, sino mujer. La puesta en escena del doble borrado del sujeto, a través de una barra que lo tacha (2x), luego de la expresión de la misma (2x), transcrita en el tejido textual dentro de un paréntesis, apunta a nuestro cuestionamiento sobre la verdad del sujeto: «si fueras mujer (tachado en la carta) [...]»; «Y si fueras mujer (tachado nuevamente)» (p. 265). Se toma una distanciamiento evidente del algoritmo saussureano” [...] según el cual el signo es el acto de unificación de un significante con un sentido que engendra la significación» (Cros, 2003: 174), a saber *sgdo/Sgte*, si representamos dicha relación. Ahora bien, se debe tomar en consideración el propuesto que nos hace Lacan al respecto: «El significante significa otra cosa que lo que dice, o dice otra cosa que lo que significa, de donde la imposibilidad para la verdad de ser significada. Ésta es tachada para siempre» (*Idem*). Empero, si bien es tachada para Vilma la verdad de ser significada en tanto sujeto, ella no desaparece pues queda el deseo de la necesidad de su desaparición.

El segundo interrogante cuestiona la identidad femenina a través de sus múltiples componentes, entre ellos, la ley de género:

La identidad tiene que ser comprendida tomando el género como un componente en interrelación compleja con otros sistemas de identificación y jerarquía. El paradigma de que el sujeto no

está dado sino que es construido en sistemas de significado y representaciones culturales requiere ver que, a su vez, éstos están inscritos en jerarquías de poder (Lamas, 1999).⁶⁷

Entonces, cabe determinar los otros elementos de la identidad a fin de ver cómo se organizan y en qué medida se conjugan entre sí para completar la ley de género: de esta categoría relevan los derivados de la pertenencia real y subjetiva a la clase, al mundo urbano o rural o a una comunidad étnica, nacional, lingüística, religiosa o política. «La identidad se nutre también de la adscripción a grupos definidos por el ámbito de intereses, por el tipo de actividades, por la edad, por el período del ciclo de vida y por todo lo que agrupa o separa a los sujetos en la afinidad y en la diferencia».⁶⁸

A la lectura de estos parámetros tan diversos y tan complejos sólo podemos constatar que el Caballero ha reducido el campo de aplicación de aquello que se define por identidad, al relegar a Vilma en una única legibilidad, bajo el prismo de la ley de género, mejor dicho enfatizando en su ilegibilidad al respecto. ¿En qué medida es Vilma amputada de la esencia propia de la feminidad, ¿ser mujer? ¿Qué significa ¿ser mujer? ¿Anular a su binomio genérico no será anularse a sí mismo en tanto hombre?, dado que no se puede concebir a la mujer sin concebir al hombre, y viceversa, eco mítico de la Creación que se remonta a los tiempos bíblicos. ¿Y no será este acto que fue el que inauguró esta relación amo versus esclava, instaurando relaciones de poder, una de las primeras herramientas que fundamentó la ley de género, en su forma más arcaica?:

Eva no fue hecha al mismo tiempo que el hombre; no fue fabricada de una substancia diferente, ni tampoco del mismo barro que sirvió para modelar a Adán sino que fue hecha de una costilla del primer macho. Su mismo nacimiento no fue autónomo; Dios no eligió espontáneamente el crearla como un fin en sí misma y para que le adorase directamente, en cambio, sino que la destinó al hombre, se la dio a Adán para salvarle de su soledad, por lo que ella tiene en su esposo su origen y su fin, y es complemento a modo de inesencial (De Beauvoir, 1972: 189).

A nuestro entender, el texto ficcional problematiza la noción de género, por lo cual, en primera instancia, cabe definir aquello que se entiende por ‘género’:

⁶⁷ Lamas, Marta, “Género, diferencias de sexo y diferencia sexual”, *Debate feminista*, año 10, vol. 20, octubre 1999, in http://seminarioatap.files.wordpress.com/2013/02/ma_genero.pdf [consulta el 5 de agosto de 2014].

⁶⁸ Lagarde, Marcela (2005), Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas, en <http://fr.scribd.com/doc/89881261/Los-Cautiverios-de-Las-Mujeres-Madresposas-monjas-putas-presas-y-locas#scribd> [consulta el 5 de julio de 2014].

El significado de la palabra «género» ha evolucionado como término diferenciado de la palabra «sexo» para expresar la realidad de la construcción social de los hombres y de las mujeres y de su estatus como también su variabilidad [...] El término «género» reconoce los múltiples roles que las mujeres cumplen a lo largo de sus ciclos vitales, la diversidad de nuestras necesidades, nuestras preocupaciones, habilidades, experiencias vitales y aspiraciones [...] (Butler, 2006: 258).

A la luz de esta aproximación a la noción de género se puede avanzar la certidumbre de que, al negar a Vilma en tanto mujer, el Caballero a la vez la priva de su constructo social y borra su esencia femenina.

En segunda instancia, noto que además del borrado del sujeto se opera un doble proceso: el primero apunta a la primacía de la dominación patriarcal, la segunda hace hincapié en la transgresión de la ley de género a través de un deslizamiento simbólico de lo femenino hacia lo masculino, aquello que se trasluce en la parodia de un combate singular, digno de los códigos de la caballería: «si fueras [...] hombre, te retaría a duelo y de ti no quedaría ni yo»; «Y te lo repito, si fueras [...] ya estarías en la tumba de un duelo a *finish* [...]». Del frustrante binarismo mujer/hombre, en que normalmente «los sujetos se reclaman diversos, atravesados por múltiples variables imposibles de deslindar porque se suman, se eslabonan, se superponen, se cruzan⁶⁹», sólo queda un desencuentro, una carencia que también se deja leer en el correlato de la noción de género: la identidad sexual.

El tercer interrogante problematiza la identidad sexual. Ésta «no debe concebirse como una identidad procesual, forjada en el tiempo y en el espacio concretos a través de una reiteración forzada de actos y citas culturales». ⁷⁰ Y, en efecto, además, «la diferencia sexual no es lo mismo que las categorías de mujer y de hombre. Mujer y hombre existen, podríamos decir, como normas sociales y son, de acuerdo con la perspectiva de la diferencia sexual, formas en las que la diferencia sexual ha asumido un contenido» (Lamas, 2014). Dicho contenido pudiera resumirse sencillamente a estas conclusiones en el texto ficcional: si ser ‘chola’ es ser ‘puta’, y si ser chola no es ser mujer, inducimos que a una puta no se la considera mujer sino como el vulgar objeto de satisfacción de las pulsiones eróticas masculinas.

⁶⁹ Fariña Busto, María Jesús, Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas, (pp. 198-228) en <http://sociocritica.org/wp-content/uploads/2014/07/Sociocriticism-XXVIII-1-2-2013.pdf> [consulta el 5 de marzo de 2015].

⁷⁰ Moszczynska, Katarzyna & Potok Magda, «El poder y el género» en <http://sociocritica.org/2014/07/25/sociocriticism-XXVIII-1-2-2013> [consulta el tres de enero de 2015].

Por fin se nota un desfase entre aquello que pretende ser el Caballero y aquello que es en realidad. El texto semiótico enmascarar versus desenmascarar completa nuestro análisis sobre la identidad del personaje.

La deconstrucción de la figura del caballero de la orden de Malta

En un primer tiempo, para apoyar mi propuesta de lectura, he ahondado en el signo ‘*adonoren*’ del discurso de Vilma, y al restablecer su sentido original a partir de *ad honorem*, me propongo privilegiar algunos ejes específicos a fin de establecer un esquema que vendría a entresacar las similitudes y/o discrepancias entre, por una parte la figura original del Caballero *ad honorem*, y por otra parte, lo que viene a ser la figura ficcional del Caballero *adonoren*, tal como se nos aparece en el retrato que transcribe la segunda carta.

Adonoren versus “pobre pero honrada”

El primer interrogante: ¿qué es un Caballero de la Orden de Malta? La naturaleza caballeresca⁷¹ explica y justifica el mandamiento del carácter nobiliario de la Orden ya que muchos de sus caballeros procedían en el pasado de las familias nobles del mundo cristiano [...] Los miembros de la Orden pueden definirse como gentilhombres católicos animados por una altruista nobleza de espíritu y de comportamiento. El carácter caballeresco apunta a un espíritu de abnegación y de lucha contra la miseria, la marginación así como la defensa de la Fe católica. Todos los miembros deben observar una conducta cristiana ejemplar en la vida privada y pública, contribuyendo a hacer operante la tradición de la Orden.

El segundo interrogante será doble: primero, definir aquello que se entiende por la palabra, y segundo saber de donde procede el término *ad honorem*, en lo que a la Orden de Malta se refiere.

‘*Ad honorem*’ es una locución latina y castellana que significa literalmente por la honra.⁷² Según la Carta Constitucional, los miembros se dividen en tres clases y deben confor-

⁷¹ Véase <http://www.orderolmalta.int/la-orden-y-sus-instituciones/306/caballeros-de-malta/?lang> [consulta el 9 de marzo de 2015].

⁷² En tanto título honorífico, se aplica a una persona que desempeña un cargo u ostenta una calidad por el honor que representa y sin obtener ningún beneficio económico (Ossorio, M (2000). Diccionario de Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales, Ed. Eliasta, Ed.27°, Buenos Aires, p. 58)

marse con la enseñanza de la Iglesia Católica.⁷³ (*Idem*) La tercera clase está constituida por miembros laicos que viven según los principios de la Iglesia y de la Orden. Dentro de las seis categorías que componen esta tercera clase, una de ellas remite a los ‘Capellanes Conventuales ad honorem’.

Ahora bien, si nos fijamos en la escritura ficcional de Bryce, desde el sesgo del retrato original de un auténtico Caballero de la Orden de Malta, ¿qué huellas pudieran identificar a Charles Colas de La Noue con aquello que pretende ser y que apoya su discurso?: ¿Chévalier de l’Ordre De Malte?

¿La nobleza de espíritu y de comportamiento?: te retaría a duelo, un duelo a *finish* (dirigiéndose a Vilma) en mi calidad de Caballero, las envidias que despierto, ‘métete tu carta a tu pototo’.

¿El espíritu de lucha contra la marginación?: ‘sirvienta de mierda’, ‘una puta no merece una carta’, ‘chola analfabeta’, ‘una chola como tú’.

¿La conducta cristiana ejemplar?: el Caballero tiene una relación sexual fuera de la institución de la Iglesia, una manera de escarnecer los valores cristianos respecto al matrimonio, además del ultraje público al que somete la pobre Vilma y de la serie de insultos que vienen a continuación tales como ‘te caché bien’.

Simbólicamente, el constructo mujer del orden tradicional se diluye, por un proceso de violencia cultural, en su opósito, el constructo hombre, en su cara más oscura, el deseo de muerte que se deja leer como la manifestación del no-consciente dentro de las pulsiones reprimidas.

Consideremos ahora la puesta en perspectiva de los dos signos, adonoren versus pobre pero honrada, partiendo de la propuesta de los estudios sociocríticos, a saber que:

[...] de même qu’un signe isolé ne signifie rien et ne commence à signifier que lorsqu’il est mis en relation avec un autre signe, de même un mot ne peut être défini que par un autre mot, qui lui-même renvoie à un autre ou à d’autres mots qui renvoient à leur tour à de nouveaux signes qui...etc dans une cascade sémiotique dont on ne peut concevoir la fin (Cros, 2003: 51).

En un segundo tiempo, nuestra lectura tendrá como enfoque la problemática del honor y de la honra, recordando que ambas nociones tienen campo semántico compartido. El caballero

⁷³ A la primera clase pertenecen los Capellanes de Justicia o Profesos, y Capellanes Conventuales, que deben profesar votos de pobreza, castidad, y obediencia, con el fin de perseguir la perfección evangélica. En cuanto a la segunda clase, sus miembros se obligan a vivir según los principios cristianos.

enfatisa sus orígenes nobles, pero como acabamos de demostrarlo es un discurso inauténtico que enmascara.

Aquello que me interesa es ahora entresacar el vínculo que se establece entre el espacio marginado de Vilma y la ética de la honra, desde la perspectiva de la Teología de la Liberación o sea el principio de unificación tal como lo preconiza la Iglesia católica.

Las huellas de un posible discurso sobre la Teología de la Liberación⁷⁴

La fe es un movimiento que anuncia la necesidad de la participación cristiana en los procesos sociales, en la liberación de las clases bajas oprimidas, económica y políticamente. El mensaje de salvación bíblica liberta la mente del pueblo de su concepto como seres destinados a la pobreza y a la miseria. La palabra de Dios aumenta el sentido de autovalor como seres humanos amados por un Dios eterno y enseña cómo los humanos deben tratarse entre sí, o sea en un espíritu de fraternidad. Los derechos del pobre son derechos de Dios (Éxodo 22: 21-23, Proverbios 14: 31, 17: 5) y Él ha elegido a los pobres (Santiago 2: 5) y, por tanto, es Él quien ha hecho la opción preferencial por los pobres.

A la luz de esta lectura, mejor podemos entender el porqué del discurso de Vilma que enfatiza sus orígenes ‘pobre pero honrada’, a la par que degrada los del Caballero, *adonoren*, o sea un simulacro de nobleza.

El discurso de la falsificación hace sentido en la ausencia total del discurso final. Ya caen las máscaras, sólo queda un sonido. Transcrita en las onomatopeyas finales, ‘Ja ja ja...’ (catorce veces), la burla presenta una fuerte carga semántica. Refuerza la idea de que el Caballero nunca ha querido comprometerse; por lo contrario, sólo ha desempeñado un papel de seductor en tanto hombre (discurso de género) y en tanto representante de la ‘raza blanca’ (discurso colonizador). Escribe el Caballero, dirigiéndose a Vilma: «Aprende lo que es ser blanco, rubio, de ojos verdes, buenmozo, muy casadero [...]» (p. 265).

En conclusión, tanto Lelo López Aldana y Amat como el Caballero del Orden de Malta, se excluyen a sí mismos por el trato con sirvientas, y en cierta medida vienen a desestabilizar

⁷⁴ Al sacerdote diocesano, ahora dominico, el peruano Jorge Gutiérrez Merino, se le considera el padre de la Teología de la Liberación. Tras muchas controversias, la postura del Vaticano ha cambiado visiblemente desde la elección del Papa Francisco en 2013, formado en la Argentina en la Teología de la Liberación, en su vertiente de Teología del pueblo. En Smalling, M. A., Roger: *La Teología de la Liberación: un análisis* in http://thirdmill.org/files/spanish/89071~10_29_01_1-35-58_PM~Teolog%C3%ADa_de_la_Liberaci%C3%B3n.html [consulta el 5 de marzo de 2015].

aquello que se entiende por ideología dominante, el primero por la locura de su amor, el segundo por el placer erótico.

En este punto de mi análisis, me parece evidente la redistribución del discurso de *La historia de la locura* de Michel Foucault, a través del texto semiótico ‘razón versus sinrazón’, siendo el segundo elemento no una enajenación mental tal como la locura sino un estado momentáneo de extravío provocado por el signo amoroso. Bien se sabe que Foucault (1961) aplicó la dialéctica Razón versus Sinrazón al reflexionar sobre la cultura occidental, en el instante de su fundación. Al respecto, descubrió la sincronía temporal y estructural entre un acontecimiento histórico –*le grand renferment* de los insensatos– y un acontecimiento ideológico, las *Meditaciones* de Descartes. Desde el sesgo de una lectura de la cultura latinoamericana, noto la sincronía temporal entre, por una parte, la coincidencia de la desconstrucción de las figuras dominantes y la construcción de la identidad cultural indígena, y, por otra parte, la emergencia del proceso histórico: el aluvión migratorio de los años cincuenta.

Los itinerarios de los dos protagonistas masculinos, Lelo López Aldana y Amat y el Caballero de la Orden de Malta revelan una misma estructura: «[...] instauración de unos límites estrictos (las fronteras simbólicas de las clases sociales), de una línea divisoria precisa entre razón y sin-razón, entre lo incluido y lo excluido. En (este) espacio de exclusión y reclusión (momentánea, en el caso específico de nuestro estudio) quedarán mezcladas todas las formas que la Razón «clásica» estipula como sin-razón: libertinos (el Caballero del Orden de Malta), [...] aquejadores de locura de amor (Lelo López Aldana y Amat), atentadores de la moral familiar (ambos), prostitutas (la antigua Vilma): todas las formas de atentar el orden moral-social de la ciudad.» (Trías, 1984: 53-54)». También se sume a este panorama, claro, el acto de violación de que fue víctima Alicia.

Como escribe Trías: «En el orden de la reflexión filosófica, todo ese enjambre se confabula contra la Razón con el fin de asaltarla, ponerla a prueba», puesta a prueba que vuelve a dejarse leer a continuación en la subversión del sujeto marginado.

La subversión de la humilde planchadora de Puquío

Vilma tiene toda la carga de la marginalidad: es mujer en una sociedad machista, es sirvienta dentro del espacio del colegio San Pablo, ha desafiado al Caballero en su carta, y en última instancia va a trastornar el código de la fidelidad, persistiendo en ser dueña de su propio cuerpo y enrostrando al poder su capacidad de decidir sobre su propio destino.

Vamos a ver ahora cómo el sujeto marginado se torna sujeto de poder, infiltrándose en un estrato social y culturalmente reconocido, merced a sus atributos femeninos, a través de un itinerario simbólico que toma como punto de partida la periferia – Vilma viene de Puquioluego franquea los límites del colegio San Pablo, en tanto planchadora, luego penetra en el espacio íntimo del dormitorio de un alumno, para acabar su ‘trayectoria’ en la cama del propio director del colegio, alguien que se supone que es la metáfora del centro, centro que va a irradiar todo el sistema cultural y educativo.

El punto de inflexión en el proyecto identitario de Vilma se establece en su primer contacto con el Profesor Owens. Vilma actúa según normas preestablecidas sin pararse a cuestionarlas. Por lo contrario, parece apostar por su atractivo físico y lo utiliza conscientemente frente a mister Owens, un digno representante de la ideología dominante:

[...] mister Jerome Owens, de Oxford, Scotland Yard y la Royal Air Force, durante la segunda guerra mundial viviría en la casa más grande, situada justo al frente del edificio en que se encontraban las aulas y los dormitorios de los alumnos, por ser el director del Saint Paul School ante las autoridades competentes inglesas (p. 169)

En lo que se refiere a su vida privada, sabemos que el profesor Owens ya está casado con una “horrible esposa anglo-arequipeña”, y que “se había equivocado de braguetazo” (p. 169). Por otra parte, si tomamos en cuenta las experiencias de Vilma (prostitución y humillación), se nos aparecen legítimas sus aspiraciones.: un anhelo de ser respetada –subrayemos el binomio pobreza y honra que la estaba obsesionando precedentemente– y, si le es posible, escalar socialmente, y llevar una vida cómoda. En este sentido, Vilma construye su identidad como un ente dependiente de la identidad masculina, al involucrarse en los modelos femeninos tradicionales: boda, hogar, estatuto social.

Respecto a la identidad sexual, aparecen a través de Vilma todos los prejuicios sociales sobre el uso del sexo como estrategia femenina: «Después, claro, Vilma se acostó con mister Owens, que no era ningún tonto y la trató sedita con su pañuelo al cuello y todo. En fin, que el trabajo no abunda y así no perdió el suyo la mejor planchadora de sedas» (pp. 262-263).

Como lo diría Ángel Quintana, Vilma «ha hipotecado su sexualidad, poniéndola al servicio de la seguridad, frustrando sus instintos» (Quintana ,1997: 68).Por lo cual podemos afirmar que Vilma ha construido su identidad en la intersección de diversas circunstancias: raza, sexo, clase social, en pocas palabras, un discurso que disuelve, en sus múltiples facetas, la expresión de *la otredad*.

6.4.3. *Entre identidad y otredad*

Durante la reconquista cristiana de la península ibérica, el antisemitismo y la lucha contra ‘los infieles’ proporcionaron un aparato conceptual contra ‘los otros’ internos, que, luego, fue reciclado y proyectado hacia ‘los otros’ externos, los pueblos de indígenas de África y de las Américas.⁷⁵ Dentro de sus propios países, los indígenas vinieron a ser rechazados como ‘otros’, sin identidad propia, sin historia y sin cultura. Ahora bien, conviene cuestionar el texto para analizar cómo está transcrita la noción de cultura en esta situación tan especial de la relación entre una representante de la ‘raza indígena’ y un representante de la cultura dominante.

A primera vista, siendo el profesor Owens un mero representante de la cultura –por su función de director del colegio– pudiéramos avanzar que éste metaforiza una educación aculturadora explícitamente destinada a borrar los rasgos de la otredad, que procurase «el mayor nivel posible de homogeneidad en el cuerpo de la nación» (Cornejo Polar, 1994: XXV) y que entonces se dejaría leer como una forma de violencia cultural.

Pese a presentárnosla como un objeto del deseo masculino, el texto enfatiza en la inocencia de Vilma, en su aceptación de los acontecimientos como si fuera no actora sino una sencilla espectadora pero una espectadora que participe plenamente en la construcción de su identidad, avanzando sus piezas como en un ajedrez, cuestionando, polemizando, conflictuando hasta subvertir el mundo que vive. En este sentido, Vilma asume el rol activo de la resistencia y de la confrontación.

¿Por qué? Es consciente de que al acostarse con el director Owens podrá conservar su trabajo. Es consciente de que ejerce sobre el director un fuerte poder de seducción, y del mismo modo que éste tiene la intención de casarse con ella: «Vilma, claro, sospechaba de las intenciones del mister, pero, en menos de lo que canta un gallo, Jerome Owens le dijo también adiós a la condesa Ostrowski (su mujer legítima) y a sus pañuelos de seda al cuello» (p. 267).

Ahora bien, a la luz de estos signos, se va a cuestionar el proceso de asimilación, ya no desde una visión hegemónica sino antes bien dentro de la dicotomía Naturaleza/Cultura pues, al fin y al cabo, el texto hace hincapié en el triple abandono de mister Owens, tres signos de cultura: la transgresión de la ley del matrimonio (abandono de su religión), la transgresión de los códigos culturales vigentes en el colegio: «Y adiós también a las armas de su cultura de

⁷⁵ Pagán-Teitelbaum, Iliana: «El glamour en los Andes: la representación de la mujer andina migrante en el cine peruano».en Revista Chilena de Antropología Visual-número12-Santiago, diciembre 2008-<http://www.rchav.cl/index12.htm> [consulta el 3 de agosto de 2014]

privilegio [...]» (p. 267), (un abandono de la cultura), por fin, el rechazo de la institución, dentro del colegio Saint Paul: «[...] ya todo estaba decidido: honraría su contrato con don Alvaro de Aliaga y Harrimann [...]» (p. 267). En contrapunto, se instala un discurso que alaba las virtudes de una vuelta a la Naturaleza, en una vida feliz, ‘con una mestiza peruana’, ‘allá en el minifundio de Puquio’, donde Vilma y mister Owens van a llevar una vida pobre pero feliz: es obvia la redistribución del tópico del *Beatus ille* de Horacio, el cual viene pluriacentuado, a continuación, a través del segundo tópico del *Carpe Diem*:

En fin, que la vida de Jerome Owens, que murió sin pañuelo ni en el cuello ni para la nariz, siquiera, terminó un día de cajazos de leche que los llevó a la cama muy pobre, rechinona y feliz, y terminó además totalmente de acuerdo con los ideales del poeta Horacio: gozando en la lascivia y muriendo en el acto (pp. 267-268).

En resumidas cuentas, acabamos de ver otra vez cómo un digno representante de la cultura dominante es incorporado por la otredad, por (¿gracias a?) su amor a Vilma, dentro de unos patrones de conducta que lo asimilan, en un cambio de estatuto social metaforizado por las huellas del discurso de Horacio, o sea un proceso identitario que apunta a la hibridez del sujeto.

Es obvio que el hilo conductor de los dos discursos es el componente erótico. Este campo como terreno sensible en Latinoamérica le sirve a Bryce para cuestionar, en cierta medida, las ideas feministas que enfatiza a través del acto de violación; éste se deja leer en tanto puesta en escena del poder hegemónico patriarcal y a la vez se inscribe como un acto de posesión que hace de la mujer un objeto, no un sujeto social.

Si tomamos en cuenta el caso de Vilma, podemos alegar que, pese a la reapropiación de su destino —el cambio de estatus social—, laten, sin embargo, pulsaciones de conflictos que quedan por resolver: una chuchumeca sustituida, en cierta medida, por otra, la asimilación de la otredad, la violencia cultural.

Ahora bien, en tanto producto de la colonización que se remonta a los tiempos de Pizarro, la mujer indígena apunta a los fundamentos de la cultura. Cuerpo y destino se asumen en un sujeto que, desde el margen, surge para recorrer el centro donde se localiza el poder, afirmando las razones de su oposición.

De ahí se puede inducir que el sujeto cultural colonial se alimenta de la dialéctica exclusión versus inclusión, y ésta se basa en el concepto de transgresión que hemos señalado a diferentes niveles de nuestro análisis. Por lo cual, a mi entender, la transgresión metaforiza este

tránsito simbólico de un mundo a otro e inscribe la transición histórica de los años cincuenta, en la Lima neocolonial que asistió a la invasión de su periferia por el aluvión migratorio que bajaba de los Andes.

Recapitulemos a qué orden remite cada transgresión. La primera transgresión es de orden físico, es la violación del cuerpo femenino; la segunda, de orden moral, se trasluce en la copulación entre un alumno y una sirvienta; la tercera, de alcance socioeconómico, pone en peligro los fundamentos de la ideología dominante: se mezcla la riqueza (los acomodados alumnos) con la pobreza (las sirvientas pobres). Si bien, luego, el Orden está reinstaurado, quedan patentes los signos de la emergencia de un sujeto cultural colonial, en devenir, devenir que se puede rastrear tanto en los simulacros de los personajes, contruidos y desconstruidos por los intertextos, como por el trastorno de los valores cuyo punto culmina en el discurso subversivo de la voz indígena.

6.5. LAS MUJERES DE CINECITTÀ

Antes de ahondar en el proceso de la colonización del imaginario por la cultura cinematográfica, juzgo útil recordar la relación especial que reconoce tener Bryce Echenique con el cine:

Mi formación de cine vino en mi adolescencia y correspondió mucho al sistema hollywoodense: *stars*, ir a ver a tales o cuales actores. En mi vida escuché en el Perú el nombre de un director de cine, cosa que he aprendido en París. Y ahí he vuelto a ver muchísimas películas. He vivido dieciséis años yendo al cine tres o cuatro veces por semana, descubriendo que ya había visto ciertas películas, sólo que ahora iba a ver la puesta en escena, a Visconti o Minnelli (Bedoya, *et al*; Cárdenas, 1983: 84).

Luego de haber evocado la cultura cinematográfica de Bryce Echenique, vamos a ver cómo ésta se trasluce en el texto ficcional. En primer lugar, Bryce recurre a la creación de varios estudios que han permitido la producción y la distribución de películas de cine, y a veces, de programas de televisión: la MGM, citada a menudo en el texto, o sea la Metro-Goldwyn-Mayer, nombre que nace de la fusión corporativa de tres compañías para crear, en 1924, MGM Studios: Metro Picture Corporation (fundada en 1915), Goldwyn Pictures Corporation (1923), y Louis B Mayor Pictures (1918).

En segundo lugar, debemos tomar en consideración el *star system*. A partir de 1930, la *star* se encuentra en el centro de la producción cinematográfica americana. En aquel período,

Hollywood conoce su edad de oro. Hacia 1950, ciertos signos indican que la industria del cine americano inicia un proceso de disfuncionamiento, pero no, como muchos lo dejan presagiar, su decadencia; no obstante, el *star system* no desaparece al final de los años cincuenta. Mejor se debería hablar de una crisis, una crisis positiva. ¿En qué? Aquello que se identifica en tanto crisis ha permitido al cine hollywoodiense asumir los cambios socioculturales, y, claro, evolucionar positivamente a través de una creatividad absoluta. En definitiva, muchos son los que dicen que no se observó ningún cambio fundamental del *star system* en la segunda mitad del siglo XX (Sill Bärber, 2005).

Veamos ahora qué representaciones de actrices nos proporciona el texto ficcional y, más exactamente, qué criterios selecciona para definir a la star. Recordemos que la imagen de la *star* es mediatizada a través de diferentes soportes mediáticos, entre los cuales figuran la belleza, el talento, el carisma, el glamour o el *sex –appeal*. Entonces, bien se trata de una calidad determinada que califica a la actriz en tanto *star*.

En el texto ficcional, las representaciones de la mujer en tanto objeto del deseo masculino están transcritas a un doble nivel, a través de dos categorías de intertextos. El primer nivel convoca dos categorías de intertextos: uno, el de las revistas «Time» (sección People) y la revista pornográfica «Clarín», otro, el de las películas eróticas. El segundo nivel conforma la transferencia de este universo ficcional a la realidad limeña de los años cincuenta, en lo que a la adolescencia se refiere, como lo subraya el texto, «el mundo de los despampanantes años cincuenta, ese mundo de tetas y culos apachurrados [...]» (p. 322).

6.5.1. Las revistas

Las revistas propagan representaciones de mujeres que ostentan un verdadero derroche, configurado en las dos imágenes del pecho –la testamenta– y de las caderas, “caderamen”. Ambas imágenes propician el deseo masculino que, para la juventud limeña, acaba por concretarse en el ritual de la masturbación:

Manongo llegó a la sección “People” de la revista. Gente famosa, algunas frivolidades, y unas fotos de la pitri mitri. Resultaba, según *Time* y su sección “People”, que Gina Lollobrígida, ginísimica en la foto, tenía tres centímetros menos de tetamenta Cinecittà que Sophia Loren, que ya llegaba a 100 centímetros de busto, 58 de cinturita de avispa, y otra vez 100 centímetros de ancas. Pero Jane Mansfield, *veryssexy* y sonrientemente despechugada, 103 centímetros en ancas y tetamenta y sólo 49 de cinturita. [...] Con toda esa tetamentería, avispería y caderamen se en-

contró Manongo vendado y con una erección adolescente y primaria que también habría valido la pena medir. o ponerle unas sanguijuelas al pobre. Los que se corren la paja se llaman pajeros, y con esta idea y las fotos de *Time* se metió Manongo al baño (p. 239).

Sin alcanzar la práctica del acto sexual, notamos que las imágenes eróticas son percibidas como una deconstrucción del glamour, y quedan por lo menos fluctuantes las fronteras. entre el erotismo y la pornografía. ¿Por qué? Pues el hecho de exhibirse y librarse al deseo ajeno –el deseo masculino–, viniendo a negar su propia dignidad, nos acerca a aquello que se define como pornografía, un sistema que apunta a la vulgaridad y a la obscenidad. Pese a que no se muestran relaciones explícitas que calificaran la pornografía, está presente el erotismo, a través de epidermis que se muestran con generosidad, una profusión de tetas, de ancas y de culos, sin jamás tomar en consideración el concepto de belleza femenina.

6.5.2. *Los intertextos fílmicos*

Las representaciones de las actrices– actrices italianas, tales como Silvana Mangano, Sofía Loren, Gina Lollobrigida y Silvana Pampanini; actrices mexicanas como Ana Bertha; actrices americanas como Jane Mansfield– cuestionan un primer discurso sobre el glamour y un segundo discurso sobre el erotismo. Vamos a ver cómo se entrecruzan ambos discursos.

6.5.3. *El glamour*

Respecto al glamour, recordemos que a partir de los años treinta y cuarenta, es el cine que lo ha fabricado, valiéndose de los efectos de luz, del decorado y, en especial, de la belleza y voluptuosidad de las actrices. En el sentido en que el glamour es «un langade codé, accepté du côté des *regardeurs*, car le glamour suppose un regard autre, celui du spectateur dans la salle» (Toubiana, 2014)⁷⁶, podemos avanzar la idea de que, claro, a partir del momento en que estas actrices son íconos mitológicos que ejercen sobre la juventud limeña una fascinación que abre sobre el sueño, todas participan del constructo del glamour.

⁷⁶ Véase Toubiana, Serge, “Le glamour fait partie de l’univers du cinéma” en <http://lefondelair.wordpress.com/2014/12/14> [consulta el 15 de mayo de 2015].

El erotismo

El erotismo es la sugestión del amor físico y sensual, aquí sugerido por actitudes lascivas, en que la actriz libra su cuerpo a la mirada masculina, provocando la pérdida del hombre. Adopto, al respecto, el presupuesto de Bataille: «L'erotisme [...] est à mes yeux le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment. En un sens, l'homme se perd objectivement, mais alors le sujet *s'identifie avec l'objet qui se perd. S'il le faut, je puis dire, dans l'erotisme: Je me perds.*» (Bataille, 2011: 35).

Los intertextos filmicos muestran cómo el mundo ficcional de las plateas de las salas de cine viene a irrumpir al mundo real, y a transformar / imponer un discurso sobre la mujer, discurso erótico en el que se superponen las imágenes de las actrices y las mujeres de la realidad, un discurso que en última instancia es un discurso degradante que hace de la mujer, por sus atributos sexuales, una mera prostituta, pues se supone que su única función, ya a partir de la adolescencia, se resume en desencadenar el deseo masculino: «[...] todos o casi todos habían visto pajeramente a Silvana Mangano bailando *El bayón de Ana*⁷⁷ [...]» (p. 160).

En el cine Colón al centro de Lima: «Entraron sin problemas y fumando [...] Cosas de monjas y huevadas la película pero, eso sí, cuando arrancaba el bayón de Silvana Mangano...

Ya viene el negro zumbón

Bailando alegre el bayón

Repica la zambomba

Y llama a su mujer

Tengo ganas de bailar

el nuevo compás

Dicen todos cuando me ven pasar

dime dónde vas

Me voy a bailar

El bayón

Y pasaba Silvana Mangano [...] y se encendieron las luces cuando terminó por fin de pasar mándolos a todos y entonces sí que había llegado el momento de matarlas a todas ellas. Chichi, Tere, Doris, la gringa Helen, Marita, Patty, putas, las mataban, se habían escapado a pecar de noche y eso aquí y en Brasil y en el mundo entero, eso se llama putas. [...] todas son unas putas de mierda [...] (pp. 124-125).

⁷⁷ Música sacada de una película italiana, *Anna* (1951) de Alberto Lattuada.

Las mujeres, objetos privilegiados del deseo

Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes [...] Dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir. Elles se proposent comme des objets au désir agressif des hommes. Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine (Toubiana, 2014).

¿Qué expresiones o actitudes femeninas serían susceptibles de generar el famoso deseo evocado por Georges Bataille? ¿En que medida es la mujer la tentadora, y el hombre, la víctima del deseo femenino? Una de las primeras imágenes viene a ser la sensualidad sugestiva de un cuerpo empapado, uno de los clichés hollywoodienses, lo que desemboca irremediablemente en el acto de erección, vivido como un desgarramiento entre las pulsiones reprimidas, debido a un amor que se desea platónico, y un abandono que genera un desenfreno, muy cercano a un delirio, que ofreciera al deseo masculino imágenes de sus fantasmas a través de una invasión del sex symbol:

¿En este sufrimiento no debe haber erección alguna? Maldita sea, me encantaría, pero seguro que se me parará y seré un maldito yo también y muy macho aunque por ahora sólo con Sofía Loren, Kitty de Hoyos, el campeónísimo culo de Ana Bertha Lepe, puta madre, qué rico, carajo (p. 312); y como su erección era bien rica Manongo estaba pensando con una taquicardia feroz que Sofía se había metido en Tere y Tere en Kitty que se había metido en Ana Bertha y Jane Mansfield y que Hollywood se había metido en Cinecittà y Churubusco Azteca en Gina Lollobrigida y en Silvana Pampanini [...]. Era la prueba, sí, la prueba, de que el diablo en patinete y Hoolywood-Marilyn-Cinecittà-Sofía-Tere-en medio-y-horror-Churubusco-Kitty-Azteca-Lepe-culo-campeón-tetas-Tere y, taquicárdico y con una cara impresionante de cojudo, Manongo se asfixió en el titubeo loco con que reconoció ser la víctima (p. 313).

En resumidas cuentas, al cabo de un largo proceso conflictual en que Manongo intenta reprimir las pulsiones sexuales, se diluye la imagen de la angélica y blanca Tere, su enamorada, a través de las empapadas actrices hollywoodienses, una serie de identificaciones en que se trasluce la noción de pecado.

Hagamos un breve panorama de esta cadena de transferencias, que se dejan leer como una posesión demoníaca. Sofía se mete en Tere > Tere se mete en Kitty Hoyos > Kitty ya se ha

metido en Anna Bertha y Jane Mansfiel. Por lo cual, se puede inducir que Tere ya no se pertenece a sí misma sino que ha perdido su identidad en las múltiples alteridades de estas actrices. En paralelo, se diluyen todos los estudios cinematográficos, en un conjunto único, signo a la vez de que cada uno ha perdido su especificidad, su origen, y de un desorden, desorden que configura una suerte de caos en que Manongo, cerca de la locura, aparece como un ser poseído, una forma de damnación de que, como lo afirma, es víctima.

La experiencia erótica –erección reprimida o vivida ya fuera en la soledad de los baños del colegio, ya fuera en las salas de cine– es una experiencia silenciosa, personal y casi dolorosa que apunta a la prohibición pues se trata de un sujeto prohibido, y si bien nada está prohibido en absoluto, siempre existen transgresiones.

Cuando Bryce Echenique apela a estas muestras de un discurso erótico, sólo se inscribe en una larga tradición literaria que va del *Cántico de los Cánticos* de Salomón, al *Kamasutra* (siglos VI y VII), del *Banquete* de Platón (380 a.C.), a los cantos de Sappho de Lesbos (V a.C), del *Arte de amar* de Ovidio (2 a.C y 2d.C.), al *Satiricón* de Petronio(1476), de los escritos libertinos de Sade(1789), a las transgresiones de Georges Bataille.

Ahora bien, ¿qué discursos se perfilan detrás de las tres representaciones femeninas que acabamos de sacar a luz:¿ la tapada, la chola, la actriz de las plateas de cine? El texto nos proporciona una visión reductora de la mujer. Ésta sólo existe a través de imágenes impuestas por la visión hegemónica del hombre, en las manifestaciones de sus pulsiones eróticas generadas por aquello que identifiqué en tanto colonización del imaginario, colonización que abarca tanto los intertextos de la Arcadia Colonial como los intertextos filmicos del cine hollywoodiense de los años cincuenta, intertextos claramente citados o sencillamente sugeridos por la presencia de la plétora de todos esos *sex symbol*.

En definitiva, de entre todas estas imágenes de mujeres, ya fuera sujetos híbridos, ya fuera proyecciones de los fantasmas masculinos, emerge el discurso de la mujer indígena, el único que parece legitimar el texto ficcional y que viene a contrapuntear la postura de Vargas Llosa(1992: 811), para quien el pueblo indígena debe «renunciar a su cultura –a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos– y adoptar la de sus viejos amos», aquello que me permite calificar de eliminación de la otredad, hasta de genocidio cultural.

PARTE CUARTA:
DIALOGISMO Y CULTURA

<<

Escribe Bajtín:

No debemos imaginar [...] el dominio de la cultura como un conjunto espacial encuadrado por sus fronteras y teniendo al mismo tiempo, un territorio interior. El dominio cultural no tiene territorio interior: está situado en las fronteras, las fronteras le recorren por todas partes, a través de cada uno de sus aspectos; la unidad sistemática de la cultura penetra en los átomos de la vida cultural de la misma manera que el sol se refleja en cada una de sus partículas. Todo el acto cultural vive de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia; alejado de las fronteras pierde terreno, significancia, deviene arrogante, degenera y muere (Bajtín, 1975: 30).

Ahora bien, no se puede reflexionar sobre la cultura sin convocar la noción de frontera. El espacio de la frontera establece y regula la relación entre “el dentro” y “el fuera”, como lo viene subrayando Lotman. Dicho concepto de frontera se deja leer dentro de la conquista a través del ensanchamiento espacial y de la evolución cultural que conlleva. La idea misma de ensanchamiento remite al problema de enfrentarse a lo ajeno, relacionarse con él, y englobarlo en el propio sistema de signos. Se puede entender el hecho de englobarlo en tanto proceso de asimilación; de ahí se corre el riesgo de provocar, voluntariamente o no, la desaparición de otra cultura que no es la suya.

CAPÍTULO 7. APROXIMACIÓN SOCOCRÍTICA AL ÍNCIPIT DE *NO ME ESPEREN EN ABRIL*

7.1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

En este apartado adopto la metodología sociocrítica. Recuerdo que esta parte del texto procede por etapas con el fin de sacar a luz uno de los contornos del sujeto cultural, lo huachafo.

En su artículo titulado «Pour une poétique de l'incipit», Andrea del Lungo (1993) intenta resolver el asunto complejo de la delimitación del íncipit en un texto novelesco. Claro es que si nos limitamos al diccionario, se entiende por íncipit la primera frase de una novela. No obstante, me permito privilegiar la concepción que tiene Andrea del Lungo al respecto, a saber considerar el íncipit «en tant que zone (plutôt que point) stratégique de passage dans le texte, dans la fiction dont les limites sont souvent mobiles et incertaines et dont l'ampleur peut varier considérablement selon les cas» (Del Lungo, 1993: 137). Así, considero que el primer capítulo en su integralidad se deja leer en tanto íncipit.

A modo de introducción a mi lectura del íncipit (Frau-Ardon, 2009), a través del primer capítulo titulado «Conversaciones de señorones», recuerdo brevemente los momentos claves del recorrido narrativo tales como nos están presentados, cronológicamente.

Agosto de 1952, cerca de Lima: Don Álvaro de Aliaga y Harriman, ministro de Hacienda, acaba de despertarse sobresaltado, provocando también el despertar de su esposa, Francisquita. Después de una pseudo limpieza en la que «agradece al cielo no tener que cagar para no tener que limpiarse», (p. 15), se echa a su mini cooper, rumbo a su despacho ministerial. Luego, sale para el Fénix club, con motivo de un almuerzo con sus amigos. Finalmente, vuelve a su casa para la cena, en compañía de su pareja.

El universo diegético se abre sobre un espacio, “Los Ángeles”, entre Chosica y Chiclacayo, a “sólo unos treinta y cinco kilómetros del centro de Lima”, y va a desarrollarse al ritmo del tiempo: una “quieta noche” de agosto de 1952, el “triste despertar” de un ministro: don Álvaro de Aliaga y Harriman. Desde el dormitorio, lugar cercado, y más precisamente de la cama, signo de la intimidad, Francisquita, la esposa “oriunda de Panamá” y su esposo, don Álvaro, un nostálgico ministro conservador inglés, entablan una conversación que ya ha tenido lugar algún tiempo antes, signo temporal que la problematiza: «Esta discusión ya la hemos tenido» (p. 14).

De hecho, no es un conflicto personal sino, en filigrana, un hipotético conflicto generado por lo que don Álvaro llama “el asunto tapado” (p. 23). Se trasluce que el objeto real

del discurso es la casa, y ésta se inscribe en una concepción específica del espacio, el cual está articulado en torno a un eje referencial: el río Rímac. El Rímac está doblemente semantizado por la coexistencia de dos realidades sociohistóricas que remiten a Inglaterra y al Perú.

El incipit se organiza esencialmente en torno a dos núcleos espaciales cercados y claramente delimitados, siendo el primero el espacio privado de la casa del ministro, y el segundo el espacio público del club Fénix. Entre estos dos espacios, el despacho ministerial, lejos de presentarse como el espacio estricto, oficial, representativo de la función política, se da a ver como un espacio caricaturesco en que Don Álvaro juega con su propia imagen: «los viejos porteros de tantos ministros se asombraban siempre al verlo entrar [...] tan ido y tan mal vestido, casi sucio» (p. 20). Ambos espacios citados funcionan en un juego especular y, a la vez, son el punto de partida desde el cual se desarrolla un discurso sobre otro espacio exterior: el río Rímac.

Este discurso sobre el Rímac es, por una parte, explícito, siendo la desviación del Río Rímac el objeto conflictual del enfrentamiento en la pareja Harriman; por otra parte implícito, mientras la reunión en el club Phoenix, pues cerca del Rímac habrá el futuro internado inglés, en vez del antiguo hotel de los Ángeles. Así el Rímac vertebró el incipit, permitiendo el encuentro entre esos dos espacios –núcleo privado y núcleo público– normalmente incomunicados.

Presupuestos metodológicos

Antes de ahondar en el análisis del texto bryceano, conviene precisar los presupuestos metodológicos que voy a utilizar. Al respecto, remito a la teoría crosiana del conjunto semiótico:

L'établissement du système sémiotique vise à établir le réseau des convergences des signes non pas au niveau de ce qu'ils expriment mais au niveau de ce qu'ils sont: il ne s'intéresse pas à la participation du signe à l'énoncé mais à ce qu'il signifie, en liaison avec d'autres signes, indépendamment de ce que dit le texte. [...]. Il résout provisoirement la polyvalence sémantique des signes impliqués [...]. Toute confrontation d'un signe avec un autre signe réactive certains sens de l'un et de l'autre mais en neutralise la plus grande part (Cros, 1998: 98).

La lectura del íncipit se articula esencialmente en torno a dos textos semióticos:

1-Exterior versus Interior

2-Autenticidad versus Inautenticidad

7.2. EL TEXTO SEMIÓTICO EXTERIOR VERSUS INTERIOR

La casa es el punto de partida de la apertura sobre el espacio, al principio del capítulo y el cierre del mismo espacio, al final del capítulo. Dentro de la instancia narrativa, la casa instala la dialéctica interior (con el dormitorio y el breakfast room) versus exterior (con el jardín). El análisis de este primer texto semiótico se da a ver a través de cuatro claves de descodificación: la puesta en escena de la marginación, la desnaturalización del paisaje original, la parodia y, por fin, la sistemática del doble.

7.2.1. *La casa y la marginación de la servidumbre*

La casa del ministro es el primer espacio que configura las relaciones entre la oligarquía y la servidumbre. Este proceso de separación de la servidumbre de los señores les ocasiona una marginación en tres diferentes formas: espacial, social e ideológica (Soubeyroux, 1984: 47). Lo más relevante es el trato que don Álvaro reserva a la servidumbre. No se percibe ningún lazo afectivo, ni la menor consideración.

En *No me esperen en abril*, ya desde el íncipit se trasluce esta visión despreciativa a la que alude Jacques Soubeyroux. El texto bryceano apunta al anonimato de la servidumbre, en otras palabras, notamos que el ministro de Hacienda desconoce los nombres de sus mayordomos y poco le da que tengan un nombre, una de los primeros principios que fundamentan la *identidad*: «le soltó su segunda tos de buenos días al muy joven y demasiado atento segundo mayordomo, « ¿Saturnino, Paulino, Fortunato?», al que esta mañana había encontrado más indígena que nunca» (p. 16). Si bien el mayordomo sólo es un criado y además es indígena o sea que sufre, no lo dudamos, una doble segregación, de clase y de raza, éste se obstina en hacerse respetar: «- Saturnino, señor.» (p. 17). En definitiva, es obvio el clima de tensión que se desprende de las relaciones, podríamos decir maestro/Ministro de Hacienda versus esclavo/criado indígena, y olvidarse de los nombres o confundirlos es señal de que se le niega *la identidad* a la servidumbre.

7.2.2. *La casa y la desnaturalización del paisaje original*

El recorrido narrativo se articula en torno a los espacios representados –casa, hotel– en un proceso de reducción del espacio, con una casa cada vez más cerca del hotel de los Ángeles. «-Tú como que has querido que esta casa quede más cerca de aquel hotel» (p. 14); «con que tu hayas desviado el Río para acercar nuestra casa a un hotel abandonado» (p. 15); «El hotel de los Ángeles más cerca de lo que señalaba el plano de la casa» (p. 17). Esta reducción es un elemento desencadenante del tema de la metamorfosis, el cual deconstruye y reconstruye, conllevando un traslado de significado: el hotel de los Ángeles, “hotel tan bonito que fue y tan abandonado”, un lugar público, se torna un espacio privado, la casa del ministro, “mi casa de los Ángeles”.

La doble configuración del espacio es doblemente significativa. En un primer tiempo, el nostálgico ministro ha desviado el Rímac para cruzarlo a fin de acudir al futuro colegio, el "local de enfrente", o sea el antiguo hotel de los Ángeles. En un segundo tiempo, la compresión del espacio convoca la del tiempo. Crear el colegio es, según Francisquita, un pretexto para recuperar el pasado: «Para mirar a tu pasado muy de cerca. Seguro que irás saltando de piedra en piedra por el río y con algún uniforme de tus *old boy sport- day* tiempos. ¡Qué caprichos de niño!» (p. 20). En la metáfora especular, espacio y tiempo coinciden.

7.2.3. *La casa y la parodia*

La casa está representada esencialmente desde el exterior, en un espacio descrito como una yuxtaposición de dos lugares cercados: un jardín y una plazuelucha. Los mismos espacios reproducen una estructura cíclica de encierro, en la puesta en abismo con, por una parte, los hoyos de golf, círculos dentro del jardín; por otra parte, contigua, la relación entre dos representaciones circulares, o sea plazuela de toros y coliseo de gallos, dos significantes que interpelan. Así, la incorporación de la Historia en la estructura textual viene a manifestarse por la coexistencia de dos realidades que emergen de dos momentos de la historia: la denominada "Arcadia colonial"⁷⁸ y el neocolonialismo de los años cincuenta. El jardín con los hoyos de golf remite a Inglaterra con una práctica deportiva, ella misma producto de una cultura importada, un probable origen escocés. La plazuelucha de toros, huella del modelo

⁷⁸ Al evocar los tiempos idílicos de la colonia, Sebastián Salazar Bondy denuncia una «burda trapacería enmascarada de tradición, literatura y nostalgia, que son falsa tradición, mala literatura y extraviada nostalgia» (pp. 20-21).

colonial, evidencia un modelo cultural, el de la pasión por la tauromaquia; este tópico cultural viene recuperado y desplazado por la segunda imagen del coliseo de gallos: «esa plazelucha que más bien parece coliseo de gallos» (p. 14), una imagen que viene connotando la realidad sociohistórica de los años cincuenta, más exactamente que apunta al fenómeno migratorio. En aquel período, los coliseos eran lugares de espectáculos para acoger a los campesinos recién instalados en la capital.

7.2.4. La casa y el doble: puesta en perspectiva de la sistemática del doble.

«Dès qu'un texte commence à s'instituer il institue ses régularités c'est-à-dire ses répétitions» (Cros, 2003: 55). La sistemática del doble como señal de coexistencia de dos culturas se inscribe a otros niveles de la instancia narrativa: el Phoenix club y el club Fénix, fines de semana y weekends, San Pablo y Saint Paul (para el colegio). También está metaforizada al final del capítulo en el significante del ferrocarril: «dos líneas que avanzan paralelamente, siempre a la misma distancia» (p. 28). La realidad socioeconómica que se trasluce a través de la imagen del ferrocarril, "el ferrocarril es inglés"(p. 28), crea un clima de tensión anticipando el sema de la exclusión: "sin tocarse".

Los clubes

Paralelamente al núcleo privado de la intimidad de la casa, el texto nos presenta otros dos núcleos privados, en lo que a la política se refiere: se trata del club Phoenix o Fénix Club y del Club Nacional. Mientras el almuerzo que reúne a don Álvaro con sus amigos, todos terratenientes y hombres de empresas, el Club Phoenix o Fénix Club, (once ocurrencias), se da a leer dentro de la cultura. ¿Podemos o no hablar de aculturación? ¿Existen o no zonas de contacto protagonizadas por la cultura anglosajona, por una parte, y la cultura criolla, por otra parte? Estas declinaciones lingüísticas y culturales retoman la metáfora de los dos rieles que avanzan paralelamente y dejan nuestro interrogante en suspenso. Enfocado sobre la doble temática de la implantación del futuro colegio y de la posible tentativa de aborto por las "malditas tapadas", el Club Phoenix o Fénix Club remite al título del capítulo «Conversaciones de señorones», signo ostentoso de un poder masculino.

Ubicado en San Isidro, este Club es el lugar de encuentro privilegiado de los ministros y de los oligarcas de Lima, don Álvaro de Aliaga y Harriman, don Felipe, don Francisco, don Antenor, Lorenzo Sterne, el padre de Manongo, el héroe de la novela Es en el Club Phoenix o

Fénix Club, donde el ministro de Hacienda, don Álvaro de Aliaga y Harriman presenta su proyecto del futuro colegio San Pablo o Saint Paul, en realidad Saint Paul School (p. 153), otro signo con doble cara, doble cultura:

Yo intento traer Inglaterra al Perú, en lo que a la educación se refiere. Ya tenemos colegio primario. Ahora quiero un internado exclusivamente de secundaria. Después traeré una universidad, y así, poco a poco [...] «-Quisiera volver al grano, señores: ¿qué hacemos con los hijos nuestros que han botado de todos los colegios ingleses, franceses, norteamericanos y españoles, señores? [...] (p. 24); «-¡Basta, señores! ¡Esto se me indigesta! Y mañana tengo se-se-senadores. He tomado honrada nota de todo, y tengo un local ideal frente a mi casa de los Ángeles [...] ¿Están de acuerdo? -Mañana te lo diremos después del Senado en el Club Nacional [...] (p. 25).

Así es como los clubes ya citados el Club Phoénix y el Club Nacional, espacios de poder fuertemente marcados ideológicamente, nos permiten introducir la noción de sujeto transindividual tal como la entiende Goldmann, o sea un grupo o sujeto colectivo: «Todo individuo forma parte, en un momento determinado de su existencia, de un gran número de sujetos colectivos diferentes y pasará todavía por mayor número de ellos a lo largo de toda su vida» (Cros, 2009: 66). Cada uno de estos sujetos colectivos deja huella en el consciente, no consciente e inconsciente de este individuo. Por lo cual se puede inducir que el individuo en cuestión sólo entra en contacto con modelos sociales a través de sus sujetos transindividuales y que sólo éstos determinan su competencia ideológica.

7.3. EL TEXTO SEMIÓTICO: AUTENTICIDAD VERSUS INAUTENTICIDAD

Para el sentido de la palabra "auténtico", me refiero a la definición del Julio Casares de la Real Academia o sea «acreditado de cierto y positivo, conocido [...] como verdadero e indubitable».

7.3.1. *El Río Rímac*

El Rímac, eje referencial que vertebró el íncipit, es el primer elemento de identificación del paisaje limeño. Objeto conflictual en la pareja del ministro, el Río desviado remite a un acto de transgresión del orden natural. A través de la apropiación del espacio, el británico ministro

repite un proceso de colonización ya instituido a nivel ficcional. A nivel simbólico, si nos remontamos al pasado colonial, lo indígena va a emerger. En efecto, la apelación quechua del Río es Rímaq es decir hablador: «Del Rímac, de el Río que habla únicamente queda el mitigado nombre [...] en la ciudad dibujada un cálido día de enero por Francisco Pizarro» (Salazar Bondy, 1968: 9). En palabras de Barrenechea, «el río es humilde y sinuoso como el alma del indio, es un expoliado que se arrastra repitiendo una queja que habrá de convertirse en rugido en algunos de los periódicos desbordes de su cauce» (Porrás Barrenechea, 1965).

El Rímac es un signo pluriacentuado que abre, en primera instancia, la perspectiva de una lectura cinematográfica. No es el lugar de la enunciación de don Álvaro sino un espacio conflictual convocado en el enunciado y participa de la escritura filmica del fueracampo. Reserva de lo imaginario, es un espacio potencial de dramatización y de ficcionalización. El río Rímac no aparece claramente delimitado en la configuración del espacio; en efecto, mientras don Álvaro estaba en su cuarto de baño, fingiendo limpiarse, “miró al Río Rímac desviado por la ventana” (p. 15). La falta de puntuación acentúa la ambigüedad conllevando potencialmente un traslado de significado en que el Río Rímac viene desviado por el reflejo de la ventana, lo cual vuelve a implantar un fueracampo ficcional exterior. Luego de esta sencilla hipótesis, aquello que es cierto es que el Rímac se instaura en tanto frontera, una frontera que va a deslindar nuevos espacios a la par que ser la expresión del poder del ministro:

La frontera es el resultado de una voluntad que no es arbitraria y que se esfuerza por legitimar cultural o políticamente su existencia. En el origen del límite fronterizo hay siempre una autoridad, un poder que ejerce la función social del ritual y de significación del límite que instaura y controla: lo que es territorio propio y lo que es extranjero. El origen de toda frontera es, por lo tanto, intencional, y es la expresión de un poder en acción (Aínsa, 2006: 224).

El Río Rímac es lo auténtico que se remonta a la Arcadia Colonial y que participa de la representación del paisaje urbano limeño y de su reconfiguración. Entonces, cuando don Álvaro desvía el Río no es sólo un modo de apropiarse del espacio, «miró al río desviado por la ventana [...]» (p. 15), sino también un acto de perversión en su voluntad de modificar el Flujo de la Historia. Además, es interesante enmarcar el Rímac en su espacio primordial o sea insertarlo en sus propias raíces, las de la memoria colectiva, las de un mito fundador. El Rímac convoca el modelo denominado, en la cosmovisión andina, *Flujo Cosmogónico*.

Según la visión andina del universo:

La relación del agua con la tierra forma la idea del agua como Mamacocha (Madre-Mar-Laguna): el agua rodea la totalidad de la tierra y se constituye en su origen [...] el agua es receptáculo sobre el cual gira y fluye la totalidad del cosmos. El génesis primordial constituye una visión del mundo que tiende a explicar el movimiento en términos de flujo inacabado y de equilibrio constante.⁷⁹

Con respecto a esta nueva perspectiva, desviar el Rímac equivale a desacralizar, a romper el ciclo de los orígenes, generando el caos. Dentro de la instancia narrativa, el Río Rímac instala una matriz de la espera que convoca diversos trayectos de sentidos, conforme atravesamos los sucesivos núcleos espaciales: casa, despacho ministerial, club, casa.

En un primer tiempo, cabe notar el clima de tensión que reina en la pareja; el espacio de dramatización del careo alcanza su parojismo con la pregunta recurrente de Francisquita:

Nunca me has llegado a decir por qué desviaste el Río Rímac.... (p. 14).

[...] con qué tu hayas desviado el Río Rímac (p. 15).

[...] Pero por fin me entero por qué desviaste el Río Rímac (p. 20).

Tres veces viene enunciado el Rímac, tres en tanto índice de culpabilización. La estructura ternaria se da a ver como la convocación de un discurso religioso en el que el acto de contricción se encuentra invertido en el Yo especulario del "mea culpa" así desplazado al Tú de lo que sería: es tu culpa. El destinatario, don Álvaro, vuelve a distribuir este sema de la culpabilidad, declinándolo repetidas veces (siete veces) a diferentes niveles de la instancia narrativa. Conforme avanzamos en la lectura del objeto cultural, el sexo femenino viene diabolizado en una escenificación de acusación: en un primer tiempo, a través del tópico religioso "the beguine" (dos veces), dentro de la imagen genérica de las "mujeres"; en un segundo tiempo, a través del tópico de la vestimenta limeña de las "tapadas". Hasta Francisquita, a pesar de ser de Panamá, es "mi tapada" (don Álvaro). Por fin, todas las tapadas son malditas porque son "tan españolas" (p. 23). Esta estructura globalizante está semantizada social e históricamente, anclando el relato en la autenticidad: en primer lugar, en la

⁷⁹Lozada Pereira, Blithz (2003), "La visión andina del universo", pp. 17-18 en www.cienciasyletras.edu.bo/publicaciones/estudios%20culturales/articulos/Estudios%20Bolivianos%208/Vision_andina_del_mundo.pdf [consulta el 15 de febrero de 2009].

identificación de la limeña con el típico traje nacional, el " atuendo de la saya y del manto"⁸⁰ de la mujer colonial o sea la denominada "tapada" (Salazar Bondy, 1968: 64-70); en segundo lugar, en el reconocimiento de su autoridad: «En este país siempre han mandado las mujeres» (p. 19). Ahora bien, la estructura globalizante se da a ver como "un contrapoder" femenino que llega a degradar, desplazándole, el discurso del marido /ministro a un discurso blasfematorio "malditas", y vulgar "cagadas", mientras un simulacro de proceso a través de la dinámica de la enunciación: «Las tapadas, las tapadas, las malditas tapadas limeñas.Malditas cagadas» (p. 19).

Además, a través del acto de enunciación, don Álvaro reactualiza un refrán popular: «Lima es paraíso de mujeres, purgatorio de hombres e infierno de maridos». Notamos que la obsesión de don Álvaro está reproducida también en la misma estructura ternaria, dentro del enfrentamiento convocado de los dos países: el Perú e Inglaterra, convocación que remite al texto semiótico auténtico versus inauténtico, siendo el Perú, a la base lo auténtico, hecho un simulacro: "artefacto incaico llamado Perú", frente a Inglaterra, lo extranjero, el país que se reivindica como auténtico, como ya implantado y reconocido, desde hace mucho tiempo, o sea que se vislumbra la parodia a través de la inversión de los valores: lo auténtico(el Perú) se ha tornado inauténtico y, en contrapunto, lo inauténtico (Inglaterra) se ha tornado auténtico. De allí, los esfuerzos que hace el ministro por recobrar este aspecto que va desapareciendo, por reconquistar el terrotorio que se propone infiltrar gracias al colegio San Pablo: «Cada día queda menos Inglaterra en el Perú» (p. 17); «por eso queda cada vez menos Inglaterra en el Perú» (p. 19)»; «Yo intento traer Inglaterra en el Perú» (p. 24).

Lejos de ser colonizado, o sea dominado a través del sistema político del neocolonialismo, el Perú está representado en un lento y eficaz proceso de invasión: "cada día", "cada vez", "cada día", que viene a disminuir el impacto británico, "menos", y "peor representado". Frente a tal situación de impotencia, don Álvaro reacciona, otra vez, de modo vulgar, diabolizando al Perú, un "endemoniado país" (p. 22). Dentro de la instancia ideológica –la "democrática dictadura blanda" del general Odría en los años cincuenta–, el retroceso británico ya ha sido enunciado a otro nivel del objeto cultural, al principio del capítulo, en una cita de Adolfo Bécquer: "*Dios mío, ¡qué solos se quedan los muertos!*".

⁸⁰ Radiguet, Max(1852), «La buena noche» en Lima et la société péruvienne, en *Revue des deux mondes*, T.14, Tercer capítulo, Editores Société de la Revue des Deux Mondes.

7.3.2. Análisis de la cita de Bécquer: "Dios mío, ¡qué solos se quedan los muertos!"

La cita⁸¹ como intertextualidad se inscribe dentro de un juego social que implica el reconocimiento de los campos de ejecución por el lector: aquí, remite al estribillo de *Rimas*. El concepto de muerte en torno al cual la cita viene articulada remite al sexto epígrafe del paratexto en que «el Perú era un lugar gobernado por entes que ya habían desaparecido de la realidad hacía mucho tiempo» (p. 10). Fuera del sema de la inautenticidad precedentemente evocado, la relación muerte/Inglaterra es decir la desaparición de Inglaterra del paisaje político está también inscrita, en la enunciación de don Álvaro con la "y", enfatizada a través de la mayúscula, con el fin de mostrar la saturación del ministro frente a una situación socio histórica que no se puede controlar: «Los muertos se quedan muy solos. Y el Fénix club gana» (p. 27). Tal como un eco intertextual, se repite a lo idéntico la estructura al final del capítulo: «Los mu-mu-muertos se quedan muy solos Y no-no-nosotros esta-ta-tamos cada día peor representados en este artefacto incaico llamado Pe-pe-perú» (p. 28).

La cita, al principio del capítulo anuncia la vuelta a la realidad de don Álvaro “devolvió al día”, tras un sueño -pesadilla cuyo enfoque era la preocupación por Inglaterra. Esta misma cita, al revés, finaliza el capítulo en una perspectiva idéntica. La estructura así definida evidencia una construcción circular: doble movimiento de la apertura y del cierre del círculo que encierra la instancia narrativa, en un espacio agonizante que sólo puede reflejar la imagen de su propia muerte, por medio de la imagen especular del quiasmo: «¡Qué solos se quedan los muertos!» (p. 13); «Los muertos se quedan muy solos» (p. 28).

7.4. LA CARICATURA COMO SEMA DE INAUTENTICIDAD

Frente a lo auténtico, lo inauténtico viene semantizado dentro de la dinámica de dos procesos: la caricatura y la parodia. Éstas programan uno de los sentidos del texto desde el principio, y van a ser redistribuidas, en adelante, casi a la mitad de la obra, a través de los carnavales de Piura.

Retomemos el presupuesto de Edmond Cros: «Ce sont toujours des pratiques sociales qui, présentes dès l'origine du texte, impulsent ou canalisent le dynamisme de la production de sens. L'écriture s'installe en elles et elle s'institue à travers elles» (Cros, 1990: 4).

Entre un ideal conservador que afirma de noche, y un ideal conservador que reivindica

⁸¹Bécquer, Adolfo Gustavo (1836-1870) «Rima 68» en *Rimas y Leyendas*, <http://www.tinet.org/~mpl/becquer/rimas.68.htm> [consulta el 9 de julio de 2009].

de día, don Álvaro es una figura quijotesca. El “asunto aquel de su vestimenta” (p. 16) se da a ver como un trazado discursivo. Ya de noche, la metaforización de lo conservador estaba inscrita en la rareza de la pijama del ministro, « [...] la fatigadísima franela de una pijama que le quedaba realmente a la trinca» (p. 13). Entonces, la re-actualización del proceso metafórico atribuido a la vestimenta en una relación obvia con lo político se deja ver como el funcionamiento de la intertextualidad articulada sobre un juego especular: signos que convocan, a lo idéntico, otros signos. Entre provocación y autoirrisión, don Álvaro genera su propia caricatura, «se burlaba de sí mismo» (p. 20), y reproduce, en contrapunto, dos culturas que están configuradas en la superposición de dos vestidos: una camiseta y un saco.

Lo británico –inauténtico– está traducido aquí en términos de unos tiempos remotos: «Deshilachados puños y deshilachado cuello de camisa hecha a la medida en Londres. Cuello de colegial con las puntas indómitas y sin una gota de almidón El nudo de una corbata universitaria por otro lado [...] Con lo feliz que le hacía haberle transmitido así algo de su lejanísimo pasado estudiantil en Oxford a la camisa de hoy: anteayer una camisa sucia se lo devolvió a su cuerpo limpio, hoy su pasado en Oxford se lo traspasaba por su cuerpo, no necesariamente sucio sino así, a la camisa de hoy» (p. 16). Lo indígena –auténtico– está representado a través de un saco achicado: «-Pero el saco, Álvaro. ¿Qué, cómo haces para que se te achiquen así?»; «-Es tan fácil de explicar como lo indígena: hoy me ha parecido más indígena que nunca» (p. 17).

7.4.1. Distanciamiento y parodia

La parodia estriba en el distanciamiento entre la realidad y sus representaciones. Vamos a ver de qué modo don Alvaro pretende reproducir la realidad.

El jardín de su casa es una miniaturización del green «para que cupieran, para que entraran en el jardín» (p. 14) y presenta nueve hoyos o sea la mitad del recorrido normal de los dieciocho hoyos. La plaza de toros también reproduce el mismo esquema de miniaturización; es una “plazuela” y aún más “una plazuelucha”. Al agregar el sufijo despreciativo ‘-ucha’ se intensifica el distanciamiento entre una ridícula reproducción y, claro, la connotación obvia con la mítica Plaza de Acho, ubicada cerca del Rímac. Al respecto, hay que tomar en consideración el impacto cultural, social e ideológico que nos ofrece este signo:

Un lugar de extraordinaria importancia en el universo limeño lo constituye la Plaza de Acho,

donde, en la feria de octubre, durante la Fiesta del Señor de los Milagros,⁸² se dan cita todos los sectores de la sociedad limeña para contemplar la faenas de los diestros de prestigio que concurren al cuartel diario. [...] Esta afición por la tauromaquia que se demuestra en la feria de octubre [...] es un signo más del criollismo de la oligarquía, que gusta de los espectáculos más genuinamente españoles, para diferenciarse, en principio, de la población no criolla del Perú (De la Fuente, 1994: 58).

A mi parecer, el proceso de reproducción no sólo consiste en desnaturalizar -con la miniaturización- sino que desemantiza e instala una microsemiótica de la fragmentación, - un espacio reconstituido, pero hecho pedazos, que remite a lo inauténtico. Tanto el pseudo-terreno de golf como la seuda-Plaza de toros sacan a luz la parodia, una de las claves textuales privilegiadas que Alfredo Bryce Echenique suele utilizar como escenificación del humor: «¿Y tu sentido del humor, *dear husband?*», responde Francisquita a su esposo (p. 28).

Fuera, don Álvaro utiliza el escenario urbano para dar su función. Vamos a ver cómo manipula las imágenes en una puesta en perspectiva de los dos indicios interpeladores que son la vestimenta y el coche. Lima dirige su mirada hacia el ministro, normalmente un digno representante del poder y viene a interrogarse sobre “el asunto de la vestimenta”: «En todo Lima nadie entendía bien y había juzgado como un rasgo de avaricia» (p. 16).

El ministro parece estar en desfase con su propio papel de ministro no sólo por su vestimenta, desde el exterior, sino también, en efecto, desde el interior, o sea un ministerio de Hacienda que remite a su propia caricatura, dentro de la imagen de un “ministerio de Emisión, de Inflación y Hacienda”, signo de un mundo en descomposición. Ahora bien, el ministro está desacreditando la ideología que se supone que representa, y lo hace conscientemente, hasta en el despacho ministerial, al dirigirse a su secretaria: «¿Cómo andamos de caricatura hoy, doña Carolina?» (p. 20); «¿Hay alguna caricatura buena, alguna novedosa?» (p. 21); «se diría que estoy incomodísimo con esta ropa» (p. 21).

Contrastando con la imagen anticuada de la vestimenta, la imagen exhibicionista de la mini-cooper "fuera de bordo" nos interpela: «Me he comprado un mini-cooper para que vean que Inglaterra no tiene necesariamente por qué dar una imagen poco ágil, poco moderna, poco veloz e independiente» (p. 17). Así, el mini-cooper es a la vez una imagen machista que afirma tanto el poder masculino como otro producto de colonización, una colonización técnica

⁸² El Señor de los Milagros es una imagen de Cristo en la Cruz, ubicada en el altar mayor del Santuario de Las Nazareñas, en las afueras de Lima. El 13 de noviembre de 1655, hubo un terrible terremoto que estremeció Lima y el Callao; quedó intacto el muro donde estaba la imagen de Cristo. De ahí, cada año, en la misma época, tienen lugar varias procesiones en señal de devoción al Señor de los Milagros, todo vestido de morado.

que importa la marca británica.

Para concluir esta parte, los dos “asuntos” –me permito apropiarme del término textual– el de la vestimenta y el del “fuera de bordo” evidencian la no coincidencia de don Álvaro con el tiempo histórico de su época: tal inadecuación es índice de inautenticidad. En definitiva, don Álvaro es una parodia de ministro, e Inglaterra, tal como está representada, es una parodia de la modernidad. Este aspecto viene enfatizado en el pensamiento de Bryce Echenique quien siempre ha manifestado su hostilidad respecto a la modernidad: «Y lo moderno no me gusta porque lo moderno es deshumanización, lo moderno es máquina, lo moderno es soledad» dice Bryce Echenique. Finalmente, si lo miramos bien, ¿no será esta búsqueda de la modernidad, era que ya se ha diluido en la posmodernidad –conviene recordarlo– la que precipita el ministro en la soledad y en la muerte?

Así « ¡Qué solos se quedan los muertos!», una perogrullada, se puede leer, en definitiva, como la muerte simbólica de los tiempos remotos que el ministro quiere resucitar, una forma evidente de la nostalgia del pasado.

A modo de conclusión, los dos textos semióticos, exterior versus interior, autenticidad versus inautenticidad, se entrecruzan. Llego a la conclusión de que destaca la inautenticidad, vista desde múltiples facetas: desde fuera, con el fueracampo del Rímac, la vestimenta del ministro, el mini-cooper; desde dentro, con la casa-jardín y un simulacro de ministerio, y acaba abarcando en su totalidad al Perú, un “artefacto incaico”: En paralelo, bien es a través de las escenificaciones caricaturescas como don Álvaro proyecta “su” visión del mundo, la de una Inglaterra “achicada”. Ahora bien, el análisis estructural de los dos textos semióticos -se debe de relacionar con lo que se llama: “lo huachafo”.

En todos los casos citados, las prácticas sociales se dan a ver bajo los semas de la carnavalización, de la parodia y de la inautenticidad, otros tantos signos que remiten tanto a normas de comportamiento y a su reproducción como a valores que inicialmente instaurados por las estrategias de un Aparato Ideológico de Estado se encuentran en el texto bryceano desvalorados.

7.4.2. De la parodia a lo huachafo

Más allá de una sencilla caricatura exterior, semánticamente, la parodia pudiera resumirse a una denuncia del mundo de los adultos, todos imbuidos de sus privilegios de clase, y constantemente caricaturizados en el desempeño de su función social. Ahora bien, noto que no es la *identidad peruana* la que caracteriza a los más representativos de estos hombres

potentes. Tanto don Álvaro de Aliaga y Harriman como Lorenzo Sterne, el padre de Manongo, han conservado todos los signos de su educación en Inglaterra, a través de sus modos de hablar, a través de sus comportamientos, en que noto ciertas homologías: la actitud despreciativa o indiferente frente a sus parejas, y sobre todo el esnobismo del idioma. Es precisamente este esnobismo que me propongo leer desde el sesgo de la huachafería.

Como señal de dependencia cultural, el concepto de huachafería, que es un peruanismo, se inscribe como concreción discursiva. Refiriéndome a Sebastián Salazar Bondy, entresaco las definiciones siguientes: «la huachafería reúne en un solo y pleno haz los conceptos de cursi, esnobista y ridículo»; «lo postizo es huachafo»; «hombre o mujer que en cualquier ocasión procuran exhibir cultura o cosmopolitismo, huachafos» (Salazar Bondy, 1968: 98).

Entonces, la cuestión es saber en qué medida el no-consciente de don Álvaro está invertido por esta estructura del sujeto transindividual que es la huachafería. Por lo menos, las expresiones comportamentales de don Álvaro, sus gustos por el simulacro y por la ostentación, la digresión entre el signo y lo que pretende representar, evidencian la inautenticidad del “obsoleto señorón”, que hasta traslada el simulacro hacia las raíces históricas o sea la propia *identidad* del Perú en tanto país: «-Los mu-mu-muertos se quedan muy muertos muy solos y no-no-nosotros esta-ta-tamos cada día peor representados en este artefacto⁸³ incaico llamado Pe-pe-perú [...]» (p. 28).

⁸³ Recordemos la definición que propone *el Diccionario del uso del español*, de María Moliner, (1970), Madrid, Editorial Gredos, S.A. Un artefacto es un «dispositivo, conjunto de piezas que no constituyen una máquina definida, sino que se hace adaptándolo a un fin determinado, más bien grande y a veces tosco».

CAPÍTULO 8. ENTRE EL RÍO RÍMAC Y LA PALOMA KUKULI: REESCRITURA DE UNA PÉRDIDA DE IDENTIDAD COLECTIVA (FRAU-ARDON, 2013)

8.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Nos proponemos indagar sobre la aplicación de los posicionamientos identitarios a través del doble enfoque de la cultura y de la memoria en Lima, en la Lima en plena mutación de los años cincuenta, mientras tiene lugar *el proceso de andinización*. A partir de dos signos que remiten a una memoria colectiva compartida, el Río Rímac y la paloma cuculí, se puede abordar la compleja dinámica de metamorfosis y (dis)continuidad identitaria desde una noción de cultura como espacio ideológico «cuya función objetiva consiste en anclar una colectividad dentro de

la conciencia que ella tiene de su identidad» (Cros, 2009: 42). La desviación del Río Rímac por un británico ministro de Hacienda no sólo repercute en la deconstrucción del espacio sino que le desemantiza. A este trastorno identitario se incorpora una subversión de orden simbólico, siendo el Río *Rímaq*, en la cosmovisión andina, Flujo cosmológico. El desgarrador grito de la paloma *Kukulí* que atraviesa varios espacios es a la vez tránsito y permanencia. Esencia propia de la oralidad, el *lamento andino* es la impronta de la memoria colectiva que remite a la escena primaria en la construcción de la cultura andina actual.

Es en los dos primeros capítulos de la primera parte ‘Conversaciones de un señorón’ y ‘Las inquietudes de un brigadier distraído’ donde se anuncian los dos grandes ejes que vertebran *los principios identitarios* del pueblo andino. Los dos signos del Rímac y de la paloma Cuculí plantean la problemática del indio: es una *identidad* desgarrada, dividida o dolorida. Pero ¿qué es en realidad la *identidad cultural*? ¿Es algo más que la adición de dos conceptos, identidad y cultura? ¿A qué identidad nos referimos cuando se insiste en la actualidad del tema? ¿Cuáles son los conceptos conexos al de identidad cultural?

8.2. EL DIÁLOGO CON EL PASADO: LA NOCIÓN DE PATRIMONIO (FRAU-ARDON, 2013).

En primer lugar nos interesa destacar la interacción y el diálogo- o ausencia de diálogo- que existe entre la memoria individual -sueño de un ministro, despertar doloroso de Manongo Sterne, un adolescente, el héroe de la novela -, y la memoria colectiva, siendo esta última configurada al principio de la novela con los dos signos del Rímac y de la cuculí.

«No hay memoria individual que no interiorice al mismo tiempo una pléyade de memorias colectivas aisladas, de la que la cultural, en su sentido más amplio, es componente esencial» (Aínsa, 2010).⁸⁴ Por lo tanto, abordaré la cultura dentro de la noción de patrimonio, siendo esta última parte constitutiva de la identidad, en especial, de lo andino.

Recordamos al respecto que:

Todo sistema identitario es decir el conjunto de tradiciones culturales, sociales o históricas al que una comunidad pertenece [...] no puede pretenderse orgánicamente cerrado. Es inevitablemente poroso y puede llegar a tener una relación (dislocada) u osmótica con otros grupos o sistemas que lo impregnan, lo oprimen o lo favorecen (Aínsa, 2010: 40).⁸⁵

La interacción y la tensión a partir de la diferencia, la apertura al tema de la *alteridad* han llevado a nuestro cuestionamiento sobre la reformulación de la noción de patrimonio.

Dentro de la problemática del *discurso identitario*, nos proponemos abordar la lexía patrimonio como ideograma o sea «un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso» (Cros, 2009: 215). A este nivel de mi presentación, quisiera esclarecer a la vez los entrecruzamientos que se dejan leer a través de los dos ideogramas de cultura y patrimonio, y sus diferencias. Conviene considerar el de patrimonio como el interpretante de la noción de cultura pues:

“Patrimonio” concreta la función ideológica desempeñada por la cultura por la aureola santificadora que le confiere el Nombre del Padre. Confiere a esta función una visión dinámica, poniendo de relieve el papel jugado por la sucesividad de las generaciones en el proceso de transmisión. Nos hace pensar que este bien transmitido de generación en generación constituye una propiedad que nos habría llegado intacta a través de los siglos (Cros, 2009: 222).

Ahora bien, a nuestro entender, los dos signos del Rímac y de la cuculí se articulan en torno a los dos ideogramas así definidos: -el Rímac en tanto patrimonio simbólico, -la cuculí en tanto patrimonio cultural.

Entre estos dos ideogramas, podemos situar la posición especial de la expresión: “‘artefacto incaico llamado Perú’”, en el acto de enunciación, por don Álvaro de Aliaga y Harriman,

⁸⁴ Aínsa Fernando (2010), «Los guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido», en URL: <http://amerika.revues-org/1442> [consulta el 3 de noviembre de 2012].

⁸⁵ Aínsa, Fernando (2010), «Discurso identitario y discurso literario» en URL: <http://amerika.revues-org/478>. [consulta el 4 de noviembre de 2012].

un obsoleto ministro de Hacienda (p 28). En tanto articulador semiótico, esta lexía se deja ver enmarcada en la temática carnavalesca, siendo un artefacto algo fabricado, inauténtico. Dicho simulacro puede producir, como escribe Deleuze (1969: 297), ‘un efecto de semejanza’, enmascarando la ausencia de un modelo original, lo cual significaría negar al Perú en tanto realidad geográfica y desconocer, por lo tanto, todo proceso evolutivo, en especial su realidad sociohistórica. Como representación del pueblo inca o sea espacio-tiempo de la memoria colectiva, la expresión viene también a contaminar, a degradar al Perú de los años cincuenta, en “la misma Lima de eme de siempre” (p. 28), y a la vez opera una desnaturalización del concepto de ‘patrimonio’ al quitarle su función esencial de transmisión.

8.2.1. *El Rímac como patrimonio simbólico*

El Rímac se deja ver como un lugar de memoria donde el sujeto viene a regenerar la conciencia que tiene de su *identidad*. Cabe recordar que: «Todo patrimonio no puede ser más que simbólico». Para Lacan, «es el nombre del Padre el que, al mismo tiempo que es fundamento del inconsciente, abre acceso al lenguaje. El lenguaje es en consecuencia, en el sentido pleno del término, el primer patrimonio de todo sujeto individual colectivo» (Lacan, 1966: 221).

El núcleo originalmente fundacional del Rímac es una mediación entre el mundo indígena y el mundo colonizado. Si nos remontamos a la fundación de Lima por Francisco Pizarro, el lunes 18 de enero de 1535, el artículo de Miro Quesada (MCMLXXID) nos proporciona ciertos datos al respecto:

Y después, otra pregunta ¿por qué Lima? [...] Se supone que Lima es la castellanización de la voz quechua Rímac (que a la manera del Cuzco se pronunciaba no con ‘rr’ fuerte sino con ‘r’ débil, y a la manera de la Costa, según explicaba el padre Cobo, no con ‘r’ sino con ‘l’). Rímac, a su vez, tanto en lo que atañe al nombre de la ciudad como al del río, es el participio presente activo del verbo "rimay", que significa “hablar”.

El discurso sobre el Rímac

En el espacio privado del dormitorio de los Harriman, el ministro está tratando de memorizar su sueño: «-Cuando el río suena es porque piedras trae» (p. 14); «-Cuando el río suena...Caliente caliente, Francisquita... Sigue quejándote porque parece que estoy a punto de encontrar la frase exacta del sobresalto» (p. 15). Dicho refrán se deja ver como una metáfora-

zación del proceso histórico de cholificación o sea« [...] la figura emergente de una nueva cultura en nacimiento, en forja, siendo el cholo un andino ciudadano, cosmopolita ajustado a un nuevo espacio, en medio de nuevas relaciones» (Arroyo, 1985: 75-89).

La desviación del Rímac no sólo se nos presenta como un intento de resucitar el pasado, como ya lo tenemos dicho en el análisis del íncipit, sino que también nos permite tomar en cuenta un nivel connotativo que apunta a la ideología. «La ideología como conjunto históricamente determinado de representaciones, valores y creencias, y como concepción del mundo y de la realidad, es a la vez un constructo simbólico-racional y un producto social históricamente determinado» (Rodríguez, 2013: 1).⁸⁶

Cabe subrayar que la semiótica de la ideología constituye la piedra angular de la estrategia argumentativa de la sociocrítica de la cual nos reivindicamos. Como articulador fundamental de la cultura de lo social, la ideología como representación discursiva conduce a una definición tal como la enuncia Louis Althusser. Ésta no tiene

d'existence idéale, idéelle, spirituelle mais matérielle [...] (elle) existe toujours dans un appareil et sa pratique ou ses pratiques [...] réglées par des rituels dans lesquels ces pratiques s'inscrivent au sein de l'existence matérielle d'un appareil idéologique, fût-ce d'une toute petite partie de cet appareil, une petite messe dans une église, un enterrement, un petit match dans une société sportive, une journée de classe dans une école, une réunion ou un meeting d'un part politique.(Althüsser, 1976: 67-125).

El corpus ideológico dominante concierne al conjunto de la experiencia vivida por los individuos en la sociedad y la cultura a la que pertenecen. De hecho, Harriman, en tanto productor de ideología de la clase dominante- el neocolonialismo anglo-sajón- contribuye a desplegar y realizar el proceso de producción ideológica destinada a legitimar el sistema de dominación neocolonial. A la vez que borra la memoria colectiva metaforizada en el río Rímac, el ministro entabla un proceso de patrimonialización de la memoria institucionalizada del discurso del poder vigente, con su futuro símbolo, el aparato ideológico del estado que va a tornarse el futuro colegio San Pablo. En la incorporación intencional y selectiva del pasado lejano andino, se adecuan los intereses del presente para modelarlo y obrar sobre el porvenir.

En última instancia, nuestro cuestionamiento apunta a las relaciones entre patrimonio y cultura o sea remite tanto a las modalidades de contacto entre una cultura oficial vehiculada

por la ideología dominante (Harriman, Manongo) como a una primera aproximación de sus efectos.

En esta perspectiva, abordaré la noción de la aculturación, enmarcada en el cuadro específico de la sociedad neocolonial de los años cincuenta, en el Perú, especialmente en Lima.

Recuerdo al respecto, las investigaciones de Nathan Wachtel:

La notion d'acculturation⁸⁷ souffre d'une ambiguïté. Le terme voudrait désigner tous les phénomènes d'interaction qui résultent du contact de deux cultures. Mais les études d'acculturation, nées pratiquement des problèmes de la situation coloniale, traitent le plus souvent des rapports entre sociétés de force inégale, l'une dominante, l'autre dominée, si bien que la notion, comme entachée d'un péché originel, comporte "hypothèque de suprématie": elle désigne généralement le passage à sens unique, de la culture indigène à la culture occidentale (considérée implicitement comme supérieure) (Wachtel, 1971b:794).

El sema del paso, tránsito de la cultura indígena hacia la cultura occidental se articula en *No me esperen en abril*, bajo la forma de un proceso dialógico: por una parte, el ministro, al desviar el Rímac, lo incorpora dentro de los esquemas culturales y las prácticas sociales de la ideología dominante, por otra parte, a la inversa, Manongo se deja atravesar por el "desgarra-dor grito andino de la paloma cuculí".

Si tomamos en consideración la aproximación que hace Wachtel del concepto –en los términos de una dialéctica resistencia versus aculturación–, nos adentramos a un cuestionamiento sobre el sentido profundo de la noción de cultura que "aparece tanto como producto de un *given* como de un *choice*" (Wittersheim, 1999: 181-206), al convertirse en símbolo y arma política de la reivindicación.

¿Cómo definir, desde entonces, las zonas de contacto en la metáfora que finaliza el incipit? Dice don Álvaro (dirigiéndose a Francisquita): "Como el ferrocarril es inglés, quise que las dos líneas avanzaran paralelamente, siempre a la misma distancia, armoniosamente pero sin tocarse" (p. 28).

Si bien los dos signos del Rímac y de la vía férrea remiten a la noción de límites que separan un espacio de otro, también conllevan una doble visibilidad. La vía férrea se deja leer

⁸⁶ Rodríguez, Manuel Luis (2013), «El trabajo virtual en el siglo XXI: contribuciones para una prospectiva del trabajo futuro», en <https://patagoniafutura.wordpress.com/2013/02/10/el-trabajo-virtual-en-el-siglo-xxi-contribuciones-para-una-prospectiva-del-trabajo-futuro/> [consulta el 10 de marzo de 2013].

⁸⁷ Wachtel, Nathan. distingue dos tipos de aculturación; la 'impuesta', paso de la cultura indígena hacia la cultura occidental, y 'la espontánea' que remite a la integración de elementos occidentales en la cultura indígena.

como signo del paralelismo, mientras que el Rímac funciona como sema de tránsito. Es obvio que dicha aproximación redistribuye la noción de aculturación. Además, se efectúa una transferencia de la dimensión de límite que presenta el Rímac hacia la noción de “frontera tanto en su dimensión de límite protector de diferencias como en la de línea que invita al pasaje y a la transgresión” (Aínsa, 2006: 217).

Tomemos en cuenta cómo se opera el deslizamiento de la noción de límite hacia la noción de frontera:

El límite, en tanto que línea trazada en forma simbólica o real, instaura un orden que no es únicamente de naturaleza espacial –la frontera que separa el aquí del allá–, lo que encierra en su perímetro y lo que excluye [...] Los límites naturales [...] no diferencian tanto las naciones entre sí como las divisiones políticas o económicas que se establecen a partir de la demarcación que ese accidente geográfico pone de relieve (Aínsa, 2006: 221).

Es así como a esta primera función de límite que protagoniza el Rímac se suma otra que juzgamos fundamental, de frontera.

El Rímac como frontera

¿En qué medida puede el Rímac estar relacionado con la noción de frontera? En tanto matriz de la cultura indígena, el Rímac segrega al espacio en un entorno que se va desagregando:

Creo que ni un historiador haría falta para comprobar: el hotel de los Ángeles le quita su público al hotel de la Estación, en Chosica. Después la Hostería, de Chosica, le quita su público al lindo hotel de los Ángeles. Y después arranca lo de Huampani con clase media y el hotel de los Ángeles cierra y la Hostería pierde público (p. 15).

Ahora bien, el Rímac se torna metáfora de la frontera en el modo como opera el ministro, al desviarle de su cauce natural. Al remodelar el espacio tras su deconstrucción, el ministro realiza una reconstrucción a la vez material e ideológica. El Rímac / frontera genera un espacio estructurado y dinámico, apuntando a un límite entre dos espacios heterogéneos: uno, el del mundo andino del que se deben ‘extirpar las idolatrías’, otro, del Nuevo Mundo que impacta a través de los Aparatos Ideológicos de Estado o sea en especial el futuro colegio San Pablo.

Enmarcado en una lectura sociocrítica, el Rímac en tanto frontera se deja leer en una dialéctica articulada en torno al texto semiótico Naturaleza versus Cultura. La naturaleza se impone mientras que la cultura se construye. La realidad semántica del río Rímac –o sea el modo cómo se encuentra actuado el concepto de frontera– se trasluce a través de dos nociones: el límite y el paso. Por lo cual se plantea el cuestionamiento de paso o sea dos potencialidades: un paso autorizado o un paso transgredido.

Es así como nos centramos en los elementos que constituyen el espacio: “saltando de piedra en piedra” (p. 20). La imagen connota el tránsito por un vado –autoridad de la Naturaleza– y se deja leer como un permiso para pasar, en el contexto obviamente definido en que la Naturaleza recuperara sus derechos, o sea en términos exactos la ley de la Pachamama rehabilitada. Dicha noción Naturaleza / Pachamama se contrapone a su contrario, la Cultura, pues la cultura implica un acto de construcción de parte de la mano del hombre, en este caso para franquear el río, un puente, un arco.

Este nuevo texto semiótico Naturaleza versus Cultura reactiva lo simbólico, siendo la Pachamama la representación fundamental de la cosmovisión andina, a la par que anticipa sobre otra huella mítica del pueblo andino: el mito de la Kukuli.

8.2.2. *La Pachamama*

Pensemos en la *identidad* de los pueblos indígenas americanos, *identidad* fundada en su relación con la Madre Tierra. Es obvio aquí que la relación entre sujetos tiene como marco global al dialogismo, o sea, como lo define Bajtín a partir de la terminología del término, una interacción entre dos o más logos, cada uno con sus propios valores, voliciones y posicionamientos.

El significado más común de Pachamama es “Madre Tierra”. “Pacha” para los pueblos quechua y aymara equivale a tierra, universo, mundo o cosmos, tiempo y espacio; usualmente se emplea como significado de ‘Tierra’. Por otra parte, ‘mama’ significa madre que concibe la vida. Según la cosmovisión andina:

Está presente en todo y en todas partes (espacio/ tiempo), de allí que su visión es holística (Teoría holística) porque en el mundo-hombre lo que incide en uno de sus elementos, afecta neces-

riamente al resto, como los órganos son indispensables en el organismo vivo, el organismo está presente en cada uno de los órganos (interdependencia) (Ríos Patos, 2010).⁸⁸

Lo cual nos conduce a enmarcar la desviación del Rímac dentro de la transgresión, de parte del ministro, del *sumak kawsay* –en quechua– o sea el buen vivir: «La invocación de la Pachamama va acompañada de la exigencia de su respecto, que se traduce en la regla básica ética del *sumak kawsay* [...] cuyo contenido no es otra cosa que la ética [...] que debe regir la acción del estado y conforme a la que también deben relacionarse las personas entre sí y en especial con la naturaleza» (Zaffaroni).⁸⁹ Según la cosmovisión indígena, todos los seres de la naturaleza están investidos de energía que es el SAMAI y, en consecuencia, son seres que tienen vida: una piedra, un río, la montaña, el sol, las plantas, todos los seres tienen vida y ellos también disfrutan de una familia, de alegrías y tristezas al igual que el ser humano. Por lo cual la Pacha Mama debe ser reconocida, pues «tiene derechos que por su propia naturaleza le son inherentes, como son: el derecho a su *autenticidad*, a no ser contaminada, a *no ser transformada* [...] a no ser enajenada sin causa justa, a no ser violada en sus mas inherentes principios que es la misma naturaleza que con ella se ha vivido desde siempre». (Íd.) Al desviar el Rímac, el ministro ofende a la Pachamama⁹⁰ pues maltrata a uno de sus hijos, y erosiona los derechos de la Naturaleza.

Además, si tomamos en consideración las representaciones de la Pachamama en el cosmos, notamos que éstas se realizan a través de tres instancias: el Kaypacha el presente, el Ukupacha el pasado y el Janapacha el futuro; la correspondencia psicoanalítica sería: consciente, subconsciente y supraconsciente. Al incorporar al Rímac dentro de esta perspectiva, nos adentramos al sentido profundo de la memoria colectiva pues «el Ukupacha corresponde a las profundidades de la tierra, el inframundo, el pasado. Se encuentran aquí la Yacu (agua) en

⁸⁸ RíoPatos, Gino (2010), «La necesidad de incorporar en la constitución política a la Pacha Mama como sujeto de derecho», en http://www.derecho.usmp.edu.pe/postgrado/doctorado/trabajo_de_investigacion/2010/LA_NECESIDAD_INCORPORAR_CONSTITUCION_PACHA_MAMA.pdf. [consulta el 3 de junio de 2011].

⁸⁹ Zaffaroni, Eugenio Raúl, «La Pachamama y el humano» en http://www.alca-seltzer.org/descolonizacion/zaffaroni_la_pachamana_1.pdf. [consulta el 12 de junio de 2011].

⁹⁰ Actualmente, se mantiene y conserva el sistema de creencias y rituales relacionados con la Pacha Mama, practicada principalmente por las comunidades quechuas y aymaras, y otros grupos étnicos que han sufrido la influencia quechua –aymara, en las áreas andinas de Ecuador, Perú y Bolivia, pero también en el norte de Chile y noroeste de Argentina.

todas sus formas [...] El río es mayu que siempre está en constante movimiento⁹¹» (Quispe, 2010).

En última instancia, la Pachamama se deja leer como el signo premonitorio que anuncia a la paloma cuculí. Ambos términos vienen a superponerse, siendo la paloma Kukuli –en quechua– identificada a la Pachamama:

Paloma Kukuli de cálido pecho,
Que en tu seno me criaste,
Soy la niña de tus ojos
Y de tu sangre la flor
Madre apacible, manantial de vida,
Cuyo cariño es inefable para mí
En el sueño de tus entrañas
Creaste todo mi ser
Cual la suave tierra eres tú
Que bellamente florece la vida
Es por eso que el mundo donde vivimos
Madre Tierra ha venido a llamarle⁹² [...] (Killku Warak'a 1954: 1-82)

8.3. LA CUCULÍ COMO PATRIMONIO CULTURAL

Al atravesar los varios espacios, el grito de la paloma cuculí⁹³ como práctica discursiva (discurso de lo andino) redistribuye una línea imaginaria de frontera, que viene representada en dos textos semióticos, dentro versus fuera, y arriba(los Andes) versus abajo (Lima).⁹⁴

Paradójicamente, el sistema de valores convocado por este universo semiótico obliga a *la alteridad* –en el texto, Manongo–, a adaptarse a él, infiltrándose en su universo de sentido forjado por un acondicionamiento a la cultura hollywoodiense de los años cincuenta. Tiempo mítico (cuculí) y tiempo histórico (años cincuenta) se superponen y se entrecruzan, como nos proponemos demostrarlo en adelante.

⁹¹ Quispe, Arnoldo (2010), Otros territorios de exploración: *La Pachamama en la cosmovisión andina* en <https://geopoliticaxxi.wordpress.com/> [consulta el 7 de junio de 2011].

⁹² En realidad, son dos piezas costumbristas inéditas qhiswa que Andrés Alancastre (Killku Warak 'a) entregó a Dumézil Georges.

⁹³ Cuculí es el nombre popular de la paloma y proviene de su canto: cucu-lí-lí-cu-lí-lí. Es un ave común cuyo triste canto anuncia el alba.

⁹⁴ Sólo sugerimos este eje de investigación.

Consideremos el proceso de metamorfosis progresivas del sentido que se articula en torno al significante “cuculí”, signo que vertebra el segundo capítulo de la primera parte (pp. 29-49). Este signo irradia el tejido textual de la primera parte, viniendo a entrar en una nueva combinatoria de redes de sentido. Como escribe Gómez Moriana: «La funcionalidad de cada elemento de un texto en el nuevo conjunto y en el conjunto o conjuntos en que se ordena en sus orígenes permite, por una especie de referencialidad cruzada, una mejor comprensión del proceso de significación» (Gómez Moriana, 1980: 64-65).

El lamento de la paloma cuculí –lo inmaterial de su grito– se torna la paloma cuculí –lo material de su cuerpo– para finalmente perderse en lo “andino cuculí”. Un esquema rápido permite destacar cómo se opera la metamorfosis: el “lamento desgarrador” se torna sucesivamente “el cuculí-culí de las palomas”, el “lamento de las palomas como perdigones húmedos y helados”, “la paloma cuculí”, “el cuculí-cuculí de las palomas”. Este vaivén constante de lo material hacia lo inmaterial y recíprocamente construye el proceso de metamorfosis progresivas del sentido que viene a anclarse en la realidad sociocultural limeña, configurada en ‘el lamento de repostería’, “el lamento de cocinera”. En última instancia, se fija el grito en el metadiscurso andino: es el “lamento triste y pobre y andino desde ahora para siempre de la paloma cuculí” (p. 32-33), o sea el portavoz y el lugar de los mensajes del pueblo andino, permitiéndole que escriba su propia historia.

Como subraya Edmond Cros: «Le signifiant est un espace chargé de mémoire qui relie le présent à un passé et convoque des sujets collectifs, un espace intensément habité où s’entrecroisent des voix venues d’horizons et de temps historiques divers qui reproduit et redistribue des intentions et des contradictions» (Cros, 2003: 50).

En la ficción de la novela, se condensan y cristalizan símbolos e indicios de la especificidad andina que permiten una lectura polisémica en que tres conjuntos vienen a superponerse:

La realidad referencial de la paloma cuculí.

Un metalenguaje ficcional de la película *Kukuli*.

Por lo tanto, la inscripción del discurso mítico, el mito *Kukuli*.

8.3.1. *La realidad referencial de la paloma cuculí*

El lamento desgarrador de la paloma cuculí es el signo inaugural que instala la sistemática del paso. Este signo ambiguo está configurado en la infiltración de varios espacios: dormitorio de

Manongo, colegio Santa María, clínica. En un primer tiempo, el ‘lamento desgarrador y agudo de la cuculí’ (p. 29) se apropia del espacio íntimo al franquear “la amplia ventana del dormitorio en penumbra de la casa nueva del barrio acomodado de San Isidro” (p. 29). Esa irrupción del cuculí cuculí de la paloma aparece como una intromisión del ‘otro’ en el ‘yo’, como un acto de violación. Ahora bien, instala una dialéctica de la alienación versus resistencia que acaba por resolverse en una adhesión/captación de *la alteridad*, al integrar Manongo el elemento exógeno de la cuculí a su cultura.

Como señal que sufre fluctuaciones y participa de la metamorfosis, la cuculí replantea el problema del signo, de su dimensión pragmática y de su modo de existencia en el texto; pluriacentuado, el signo organiza los juegos de actualizaciones y de potencialidades conceptuales.

¿Cómo se define el signo?:

Se entiende por signo o bien una palabra o una imagen y es verdad que la conciencia constituye un universo semiótico de representaciones propias del sujeto que nace a sí mismo y a la mirada intersubjetiva por mediación de la imagen percibida. La configuración de este universo es el producto de una actividad de transmisión y de adaptación a los modelos socioculturales del entorno (Cros, 2009:154).

Signo de la oralidad, el lamento andino de la cuculí es la impronta de la memoria colectiva que remite a la escena primaria en la constitución de la cultura andina actual. En efecto:

en la región andina el comienzo de la heterogeneidad aparece en su forma más pura en el episodio (1532) en cuyo principal momento el Inca Atahualpa arroja al suelo el libro (la Biblia o el breviario) que le ha sido entregado por el padre Valverde. Allí se articulan los dos mecanismos de conformación de la literatura latinoamericana, la oralidad y la escritura. La primera formalizada en la voz del Inca (López Maguiña, 1998: 159-160).

La cuculí reorganiza la noción de cultura en un proceso dinámico de desorganización y reestructuración del sujeto: el grito de la cuculí permite que Manongo capte *la alteridad* mediante un movimiento de apertura al otro, pese a una resistencia preliminar. En este caso, la *identidad* no se elabora mediante la coincidencia consigo mismo sino en la relación con el ‘otro’. Es así como Manongo efectúa un verdadero trabajo de reformulación de su *identidad*, de reelaboración de su universo simbólico, e ingresa a un proceso de transculturación que lo lleva a inscribirse en la continuidad de la antigua civilización andina.

8.3.2. *La película Kukuli o desde Cuculí hasta Kukuli*

En la palabra cuculí resuena la consonante oclusiva velar sorda (k), lo cual nos condujo, a través del proceso de capilaridad fonética, a la palabra única *Kukuli* que en quechua significa paloma. La *kukuli* conduce a nuestra última mirada de cruces entre tiempo ficcional filmico y tiempo mítico.

La película *Kukuli* estrenada en 1961 y realizada por Luis Figueroa y Eulogio Nishimaya, César Villanueva y Hernán Velarde, es el primer largometraje peruano con todos los diálogos en quechua. Entre las décadas de 1950 y 1960, rara vez el quechua se usaba en exhibiciones públicas. *Kukuli* fue estrenada en período de tensiones en las serranías peruanas, tensiones claras entre los campesinos y la élite mestiza de familias terratenientes que controlaban las haciendas.

Versión libre del mito andino del oso raptor, (el Ukuku), fue recogida por primera vez en 1942, por el antropólogo Efraín Morote Best.⁹⁵ Este mito/película está hablando claramente de la vejación que sufrió el pueblo andino a través de los siglos.

¿En qué es relevante *Kukuli*⁹⁶? En los años cincuenta y setenta, rara vez se usaba el quechua en exhibiciones públicas. En el momento de invasión de la narrativa hollywoodiense, la *Kukuli* se impone como señal cultural que usa escenarios naturales –lo auténtico– y actores aficionados, promoción de un cine nacional que viene en contrapunto de una película recurrente en *No me esperen en abril: Story of three loves* (1953).

Kukuli abrió las puertas al cine andino que tendrá como tema central la vida cotidiana y la lucha social de la gente indígena y campesina. Esta película se nos presenta en la pantalla relaciones raciales, sociales, de clase y de género que se dan cotidianamente entre mestizos –la élite de familia de terratenientes que controlaban las haciendas de aquel entonces– y campesinos de la zona del Cuzco.

8.3.3. *El mito de Kukuli como elaboración de una identidad colectiva*

Todas las civilizaciones se construyen sobre mitos fundadores. El mito remite y es percibido en el campo del pretextual: viene cargado de un “ya presente” transhistórico con la interven-

⁹⁵ En la película, el personaje central Kukuli es una mujer joven que vive en las puna de Paucartambo y que va a la fiesta de la Mamacocho del Carmen. En el camino se encuentra con Alaku, un joven campesino. En Paucartambo, el oso (Ukuku) mata a Alaku y rapta a Kukuli.

⁹⁶ Kululí forma parte de todo un corpus que se dio en el Cuzco durante las décadas de los 50 y 60; cabe destacar que 1955 es la formación del cine club del Cuzco.

ción de Cuzco. Es reactualizado por la mediación de la representación cinematográfica y, de hecho, participa del espacio /tiempo de la Virgen del Carmen de Paucartambo. Tal como lo señala Jonathan Hill «el mito (y el ritual) no son moldes culturales estáticos que existen independientemente de los acontecimientos sino *‘dynamic- building blocks of new cultural identities’*» (Hill, 1996a: 4).

El mito de la *Kukuli* se deja ver como una clave de descodificación para entender cómo se funda la identificación étnica sobre la creencia subjetiva de una comunidad de sangre: «La descendance commune assumée par un groupe ethnique implique l’élaboration d’une histoire collective, inventée ou vécue, qui, en évoquant un événement fondateur forge le groupe et valide le sentiment d’appartenance à celle-ci» (Ariel de Vidas, 2008: 50).

A esta altura de nuestra aproximación analítica, nos proponemos remitir a una cita de Boccara: los dos signos del Rímac y de la Cuculí/ *Kukuli* suenan como «una alarma de la posibilidad de una desaparición rápida de las culturas llamadas primitivas, tradicionales de las formas de vida y de pensar de los pueblos indígenas, de las especificidades locales y de las verdades ancestrales» (Boccara, 2005: 11-59).

Tanto el Rímac como la cuculí remiten a un sistema globalizante, el de la Pacha Mama entendida como dimensión cultural de Tierra Madre; todos sus elementos interactúan y se vislumbra el grito de la cuculí en tanto señal de ofensa ‘lavada’ tras la distorsión operada en la desviación del Rímac, para revalorar el espíritu de la Pachamama.

Ahora bien, el grito desgarrador, ‘lamento triste de la cuculí’/ *kukuli* se torna grito de esperanza de la memoria colectiva, metáfora de la profecía de Luís Valcárcel: «La cultura bajará otra vez de los Andes» (Valcárcel 1927: 23).

EL ADVENIMIENTO DEL SUJETO CULTURAL

Acabamos de ver cómo los dos ideogramas, cultura y patrimonio, funcionan conjuntamente dependiendo uno del otro ,y en esta perspectiva cabe hacer intervenir la noción de ‘sujeto cultural’⁹⁷. La teoría crosiana del sujeto cultural (Cros, 1997: 18) abre nuevas perspectivas sobre las demarcaciones tradicionales del sujeto-objeto: / yo-otro. Ahora bien, si entendemos que el sujeto cultural se construye en el discurso de un individuo –pero modelizado por dos prácticas

⁹⁷ El sujeto cultural es el lugar donde operan las tres instancias (consciente, inconsciente, no-consciente) lo que hace que designe por tanto simultáneamente: 1-una instancia de discurso ocupada por Yo, 2-el surgimiento y el funcionamiento de una subjetividad, 3-un sujeto colectivo constituido por una gran diversidad de instancias discursivas que dependen de otros tantos sujetos transindividuales, 4- un proceso de sujeción ideológica.

institucionales que son –la apropiación del lenguaje y los procesos de socialización – y que es el modelo cultural que hace emerger al individuo como sujeto, resulta interesante cuestionar el texto bryceano al respecto.

La difracción del sujeto se proyecta en una serie de miradas, que iremos completando conforme ahondaremos en nuestro análisis. De momento destacan dos ejes de lectura que son los siguientes.

Por una parte, las proyecciones del neocolonialismo. Es obvio que la sociedad anglosajona proyecta sobre la realidad histórica sus propios problemas, como es el caso del mestizaje y de la xenofobia (espacio multicultural y de segregación del Colegio San Pablo), espacio donde se textualizan prácticas sociales y discursivas discriminatorias en la única meta de producir/ reproducir “los futuros dirigentes de la patria”.

Por otra parte, la ficción filmica de *Story of the loves* implica una nueva identidad cultural, hollywoodiense importada de Estados Unidos. Dicha cultura visual permite estructurar las modalidades de identificación, la percepción de la propia persona (Manongo versus James Mason), y conduce a nuestro cuestionamiento sobre cómo las formas de dominación masculina se reconfiguran en la película y cómo las imágenes de mujeres vienen a ser, de hecho, fantasmas masculinos por los cuales se efectúa una forma de dominación cultural.

Si bien el grito desgarrador de la paloma cuculí, primera experiencia de Manongo, se deja ver como relevante de la categoría de *la alteridad*, del ‘otro’ cuya imagen se instala en el centro de la experiencia subjetivo, dicho espacio va desapareciendo para ser, a su vez, re-investido por la cultura criolla, ‘en el paisaje miserable y hacinamiento humano del cerro San Agustino’⁹⁸ (p. 482), donde Manongo realiza la fase última de su identificación con el bardo criollo Néstor Chocobar.

En esta apertura sobre *la otredad*, se perfila el encuentro dialógico de varias conciencias, no en una desaparición disolución o supresión del yo sino que, como lo definiría Bajtín, gracias a la presencia de la *otredad*, el yo emerge dentro de una actitud tensa con su propia otredad, su posible conclusión con el otro.

Todas estas consideraciones han contribuido a esclarecer el concepto de cultura:

⁹⁸ Es el histórico lugar de nacimiento de las barriadas limeñas de los años 40 y 50.

La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y es, en consecuencia, vivida como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe guardar con arreglo a la imagen que le es así dada de sí mismo. La historia la hace aparecer sin embargo como el producto de las problemáticas y de las contradicciones ideológicas de contornos fluctuantes rectificadas continuamente por nuevas coyunturas sociales o históricas que apuntan a re-figuraciones fundamentales [...] (Cros, 2009: 162)

Ahora bien, si el Rímac cobra a través del ideograma patrimonio simbólico valores de perennidad, estabilidad, inalterabilidad, pese al intento de remodelación por parte de Harri-man, como lo subraya el artículo del Profesor Cros, el patrimonio cultural de la cuculí opera, leído a través del filtro del contexto histórico de los años cincuenta, un trabajo de deconstrucción del bien simbólico que se deja ver en la metáfora del grito desgarrador que fragmenta el espacio/tiempo (dualidad de la cosmovisión andina), al preconizar el flujo migratorio de los años cincuenta, o sea la migración de los serranos que se trasladaron a la capital, generando el fenómeno de las barriadas.⁹⁹

El desplazamiento del bien simbólico se nota con las pocas huellas del Rímac en la diégesis, y se finaliza con su total disolución en «el barrio negro y bien pobre y populoso de la Victoria (hasta) el paisaje miserable y hacinamiento del cerro el Agustino» (p. 482), varios espacios de donde irradian la cultura criolla.

Esta dinámica del proceso identitario se trasluce, al final de la diégesis, con el recurso al intertexto de *Cien Años de Soledad* (1967), otro modo de representación cultural e ideológica.

Se entiende que tanto el texto de Bryce como el de Gabriel García Márquez convergen sobre un mismo foco de sentido, el de la *identidad*. Para coincidirse consigo mismo, Manongo deberá cumplir con el último paso que le haga franquear el umbral de la vida. En consecuencia, se traslada hasta el universo ficcional de Macondo y de la ciudad de los espejos, de los cuartos paralelos para finalizar su proceso de identificación: Manongo→Arcadio Buendía.

En tanto proceso nunca acabado, siempre 'pendiente', la identificación es, en realidad “fantasma de incorporación” relacionado según Freud con “la consommation de l'autre”.

⁹⁹ El 14 de febrero de 1961, con la promulgación de la Ley orgánica de los barrios marginales y urbanizaciones populares aparece la primera definición legal del término barriada. “Barrio marginal ‘o’ ‘barriada’ la zona de terreno de propiedad fiscal, municipal, comunal o privada [...] en las que, por invasión y al margen de disposiciones legales sobre propiedad, con autorización municipal o sin ella, sobre lotes distribuidos sin planos de trazado oficialmente aprobados, se hayan constituido agrupamientos de viviendas de cualquier estructura, careciendo dicha zona en conjunto de uno o más de los siguientes servicios: agua potable, desagüe, alumbrado, veredas, vías de tránsito vehicular, etc.”-(Ley n°13517, art 4, in viso 1. A).

L'identification est [...] un processus d'articulation, une suture (c'est-à-dire point de rencontre entre d'un côté les discours et les pratiques qui tentent de nous interpeller [...] et de l'autre, les processus qui produisent les subjectivités qui nous construisent en tant que sujets pouvant " être parlés" (Hall, 2008: 267-285).

Contrariamente a lo que sugiere su trayectoria semántica, la identidad no señala a un sujeto estable que se desarrollara sin alteración entre un principio y un fin, a través de las vicisitudes de la Historia. Asimismo, evocar la lexía de *identidad cultural* replantea nuestro cuestionamiento que, de modo sencillo, consistiría en preguntarnos: ¿Cómo estamos representados? y ¿Cómo ello puede influir en el modo como nos representamos a nosotros mismos dentro de una concepción del *otro* o figuras del *la alteridad*?

CAPÍTULO 9. EL TRAUMÁTICO TRÁNSITO DE MANONGO DE LA INFANCIA A LA ADOLESCENCIA

La secuencia de la primera parte, constituida de siete capítulos, remite al proceso de aprendizaje de Manongo Sterne, preadolescente, antes de los trece años. Todas las condiciones vienen reunidas para su plenitud: una casa moderna en el acomodado barrio de San Isidro en Lima; una familia acomodada, que pertenece a la oligarquía limeña; una educación de calidad, en un colegio religioso.

No obstante, Manongo va a sufrir un proceso de marginación que se inicia con el trauma del colegio Santa María, “drama de toda su vida” (p. 70), drama que el adolescente logra superar gracias al amor de Tere Mancini: «había sido el mariconcito del Santa María hasta que Tere lo rescató de ese dolor para siempre» (p 144).

9.1. EL LAMENTO DESGARRADOR DE LA CUCULÍ COMO INICIACIÓN A LA AFECTIVIDAD DE MANONGO.

Enmarcado en la primera parte, el lamento desgarrador de la cuculí estructura el espacio diegético a pesar de algunos “blancos/ huecos” –desapariciones momentáneas– o discordancias –coexistencias de diferentes tipos de músicas que acaban por constituir el campo emocional de Manongo–. Al respecto, me permito redistribuir, a nivel textual, el concepto de monitoring de que se ha valido Pierrette Malcuzyński, en sus aproximaciones textuales: «El monitoring viene a ser un atento escuchar, dentro del texto mismo para poder destacar el discurso o los discursos producidos de aquéllos que son preexistentes y que se encuentran atomizados en una producción dada.» (Malcuzyński *apud* Chicharro, 2012: 71).

El lamento¹⁰⁰ “queja con llanto y otras muestras de aflicción” según el diccionario esencial de la Real Academia, es el signo que impregna la secuencia –diez ocurrencias– de un ambiente de tristeza. Es un lamento que “impide toda posibilidad de recuperación y de alegría”, que “venía a matarlo de pena, llenarlo de indefensión, de nuevas inquietudes” (p. 29), es el triste “canto de la palomita del diablo” (p 71), es el canto “triste de la paloma matinal.” (p. 79). En un primer tiempo, el canto de la cuculí inaugura la escena de apertura, en el dormitorio de Manongo: esta escena de apertura ya ha instaurado el ritual del despertar “esos amaneceres”, configurado en la estructura ternaria de la escritura: «como cada

¹⁰⁰ Además, el lamento conocido bajo «*lamento de Arianna*» es la única pieza identificada como representación del género-Monteverdi(1867)

madrugada, como cada mañana, y cada día, el lamento desgarrador y agudo de la paloma cuculí era la música de fondo» (p 29), bajo la forma de una agresión física a la cual va a ser sometido el adolescente.

El lamento desgarrador, en el acto repetitivo, engendra la creación de un espacio abierto, antes bien un “hueco” listo para ser invertido: por esa brecha abierta, se infiltra una música específica de pena, de amor, luego de muerte, proceso que contribuye a constituir la sensibilidad exacerbada de Manongo. Así, en un segundo tiempo, el sema de la pena se actualiza a través del repertorio musical vigente en los años cincuenta. En los cuartos de la clínica americana, tras un ataque de nervios, “su hermana le ha traído una radio” (p. 39), y Manongo se pasa el día «oyendo vales criollos, boleros, alguna canción americana, todas hablan de amor y pena, de pronto se descubre escuchando muy atentamente las letras de amor y pena» (p. 39). Respecto a las otras fuentes desde las cuales irradian esas músicas de amor y de pena, notamos que son dos: el tocadiscos y el cine: «Manongo yace sobre su cama. Contempla la funda del disco que está escuchando, que está escuchando siempre, siempre, por donde vaya, donde vaya» (p. 45). Se trata de la *Rhapsody on a theme of Paganini*, música de fondo de la primera secuencia del texto filmico de Vincente Minnelli, y ésta viene a incorporar, además de los semas de la pena y del amor, el de la muerte. En un tercer tiempo, que califico de escena de cierre –Manongo va a cumplir los quince años– se escenifica el acto carnal «se estaban besando con ella trepada sobre él y después con él trepado sobre ella y se estaban tocando y estrenando verdaderos sectores del otro y del amor cuando cantó por primera vez la paloma» (p. 146). El canto de la cuculí se deja leer como un sema de ruptura que finaliza el encuentro amoroso, «el canto de la paloma ya los había separado», pero el signo conlleva su propia reproducción. Va a repetirse, instaurando la noción de retorno, un retorno cíclico que va deshilachándose conforme transcurre el tiempo, una cruel “lontananza” expresada en la gradación: «El canto de la paloma ya los había separado por una semana entera. y tantas crueles semanas, durante años y años» (p. 146).

Para concluir esta primera parte, diremos que es obvio el papel de la cuculí: ésta es el punto de partida del dolor de Manongo, y, desde entonces, esta propensión a la pena y al dolor se trasluce claramente en el tejido textual:

La felicidad es algo frívolo, inexistente o existente sólo en las novelitas de amor para imbéciles, en los radioteatros y esas cosas (p 68). Hasta rabia le dio pensar que, definitivamente, esta chica no lo iba a dejar sufrir en paz, vivir en paz con sus verdaderos sufrimientos (p. 70) [...] como que no entendía la atroz gravedad que para él era tan necesario que las cosas tuvieran (p. 70),

[...] Tere, tengo una tendencia, una predisposición a fijarme en esas cosas y a no acostumbrarme a que existan, a que siempre me duela que existan (p 143).

La microsemiótica del paso

El primer capítulo «Inquietudes de un brigadier distraído» inscribe de entrada en la instancia narrativa la noción de paso, por el recurso a la intertextualidad con el final de *Un mundo para Julius* (Bryce Echenique, 1972: 591): «Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo (el vacío) con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí», que Bryce Echenique retoma en la presente obra, «Nuevamente había sido un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas» (p. 29°). En ambos casos, la estructura remite al aprendizaje del “preadolescente” en un cuestionamiento inquieto y doloroso que le impulsa la intuición: «No le falta nada, le enseñaban, le repetían, era un chico con muchísima suerte pero él sentía que le faltaba por conocer, por aprender, por descubrir» (p. 29).

A la luz de este análisis textual, presento como hipótesis que la microsemiótica del tránsito es el elemento morfogenético que trabaja el texto a diferentes niveles: narratividad, espacio, intertextualidad. La sistemática del paso se actualiza repetidas veces, lo que significa que su opósito contrario la permanencia, la estabilidad, está presente, sin ser obligatoriamente reactivado. Dicha sistemática se da a ver, en especial, dentro del texto semiótico exclusión versus inclusión. Antes de analizar las diferentes representaciones que van instalando la sistemática del paso, cabe esclarecer lo que se entiende por signo. El mismo signo, el de paso en nuestro estudio, puede ser significado de diferentes modos y exige, sobre todo, estar relacionado con otros signos. «Le signe, pour être reconnu comme signe doit être rapproché d'un autre signe, c'est-à-dire entrer dans une structuration montée ou acceptée par l'écriture [...] par signe, on entend soit un simple signe soit un ensemble plus ou moins complexe de signes.» (Cros, 1990: 3).

9.2. LA EXCLUSIÓN

El primer opósito del texto semiótico –exclusión versus inclusión– es significativo en dos aspectos: el primero, por el recurso a un signo –el lamento de la cuculí– que, desde el exterior, invade el universo de Manongo y lo particulariza; el segundo, por la instalación progresiva de la microsemiótica de la marginación.

9.2.1. *La paloma cuculí*

El lamento de la cuculí participa de tres tipos de representaciones que son la intromisión, la contaminación y, por fin, la transferencia y su correlato: la reversibilidad.

La intromisión

Directamente relacionado con el brusco despertar de Manongo: «Nuevamente se despertaba demasiado temprano, aún para el colegio» (p. 29), el canto de la cuculí viene anclado a la instancia narrativa bajo el registro religioso –estructura ternaria de la culpa– y, desde entonces, orienta nuestra lectura hacia la noción de pecado, o sea los dos conceptos del bien y del mal, fruto del discurso religioso del colegio Santa María donde Manongo es «[...] adorado por las monjitas que no se resignaron a verlo crecer y tener que entrar al mundo definitivamente masculino del colegio Santa María» (p. 29).

En un primer tiempo, el “lamento desgarrador y agudo de la cuculí” se apropia del espacio íntimo de Manongo, al franquear la amplia ventana de su “dormitorio en penumbra”, con las “cortinas aún cerradas”, en la casa nueva del barrio acomodado de San Isidro: esa irrupción del cuculí cuculí de la paloma al espacio privado de la intimidad aparece como una intromisión del ‘*Otro*’ en el ‘*Yo*’. La alteridad –el lamento– se da a ver bajo el sema de la fragmentación, en un espacio partido en dos –un desgarrón hecho por el lamento desgarrador que agujerea las cortinas–; también se deja ver como metáfora de su propia muerte, “perdigones helados, húmedos y helados” (p. 30), con tres ocurrencias que significan sucesivamente el tránsito de la vida, el grito a la muerte, la muerte.

En un segundo tiempo, se trasluce una dinámica que califico de persecución, por la ampliación configurada en una serie de verbos de acción –atravesaba, venía, entraba–, signos que sacan a la luz –los diferentes espacios cruzados, ya no por el único lamento de la cuculí, sino por, esta vez, el cuculí cuculí de las palomas (en plural): el dormitorio verde, los corredores del segundo piso, otras ventanas, otros dormitorios:

Atravesaba también la blanca puerta de su dormitorio verde el cuculí cuculí de las palomas. Venía por los corredores del segundo piso, entraba seguro a perdigonazos helados y desgarradores por otras ventanas, por otros dormitorios» (p. 30), [...] acabas con todas las cuculíes del barrio? Perdigos contra perdigos [...] (p. 30).

Esa experiencia íntima, constitutiva del “sujeto” Manongo, es experiencia solitaria que el adolescente no logra asimilar ni en la esfera pública del colegio, ni en la esfera privada de su casa:

¿Por qué sólo él oía entonces el lamento de la paloma cuculí? Lo preguntó. Lo oían todos, ¿por qué?, era algo tan natural como la vida misma, la palomita esa negra y horrible, también hay palomas chuscas, Manongo (p. 30); Pero su mamá le había dicho sólo a ti se te ocurren esas tonterías, Manongo (p 33).

Esta experiencia engendra el aislamiento y la incompreensión: « ¿Por qué nadie habla nunca de la paloma cuculí? ¿Es que nadie la oye como yo desde la madrugada?» (pp. 29-30). También genera la escisión del sujeto, pues sólo puede proyectarse en un mundo fragmentado: « ¿por qué había llegado esa mañana dividido, partido en dos?» (p. 32). En definitiva, inscribe la carencia, al connotar una forma de castración. Sacado del mundo ambiental de su realidad, el Yo viene así trasladado al mundo sensorial de la cuculí; es una primera etapa iniciática que le predispone, consciente o no conscientemente a ser diferente, diferencia claramente inscrita en el discurso:

Manongo sintió la soledad de no poder ser diferente al mundo entero, ni en apariencia, la soledad de no poder sentirse diferente, de no poder ni siquiera sentir diferente (p. 51); No ve como los demás, no oye como los demás (p 78); Eres diferente, Manongo (p. 72); En eso de sentir como nadie siente y de vivir como nadie vive, en eso nunca cambiarás (p 144); Por nada del mundo quería ser como los demás (p 144).

En un tercer tiempo, varios signos apuntan a la lectura de esta experiencia en tanto acto de una violación simbólica, ello tanto a través de la pluriacentuación del sema de la penetración como la transgresión de un espacio íntimo, virgen, en adelante, manchado, tras haber sido «la blanca puerta del dormitorio verde». De ahí, por parte de Manongo, una pulsión de muerte, transcrita en el deseo de acabar definitivamente con la cuculí, “perdigones contra perdigones” (p. 30), “matar para siempre a la paloma cuculí” (p. 34).

La contaminación operada por el grito de la cuculí

La eficacia del proceso de contaminación/posesión, el grito “diabólico” de la paloma, tras el

tránsito del lamento de la paloma al sujeto Manongo, se condensa en el sema de la metamorfosis, representado a dos niveles, el mimetismo y la parodia. Ambos conducen a la reversibilidad de los roles. Manongo acaba tornándose la propia cuculí.

El mimetismo

Se trata de un intento de reproducción del proceso de *colonización* del espacio público del colegio, tal como había operado precedentemente la cuculí, cruzando por el dormitorio, luego por las salas del colegio Santa María:

Era como un avión que despegó, estaba completamente solo, todopoderoso su entusiasmo, jadeante su carrera cuando empezó a patinar en su frenada y colocó las manos de Tarzán como un altoparlante para su grito de salvación e infancia: ¡cuculí cuculiiiiiiiiiiii! (p. 32).

La parodia

Luego, a través de la parodia, Manongo se apropia del grito de la cuculí con el fin de acosar a los profesores así como le venía acosando a él la paloma cuculí. Para “joder al cholo”, su profe de dibujo, el mercachifle Cara de Plato García, Manongo se esconde bajo una carpeta para reproducir a lo idéntico la invasión primordial de su espacio privado, la de su dormitorio sanisidrino. Se hace efectiva la transferencia que sencillamente podría resumirse del modo siguiente: cuculí versus Manongo, Manongo versus el Profesor de dibujo:

[...] según el loco éste de Manongo, no había mejor manera en el mundo de joder al cholo ése que esconderse bajo una carpeta y cantarle cuculí cuculí, se desesperaba el profe de dibujo, el pobre serrucho ese de García: ¿Quién cantó, *puís*?, y debajo de una carpeta se oía una voz que se oía debajo de otra carpeta, este loco de Manongo imita a la perfección a los ventralocuos: «Yo canté, *puís*, Cara de Plato» (pp. 33-34).

Fuera de una lectura que apuntara, a nivel explícito, a la revancha de un alumno sobre su profesor, y tradujera relaciones conflictuales, es necesario ahondar en un detalle que hace sentido: el oír el canto de la cuculí. El profesor, un cholo, el serrucho García, comparte la misma experiencia que la de Manongo, mientras que, por lo contrario, los otros alumnos no le hacen caso al canto de la paloma. Llegamos a la conclusión de que el grito tiene un alcance

histórico: es el lamento andino, tal como lo transcribe el texto a continuación, es la huella indeleble, metáfora del aluvión migratorio de los años cincuenta, cuando los andinos y otros serranos se trasladaron a la capital.

La transferencia

Al recuperar a Tere en la propia experiencia del lamento de la cuculí, Manongo la incluye, conscientemente, en su proceso de iniciación y, por ende, la hace participar de la exclusión sufrida por el lamento:

Y Manongo, que sí que se ha fijado siempre en el canto cuculí de la paloma y lo ha encontrado realmente desgarrador, por primera vez empieza a descubrir que ese canto es el de una paloma más, que no necesariamente tiene por qué matarlo a uno de pena porque ahora además está en el mundo Tere, Tere, Tere, Tere, Tere Mancini Gerszo [...] (p. 72).

Manongo parece saber que Tere Mancini ha derramado lágrimas matinales por él, que Tere empieza a captar algo, y que aunque él mismo no se entienda, ni siquiera entienda bien por qué no es tan desgarrador esta mañana el canto de la paloma cuculí, al menos Tere empieza a comprenderlo un poco por fin, y siente y capta o sabe Dios qué [...] (p. 73); no tenía por qué ser yo el único que escuchaba así el canto de una paloma», piensa, siente Manongo [...] (p. 73).

Pero nunca ha podido borrar ni librarse Manongo de la imprenta de la cuculí: «poco a poco ese beso lo iba a inundar el conocimiento mutuo, en medio de todo, además y todavía, la paloma cuculí había hecho sus dolorosos estragos» (p. 93).

9.2.2. La marginación

Inscrito en el acto de escritura, el proceso de la marginación se centra en tres ejes de lectura: el colegio Santa María, el texto filmico *Historia de tres amores*, el cholo Adán Quispe.

El colegio Santa María como espacio dramático.

En una primera perspectiva, Manongo es un ser pasivo que sufre el proceso de la marginalidad. Ésta concierne el “mundo militar de pisco y machos” (p 34), en que Manongo

evoluciona como brigadier, preparando el primer gran desfile militar en fiestas patrias: «Pero jueves tras jueves siguen practicando los ciento veinte soldados para su primer gran desfile militar, en fiestas patrias. Desfilarán entre otros colegios, con otros colegios, mejor que otros colegios, la patria, la guerra, el desfile, la disciplina, la bandera y el escudo» (p. 36).

Tal como nos lo recuerda Aínsa, las fiestas patrias impactan en el sujeto, pues será la ocasión tanto de poner a prueba la eficacia jerárquica como el modo de reforzar el sentimiento nacionalista: «El énfasis nacionalista tiñe de colores locales la visión de las personas desde su infancia, fijando en el subconsciente fronteras políticas predeterminadas y consagrando diferencias existentes» (Aínsa, 2006: 225).

Al frente, solo, Manongo desfila sin darse cuenta de que ya no lo siguen sus batallones, y de este modo su desfile se deja ver en un recorrido de la vergüenza y de la humillación. Absorto en el orgullo de su “ego”, Manongo acaba de franquear los linderos del mundo militar, a través de una proyección onírica que lo traslada, con beatitud, hasta el espacio público de Miraflores:

Manongo está convencido que llegaron las fiestas patrias y que la chica de los trompos de Lizárraga lo está mirando, observando, ahorita mismo ya no lo mira ni lo observa, lo está admirando, Manongo se va por todo Miraflores con el colegio y la chica detrás [...] (p. 36).

La sistemática del tres enfatiza en la noción bíblica de la culpa. Este proceso opera un desplazamiento semántico que finaliza la prueba del callejón oscuro, el cual instituye, de modo definitivo, la transformación de Manongo en la imagen revisitada de Cristo, pues no repite la de Cristo redentor, sino antes bien la de un Cristo rebelde. Me propongo estudiar cómo el acto de la escritura escenifica la sistemática del tres. Inmerso en su proyección onírica, Manongo «sigue marchando, sigue y sigue marchando [...]» (p. 36), iniciando una primera etapa de alejamiento, una forma de impermeabilidad al núcleo espacial militar al que pertenece. La imagen ternaria viene a completar y confirmar la lectura de un texto semiótico alto versus bajo, configurado a través de la mirada de Manongo: «Mira al cielo, mira a la chica, mira a las musarañas» (p. 36). Esta primera transgresión del reglamento -no debemos olvidar que Manongo es brigadier-, genera la reacción lógica de la autoridad en un discurso oficial: «¡Disciplina, Alto!», ordena el subteniente Álfaro. En este caso específico, la transgresión implica un castigo ejemplar: la prueba del callejón oscuro. Con los ojos cerrados, el incrédulo Manongo avanza entre las dos columnas de los sesenta alumnos perfectamente alineados. Mientras una segunda etapa, el acto de escritura vuelve a convocar la misma

sistemática del tres, obvia connotación de la negación bíblica de Pedro, desplazándola hacia una subversión del discurso oficial. Don Álfaro: «grita y grita y manda que se alineen todos, quiere ver dos columnas de sesenta alumnos en menos de lo que canta un gallo» (p. 36). Pluriacentuado en el discurso militar, «¡Se me alinearon ya! ¡Se me alinearon ya! ¡Se me alinearon ya!», estigmatizado con violencia en el castigo, « ¡que la den, que le den, que le den!», el signo tres acaba por adherir al molde original connotado en la imagen bíblica del *Vía crucis*. En la parodia del *Vía crucis*, Manongo /Cristo sufre el ritual de paso para vivirlo como un aprendizaje de la crueldad de la adolescencia: «tropieza, oye risas, recibe un cocacho, tropieza nuevamente, son cabeas, cabeas en broma o bromas más que cabeas, gritos, cocachos, caídas» (p. 37). La reactivación del *Vía crucis* inscribe a Manongo en tanto Cristo y a sus amigos, en tanto tres Judas: «un Judas, otro Judas, tres Judas». La saturación del signo presupone el retorno de Manongo a la realidad, o sea su incorporación al mundo militar, la cual va a presentarse como acto de subversión de parte de Manongo: - "Brigadier Sterne!"- "¡Pase de nuevo!"- "¡Sí, mi subteniente! Pero con usted". La transgresión del reglamento militar inscribe una inversión de los papeles: «el subteniente es el asustado ahora» (p. 37). En definitiva, el intertexto del *Vía crucis*, que se supone que representa el rescate por Jesucristo, para todos los pecados de la humanidad, se reduce, en el tejido textual, a un acto de subversión mientras el cual Manongo se rebela, con desfachatez, contra su subteniente, generando el desorden, en pocas palabras, todo lo contrario de lo que exige la institución.

La prueba del callejón oscuro “drama de toda su vida” acarrea consecuencias de tipo diverso. La primera, física, se nos presenta al adolescente en estado de choque. Manongo tiene una crisis de nervios, y está obligado de pasar una temporada en la Clínica Americana. Ésta está descrita someramente, “Los cuartos son verdes y las camas de fierro blanco” (p. 39). En este ambiente sobrio, Manongo es sometido por primera vez a la experiencia de la soledad:

En su cuarto en todo caso sólo ocurre que el tiempo pasa y que él no se explica por qué nadie viene a verlo y nadie tampoco le dice que ya puede irse a su casa, si no pasa nada, si no me ha pasado nada más que una rabieta de niño nervioso [...] ¿por qué no me dejan salir?» (p. 39).

La segunda, antes bien mental, repercute en la vida cotidiana del adolescente, y en las imágenes que se proyecta de sí mismo; se evoca el trauma que ha sufrido Manongo: «La tragedia acababa de empezar y él no sabía cómo decirlo, cómo entenderlo, mucho menos cómo volver a aprender a bromear y a meter vicio como antes» (p. 41). El rechazo será doblemente traumatizante, pues no sólo consistirá en una exclusión física: «Cuando a fin de

aquel año escolar (1953) llegó la esperada carta de expulsión, que firmaban el hermano Teodoro y el Presidente de la Asociación de Padres de Familia del Colegio Santa María, en nombre de todos sus miembros [...]» (p. 43), sino que contribuirá a generar un lento proceso de degradación, de caída progresiva a los infiernos«[...] porque Manongo era, muy desgraciadamente para sus padres, hermanas y demás familiares, un *espíritu maligno*» (p. 42), dicen sus propios padres.

La tercera apunta a las relaciones sociales; en efecto, la expulsión de Manongo del colegio Santa María involucra el conflicto con la autoridad, que es también un conflicto racial, como la marca de diferencia entre la imposible autoridad del cholo que es el instructor militar y el blanquecito, su alumno. De modo general, el rechazo que se hace del adolescente, cristalizado en una palabra recurrente –«mariconcito»–, atraviesa la instancia narrativa de par en par, a lo largo de la primera parte, siendo el espacio de la clínica el punto de partida de este rumor:

Ahí no entraba ni una mosca y ningún mariconcito del Santa María le había pegado a ningún mariconcito de mierda (p. 40); -Sí, soy yo el mariconcito ese –le respondió Manongo– (p. 42); - A mi casa no entran maricones –le dijo su tío, su padre, su bromista, su vida de niño mimado, cerrándole malamente la puerta a las narices, para que se diera bien cuenta de que no se trataba de ninguna broma (p. 43); ¿te duele el hígado, mariconcito de mierda? (p. 60);[...] No bailo con maricones, Manongo Sterne» (p. 62); había sido el mariconcito del Santa María hasta que Tere lo rescató de ese dolor para siempre [...]. De una forma u otra, Manongo había sido durante algún tiempo el mariconcito de Tere [...]» (p. 144).

Se percibe la angustia del adolescente, que desde entonces, no podrá librarse de este apodo humillante, hasta el encuentro con Tere Mancini, su primer amor. Lo que podemos avanzar es que, sin duda alguna, Manongo sufre una carencia, una frustración profunda, siendo un mariconcito, según el *Diccionario esencial de la Lengua Española*, un "hombre afeminado u homosexual", castración simbólica fuertemente inscrita en el texto ya que recorre la diégesis. Es de notar que esta experiencia no es un sencillo producto ficcional, sino que un acto vivido plenamente, que dio lugar a una portada en el diario *El Comercio*, el 28 de junio de 1952 (véase parte documental, p. 407-408).

En el tejido textual, va a ser este momento traumático el punto de partida desde el cual Manongo va a organizar conscientemente, de modo ostentoso, su propia marginación:

De su vida callejera aquel verano de 1953, se sabían tres cosas: iba, sobre todo, al cine Metro

una y otra vez a ver la misma película, *Historia de tres amores*, muy a menudo usaba unos increíbles anteojos negros. La tercera cosa que se sabía era que, de algún lugar cercano a la casa se había conseguido un gran amigo, un cholo de corralón, un indio, sí, mamá [...]. Nadie intentaba acercarse a un ser tan raro (p. 44).

El texto filmico como experiencia solitaria de sublimación

A tous les degrés d'accomplissement humain de la personne [...] nous retrouvons ce moment narcissique dans le sujet, en un avant ou il doit assumer une frustration libidinale et un après ou il se transcende dans une sublimation normative (Lacan, 1966: 119).

En el cine Metro, el texto filmico *Historia de tres amores*¹⁰¹ es un tránsito que contribuye plenamente a la elaboración de la personalidad de Manongo es decir que inscribe, en adelante, una concepción del amor sublimado por la muerte, en el escenario de un barco que cruza por el Mediterráneo, y viene a ser la tela de fondo de tres historias de amor. Previamente vivida como una experiencia única que acentúa la automarginación, la primera historia de amor *The jealous lover* da a Manongo la oportunidad de identificarse con el actor de la secuencia: James Mason: «quiso ser James Mason en pleno verano y se puso un elegante terno gris muy claro y nada menos que una corbata de lazo negra» (p. 51).

Tres etapas vienen a constituir la noción de apropiación del espacio filmico. Primera etapa: Manongo se impregna de la "historia" en un ritual repetido-veintiocho veces-, con un signo que lo marginaliza “unos increíbles anteojos negros”: observamos la ligazón del significante textual entre lo social –mecanismo de ocultamiento– y lo psicológico –la mirada ajena como amenaza–, eco intertextual de la culpa del ex brigadier que miraba: «mira al cielo...». Además, este signo viene doblemente semantizado a través de una lectura temporal y de una lectura religiosa puesto que esos anteojos sirven para «ocultar el futuro» (p. 65), y «eran como una inmensa espada para defenderse contra el mal pero también contra el bien, y sobre todo contra el bien mezclado contra el mal» (p. 92). Segunda etapa: Manongo traslada la ficción a la realidad «realmente metido en el tema de Paganini, perdido para siempre en recuerdos» (p. 48). Tercera etapa: Manongo incorpora la historia en una visión premonitoria, una mezcla de embriones filmicos con la anticipación sobre la realidad: «amigo Adán Quispe que se murió sin nombre, igual que mi padre, igual que mis amigos» (p. 48). Así, a través del

¹⁰¹El texto filmico «*Historia de tres amores*»,(1953) es una co-producción de Vincente Minnelli y Goottfried Reinhardt; la comedia musical y romántica viene organizada en tres segmentos que transcurren en un barco.

proceso de intertextualidad –primer filtro– y del signo exterior de los anteojos –segundo filtro–, un signo que cuestiona, dado el lugar y la poca luz, Manongo es doblemente traspasado, y es mientras este tránsito cuando va a efectuarse la condensación del deseo es decir el concepto de carencia en las posturas freudiana o lacaniana.

Adán Quispe: la transgresión

Nuestra hipótesis de lectura se enmarca en la propuesta sociocrítica siguiente: «[...] la necesidad de analizar en la obra no lo que parece remitir a la sociedad, sino lo que en la misma pertenece a un discurso social y conforma a un tiempo su lógica ficcional» (Chicharro Chamorro, 2012: 107).

El concepto de marginalidad

De modo general, el uso de ese término debe ser pensado de acuerdo a situaciones muy concretas, buscando cómo establece polos opuestos y complementarios de mayor o menor integración al poder económico y al control político. Ahora bien, conviene interrogar el tejido textual para analizar a qué niveles se sitúa la marginalidad, y para saber en qué medida es este concepto una clave de descodificación para la comprensión específica de la sociedad limeña de los años cincuenta:

La novela registra la percepción de un espacio social de bordes difuminados o borrosos, de fronteras que se negocian, lo que por momentos se experimenta como amenaza, en tanto confusión de límites, en tanto indistinción de lo que está adentro y de lo que está afuera (Ferreira; Márquez, 2004: 464).

A través del concepto de marginalidad, el presente libro reflexiona sobre cómo el problema migratorio surge en diferentes discursos que se retransmiten en las prácticas sociales; dichos discursos vienen distribuidos a través de signos organizados por pares de opósitos. Éstos, identificados como textos semióticos, estructuran, en última instancia, el sistema semiótico de nuestro objeto cultural. Recordemos que: «un texto semiótico empieza a instituirse en cuanto una de las denotaciones o de las connotaciones de un signo tiene una relación de correferencia con una denotación o una connotación de otro signo» (Cros, 2003: 267). El texto semiótico dentro versus fuera se da a ver como el eje que vertebra el proceso de la margina-

lidad; a nuestro entender, se reproduce en ciertos discursos que trabajan el tejido textual, y emergen de igual modo a través de procesos tales como la problematización del franqueamiento (transgresión), la segregación y la discriminación racial.

En efecto, la experiencia de la alteridad se inicia en el careo con la pobreza, a saber los cholos, y entre ellos destaca la figura de Adán Quispe, dentro del espacio marginado del corralón. Ahora bien, se plantea una serie de interrogantes, a saber, ¿cómo se puede que Manongo, un adolescente del “mejor barrio del mundo y parte de Bolivia” (p. 81) pueda trabar amistad con un “cholo de mierda”? (p. 48); ¿cómo se puede que el mismo Manongo del acomodado barrio de San Isidro¹⁰² se atreva a franquear el umbral de la pobreza?: «¿Por qué eres amigo de un cholo?», dice Tere. Le contesta Manongo:

-Porque es mi amigo Tere. Como lo son Pájaro o Jorge o Giorgio o mi primo, el Gordito Cisneros [...] – Tere a Adán lo conocí como he conocido a tantos otros amigos. Cuando tú conoces a una persona y ella te cuenta cosas y tú aprendes bastante y algo te duele, además, le tomas cariño... Se convierte poco a poco en amigo. Y Adán me ha contado su vida y ha sido un buen amigo cuando salí del Santa María (p. 142).

Adán Quispe vive en un corralón, y éste atestigua la existencia de un mundo diferente, casi clandestino, que apunta al contraste entre este universo y el de las casas elegantes de San Isidro, para luego, de inmediato, suscitar en Manongo la experiencia de un dolor íntimo:

Era un contraste absoluto, absolutamente doloroso y, aunque anterior, muy anterior al mundo con Tere, pertenecía también al mundo nuevo que ahora estaban descubriendo en su mundo antiguo, en sus calles de siempre, con palabras nuevas [...] el mismo corralón que habitaba Adán Quispe desde tiempo atrás, sólo que ahora muchísimo más doloroso. Dolía todo en el corralón de Adán, pero dolía sobre todo que quedara tan cerca y tan lejos de su casa [...]. Tan lejos y tan cerca, eso era lo más doloroso de todo, eso era lo absolutamente doloroso (p. 90).

Las representaciones del corralón donde vive Adán Quispe inscriben una triple marginación: espacial, social e ideológica:

[...] lo que es un corralón, ser de un corralón, vivir ahí. Hemos hablado de lo que es pertenecer al mundo en que se juega *jax* con piedrecitas y se hace regatas por las acequias con palitos de

¹⁰² El hecho de que la novela tenga inicio en San Isidro y poco a poco vaya cubriendo con los diferentes recorridos los barrios medios y pobres de la ciudad es una solución narrativa que puede ser interpretada como un progresivo descubrimiento de la ciudad, partiendo de la irrealidad de una minoría privilegiada hacia la realidad de una mayoría desposeída, un fenómeno de escritura recurrente a partir de los años 50.

chupete de helado y se juega ñoco en un pampón inmundo. Esos niños son todos como Adán Quispe (p. 142).

El corralón se da a ver como el signo pluriacentuado de la memoria colectiva y de la memoria individual. En tanto signo de la memoria colectiva, el corralón es la metáfora que significa la incorporación del proceso histórico configurado en la realidad limeña de los años cincuenta, realidad histórica que se concretó en los movimientos migratorios que sacudieron a la capital y que, en el texto, son percibidos a través de la amenaza de una pérdida de identidad del pueblo indígena. ¿Podrá o no este pueblo mantener sus tradiciones culturales o sea conservar ‘ su atuendo de indígena y todo, con su pollera, con sus ojotas’ (p. 91), ya que ya se ha entablado la pérdida de la propia lengua, el fundamento de la identidad andina, la lengua quechua: «Es la señora de mi padre –de Adán–, Manongo, muy humilde y recién, aunque ya muy tarde, creo, está aprendiendo a olvidar el quechua, aunque no sé si está aprendiendo el castellano» (p. 92). En tanto signo de la memoria individual, el corralón hace hincapié en la transgresión, bajo formas múltiples, entre las cuales el límite se da a leer como frontera social:

La frontera fija los límites de hasta dónde se puede llegar, demarca lo tolerado y admitido, los niveles diferentes de estamentos en que se funda toda dominación y dependencia, por donde pasan también [...] las desigualdades que fundan las diferencias y las injusticias de las cuales América Latina ofrece tantos tristes ejemplos (Ainsa, 2006: 223).

Desde su corralón Adán Quispe también observa y analiza la doble problemática del hábitat y de la cholificación. La primera noción plantea nuestro cuestionamiento sobre la pobreza que viene a ser «no sólo una pobreza económica, social y cultural sino también ambiental: viviendas precarias, sobrepobladas, equipamientos vecinales y servicios de redes insuficientes o inexistentes [...]» (Sabatini, 1981): ¿cuánta gente puede vivir, caber en un corralón», dice Adán, p 90? Adán”[...] explicaba que estaban viviendo muchos parientes de su pueblo, allá en Puno [...] y que en casa del pobre hay sitio para otro pobre, Manongo» (p. 91).

Llevado por la necesidad y por sus tremendas condiciones de vida, «así es de jodida la vida: no bien miras pa’ abajo te pisan la cabeza y te hunden la nariz en el barro de mierda de la vida» (p. 93), el cholo Adán Quispe sólo es un cholo que se identifica dentro del marco histórico de la colonización, y por tanto inscribe el discurso de una identidad negada frente a otros vínculos impuestos que lo han desarticulado. En la condición colonial «se destrozaba al sujeto y pervertía todas las relaciones, «consigo mismo, con los nuevos señores, con los

dioses, con el destino y sus deseos que lo configuran como tal», escribe Cornejo Polar . Este esquema colonial evocado por Cornejo Polar está redistribuido mientras la época del neocolonialismo que ambienta la novela de Bryce Echenique y no sólo repercute en la colonización sobre la condición del cholo, sino que abarca una concepción más amplia respecto a la identidad en general haciendo de todos los sujetos del Nuevo Mundo, sujetos heterogéneos:

El colonizado cuya identidad ha sido negada, cuyos vínculos que le conferían esa identidad han sido destruidos, y se le ha impuesto otros que han perturbado y desarticulado, no es, sin embargo, el único tipo de sujeto heterogéneo que resulta de la condición colonial [...] Los sujetos que se manifiestan en los discursos de la América moderna tienen un linaje que procede de la situación colonial. Del trauma que ella ha producido nace la configuración inestable y quebrada de esos sujetos en la que se intersectan muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas (López Maguiña, 1998: 159).

Así que enmarcado en la lectura de la identidad nos interroga el reconocimiento del Otro marginado, a través del discurso de asimilación de Manongo. En contrapunto, el discurso de Tere, un discurso del distanciamiento en que se trasluce la triple discriminación, racial, social y cultural, se inscribe en el marco colonial. En efecto, Tere asimila la amistad de Manongo con Adán Quispe a una relación pervertida, o sea la injerta en la visión estereotipada de la oligarquía criolla (pese a que es una suiza, de origen italiano), con respecto a la moral de los cholos e indios.

Si ahora tomamos en consideración el discurso del colonizado o sea el de Adán, notamos que es revelador de una crisis profunda de conciencia de clase: «así es de jodida la vida: no bien miras por bajo te pisan la cabeza y te hunden la nariz, en el barro de mierda de la vida» (p. 93).

Adán sólo es un cholo, en el sentido despreciativo que se remonta al origen de la raza mestiza peruana en que la palabra, que puede ser alternativamente despectiva o cariñosa, viene de una voz quechua que quiere decir perro. Adán se identifica dentro del antiguo marco histórico de la colonización ,y por lo tanto inscribe el discurso de una identidad negada. Ahora bien, si ya está degradado el espacio social, sería oportuno dirigirse a un espacio sacralizado: la Iglesia San Felipe, en el barrio de San Isidro. Sin embargo, notamos que el sector religioso desarrolla una microestructura de segregación conforme con el modelo externo, estratificado, de la sociedad neocolonial. El espacio de la Iglesia viene a agudizar la conciencia de clase del

cholo Adán Quispe: «cada familia tiene su banquita y por orden, no por fervor o por devoción: el primer contribuyente del país en primera fila, el segundo en segunda fila y mírenlo al amarrete de Ramiro Pincón, casi escondido en la última fila de gente decente ya casi entre los pobres» (p 47).

A través del espacio y de los personajes, el texto cuestiona la idea misma de marginalidad. Si bien Adán Quispe parece estar ubicado dentro de la sociedad en su núcleo espacial marginalizado del corralón: «Mejor estoy en mi corralón» (p 48), es obvio que sufre esta segregación. Su deseo de ascenso social, ser campeón de kárate, para “salir por la puerta principal de los Estados Unidos [...]” (p. 381), confrontado con su rara desaparición, sólo serán señales de que el ser marginal está fatalmente condenado a sobrevivir o morir en un total anonimato dentro de una sociedad en plena mutación: «Adán Quispe se murió sin nombre [...]» (p. 48).

Aquello que es relevante es que los dos amigos, el cholo y el hijo de un oligarca, comparten el mismo sufrimiento, en un idéntico núcleo espacial que es Lima, fuera de las barreras tan reales como simbólicas de los barrios: Manongo, “en una ciudad con esos amaneceres del desbarriado barrio” (p. 56), Adán Quispe en una “Lima de mierda” que lo condena al estricto núcleo del corralón. Ambos superan la fragmentación del espacio para identificarse en la amistad: Manongo emprende “el diario camino al corralón” para acercarse a su “gran amigo”, Adán Quispe, «de otra manera, de frente, de igual a igual» (p. 142).

Para concluir, diremos que el discurso sobre la marginalidad no se nos aparece en tanto dicotomía entre un discurso oligárquico y un discurso marginal sino que instala una dialéctica permanente que forma lo que Bryce llama “el tejido de lo antimaniqueista”. Ambos discursos se yuxtaponen y hasta fusionan para traslucir la realidad limeña como una realidad esencialmente dialéctica.

9.3. LA INCLUSIÓN

La marginalidad sólo se puede entender respecto a su contrario, que va a convocar. Si existe la exclusión a nivel espacial, claro que debemos rastrear el texto con el fin de encontrar las huellas de la inclusión. En esta perspectiva de lectura, nos proponemos abordar la noción de barrio, en un primer tiempo desde el sesgo autobiográfico:

Mi vida de barrio fue muy triste. En el fondo, porque nunca tuve barrio. Fui una persona sin barrio. He vivido en un lugar donde no había barrio, no sé por qué. Y esto fue observado por mi

padre, que había comprendido ya que yo era una persona extremadamente solitaria y aislada, introvertida, que me iba a caminar por las noches a edades en que de niño no se va a caminar de noche (Bryce Echenique, 2006: 100).

En la obra ficcional, la pertenencia al barrio transcribe una muy fuerte segregación social y es un signo que clasifica al individuo, pues el barrio en tanto elemento articulador de la ciudad es un elemento fronterizo que, a la vez, incluye y rechaza: «un barrio es cosa sagrada, Manongo» (p. 81).

9.3.1. Los matadores del barrio Marconi

Los “matadores del barrio Marconi” se pasan los hermosísimos instantes de la vida en el aprendizaje de la hombría, o sea fingiendo dentro de dos comportamientos: fumar y desafiarse. Su lugar de predilección será los cines, –cine Colina, cine Orrantia–: «Se rompían en pedazos la violencia real de los cines de barrio [...] en el cine Colina, fumar mucho y no quitarles el ojo de encima a los del Champagnat, en el cine Orrantia fumar más y no quitarles los ojos a los maristas de San Isidro» (p. 33). Cabe tomar en cuenta el papel de la madre al respecto de la inclusión de Manongo en el futuro grupo de sus amigos. En efecto, para sacar a su hijo del letargo en que viene inmerso –el espacio cerrado del dormitorio con una vida en cierta medida prestada, historia de tres amores y su música de fondo, o sea, una ficcionalización de la realidad–, la madre, “la vieja pesada, la pendeja, tu vieja, la muy sapa, la muy viva” (p. 50), como se la califica Jorge Valdeallano con apodo de Tyrone Power, va a hacer de “alcahueta”, al introducir a su hijo al mundo de los adolescentes. Sin lugar a dudas es ella quien logra simbólicamente cortar el cordón umbilical en vez de su hijo. El solitario Manongo, solitario “huevón” (p. 51), va a empezar, gracias y por la irrupción en su vida de los “matadores del barrio Marconi” su iniciación sentimental al contacto del sexo opuesto, el de “las hembritas”. Dice Tyrone: «Parece que te pasabas la vida en la cama como un huevas triste. Total que había que desahuevarte y que el encargado de ponerte una buena inyección de desahuevina fui yo» ((p. 51). En adelante, los amigos de Manongo, los “matadores del barrio Marconi” –Giorgio, Jonás, Pájaro, Pepo, Lavaggi, Tyrone– configuran, en sus relaciones con el mundo, una transcripción de la sociedad de los años cincuenta, e inscriben, por medio de la cultura de masas –música y cine– las prácticas discursivas correspondientes. Todos están unidos en un proceso de reconocimiento por su pertenencia “reivindicada” al barrio, y van a permitir la incorporación de Manongo en el grupo. Ya no será Manongo el mariconcito solitario, margi-

nado –por lo menos en cierta medida– sino “su” Manongo: «Un barrio es cosa sagrada, cosa nostra, Manongo, y tú eres del mejor barrio del mundo y parte de Bolivia (p. 81); «Manongo es del barrio Marconi, Tyrone, Manongo es cosa nostra, Pájaro (p. 95).

La cosa nostra y las leyes del barrio (p. 102) convocan el intertexto de la mafia siciliana, eco que volvemos a encontrar en el testimonio del propio Bryce:

Habría que decir una cosa muy importante sobre este barrio Marconi: yo era el menor. Había una diferencia que era fundamental: era un barrio en que se mezclaban edades diferentes, pero, como todos eran tan corrompidos, los unían la corrupción (Bryce Echenique, 2006: 102).

9.3.2. *El discurso de Manongo sobre el aprendizaje de la vida*

«Todo es un aprendizaje en la vida Manongo y tú acabas de empezar y tienes que aprender de nosotros que empezamos antes compadre», dice Pájaro (p. 81). ¿Cómo va a percibir el mensaje, Manongo? ¿Hasta qué punto va a ser receptivo y, luego, claro, capaz de aplicárselo a sí mismo, o sea iniciar el constructo de su identidad dentro del grupo, afirmarse en tanto individuo. El aprendizaje de la vida se presenta como un tránsito de la adolescencia a la edad adulta. Esa prueba acelera el proceso de maduración, dejando un resabio de frustración. «Pero todos quieren ser adultos sin embargo, y actúan y gesticulan como si ni fuera maravilloso ser eternamente adolescente sin embargo» (p. 60). Al ingresar a ese mundo de machos, el adolescente tiene que cumplir su transformación. Ésta sobreentiende leyes impuestas que, antes bien corresponden con un ritual iniciático: «Ritual de peine, ritual de gomina, ritual de ropa adulta, ritual de parada, ritual de voz baja, ritual de mirada, ritual de reojo y carros coupés norteamericanos con escape libre y trompo en cada esquina de la vida» (p. 60). Este ritual que se debe respetar, puro ritual de hombría, a través del cual se perfila la ley de género, entendida como la oposición fundamental masculino versus femenino, está pluriacentuado a través de otro signo que merece nuestra atención: “las leyes de barrio” (p. 102). Cabe interrogarse sobre el sentido de este término en el discurso vehiculado por la juventud de San Isidro. Notamos que *los matadores del barrio Marconi* se pasan los hermosísimos instantes de la vida en el aprendizaje de la hombría, o sea fingiendo dentro de dos comportamientos: fumar/beber y desafiarse, para *las hembritas*, como se les suele llamar a las adolescentes de San Isidro y de Miraflores. Ello significa “leyes del barrio”, aquello que leo a un doble nivel: en la primera perspectiva de lectura, se relacionaría con la cosa nostra, entonces, otra vez, no se conformaría ni con el lugar, ni con el espacio. Esta inadecuación vendría a ser una primera

hipótesis. En una segunda perspectiva de lectura, *las leyes del barrio* se me aparecen como una perversión del término original, *la ley del barrio*, siendo éste un atributo identitario de los barrios marginales a través de semas específicos, tales como la violencia, la lucha por sobrevivir, y el enfrentamiento entre clanes, rasgos que van a configurar a los pueblos jóvenes, aquello que se denomina el *proceso de tugurización*, en los años ochenta. Con antelación se injerta la Historia, y de igual modo percibimos dentro de la apropiación del término en su forma plural una subversión del discurso de la ideología dominante y de sus valores sociales que, en filigrana, apunta a una visión discriminatoria de los marginados, en especial, la de los cholos.

El interrogante será entonces determinar dónde se ubica Manongo. En primer lugar, ideológicamente, el adolescente está en desfase con un discurso colonial que instale el distanciamiento a la par que manifestará «la discriminación racial, social y cultural de una sociedad cuya fractura se inauguró con la conquista del imperio Inca por los españoles» (Ferreira y Márquez, 2004: 490). En segundo lugar, al confrontarse Manongo con el corralón de Adán Quispe, corralón aldeano al barrio residencial de San Isidro, él se encuentra desgarrado, lo cual genera una visión fragmentada del espacio que, en un fenómeno de especularidad, viene a despedazarle su mundo: «[...] iba sintiendo hasta qué punto limita una simple calle con otra, un barrio con otros y, sobre todo, un distrito con otro: por ahí, se le estaba partiendo el mundo a pedazos a Manongo [...]» (p. 112).

El distanciamiento como afirmación de la otredad

A pesar de respetar el ritual, «caminar como Tyrone, guapeando como Pájaro, fumando como Giorgio, asentándose como el pelo como Pepo, cagándose en la humanidad como Jonás [...]» (p. 82), Manongo aún no integra el sentido de lo que es el aprendizaje, no quiere conformarse hasta identificarse con el grupo, aquello que se da a ver en tanto signo de distanciamiento: «La vida es un aprendizaje de mierda [...] por eso fuman todos, por eso matan para no morir de miedo y por eso muequan en vez de sonreír» (p. 82). A través de la reproducción a lo infinito de este ritual, se trasluce la representación de un mundo yerto y compartimentado, dos signos perfectamente anclados al núcleo privilegiado del Country Club.

9.3.3. *El Country Club*

Dentro de San Isidro, *el Country Club* se inscribe como el polo de convergencia de los “mata-dores del barrio Marconi”, o sea los amigos de Manongo, todos hijos de jefes de empresas:

Tyrone, Pájaro, Giorgio, Jonás, Pepo y el mismo Manongo. El Country Club cuyos orígenes se remontan a los años veinte vehicula un discurso cultural en que cohabitan simultáneamente la cultura del pasado colonial y la cultura anglosajona, una reactualización o pluriacentuación de la cultura colonial –sólo a nivel ficcional–: «el hotel Club británico y algo colonial también...tampoco faltan algunos azulejos andaluces ni aquellos techos de cristal colorido de gran hall de entrada con piso de damero, ni el bar ese tan señorial, tan club inglés» [...]» (p. 80).

El Country Club es un espacio que connota marcas de la tradición; sin embargo el sema *Club* nos remite a prácticas de diversión modernas en las que se mezclan la opulencia y el extranjerismo. Este espacio, aparte de connotar lo anterior, también introduce marcas semánticas tales el descanso propio de una clase social (Estrada, 2003: 60).

A este nivel de mi análisis, me permito introducir la noción de sujeto transindividual: «Todo individuo forma parte, en un momento dado de su existencia, de un gran número de sujetos colectivos diferentes y pasará todavía por mayor número de ellos a lo largo de su vida» (Cros, 2003: 166). Inmerso en el Country Club, Manongo va a entrar en relación con un grupo social –sujeto transindividual.¹⁰³ que le determina y le unifica en torno a rasgos comunes. Al transmitir unos tipos de conducta específicos que lo cimentan dentro del grupo, el mismo grupo deja huella en el consciente, no consciente e inconsciente del individuo. Centro neurálgico de los encuentros de los matadores del barrio Marconi –«todas las tardes, cada una de las tardes en las que ya se acercaba cruelmente el mes más cruel-Abril»– el Country Club se nos aparece convocado repetidas veces en el discurso y es una metáfora del tránsito (espacio vivido y recorrido), un signo que se da a ver como otro recurso del aprendizaje. Como escribe Edmond Cros: «Las descripciones del espacio valorizan la sistemática del paso de un espacio a otro» (Cros, 2003: 116). Este espacio idílico se despliega bajo signos de frondosidad, connotación de la opulencia de la oligarquía: «Jardines, plantas y flores tanta gente alegre en las bancas verdes, los enamorados, buganvillas en flor de marzo soleado y las palmeras» (p. 82); «jardines tan vastos y tan verdes, buganvillas de adorno multicolor» (p. 132). A primera vista, el Country Club remite al símbolo ostentoso de la clase privilegiada. Sin embargo, hay que tomar en consideración otro aspecto, o sea el estilo neocolonial de su arquitectura. Al respecto, indicaremos que Mariátegui fue uno de los primeros en convocar este simbólico lugar: «La burguesía de Lima fraterniza con los capitalistas norteamericanos, e incluso

¹⁰³ El Country Club, ya presente en *Un mundo para Julius*, forma parte de los sujetos transindividuales de Manongo, en tanto que es la visión del ‘yo’ dentro de la novela, y el ‘yo’ representa a los oligarcas, lo que significa que comparte marcas semánticas con dicho espacio.

con sus simples empleados, en el Country Club, en el Tennis y por las calles» (Mariátegui, 1971: 32).

Así que en esos signos ostentosos de opulencia viene a injertarse lo socioeconómico: «el hotel Club británico y algo colonial también moderno, gran hall de entrada con piso de damero...el bar ese tan señorial, tan club inglés» (p. 80); «el gran hall con piso de damero y techo de cristal colorido inglés [...]; el bar tan inglés» (p. 133). Las imágenes del Country Club son el signo de la coexistencia de dos culturas; por una parte, el pasado colonial de Pizarro, en que Lima fue bautizada "el gran damero", y por otra parte un producto cultural ficcional, el de una cultura anglosajona importada.

A través de este espacio privilegiado que se impone dentro de una codificación estricta que segrega el entorno –dentro versus fuera– se perfila, otra vez, el proceso identitario y en este sentido, «[...] la función de la frontera no es sólo de defensa sino también de preservaciones de las traiciones y valores propios» (Mañach, 1970: 55).

En última instancia, el Country Club es el escenario de experimentación privilegiado donde los adolescentes de ambos sexos van a poner en práctica las estrategias de seducción a través del ritual de la espera, un primer desafío que inyecta la noción de deseo al otro, y de deseo del otro «que se acostumbren también a esperarnos, que Tere también aprenda a esperarte [...]» (p. 80); «[...] Hay que saberlas tratar pa'que se pongan seditas [...]», dice Pájaro (p. 81). En este lugar privado, los adolescentes del barrio Marconi inician su aprendizaje a la sexualidad, excepto, es necesario precisarlo, Manongo: «Se metían a un baño y todo, se jugaban la vida y se tocaban bastante y con mucha lengua y por eso Tyrone sabía hasta qué punto las tetas de Chichi eran riquísimas» (p. 135).

En el Country Club va a cumplir Manongo su aprendizaje sentimental de un modo que lo diferencia de «los matadores debutantes y fumantes del mundo nuevo de la adolescencia» (p. 65), tanto moral como físicamente, por lo cual es interesante apuntar algunas discrepancias que apuntan a una específica concepción del amor, una concepción antes bien romántica, que, claro, denota en plena década de los años cincuenta.

El encuentro de Manongo versus Tere Mancini cobra los matices de un flechazo recíproco, en que cada uno se sorprende a sí mismo y se interroga sobre la identidad del Otro:

También tú fuiste una aparición la otra noche en la fiesta, también tú has salido de la nada que hasta hace muy poco fue la infancia, Manongo. Y también ella ha estado averiguando quién puedes ser tú, quién puede ser, quién es el muchacho que todas las tardes llega con anteojos negros a reunirse con sus amigotes en el Country Club (p. 66).

Ante un Manongo aterrorizado por su pasado, «pero sí puede ser que sepa quién soy yo y que me lo quiera soltar cara a cara, solos, frente a frente, me matas, Tere Mancini...» (p.66), es Tere quien toma la iniciativa de entrar en contacto con él, o sea que transgrede las normas que preexisten entre hombre y mujer, una inversión en el modo como el sexo ‘fuerte’ suele abordar al sexo ‘débil’:

Tere se ha quedado parada en la salida lateral de la futura piscina más grande, de los jardines del Country Club [...]. Hace como si conversara muy entretenidamente con el cholo Aurelio, el guardián, el que controla que sólo entran socios. Literalmente, Tere le está bloqueando la salida a Manongo [...] A Manongo no le queda más remedio que salir de su acorralamiento, que abandonar el Country Club solo y por el lado en que Tere Mancini lo espera para bien y para mal (p. 67).

Aquello que hace sentido es esa trampa en que va a caer obligatoriamente el adolescente, pues aquí se perfila la transferencia de la imagen preliminar del callejón oscuro: «Su único recurso son sus anteojos negros y sin saber cómo ni por qué se abre paso silbando por *ese desfiladero* [...]» (p. 67). La microsemiótica del paso no sólo se da a ver dentro de la imagen concreta, espacial del desfiladero, sino también en la oralidad del silbido de una canción que Tere va a retomar, confiriéndole el valor específico de la canción del primer encuentro, su canción personal, *Pretend* de Nat King Cole:

lo que está silbando (Manongo) es *Pretend* y cuando ya parece que va a sobrevivir a la situación y logra seguir de largo, sin haberse fijado absolutamente en nada, Tere Mancini empieza a silbar también *Pretend you're happy when you'r blue...The world is mine it can be your's, my friend...* (p. 67, puntos suspensivos inscritos en el texto).

En contrapunto irrumpe al tejido textual el discurso sobre las “chicocas” de los otros adolescentes del Marconi: éste apunta sencillamente al ritual de hombría a través de imágenes femeninas percibidas como objetos que sacian el deseo masculino: «Se metían a un baño y todo, se jugaban la vida y se tocaban bastante y con mucha lengua y por eso Tyrone sabía hasta qué punto las tetas de Chichi eran riquísimas» (p 135).

9.3.4. Breve aproximación a la cultura popular: música y cine

Desde los años cincuenta, la cultura popular, especialmente en música y cine, proviene de Estados Unidos. Esos medios de comunicación de masa circulan entre los adolescentes de la oligarquía peruana. A través de ese proceso histórico de invasión, los adolescentes enmarcan sus historias de amor al compás de letras de "música para amar" (p. 57), mientras fiestas en que "pasan demasiado veloces las horas con Nat y Lucho" (p. 61). Redistribuido a diferentes niveles de la instancia narrativa, este corpus musical constituye una clave de descodificación para el aprendizaje de la adolescencia de aquella época.

Inaugurando dos capítulos, el tercer: capítulo «Rachmaninov piano concerto n°2», y el cuarto capítulo «Lucho Gatica y Nat King Cole», la música instala una tela de fondo organizada en torno a varios puntos de focalización; en medio de la convocación de diferentes tipos de músicas (vales criollos, boleros, tango, mamberas de Dámaso Alonso “rey del mambo y del pecado”, y de cantantes famosos como Los Platters, Elvis Presley, The Four Aces, Pat Boone, destacan Nat King Cole, con dos textos musicales recurrentes, o sea, *Pretend* y *Unforgettable* y Lucho conocido como el "rey del bolero" con *El reloj*.

En paralelo, el corpus cinematográfico viene a completar el aprendizaje de los adolescentes del barrio Marconi. En especial, las películas con el cortejo de los actores y de las actrices “[...] forman parte no sólo de la imaginería cinematográfica, sino también de la imaginería cultural global de los siglos XX y XXI (Siles Ojeda, 2012: 144).

Alfredo Bryce Echenique y el cine:

Creo que ningún escritor latinoamericano puede prescindir del cine, todos tenemos la influencia del cine en nuestra obra porque hemos sido educados en la cultura del cine, es decir dentro de lo que en Hollywood se conoció como él. Sin embargo, en el Perú, yo no iba a ver una película de Elia Kazan, Vincente Minnelli o Billy Wilder sino una de Jacques Lemmon, Kirk Douglas, Marilyn Monroe o Marlon Brando...Nosotros en el Perú pagamos por ver a los actores, por parecernos a ellos (García y Serrano, 1958: 140).

En nuestro objeto textual, el cine viene organizado en torno a un texto fílmico recurrente *Historia de tres amores*, atracción particular de Manongo, pero coexiste con otras películas de “cines de barrio” que completan, claro, el aprendizaje de los adolescentes del barrio Marconi. A primera vista espacio de distracción y evasión, el cine es el espacio cerrado, oscuro de las citas. Segundo, es espacio de transgresión en que fumar es signo de pertenencia

al mundo adulto: “Había que fumar mientras se entraba para que te dejaran entrar a uno de adultos” (p. 33). Además, es espacio, como lo reconoce Alfredo Bryce Echenique, de identificación y mimetismo: «Los objetos más importantes del mundo son el peine y el espejo. El más mínimo parecido a Elvis Presley, a James Dean, a Marlon Brando, a Tab Hunter, matadores de celuloide más reales que el sueño de nuestros peinados.» (p. 35). Por fin, es el cine un espacio de iniciación al erotismo (p. 124). En el cine Colón, centro de Lima, los matadores del barrio Marconi escuchan y miran, obsesionados, el baile que ejecuta con sensualidad, al compás del bayón, Silvana Mangano.

Como práctica social discursiva, la máquina hollywoodiense del Séptimo arte no es sólo una fábrica de sueños ,y los años cincuenta tampoco son sólo unos tiempos de cine y de vulgaridades. Antes bien cabe insistir sobre la noción de difusión, en la adolescencia de América Latina, de esas dos estructuras de dependencia ideológica que representan la música y el cine.

9.4. MANONGO Y TERE VERSUS ROMEO Y JULIETA

¿Y si me mata? ¿Y si me mata?, ¿y si me deja y nos morimos sin ser Julieta yo ni Romeo él?” (p. 80).

La intromisión de Tere en el universo de Manongo da lugar a un doble enfoque: anclado a la realidad, remite a los tópicos de la representación en el registro amoroso; entre realidad y ficción (mito de Pigmalión), al superar la realidad (lo trascendental con la sublimación del amor) inscribe el semáforo de la metamorfosis que borra los límites entre la ficción y la realidad.

9.4.1. Estudio del proceso

Los tópicos de la representación del registro amoroso se organizan en torno a tres ejes de lectura configurados de la manera siguiente los comienzos / un aprendizaje machista / los matadores del barrio Marconi.

Los comienzos

Mientras una noche de verano, en una fiesta, con la música de fondo de *Pretend*, letras inscritas en el enunciado *Pretend you'r happy when you'r blue*, tanto Manongo como Tere son

victimias del flechazo. Para Manongo, «pretender estar contento cuando está *blue*, cuando está arco, flecha y herida...» (p. 63), versus, para Tere, «También tú fuiste una aparición la otra noche en la fiesta» (p. 66). Luego, empieza una larga espera en que Manongo, pasivo, experimenta miedo y ansiedad: «Los días pasan, crecen, y se multiplican» (p. 66). Mientras tanto, Tere, activa, decide actuar. Primero, se informa sobre la identidad de Manongo: «Y también ella ha estado averiguando quién puede ser, quién es el muchacho que todas las tardes llega con anteojos negros a reunirse con sus amigotes en el Country Club» (p. 66). Luego, es ella quien toma la iniciativa del encuentro en el Country Club:

A Manongo no le queda más remedio que salir de su acorralamiento, que abandonar el Country Club solo y por el lado en que Tere Mancini lo espera para bien o para mal [...] No le queda más remedio y con los anteojos negros bien puestos es ese huevo frito tembleque que avanza por un camino bordeado de flores entre dos amplios jardines laterales que cierran los muros llenos de altas flores, de buganvilias y enredaderas, de palmeras que terminan donde está la reja, donde Tere Mancini lo espera casi desafiante, como quien dice nos queda poco más de un mes de vacaciones, ¿lo vamos a desperdiciar sin saber siquiera quiénes somos? (p. 67).

El ritual del beso

En vez de mostrarse como un acto natural, instintivo, Manongo lo incluye en su concepción de la vida o sea lo relaciona con la gravedad: «Jamás se besarían mientras ella no entendiera la gravedad de las cosas de esta vida, sobre todo al amanecer y al anochecer» (p. 71). En el aprendizaje del amor, el beso significa el paso de la infancia a la adolescencia:

Ninguno de los dos sabía besarse y el último hombre al que ella había besado, sin ser su padre, su tío, su hermano, fue su último muñeco. ¿Ysi como a este muñeco, en un adiós final que nunca existió porque lo único que pasó es que ya no vino otro muñeco más, vino Manongo, y lo que se había acabado era la infancia. (p. 87).

El beso es el signo que apunta a la anormalidad de Manongo, al desfase que existe entre él y los otros adolescentes; es uno de los signos que marca su diferencia: «por nada del mundo quería ser como los demás, que primero besan y después lo cuentan todo como una hazaña personal, como la quintaesencia de lo que es ser bien macho. Manongo odiaba esa virilidad parlanchina, esa manera de ser un matador y de no saber quedarse con la intimidad en la intimidad» (p. 145).

El aprendizaje machista de Manongo: desde la cuculí hasta *Historia de tres amores*.

Tanto la cuculí como *Historia de tres amores* apuntan al fenómeno de la alienación mental. No obstante, cabe hacer hincapié en una discrepancia digna de interés. En el caso de la cuculí, Manongo toma conciencia de esta dependencia afectiva pero la niega; en el caso del texto filmico, Manongo está seguro de que es él quien se ha apropiado de las imágenes filmicas – James Mason– y pretende trasladarlas a Tere –Moirá Shearer– del mismo modo como él fue sometido, pero aún queda el proceso del no-consciente. En definitiva, el texto filmico se nos aparece como un medio de adicción de que Manongo va a valerse para hacer de Tere su ‘objeto’, el objeto del deseo masculino: «él enfurece porque ella no sabe quién es James Mason ni ha escuchado Rapsodia sobre un tema de Paganini» (p. 68).

Además, en la platea, antes de la proyección, Manongo dirige a Tere en la futura lectura del texto filmico; su lectura es selectiva. Tere tendrá que fijarse en los primer y tercer segmentos, por lo cual en vez de respetar el fundamento de la lectura cinematográfica (disponibilidad del espectador), Manongo le quita la posibilidad de cualquier cuestionamiento personal sobre la existencia de una realidad auténtica que, escondida bajo esa forma de cultura de masa, hubiera la posibilidad de "existir". En el caso presente, la realidad convocada remitiera a la concepción de un amor feliz y eterno, antítesis del amor/ muerte de la intertextualidad. Luego del primer proceso de alienación mental que viene concretado en los dos segmentos del texto filmico, Manongo se obstina en completar el *fasonaje* de Tere. Esta segunda etapa corresponde con un segundo mundo imaginario que ha sido el fruto de una experiencia personal del adolescente. La experiencia ha permitido que Manongo haya podido proyectarse a un mundo virtual, fuera del espacio concreto de la realidad referencial, o sea desde su acomodado barrio de San Isidro hasta los barrios marginados. El borrado mental de las fronteras que estructuran socioideológicamente dichos espacios acarrea el derrumbe de los indicios de referencia, y hace que este antiguo espacio desmoronado se diluye en una fragmentación simbólica, “un mundo a pedazos”, que se da a leer en tanto mundo interior escindido:

A sentir tanto que, realmente, ya se sentía mal. Y por eso iba sintiendo hasta qué punto limita una simple calle con otra, un barrio con otro, y sobre todo un distrito con otro. Por ahí se le estaba partiendo el mundo a pedazos, a Manongo, y necesitaba compartirle ese dolor a Tere, hasta casi impartírselo. Si no, era muy injusta la vida y él podía terminar solo como James Mason y tan interesante y para qué, claro, sin Tere (p. 112).

Los matadores del barrio Marconi

Íntegros, atentos para respetar el concepto de amistad con Manongo –ley del barrio–, tanto las "chicocas" como los "matadores" aceptan, sin concesiones, a Tere: «Tere se había metido en el bolsillo a todas las enamoradas de de los matadores del barrio Marconi. Ya la adoraban y el grupo cerrado de chicocas se había abierto de par en par para recibir a una amiga un poquito menor [...]» (p. 95).

Una acogida de bienvenida inicia el ritual de tránsito de las chicas, un tránsito vivido como la intromisión en un "grupo cerrado" en un espacio que "se había abierto de par en par", a pesar de un "sospecho" de celos frente a una Tere "tan linda a pesar de que ni siquiera se pinta las cejas [...] que era como si nunca se fuera a pintar nada".

Mientras "una fiestonga con discos de Gatica y Nat King Cole", los matadores del barrio Marconi se hacen guerreros de la independencia –connotación histórica del sitio de Fort Alamo– para defender/ proteger a Tere", firmando así las famosas pruebas del barrio, pruebas de los hermanos de Marconi (p. 96).

9.4.2. *Entre realidad y ficción*

Sobre esta trama común de los tópicos del encuentro amoroso viene a infiltrarse una microsemiótica de la metamorfosis, pluriacentuada en juegos especulares que plantean el problema de la realidad y de sus representaciones.

El primer detalle que puede hacer sentido es que, en la futura relación que va a existir entre los adolescentes, se nos presenta a Manongo no como un adolescente sino como ya a un ser maduro, lo cual justificaría, en cierta medida, el poder que va a tener sobre la adolescente, pues «le llevaba a Tere cuatro meses de edad o sea un siglo de distancia y experiencia».

Aproximación al mito de Pígalión

En un lento proceso evolutivo y calculado, Manongo sacia el fantasma masculino de moldear a Tere conforme con su deseo amoroso. «Aprenderé a ser como tu quieres que sea», dice Tere (p. 69).

A partir del momento en que Manongo forja a Tere como su alter ego, su parte femenina, ella es parte integrante del sujeto y debe, entonces, compartir y participar de todas las experiencias o pruebas a las que le somete Manongo. Entre las pruebas va a destacar la

muerte del hermano.

La muerte simbólica del hermano menor

En el tejido textual, la muerte del hermano es entendida como un homicidio voluntario de parte de Manongo. El adolescente hubiera matado a su hermano, un año menor que él, pues había crecido antes que él, y ya no podía cuidarlo. Al incorporar a Tere en ese drama, Manongo a la vez hace de Tere su cómplice, y restablece la confianza mutua:

Iba a ser suya pero mucho más que por un beso y una noche de amor. Iba a ser su cómplice (p. 144); la idea se le vino sola, absolutamente sola e inesperada a la cabeza y Manongo se aferró a ella, supo que la necesitaba, que tenía que compartirla con Tere porque entonces sí, si compartían ese drama juntos, si eran cómplices en el silencio de saber y la confianza que él era, además de todo, un criminal, entonces el amor y la confianza habían recuperado lo que de lindo, de santo, de sincero y de entrega total del uno al otro tenían (p. 144-145).

En lo que a la complicidad se refiere, se pervierte el sentido original del vínculo complicidad versus asociación en un crimen, o culpa imputable a dos o más personas, hacia un nuevo binomio, complicidad/religión. Gracias a Tere, simbólicamente, el pecado es borrado y Manongo es purificado. La muerte simbólica del hermano configura una catarsis, mientras la cual Manongo, ya rescatado por Tere, alcanza las esferas de la santidad. Manongo era un santo, ha perdido la santidad desde la prueba del Santa María, ha matado a su hermano y Tere lo ha doblemente rescatado, del trauma de su vida, y del asesinato de su hermano.

Manongo versus Abel

Con la muerte simbólica del hermano, el texto bryceano redistribuye el intertexto bíblico de Caín y Abel. Recordemos que es en la Biblia donde se realiza el primer fratricidio de la historia: Caín mata a Abel y es condenado a vagar por el mundo a causa de su pecado.

No obstante, enfocaremos nuestra lectura en el psicoanálisis, o sea que, a nuestro entender, se trasluce un proceso de transferencia en que la muerte del hermano se deja leer como sacrificio expiatorio. En efecto, la muerte simbólica del hermano posibilita la lectura del propio sacrificio expiatorio. Desde los tiempos de su adolescencia hasta la edad madura, los cua-

renta y dos años, poco antes de que acabe la obra, destaca siempre el mismo elemento: Manongo se niega en crecer:

Todas esas cosas en que ella (Tere) ya no creía la habrían obligado a esperar que *creciera*, que abriera los ojos, a acompañarlo mientras abandonaba poco a poco lo que ella había abandonado de golpe (p. 394); -Caracho –le dijo. Ni en la vista *creces* tú. Tere estaba pensando que matarse (en coche) era lo mejor que les podía pasar esta noche y siempre, en realidad, a ver si con la muerte *crece* por fin esta bestia [...] (p. 576); que Tere empiece a achicarse, Manongo a *crecer* [...] (p. 579).

Ahora bien, ¿matar al hermano que había crecido antes que él no significará proyectarse los propios miedos y matarse, simbólicamente, a sí mismo, para no conocer el futuro, una concepción temporal que ya ha venido subrayada a través de los anteojos negros, objeto que identifica a Manongo, y que él reconoce utilizar «para no ver el futuro».

Bataille y la noción de sacrificio desde el sesgo de lo sagrado

Por fin, la muerte simbólica del hermano menor posibilita una lectura desde el sesgo del sacrificio, sacrificio que se entiende como una apertura sobre la dimensión de lo sagrado.

Según Bataille (1957), el sacrificio es el acto de dar muerte, o destruir colectivamente algo sagrado. Se trata del levantamiento de ciertas prohibiciones con el fin de realizar una ofrenda valiosa a partir de la cual se establece una comunicación entre el mundo profano y el mundo sagrado, y ello con la finalidad de mantener o restablecer las relaciones y límites entre estos dos mundos. Así, el sacrificio puede ser entendido como un rito, no necesariamente sangriento, a partir del cual se establece una comunicación entre lo sagrado y lo profano por la intermediación de una víctima. Por otra parte, Zapata y Suñiga, se nos presentan el rito del sacrificio bajo un ángulo bastante similar, y nos proponemos adaptarlo al texto de Bryce, porque, a nuestro entender, éste produce sentido. Los dos autores reconstruyen la noción de sacrificio del modo siguiente. Distintos actores participan del rito del sacrificio: el sacrificante –el sujeto que recoge los beneficios del ritual o sufre sus efectos (Teresa)–, el sacrificador –aquel que ejerce de matador ritual(Manongo)–, la víctima (el hermano simbólico), que es entendida como la cosa, viva o no, que al menos en parte es destruída en el ritual [...] Es preciso reconocer, prosiguen Zapata y Suñiga, que, en el sacrificio, aquello que se consagra no es sólo el elemento destruido, sino que el fiel que suministra la víctima no permanece igual, él también

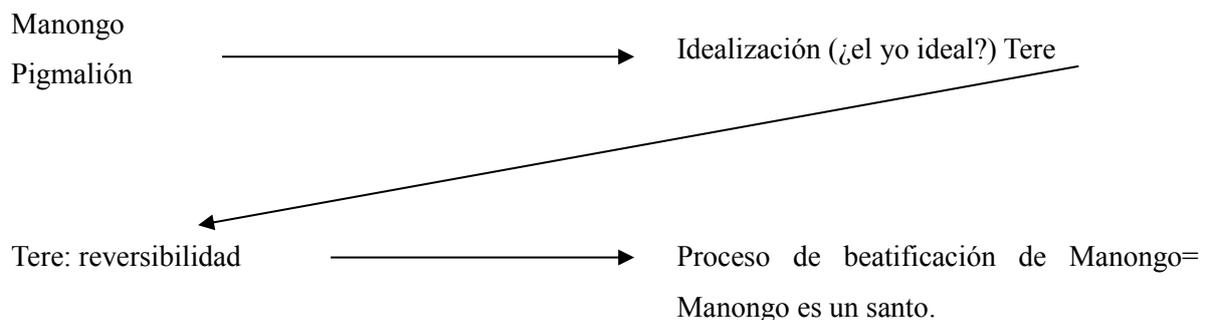
adquiere un carácter religioso que no tenía antes del sacrificio (Zapata y Suñiga, 2014: 245-246).

Ahora bien, leer el texto bryceano desde la perspectiva de Bataille, o de Zapata y de Suñiga desemboca en la misma dimensión de lo sagrado. Con el sacrificio del hermano, Manongo entra en lo sagrado, y esta dimensión se perfila claramente en el tejido textual:

Manongo era un santo [...]; sólo así, pensó ella, después, sólo así podría ser en algo cómplice de la santidad de Manongo [...].Una mujer en la vida de un santo.Así se sentía Tere, bien bruta, bien sucia, bien mala, pero le había encantado y había sentido lo rico que era caer sobre el cuerpo y la vida y la obra de un santo y por nada de este mundo pensaba moverse de ahí mientras él no reaccionara (pp. 145-146).

De la metamorfosis de Tere a la sublimación de Manongo

Ese lento proceso de metamorfosis de Tere, fasonada sucesivamente por la experiencia filmica, por el rito de la cuculí y por fin, por el sacrificio expiatorio del hermano simbólico, han hecho de ella un ser idealizado que a su turno va a sublimar a Manongo, a través de un juego especular. Para resumir, se podría definir el proceso de la metamorfosis bajo la forma del esquema siguiente.



En definitiva, mejor se entiende porqué ha sido Tere quien ha rescatado a Manongo, porqué ha sido Tere que le ha permitido borrar definitivamente el apodo de mariconcito de Santa María. No obstante, a este nivel del análisis, si nos fijamos un instante en la redistribución de las dos figuras míticas de Pigmalión (Manongo quien inventa a Tere), y Galatea (una Tere pasiva, aparentemente enajenada a su enamorado), notaremos que el proceso de la metamorfosis no está plenamente realizado. Tere se define a sí misma como una mujer «bien bruta, bien sucia, bien mala», otros tantos defectos que remiten a lo profano, y de

ningún modo, a lo mítico de la pureza de Galatea. Si el modelo (Galatea/Tere) empieza ya a tener una forma de autonomía –la que se le confiere la palabra– ¿no será que está escapando a su creador (Pígalión / Manongo)?

CAPÍTULO 10. ALFREDO BRYCE ECHENIQUE, ¿UNA ESCRITURA POSCOLONIAL?

¿Cómo se transforma una cultura? ¿Cómo individuos y grupos construyen y viven su relación con la realidad en una sociedad que, inscrita en el proceso histórico de los años cincuenta, viene desquiciada por una dominación exterior? (Frau-Ardon, 2010). Sobre la tela de fondo de un amor imposible, la obra imprime esta visión negativa del Perú con alusiones sucesivas a las diferentes “dictablandas” en el discurso de Alfredo Bryce Echenique, y expresa la tensión entre las numerosas oligarquías amenazadas por el APRA, partido político que reivindica el heredaje indígena. En aquel período de la postmodernidad, en que toda cultura es pseudo cultura, Lima es el eje en torno al cual se articulan las diferentes manifestaciones culturales o sea un entrecruzamiento entre tres culturas: la cultura criolla, la cultura indígena y la cultura popular.

Lima reactualiza el mítico pasado colonial a través de varios intertextos; paralelamente, lo indígena –que califico de auténtico –viene identificado en muchos signos, y anclado a la memoria colectiva atestigua la realidad de la emigración india y el desarraigo de la cultura por la pérdida de la lengua quechua; por otra parte, los componentes de la cultura popular, modelos de comportamiento que generan nuevas prácticas discursivas, van imbricándose en los personajes, haciendo videntes los efectos de transculturación.

10.1. EL COLEGIO SAN PABLO O SAINT PAUL COLLEGE: ENTRE DISCRIMINACIÓN Y SEGREGACIÓN

Uno de los nudos del drama –en el sentido griego de la palabra– viene centrado en el incipit, a través de un primer intento de colonización; dentro de un futuro apéndice colonial, el colegio San Pablo, o Saint Paul’s College «el mejor y más caro internado de América del Sud» (p. 168), que resulta ser el proyecto de un nostálgico y británico ministro de Hacienda, don Álvaro de Aliaga y Harryman. Espacio pluricultural donde se mezclan hijos de la oligarquía peruana, hijos de provincianos y de extranjeros, dicha institución va a intentar reproducir modelos sociales de conducta con una doble perspectiva: la primera, «traer Inglaterra entera al Perú en lo que a la educación se refiere» (p. 24); la segunda, formar los futuros dirigentes de la Patria. Será entonces, en primera instancia, en este espacio, donde los adolescentes tengan su primer contacto con la noción de cultura entendida como «realidad primera (que) tiene la función de producir y reproducir sujetos, lo que lleva a plantear la cuestión de su alienación por

un *ya aquí* –lo dado– ideológico inscrito en las prácticas sociales» (Chicharro Chamorro, 2012: 79).

Es obvio que la expulsión de Manongo del colegio religioso de Santa María hace de él un candidato para el proyecto de reconstrucción de la identidad de clase que es el colegio. Dicha institución remite, tal como la Iglesia, a los aparatos ideológicos de estado, o sea que funciona como «lieux des contradictions principales et secondaires qui traversent toute la formation sociale» (Cros, 1998: 27). Dentro de este microcosmos, llevador de las tensiones y de los cambios generados por el aluvión migratorio de los años cincuenta, se cuestionan las dinámicas de poder, las cuales van a intentar producir “sujetos homogéneos”. En el espacio cada vez más desbordado de mediados del siglo XX, el colegio participa del proceso de asimilación o pseudo asimilación de los provincianos, los cholos: éstos son arequipeños, trujillanos, nazqueños, iqueños, piuranos. Recordemos a la realidad histórica: «Vilipendiado de cholo o serrano [...] y considerado como inferior [...] producto del encuentro de dos culturas, nuestro migrante se cholificó, es decir, se hizo hombre» (Arroyo, 1988: 75-89). Este nuevo estereotipo urbano ha generado el proceso histórico de la cholificación (Contreras y Cueto, 2010: 306). O sea, según la sociología, una forma de incorporación de la población campesina a la comunidad nacional. La cholificación, un término creado por Aníbal Quijano, comenzó a cuestionar los roles sociales adscritos a las razas, del tipo: blanco=profesor; mestizo = artesano, pequeño comerciante u obrero; indígena=campesino analfabeto o sirviente doméstico.

En lo que atañe al cuerpo profesoral destaca Teddy Boy, el profesor preferido de los blancos, ricos e inteligentes, «un maestro tan excéntrico como inolvidable: Eduardo Stewart Valdelomar» (p. 180):

Teddy Boy, perdón, Doctor Eduardo Stewart Valdelomar: Historia, humanidades y literatura peruana, cultura general, música en su casa (tiene la mejor discoteca del mundo), historia del arte, geografía del Perú y del mundo, lectura de clásicos y modernos, filatelia y, en fin, cultura total [...].En fin, un gran sabio y un verdadero animador cultural. Nadie se explica porqué no está en Oxford, en Harvard, en Cambridge (p. 184).

Éste practica con ostentación la discriminación racial, aquello de “mucho cholo”, para acabar con su mensaje subliminal: «Cada día hay más cholos» (p. 398).

Soltaba aquello de mucho cholo, mucho cholo, mientras que a todo alumno que tenía hermana rubia le ponía un punto más en cada nota y dos al predestinado Manongo Sterne por tener novia

suiza y multimillonaria, chica bonita además, y que pesa pesa, pesa su peso de plata en oro (p. 190).

Así que la fundación de San Pablo se puede leer como el receptáculo donde mejor se entiende la marginalidad en su rechazo de integración de la ‘otredad’, y su rechazo por redefinir las fronteras con los otros, vale decir, el afuera provinciano, periférico. Si bien “el flamante proyecto inglés” (p. 171) distribuye una “educación realmente británica” (p. 75), es un espacio jerarquizado, en que se va a realizar “la selección de las especies”, o sea un concepto que remite a las razas inferiores –los indios / cholos / negros / judíos–. Esta segregación racial indica que la oligarquía limeña soslaya los factores sociales y económicos para sólo centrarse en los orígenes étnicos:

Había unos cholos muchísimo más cholos que el nuevo amigo de Manongo Sterne [...].Y había, en efecto, unos cholos cholísimos que agregarles a los que ya habían aparecido en el punto de reunión de la plaza San Martín. El primero era Montoyita [...] más que también había llegado la noche anterior de Paramonga, becado o sea calato de mierda, pero con una fama de inteligente impresionante y un más impresionante *crew cut* tan norteamericano como la empresa para la que trabajaba su padre, que en nada escondía el trinchudo y chuncho pelo con que vino al mundo y la puta que le parió. Al francés Sicard también tenía que corresponderle barriada, por lo fofo y rosado que era, y barriada les tocaría también al cholo Facciolo, que era algo así como un chontril al cubo por cholo, por Facciolo [...] además de todo, Percy Centeno, inmediatamente bautizado Percy por serrano de mierda [...] fue el quinto habitante destinado al barrio marginal y el sexto, por feo, por cholo y porque no tenía culo, fue nada menos que Cochichón Seltzer, bautizado con ese nombre porque su padre, cholísimo también pero de reconocido prestigio como analista clínico, era nada más y nada menos que el muy prospero fundador y propietario de los Laboratorios Cochichón Inc[...] (pp. 163-164).

El colegio es uno de los núcleos donde mejor se trasluce la cuestión de la identidad y de la alteridad. En Latinoamérica, se ha introyectado «como única legitimidad la imagen monolítica, fuerte e inmodificable del sujeto moderno, en el fondo del yo romántico.»; además, los latinoamericanos se sienten «en falta, ante el mundo», y ante ellos mismos, al descubrir que carecen de «una identidad clara y distinta». Por ello, intentan establecerse y darse a leer como sujetos homogéneos. En la perspectiva del colegio San Pablo, se dinamiza el poder. En la institución, la élite intelectual –recordemos que es una visión impuesta desde fuera, desde Inglaterra– y política –un ministro y los oligarcas al origen del «flamante proyecto inglés» (p. 71) –

persigue una identidad homogénea. Ella trata de convertir su “nosotros” excluyente en un “nosotros” extensamente inclusivo. Las imágenes con las cuales se identifican las clases dominantes y en las que se reconocen, se extienden hacia las clases dominadas y subordinadas. Y esas imágenes en las que se ve reflejado constituyen “la identidad intensamente deseada” (Cornejo Polar, 2011).

Notemos que el espacio de la marginalidad es asignado a una categoría especial de alumnos: a los ‘ cholos, cholísimos’, feos y informes –no tenía culo–, a los ‘calatos de mierda –o sea, los pobres–, que llevan un ‘ trinchudo ’ pelo, o sea el pelo lacio indígena, a los que llevan un ‘chuncho pelo’, otro término para designar a un hombre de la selva amazónica, pero también salvaje, exactamente como «jíbaro» en el Caribe, a los ‘chontriles al cubo’, mejor dicho, los indios de Lima. ¿Qué significa, entonces, este panorama, esta muestra de la futura élite de la Patria, a no ser que agudiza *la pérdida del Otro*, dentro de esta metáfora hiperbólica de la sociedad, que representa el Colegio San Pablo, un espacio que erige barreras sociales, raciales entre los diferentes grupos de alumnos, contribuyendo a reforzar la ‘descalificación social’? (Ortega, 1997: 43).

Ahora bien, a continuación de esta primitiva y primaria humillación étnica, vamos a ver cómo el proceso se intensifica en la espacialización. Notamos que el núcleo espacial del colegio, en vez de borrar la heterogeneidad (criollos, blancos, negros, judíos, cholos, mestizos) agudiza el proceso de la marginalidad: en primer lugar, jerarquiza el espacio. «En el mejor y más caro internado de América del Sur» (p. 229), se reproducen los esquemas de segregación racial y espacial:

Tres alumnos en cada suite, dos en los dormitorios normales y, en los bajos [...] una especie de barriaditas formada por seis compartimentos divididos por tabiques de madera [...] *Piracy Centeno* [...] fue el quinto habitante destinado al barrio marginal [...] *Cochichón* fue a dar de bruces al fondo mismo de la marginalidad. (p. 164).

El mismo esquema se reproduce a nivel de los profesores:

A don Enrique Vargas Lara, le correspondía la segunda casa en tamaño e importancia entre las que se habían remozado para los flamantes profesores internos, pues iba a desempeñar el importantísimo cargo de director peruano del colegio San Pablo ante el Ministerio de Educación (p. 170).

En conclusión, la fundación del San Pablo se puede entender como un nostálgico e in-

eficaz esfuerzo por reconfigurar la identidad de una clase dirigente y por redefinir las fronteras con *los otros*, o sea el pueblo en todas sus formas, el *afuera* provinciano, periférico (Portugal, 2004: 467) desde el sesgo de las diferentes etnias presentes en el Colegio, otras tantas alteridades que no se puede absorber.

Además, habrá que tomar en consideración el proceso histórico a través de momentos claves tales como la pérdida de propiedad –la desmembración–, vía la reforma agraria, o la comunidad industrial iniciadas por el gobierno militar de Velasco, para finalmente llegar a la conclusión de que se ha diluido la identidad de la clase dirigente en un sinfín de poderes –dictaduras, golpes de estado– que malogran aquello que se define a nivel del país en tanto identidad nacional.

10.2. LIMA EN TANTO ENTIDAD

Lima es el eje en torno al cual se articulan las diferentes representaciones culturales de las tres culturas: la cultura criolla, la cultura indígena y la cultura popular –especialmente música y cine–, cultura importada que proviene esencialmente de Estados Unidos. Anclado al pasado de la Arcadia Colonial, la cultura criolla marca de manera constante la instancia narrativa y cuestiona la noción de cultura y de su transformación. Por cultura, remito a la noción crosiana: La cultura puede ser definida« [...] como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en anclar una colectividad dentro de la conciencia que ella tiene de su identidad» (Cros, 2003: 42).

10.2.1. Diabolización de Lima

Si me permito utilizar este término de diabolización en el título del apartado, es para mejor enfatizar en todos los aspectos negativos de la ciudad que, en última instancia, viene metafórica en una figura diabólica. Como ya lo tenemos dicho, Lima es un ser nefasto que humedece el espacio, contaminándolo todo hasta desencadenar un proceso de descomposición que lo lleva a su desaparición simbólica convocada en el segundo intertexto de Sebastián Salazar Bondy, su *Testamento ológrafo*.

Yerta en el pasado, al cabo de un largo proceso de humidificación que ha generado la putrefacción, Lima se vacía de su sentido, se desubstancia:

- El cielo sin cielo y sin ciudad, repetía, una y otra vez Manongo...
- El cielo sin cielo y sin ciudad...
- La ciudad y el cielo...
- El cielo sin cielo y la ciudad sin jaguares...
- El cielo sin ciudad y la ciudad sin jaguares...Y la humedad y el deterioro –dijo Manongo, añadiendo enseguida–: Y los amigos... (p. 590).

Es obvio la presencia, pero también la alteración del intertexto de Salazar Bondy, más exactamente su *Testamento ológrafo*, del que nos proponemos entresacar un verso que hace sentido:

Dejo mi sombra
 una afilada aguja que hiere la calle
 y con tristes ojos examina los muros
 las ventanas de reja donde hubo incapaces amores,
 el cielo sin cielo de mi ciudad (Salazar Bondy, 1965).¹⁰⁴

Contrariamente al texto original que se presenta como la escritura del vagabundeo de un ser a punto de franquear el umbral de la vida, el texto de Bryce Echenique enfatiza en la ausencia de una ciudad que ha pudrido y que, en su lento e irremediable deterioro, arrastra tras ella a todos los seres que la habitan, desconociendo cualquier forma de sentimentalidad, no sólo el amor sino también la amistad, uno de los fundamentos de la afectividad de Manongo.

10.2.2. Atomización de dos espacios referenciales

San Isidro, barrio de la oligarquía, es el barrio blanco de “lindas fachadas, árboles y avenidas tan largas” (p. 91), es un “barrio elegante recorrido por gente decente y fina hasta más con ilustrísimos apellidos”. Este espacio de opulencia marca la segregación social a través otros dos signos: la iglesia San Felipe y el Country Club.

¹⁰⁴ Salazar Bondy, Sebastián(1965), *Testamento Ológrafo* en:
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/cardiologia/v02_n2/testamento.htm [consulta en 2 de febrero de 2015].

La Plaza San Martín

Mientras la adolescencia del “barrio Marconi”, el significante “Plaza” coincide plenamente con su código de simbolización o sea el de “centro”. Punto de reunión de los fundadores del Colegio San Pablo recogidos en la Plaza para salir al Colegio, el centro, vector de cultura, participa, implícitamente, del futuro porvenir de la nación: los futuros dirigentes de la Patria, que se supone que representan la ideología dominante. Además, la Plaza es el lugar donde se reproduce el ritual de la hombría quinceañera, y el despertar las pulsiones sexuales de la juventud limeña: «al cine Colón, al centro de Lima otra vez aunque sea para mayores de cien años entramos fumando y no pasa nada. Mucho peor va a ser cuando arranque el baile de Silvana Mangano.» (p. 124). Mientras tanto, justo al frente del cine Colón, el Cine Metro funciona como un espacio paralelo, interno donde Manongo primero, solo, luego en compañía de Tere, se refugia para impregnarse de la obsesiva película de *Historia de tres amores*.

En la instancia narrativa, veintiunaños han pasado ya desde que «por primera vez el ómnibus (que) los llevó al colegio» (p. 526). Desde uno de los balcones de su suite del Bolívar, Manongo y los ex –matadores del barrio Marconi efectúan un retorno simbólico hacia el nostálgico pasado:

Manongo abrió de par en par la puerta de uno de los balcones y les enseñó [...] el ridículo y pretencioso edificio del Cine Colón, el célebre punto de encuentro en el que el Cholo Jose Antonio Billingham Cajahuaranga infló por primera vez su tórax justiciero, le dijo al macho Inurritegui que [...] se tirara las fotos de Silvana Mangano la película *Ana...* Aquella, sin lugar a dudas, fue una escena inolvidable, la primera escena que vivieron juntos, el día en que se conocieron todos [...] en la Lima señorial, en el centro histórico de Lima, en aquella Lima del Cercado que algunos nostálgicos llamaban El damero de Pizarro (p. 526).

Sin embargo, la Plaza no se queda yerta en la unicidad de una cultura, la cultura criolla de la Arcadia Colonial. El Centro se ha vaciado de su sentido genérico; ya no es el punto de convergencia de la juventud de los años cincuenta:

El noctambular habitual de jóvenes cundas en San Isidro, barrio de blancos, o en la Victoria, barrio de negros, la vida bohemia de periodistas, pintores, poetas y escritores, artistas de la farándula, alguno torero extraviado y demás invasores de la noche en la Lima señorial (p. 526).

Antes bien, el espacio de la Plaza es invadido por “un movimiento nocturno”: se trasluce el flujo de una aglomeración, otro “lleno” que se apropia del espacio, inscribiéndose como emergencia de un fenómeno social en la instancia narrativa, el del éxodo masivo de los serranos andinos que, desde 1950, bajan hacia la Costa o hacia Lima. La ampliación del fenómeno viene pluriacentuada en la intertextualidad: es «-Lo que Ortega y Gasset llamó *La rebelión de las masas* [...]. Sólo que aplicado al Perú» (p. 526).

Medítese sobre el significado de la transposición del hombre-masa europeo, aplicado al serrano andino. A un primer nivel, la asimilación del pueblo andino al concepto de masa denota la conformidad, la unicidad de la visión; a un segundo nivel, el recurso al intertexto pone de realce el proceso repetitivo de la colonización en la inversión de los papeles o sea el colonizador criollo es, a su vez, colonizado por el serrano andino. El intertexto sólo citado en su título inscribe una legibilidad social que se viene a superponer sobre la realidad social peruana:

Cada cual –individuo o pequeño grupo– ocupaba un sitio, tal vez el suyo, en el campo, en la aldea, en la villa, en el barrio de la gran ciudad. Ahora, de pronto aparecen bajo la especie de aglomeración, y nuestros ojos ven dondequiera muchedumbres; ¿Dóndequiera? No, no; precisamente en los lugares mejores, creación relativamente refinada de la cultura humana, reservados antes a grupos menores, en definitiva, a minorías. La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la ciudad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: solo hay coro. (Ortega y Gasset, 2003: 47-48).

Así, el intertexto produce sentido; el breve estudio comparativo nos permite reflexionar sobre el papel del espacio: el espacio, primer marcador de los cambios sociales, inscribe y participa del devenir de la Historia.

10.2.3. *Manongo, el doble recorrido de la otredad.*

Manongo afirma su diferencia; ésta viene explícitamente transcrita en la trama narrativa, en particular mientras varios signos de transgresión: «[...] De algún lugar cercano a la casa, se había conseguido un gran amigo, un cholo de corralón,¹⁰⁵ un indio, sí, mamá!» (p 44).

¹⁰⁵ El corralón es un conjunto de habitaciones rústicas en baldíos cercados.

Al franquear regularmente los linderos de la marginalidad, Manongo trata de resolver la unión de los contrarios: «Después de cada tarde de marzo con Tere, le tocaba la puerta del corralón a Adán [...]». La metáfora del corralón, “flecha disparada contra su inmenso amor con Tere” (p. 90), redistribuye, a través de la dialéctica riqueza versus pobreza, o sea inclusión versus exclusión, la concepción del espacio o sea una concepción animista, pero revisitada dentro de la apropiación por un sujeto que proyecta sus propias emociones:

El corralón en que vivía Adán Quispe [...] era un contraste absoluto, absolutamente doloroso [...] Dolía todo en el corralón pero dolía sobre todo que quedara tan cerca y tan lejos de su casa, primero, y ahora, después de conocerse ellos, después de aquel primer beso [...] ahora además y todavía este corralón quedaba lejísimo como la luna de un Country Club [...]. Tan lejos y tan cerca, eso era lo más doloroso de todo, eso era lo absolutamente doloroso (p. 90).

Este espacio pseudo sagrado acaba por desintegrar al sujeto Adán, echándole hacia una subcultura que lo involucra en los niveles más bajos de la escala socio económica o sea lo que Oscar Lewis (1972) denomina “*cultura de la pobreza*”,¹⁰⁶ y que se debe entender, cabe especificarlo, no como una definición de la pobreza sino como un modo de vida que comparten las personas pobres en contextos históricos y sociales dados. El caso de Adán Quispe posibilita una lectura al respecto. A nuestro entender, Adán Quispe forma parte de ese tipo de cultura pues no produce ninguna riqueza; su nivel de vida no se mejora a pesar de esfuerzos continuos. Además, presenta una actitud de rechazo hacia uno de los pilares de la clase dominante: la Iglesia. Si ahondamos en el asunto, la Iglesia remite directamente al aparato colonial. Connota los primeros tiempos de la colonización en que, para los misioneros, los indios eran infieles, idólatras, y herejes, aquello que, precisamente, denuncia aquí Adán. La parroquia sólo le integra como esclavo: «Me trataron como a un indio de mierda, yo años estudiando y aguantándoles todo, yo sirviendo desayunos y limpiando claustros y altares [...] yo quería llegar a ser alguien, Manongo, quería ser como ellos [...]» (p. 47). La iglesia le mató las esperanzas de una sencilla integración social, la de ser cura: «[...] yo quería llegar a ser alguien, Manongo, quería ser como ellos ¿por qué no? ¿Qué tienen ellos que no tengo? [...]: Nunca, nunca nunca nunca en la vida, Manongo, un cholo de mierda como yo no puede ser cura en San Isidro ni en esta congregación» (pp. 47-48). Esta tentativa abortada culmina en las sensaciones de desesperanza frente a un Dios ausente del escenario humano: «Ningún lugar mejor que una iglesia para descubrir que Dios no existe» (p. 48).

¹⁰⁶Véase <http://quishca.blogspot.com/2008/05/la-cult-de-la-pobreza> [consulta el 3 de marzo de 2012].

Desde San Isidro, Manongo observa y reflexiona. La confrontación con el muy próximo paisaje urbano genera una microsemiótica de la fragmentación que, a su vez, en un juego especular, viene a reflejarse en el propio sujeto, despedazándole su mundo: «iba sintiendo hasta qué punto limita una simple calle con otra, un barrio con otro, y sobre todo un distrito con otro. Por ahí, se le estaba partiendo el mundo a pedazos, a Manongo [...]» (p. 112).

El colmo de la marginalidad se concentra en “la Victoria”, barrio de negros, (p. 57), zona negra de burdeles y de barriadas.¹⁰⁷ En una visión en contrapunto, el barrio populoso de la Victoria estructura la ciudad en un nuevo paisaje, reflejo de miseria y de exclusión, el de las barriadas. Anclado a la realidad social de los años cincuenta, el proceso de modificación del paisaje urbano sigue su evolución: los cerros que rodean a Lima están totalmente cubiertos de barriadas.

En pleno verano de 1956, Manongo se marcha a Piura, al norte de Lima, «sin avisarle (a Tere), sin contarle por qué ni hasta cuándo se iba» (p. 377). Desde aquel momento ya no van a participar de los mismos espacios los dos enamorados. Sólo Manongo acaba en la Victoria, núcleo del criollismo, barrio grone con que trata de entablar amistad, una «amistad con lo bajo, con lo de abajo, con lo que definitivamente le estaba prohibido, vedado, con el pecado intentaba trabar amistad» (p. 237). Conviene recordar la fama de la Victoria, barrio de la marginación, ‘barrio negro y bien pobre y populoso’. Dentro de la estructura colonial, tras el indio, el negro forma parte de la segunda categoría del mundo colonizado, y en eso se identifica con el indio. Como escribe Memmi (1966) en su estudio sobre la colonización, a la vez desde el sesgo del colonizado como del colonizador, al negro se le adjudica un estatuto inferior al del indio: es el esclavo que se adquiere por compra, cuya humanidad se niega más empecinadamente y durante más largo tiempo que al indio, es decir, se le reifica en mayor grado. En la imagen que el colonizador se forma del colonizado, la marca del plural designa el fenómeno de la pérdida de singularidad, o sea de identidad.

Insertado en cursiva en el relato, el espacio de la Victoria viene pluriacentuado en ese sema de la marginalidad:

Y se puede pasar, por ejemplo, en mucho menos tiempo, del sufrimiento atroz en un barrio residencial al sufrimiento atroz en el barrio negro y bien pobre y populoso de la Victoria y avanzar con el dolor a cuestas hasta el paisaje miserable y hacinamiento humano del cerro El Agustino... *histórico lugar de nacimiento de las barriadas limeñas en años de prados y de odrías*

¹⁰⁷La barriada es una urbanización clandestina y espontánea de chozas de estera que excepcionalmente deriva en casita de adobe o ladrillo.

cuarenta y cincuenta y del problema estructural migración campo-ciudad que hace llegar a Adán Quispe, una guagüita, a Lima, después a unos seis millones más como él, sea por migración, sea por nacimiento en hacinamiento y se tuguriza el puente, también el río y también la alameda, que es cuando Chabuca Granda compone nostálgica La flor de la canela para que los limeños recuerden siquiera a las risueñas, coloniales y altamente limeñas Tradiciones peruanas de don Ricardo Palma, el evocador de una Lima que también, para él, se iba ya con algo de todo tiempo pasado que fue mejor (pp. 482- 483).

A través de las metáforas de un parto, el sema de la marginalidad viene a expresar el padecimiento de un país en plena mutación: se trata de un parto doloroso, con *sufrimiento*, *dolor a cuestras*, *nacimiento*, dentro de una Lima afeminada y húmeda, para retomar los términos de Sebastián Salazar Bondy. En contrapunto, la visión nostálgica de una *Lima que se fue*, la de los tiempos de Pizarro, transcribe la impotencia de un sujeto que no logra captar la historia en su totalidad. Esta nueva visión que emerge de la confrontación entre dos tiempos históricos viene a subvertir su propio imaginario –aquello que se define como un *brouillage*– y le incapacita para soportar el presente.

10.2.4. La emergencia de un nuevo sujeto

El escenario social de *No me esperen en abril* presenta, como lo subraya nuestro análisis, un mundo en proceso de acelerado cambio. El fondo está definido por la emergencia de nuevos sectores sociales, en particular, el fenómeno de masas que la novela registra temprano en el discurso cholo resentido de Adán Quispe; éste viene luego a conceptualizarse en la expresión desdeñosa de Teddy Boy “mucho cholo”. Es patente aquí la ansiedad referida a la distinción adentro versus afuera, que responde al sentido de crisis de la estructura social. Doblemente semantizado por Adán Quispe y por Manongo el discurso sobre la marginalidad incorpora plenamente el concepto de sujeto heterogéneo tal como lo define Cornejo Polar: una primera faz viene articulada en torno al sujeto colonizado. Adán Quispe, el cholo, producto de la condición neocolonial. Una segunda faz se impone en las representaciones de Manongo: en constante búsqueda de su identidad, Manongo se presenta como un sujeto marginalizado en que se intersectan «muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas» (Cornejo Polar, 1974: 21).

En este acercamiento a otro sujeto fragmentado, a menudo marginalizado, cabe recordar cómo se construye Manongo en tanto sujeto. Desde la transgresión de prácticas sociales –la

infiltración de espacios marginales tales como el corralón de Adán Quispe, los barrios negros de la Victoria–, Manongo a la vez se desposee de su propia identidad, (es un criollo), y adhiere a otros Yo, otras alteridades. Ahora bien, no es capaz de configurar un ‘yo’ que siempre sea el mismo y, si se reconoce no en uno sino en varios rostros, inclusive en sus transformaciones más agudas, es sólo en la muerte donde pueda cumplir su unidad o sea una forma de rescate, de redención, tras la pérdida de su amor eterno, pues, conforme multiplica las experiencias, viene convencido de que: «El mundo se salva por las formas. Hace años que leí (dice) esas palabras por algún lado o a lo mejor las he inventado yo...» (p 603).

10.3. DESDE LA CUCULÍ A HISTORIA DE TRES AMORES

10.3.1. *El lamento*

A la vez emblema de una realidad topográfica –es ave¹⁰⁸ común en Lima–, y portavoz de la cultura indígena o sea metáfora de la memoria colectiva, la cuculí estructura el espacio diegético a pesar de algunos “blancos”, “huecos” –desapariciones momentáneas– que van a ser invertidos por otro signo cultural: el texto filmico *Historia de tres amores*, vector de la cultura importada. Otra dimensión amplifica el rol del signo. En efecto, la paloma cuculí viene a ser espacio de memoria que une el presente al pasado, convocando la memoria colectiva: ésta irrumpe a los diferentes espacios, atravesándolos, apropiándose los: «Volvió a preguntar: ¿por qué ese lamento de esa paloma es andino? Aquí en Lima, aquí en la costa, aquí en San Isidro, aquí en la casa nueva?» (p. 30). Desde Lima, el lamento desgarrador redistribuye la realidad histórica de los años cincuenta, es decir un fenómeno migratorio transcrito en las metáforas: el lamento provinciano, el lamento de repostería, el lamento de cocinera (p. 32), para, después de esa asimilación, incorporarse de modo definitivo a su centro, los Andes: “el lamento [...] andino desde ahora para siempre de la paloma Cuculí” (p. 33).

Desde el aspecto ficcional, la puesta en perspectiva de los dos signos, cuculí e *Historia de tres amores*, subtiende la situación conflictual del sujeto Manongo, y cuestiona sobre las zonas de contacto entre culturas diferentes: ¿puede o no la cultura andina –lo auténtico– cohabitar, en el sujeto, con la cultura popular, lo ficcional de la cultura importada? A nivel

¹⁰⁸ La cuculí, tórtola melódica, tiene un canto distintivo que le da el nombre con el que nos recuerda que pronto amanecerá.

metafórico, el lamento desgarrador instituye el simbolismo ideológico de la realidad andina capaz de resistir la dependencia y la dominación culturales.

Aunque el criollismo establece un espacio jerarquizado de reproducción de su propia cultura, Manongo no puede huir del contacto con lo auténtico de la cultura andina doblemente semantizada a través de dos signos identitarios: la paloma cuculí y el cholo-indio Adán Quispe, el del “corralón”. Mientras la cultura andina o sea indígena conserva sus tradiciones, dentro, en particular, del espacio del corralón, la cultura criolla se deja infiltrar por la cultura popular. Dentro de la cultura criolla se injerta un cierto tipo de discurso (modelos) que viene a modificar la realidad hasta sustituirse a él, generando en cierta medida el suicidio del héroe, Manongo Sterne. Este discurso de mitificación que Roland Barthes define como metalenguaje, establece un nuevo sistema semiológico en que música y cine vienen a hacer hincapié en el proceso de la identificación de la juventud limeña –y de la juventud del mundo entero– con esos nuevos modelos de conducta y de prácticas discursivas y a la vez pone de realce la distancia entre modelo y realidad.

En búsqueda de su identidad, descuartizado entre modelo y realidad, entre el criollismo que se supone que representa y lo indígena que irremediamente le impulsa a franquear los linderos de la marginalidad, Manongo va apartándose de su colectividad, entonces de la ideología fundamental que representa, de tal modo que la novela viene a ser objeto de reflexión sobre la noción de sujeto cultural.

10.3.2. La colonización del imaginario

«En estos tiempos de cine norteamericanos y todas esas vulgaridades», dice Lorenzo Sterne, «el mundo de los años cincuenta (era) ese mundo de tetas y culos apachurrados. (p. 75).

Estructura significativa, el corpus artístico –letras de canciones, títulos musicales de ciertos capítulos, referencias musicales con determinados tipos anclados sociohistóricamente, referencias cinematográficas con recursos a actores y actrices hollywoodienses– es un eje de lectura privilegiado a través el cual la juventud limeña de San Isidro, la cual se da el apodo de “barrio Marconi”, vive sus primeras experiencias amorosas con la doble tela de fondo de “una música para amar” y de las pantallas cinematográficas que permiten identificaciones dentro de rituales de reproducción.

10.3.3. La transculturación.

La noción de transculturación debe ser entendida a dos niveles: un primer nivel en que interfiere lo económico, como lo subraya Bryce Echenique en una entrevista con González Esteban. El segundo nivel que procede y se injerta en el primero, es la perspectiva cultural que me permito abordar a través de los campos culturales de la música y del cine.

¿Cómo define Alfredo Bryce Echenique al proceso de transculturación?

Los fenómenos de transculturación son enormes. Es decir, lo que pasa en ese sentido es que el Perú es una sociedad de tantos regímenes económicos diversos: semifeudales en algunas zonas del Perú, pre capitalistas en otras; posmodernos en algunos lugares, arcaicos en otros. Es un país no integrado culturalmente, y es ahí donde se da el problema racial. Ahora, es un racismo que ha estado siempre latente. En estos momentos se convierte lógicamente en algo muy violento [...] (Campos, 1986: 19-22).

Se hacen evidentes los efectos de la transculturación tanto en las historias de los personajes como el discurso del narrador donde los nuevos mitos – musicales y cinematográficos – se convierten en un elemento fundamental para la comprensión global del objeto cultural. Estos textos musicales y cinematográficos transcritos, ya fuera como una sencilla referencia, ya fuera dentro de pasajes íntegros –letras de canción, sinopsis de una película–, retoman un concepto de la creación literaria de Bryce Echenique, la oralidad, y apelan evidentemente a lo preconstruido de la intertextualidad.

Es obvio que el texto bryceano recurre, a menudo, a la intertextualidad y este proceso debe ser tomado en cuenta, en especial bajo la perspectiva de mi investigación: los procesos identitarios. Como lo subraya De la Fuente, la intertextualidad «opera como un mecanismo dialéctico por el que los textos se comunican entre sí, sean éstos de un mismo autor o de otros más o menos ajenos al creador en cuestión» (De la Fuente, 1998: 25). En una perspectiva similar, en sus *Obras Completas*, Borges recuerda que «un libro es un eje de relaciones, de innumerables relaciones» (Borges, 1974: 747).

En *No me esperen en abril*, esas relaciones remiten, por el injerto de la cultura popular¹⁰⁹ al proceso de transculturación, proceso cultural a través el cual los ambientes juveniles propician la enmarcación de sus historias de amor:

¹⁰⁹Por cultura popular, se entiende en música y cine, la que desde los años cincuenta, proviene de los Estados Unidos.

La adolescencia del mundo unida está de moda en todo el mundo, fuma norteamericano, canta y habla en inglés, masca chicle y en todo quiere parecerse al ego de James Dean, aquí todos en cierta forma bailamos y vivimos al este del paraíso y con un chicle en la boca para pasárselo besadamente a una hembrita *cheek to cheek* y mucho más, cumpa (p. 59-60).

En un primer tiempo, “el gran crisol” artístico se apropia del espacio narrativo-señal de colonización de una cultura importada en una mezcla de universos –música y cine–¹¹⁰ que cohabitan dentro del tiempo histórico de los años cincuenta. Mientras la escritura de su obra *Un mundo para Julius*, el autor confesó que en pleno momento de su creación artística, escuchaba mambos de Pérez Prado, reconociendo que la literatura y la música, no son dos mundos paralelos sino que se entrecruzan y le son necesarios en todos los momentos de su vida. Dice el autor al respecto:

Para mí la literatura está profundamente unida a la música. Yo nunca he podido formar una buena biblioteca. Los libros entran en mi casa y se van, sin saber por dónde ni con quién. No soy, a diferencia de otros, un escritor con biblioteca. Soy, en cambio, un coleccionista de discos cursis y huachafos, para mí maravillosos. Pienso que lo cursi está al borde de lo sublime y viceversa y, por tanto, mi discoteca incluye a Toña la Negra, Celia Cruz, Bienvenido Granda, Daniel Santos, la Sonora Matancera y Tito Puente, que no sólo me sirven de estímulo para evocar situaciones y personajes, sino que ofician de confesionarios (Ampuero, 1977: 50, 52,56b).

La música

Siempre ha manifestado Alfredo Bryce Echenique la importancia de la música en su vida y en su escritura: «Para escribir, mi alcohol es mi música, yo escucho música de noche y allí nacen las ideas para mis libros, nace el amor hacia determinado personaje; la música me produce una sentimentalidad profunda» (Ortega, 1994: 66-67). El primer signo de la música viene connotado en el título de la obra *No me esperen en abril*, que recuerda la letra de la canción de Lucho Gatica, *Abril en Portugal*: «ah, qué abril no llegue nunca [...] que sólo exista y para siempre como en la canción que ahora canta Lucho Gatica, aquel abril en Portugal cuya luna es ideal, inmortal como los amores de estudiantes [...]» (p. 58). La segunda impronta se trasluce a través de la convocación de otros muchos intertextos musicales, ya fuera, al indicar,

¹¹⁰No pretendo hacer una lista exhaustiva, sino que voy a indicar las músicas recurrentes; otras letras de canción serán convocadas en el momento oportuno, conforme ahondaré en mi análisis textual, en el epílogo.

sencillamente los títulos concernidos, ya fuera, al injertar dentro del tejido textual ciertas letras de canciones:

Porque Nat King Cole¹¹¹ cantaba *Unfergottable*, porque Lucho Gatica le respondía con *Todo el amor del mundo*, *El reloj*, *Contigo en la distancia*, *La barca*, *Tú me acostumbraste* y *Sabor a mí* y, a su vez, Nat King Cole le respondía con *Blue Gardenia* y *Dinner for one*, please James y Lucho Gatica le respondía con *Yo vendo unos ojos negros*, [...] y Nat King Cole le respondía con *Ansiedad* y había también las canciones increíbles de Frankie Lane y de Johnny Ray y sus lamentos de sordera y las diabluras de Bill Haley y sus *Cometas* y el terrible *Written in the wind* de The Four Aces y los Platters empezaban a metérsele a uno con *Love me tender*. Había esa música para amar y había Bienvenido Granda, Pérez Prado, más tangos y rancheras en los burdeles [...] (p. 57); [...] un tango horrible que decía, *Hoy un juramento, mañana una traición, amores, de estudiantes, flores de un día son* (pp. 99-100); el primer mambo n° 5 rey del mambo, Dámaso Pérez Prado, el bayón de Silvana Mangano, cuya letra es reproducida en el tejido textual (p. 125).

- | | | | |
|---|--------------------------|---|---------------------------------|
| 1 | Ya viene el negro zumbón | 2 | Tengo ganas de bailar |
| | bailando alegre el bayón | | el nuevo compás |
| | repica la zambomba | | dicen todos cuando me ven pasar |
| | y llama a la mujer.... | | Dime dónde vas. |
| | | | Me voy a bailar |
| | | | El bayón... |

Dentro de este panorama, destacan las canciones de Nat King Cole y Lucho Gatica, canciones en las cuales Manongo enmarca su historia de amor dentro de dos semas predominantes, el sema del simulacro con *Pretend* de Nat King Cole que nos proponemos ver, en adelante, y el sema del dolor, a través de dos boleros preferidos del escritor, *Reloj* de Roberto Cantoral, y *Contigo en la distancia*.

De *Pretend*¹¹² hasta *Haciendo por olvidarte*

¹¹¹ «*Pretend*», de Nat King Cole, es considerada por Bryce como una canción eterna. Véase Campos Mario ¿*La Felicidad?... ¡ja, ja!* en *Entrevistas Escogidas. Bryce Echenique* (2006), Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, p.146.

¹¹² En una de las entrevistas a la que se somete Bryce Echenique, el escritor reconoce que *Pretend* es su canción predilecta, y se la considera como eterna. Véase ¿*La Felicidad?... ¡ja, ja!*, Mario Campos, Diario *La República*, Lima, 11 de mayo de 1986, pp. 19-32.

En el tocadiscos de Nat King Cole canta una canción que él no había oído nunca, *Pretend*: son unas palabras que le aconsejan fingir, pretender estar contento cuando está *blue*, cuando está arco, flecha y herida [...] ya lo sabes, Manongo, te lo está cantando de despedida Nat King Cole: *Pretend you're happy when you're blue, it isn't very hard to do*. [...] también ellos (sus amigos), Manongo, como tú, escuchan las palabras de *Pretend* [...] (p. 63); They all *pretend*, Manongo, sólo así, según la canción, el mundo puede ser tuyo. ¿Lo lograrás, Manongo...? ¿*Pretend*, Manongo? (p. 64); » [...] Tere Mancini empieza a silbar también *Pretend you're happy when you're blue...The world is mine it can be yours, my friend* [...] (pp. 68-69). No estaba happy, estaba blue, a Manongo ya no lo vería hasta mañana por la tarde en el Country, por eso no estaba happy sino blue, pero el negrito ese tan bueno que era Nat King Cole le iba a enseñar a esperar:

Pretend you're happy when you're blue
 It isn't very hard to do...
 The world is mine it can be yours, my friend
 When ever you pretend...
 And if you sing this melody... (p. 90).

Pretend estructura la vida sentimental de Manongo desde su adolescencia, a la hora de encontrar a Tere Mancini, hasta su muerte: «minutos después, Tyrone invitaba a su esposa al santuario [...] con música de Manongo... o sea de *Pretend a Pretend* [...]» (p 600). No obstante, dentro del recorrido ficcional que separa la primera aparición del intertexto de su última evocación, figuran dos canciones que anticipan sobre el desenlace trágico: se trata, primero, de *Amores de estudiantes* (1934), un tango de Carlos Gardel cuya primera connotación venía inscrita al principio de la obra ficcional (pp. 99-100), y que se deja leer como un probable traslado de la oralidad del texto musical, a una experiencia personal que estará viviendo, desde su intimidad, Manongo. Esta experiencia personal se trasluce a través de la letra original del tango:¹¹³ «*Hoy un juramento/ mañana una traición/amores de estudiante/flores de un día son*» (p. 408).

Según de la Fuente, «la música llega a carnavalizar el texto. Las letras de bolero, valeses, rancheras o tangos, son canibalizadas por el discurso, aportando nuevas connotaciones a la historia [...] que se autoparodia [...]» (De la Fuente, 1998: 218). Dicha carnavalización se deja leer como un signo de la postmodernidad, enfatizando en el hecho de que la realidad se

¹¹³ Es importante señalar este aspecto, pues otras letras de canciones serán alteradas.

torna ficción, en otros términos, el texto ficcional apunta a su propia proyección hacia, una nueva ficción, en un juego especular.

Los boleros

Otro aspecto de la personalidad de Manongo es su afición por el bolero, y nos parece oportuno recordar que en los años cincuenta, el bolero tiende a enfocarse en la pareja como unidad discursiva, particularmente en el quiebre de la relación amorosa y en el sufrimiento producido por la separación. Además, el bolero ocupa un sitio privilegiado en la vida personal de Bryce Echenique. En una de las múltiples entrevistas hechas al autor, éste nos confiesa su especial afición al bolero, en los términos siguientes:

No puedo dejarlo. El bolero forma parte de mi vida, de mi literatura y es mucha de la música que oyen mis personajes. A ellos los acompaña y hasta ahora les ha servido muy bien para expresar sus sentimientos en ocasiones de cariño y en otras de decepción. Es un género que escucho, al que acudo, el que me permite ubicarme en una época y una manera de entender las relaciones personales.¹¹⁴

A la luz de este texto citado previamente, vemos que el bolero tiene la capacidad de tender un puente hacia el pasado, de resucitarlo –*ubicarme en una época*, y no el tiempo presente– en una forma que calificaré de nostálgica, uno de los matices que irrumpe al tejido textual conforme se aleja Manongo de sus orígenes, mejor dicho sus raíces limeñas, y de su primer amor Tere Mancini.

En la escritura de Bryce Echenique, los boleros remiten a la creación poética a la par que se tiñen de un matiz místico: «en mis libros, los cito al mismo nivel que un verso de César Vallejo, de Sor Juana Inés de la Cruz o de Santa Teresa de Ávila» (Ferreira y Márquez, 1988: 68). Recordemos que, ya en *La última mudanza de Felipe Carrillo*, el autor establece un juego literario con letras de bolero y explica que si ha incorporado este género musical a su literatura es porque forma parte de la literatura oral de Latinoamérica, en forma cantada (Ferreira 1988: 64, 66, 68).

En su estudio del bolero, Iris Zavala muestra cómo un texto literario puede adoptar las letras de esas músicas, y cómo se transforma la sentimentalidad de la historia, por causa de

¹¹⁴ Entrevista de César Güemes a Alfredo Bryce Echenique. «Habla el autor de La amigdalitis de Tarzán», en <http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990407/cul-tarzan.html> [consulta el 3 de mayo de 2012].

nostalgia, de manera que «el pasado se hace presente y el presente emula el pasado, ofreciéndose ambos de manera inmediata y simultánea, suprimiendo las barreras y diferencias espaciales y temporales.» (Zavala, 1991: 32).

La primera alusión a los boleros se trasluce a través del intertexto *de El reloj* (1956), de Roberto Cantoral (véase parte documental, Canciones, pp.433):

Reloj reloj reloj, detén el tiempo en tus manos, haz esta noche perpetua, para que nunca amanezca... (p. 62); y ahora resulta que le iba a tocar odiar también a Lucho Gatica que se le había anticipado a Freddy Rolland, se le había metido por los palos Lucho Gatica y estaba cantando riquísimo Reloj, no marques las horas. Manongo se entrenó mentalmente, repitió íntegra la sesión de entrenamiento mental y, con un nuevo y supremo esfuerzo matemático y rítmico y jugándose el todo por el todo, sacó a Tere a bailar y poco a poco le empezó a gustar más y más lo del reloj y ella se irá para siempre cuando amanezca otra vez y entonces empezó a odiar a Freddy Rolland y a su orquesta entera porque le iban a joder la fiesta a guaracazos (p. 122).

En un segundo tiempo, destaca, injertada en el texto bryceano, la letra de *Tú me acostumbraste* (1947) de Lucho Gatica.

Tú me acostumbraste
A todas esas cosas

Y tú me enseñaste
Que son maravillosas

Feliz llegaste a mí
Como la tentación (p. 273).

En un vaivén constante entre los dos horizontes culturales configurados en la música y el cine, el proceso dinámico de la cultura deja entrever el papel que desempeña en la constitución del sujeto. No obstante, habrá que relativizar su impacto, pues de cualquier forma «la música supone una actitud pasiva y se mueve hacia el interior del personaje, mientras que el cine es más activo, llama a la dinamicidad, y le incita a actuar exteriormente» (De la Fuente, 1998: 208).

El cine

Paralelamente a la incorporación de la música, el cine viene a constituir el segundo polo de identificación de la juventud con los modelos estadounidenses, dentro de rituales de reproducciones:

Los objetos más importantes del mundo son el peine y el espejo. El más mínimo parecido a Elvis Presley, a James Dean, a Marlon Brando, a Tab Hunter, matadores de celuloide más reales que el sueño de nuestros peinados (p. 35); ritual de peine, ritual de gomina, ritual de parada, ritual de mirada, ritual de voz baja, ritual de reajo y carros coupés norteamericanos con escape libre y trompo en cada esquina de la vida, ¿por qué tanto ritual, por qué, Tyrone, para qué, Jorge? [...] (p. 60).

A través de un cortejo de actores y actrices célebres –Marlon Brando, James Dean, Humphrey Bogart la *Hollywood Goldwin Mayer*– proyecta modelos de conducta que van a infiltrarse en el mundo de la adolescencia. Entonces, en especial el protagonista principal, Manongo Sterne, plantea su óptica de la realidad desde el punto de vista de las nuevas mitologías como el cine que le ofrece, en paralelo a la música, otro mundo representado y tal vez asumido con tanta autenticidad como la realidad.

Alfredo Bryce Echenique y el cine: la superposición de la realidad y de la ficción

Veamos cómo se posibilita la lectura del producto ficcional, desde el sesgo de lo vivido del autor. Tras la experiencia traumática del Santa María, el joven Bryce Echenique avergonzado se torna un irremediable trasnochador, un ser marginado que se ahonda en la soledad, privilegiando el ambiente íntimo de las salas de cine en que viene a forjar su concepción del amor:

Entraba en los cines cuando se apagaba la luz, salía antes de que se encendiera. Veía una película que se llamaba *Historia de tres amores*, que era lo único que me interesaba. La vi aproximadamente doscientas veces y la he seguido viendo siempre en París cuando la pasaban en la cinematoteca. Eran historias trágicas de amor. Lógicamente para mí el amor se había convertido en algo trágico, imposible (Sánchez; Ortiz de Zavallos, 2006: 107).

El texto fílmico *Historia de tres amores*¹¹⁵ machaca la instancia narrativa, dentro de un intertexto recurrente, más de veintiocho ocurrencias, como se lo subraya Tere a su enamorado. Ese recurso permanente al texto fílmico, en especial en la primera parte, desde la página 106 hasta la página 111, redistribuye el papel del amor dentro del tema de la muerte, e inscribe la adicción personal del sujeto Manongo: nunca participan los matadores del barrio Marconi de este ritual. Por lo contrario, Manongo sufre el impacto de una de la *star* de la película, y viene a identificarse a ella. Desde la pantalla, la *star*, aquí el actor James Mason, es el espejo de una necesidad de identificación del espectador/Manongo. Para él, puede representar la personificación de sus quimeras; también se torna el modelo que se debe imitar. Abundan las referencias intertextuales, por lo cual sólo voy a recurrir a algunos ejemplos que me parecen más relevantes:

James Mason con un esmoquín negro. La bailarina y actriz Moira Shearer, pelirroja, blanquísima, pecosa, demasiado frágil, repite unos pasos en un escenario vacío de un teatro recién abandonado por el público. James Mason sabe sufrir mientras lo recuerda todo tumbado en una perezosa en la cubierta de un barco. Nace el amor en el escenario vacío en el que ella ensaya pasos de un ballet terminado en un teatro que cree totalmente vacío (p. 45); en la cubierta muy elegante de un barco, tumbado en una perezosa, traje de franela gris azulado, británico cardigán amarillo, nudo Windsor de la corbata negra, sombrero de ala caída, sin haber escuchado jamás en su vida hablar de Nathalie Wood, de James Dean [...], absorto en el mundo muerto de una pelirroja pálida y pecosa que nunca debió bailar; amigo Adán Quispe [...]sí, el amor ha muerto, Adán Quispe ; *igual, exacto, realmente metido en el tema de Paganini, confundido con él, solitario y perdido para siempre en recuerdos, navega Manongo Sterne...*(pp. 48-49); [...] el amor fue una aparición que ha muerto [...], la fugaz aparición de un pasado que determina toda la inmensa crueldad del presente y del futuro... ¿unos anteojos negros para no ver el futuro? (pp. 64-65).

Es de notar que la *star* es capaz de conducir al público mentalmente hacia otro mundo, un mundo imaginario que puede ser el cumplimiento de sus sueños. En su artículo «Der Dichter und das Phantasieren», Sigmund Freud habla del fenómeno del «Tagtraum», del sueño diurno que parece tomar un significado particular en el contexto de la influencia de la imagen de la *star* del cine sobre el espectador. Tal como lo constata Freud los sueños diurnos o sea los «fantasmas» son cumplimientos de deseos: «die nachtlichen Träume sind ebensolche Wunscherfullungen wie die Tagträume, die un sallen so bekannten Phantasien» (Freud, 1976: 215).

¹¹⁵ *Historia de tres amores* se remonta a los años cincuenta– 1953, exactamente; es una co-producción de Vincente Minnelli y Gottfried Reinhart.

El cine y la frontera

Existen diferentes modos de decir la frontera. Dentro de los códigos técnicos cinematográficos, el plano cinematográfico, frontalidad sacada de la superficie llana de la pantalla, convoca la semántica del término *frontera*: «Une frontière est d'abord surface de contact mais aussi de séparation. La capacité expressive du mot conjugue les sèmes de limite et de passage; passage vers l'ailleurs, l'altérité, l'étrangeté [...]» (Carcaud Macaire, 2009: 80). El texto de Bryce Echenique enfatiza en esta noción de paso, como lo acabamos de ver en los análisis precedentes. En lo que a este pasaje de la obra se refiere, podemos apelar a la figura especular: ambos personajes (James Mason y Manongo Sterne) actúan, a la vez, del mismo modo. Manongo se traslada metafóricamente hacia el interior de la pantalla, para tornarse James Mason, mientras éste, a su turno, está cruzando por el mar Mediterráneo. En esta superposición –especularidad– de la travesía, en realidad dos travesías que se interrelacionan, pero que quedan incomunicadas en la realidad –son dos espacios /tiempos diferentes–, se perfila la cuestión identitaria: ¿en qué medida y hasta qué punto Yo puedo ser el Otro? ¿Enajenarse a la(s) imagen(es) no será correr el riesgo de perderse a sí mismo en tanto individuo?

10.4. EL PROCESO DE COLONIZACIÓN DE LA PERSONA AMADA. UNA NUEVA LECTURA DEL MITO DE PIGMALIÓN Y GALATEA

A modo de introducción a la noción de “mito”, recuerdo brevemente su sentido desde la perspectiva de una lectura sociocrítica. Al incorporar una materia cultural preconstruida, el texto de ficción hace emerger nuevas relaciones con el mundo y produce sentido, superponiendo el primer campo de transcripción de la memoria colectiva al segundo más complejo, donde se inscribe el conjunto de una formación social por medio de las formaciones discursivas correspondientes.

Manongo, el sujeto, se da a ver en una oscilación entre la cultura andina –lo de la cuculí ya evocado– y la cultura de masa –adicción al texto fílmico, *Historia de tres amores*. Atravesado por esas manifestaciones culturales, el sujeto, a su vez, intenta comunicarlas al objeto de su deseo: Tere Mancini, pues quiere conscientemente moldear a su imagen. Manongo, sujeto colonial¹¹⁶ colonizador, reactualiza dentro de la dimensión afectiva el proceso de colonización. No obstante, cabe diferenciar dos niveles de lectura. A nivel semiótico, los elementos

¹¹⁶ Es un criollo y participa de la cultura criolla.

básicos del texto cultural de Pigmalión y Galatea –texto exógeno, importado–, hacen de Manongo un sujeto colonizado. A nivel metafórico, el fasonaje de Teresa corresponde con una búsqueda identitaria a través de la cual Manongo transcribe una realidad discursiva profunda. El sujeto peruano está en el intento pero no logra; está incapacitado en nacer.

En la lectura de la colonización de la persona amada, que se vale del mito de Pigmalión y Galatea, la microsemiótica del paso estructura el doble proceso de transferencia que ejecuta Manongo: el traslado y la paloma cuculí, el traslado y el texto filmico.

Cuculí versus Manongo versus Tere —→ *Experiencia del dolor.*

Manongo versus *Historia de tres amores*/ Manongo= James Mason versus Tere= Moira Shearer —→ *Doble identificación.*

10.4.1. *El traslado y la paloma cuculí*

Recordemos brevemente que, en San Isidro, el lamento desgarrador es acto iniciático que contribuye a impregnar la sensibilidad de Manongo bajo los semas de la pena y del dolor. Para librarse, en cierta medida, de este malestar, Manongo transmite su experiencia a Tere, imponiéndole una escucha atenta al triste canto de la cuculí:

[...]y será uno solo y será para los dos el mismo, en todo caso, el canto de todas, el canto de cualquiera de las palomas que hay en este mundo, que nos toque enfrentar en esta vida; no tenía que ser el único que escuchaba así el canto de una paloma, piensa, siente Manongo; [...] no sé cómo he podido ser así; no sé cómo he podido no fijarme nunca en el canto desgarrador de la paloma cuculí, piensa, siente Tere [...] (p. 73).

10.4.2. *El traslado de la cultura importada encauzada en Historia de tres amores*

Conjunto estructurado, la película proyecta una visión dramática del amor, drama, además, acentuado con la música de fondo de *Rachmaninov, concierto n° 2* sobre un tema de Paganini. Al entrar a platea “por primera vez” (p 167) Manongo injerta el guión en la instancia narrativa. Una puesta en abismo centrada en el primer y tercer segmentos. El primer segmento injerta un tipo de discurso (modelo) sobre el amor, discurso del que Manongo se apropia, al identificarse a James Mason y, por ende, metamorfoseando a Tere en el doble de Moira Sherer:

¡Cómo lloraban Tere y Manongo por la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* y cuando se muere por haber bailado para él y por bailar ella que no puede bailar la pobrecita de Moira Shearer y él siempre tan elegante y después tan solo para siempre en la cubierta de un barco elegantísimo que atraviesa el Mediterráneo azul! ¡Qué triste y qué linda y qué importante! [...] Manongo *le dio instrucciones* para que se aburriera con la segunda historia de amor [...] (p. 102).

Pero el intento de colonización de la persona amada sólo es una quimera. El acto de la escritura redistribuye la versión original en que Pigmalión se enamora de su creación –una estatua– que logra existir por la fuerza de su amor. Es de notar el distanciamiento que va a tomar Tere respecto al acto de esta creación. Al cabo de exactamente tres años, ocho meses y trece días (p. 415), Tere rechaza en bloque todos los chantajes de su enamorado: «pero no voy a dejarme que termines de inventarme a mí también!» Además de la problemática de la creación, filtrada por el mito de Pigmalión, la escritura nos interroga sobre la propia identidad del sujeto, identidad cuyo carácter ambiguo está inscrito en el signo-filtro de los anteojos negros que Manongo lleva desde su adolescencia. El cuestionamiento es saber dónde se sitúan Manongo y Tere y qué sentido atribuyen a la noción de cultura. Poco a poco, deambulan en universos paralelos. Manongo, en la cultura criolla del vals de Néstor Chocobar; Tere, en la cultura importada de Cuba a través del mambo n°5. Mientras ella se agita, frenéticamente, al compás de la música, Manongo, desilusionado e impotente, acaba por reconocer que «la pobre Teresita, definitivamente, sí que no tenía esa capacidad de asimilación» (p. 464).

10.4.3. *El desmoronamiento o los ídolos nada solucionan*

La vida es sueño y los sueños, sueños son.

Calderón de la Barca

Roland Barthes afirmó que la situación cinematográfica produce en el espectador una actitud prehipnótica; así se une a la imagen por el efecto de la naturalidad con que acepta ese arte (Barthes, 1975: 104-107). Desde el sesgo de esta unión que define Barthes, nos interpela el modo como Manongo se ha apropiado de las imágenes del cine como modelo para el actuar en la vida, lo cual problematiza la noción de frontera entre realidad y ficción. ¿Por qué? Pues, el borrado de las fronteras entre realidad y ficción cuestiona tanto el criterio de verdad como la misma realidad, uno de los temas predilectos de la narrativa posmoderna. Como escribe Javier Gómez Montero:

La misma realidad y su representación se han visto puestas en entredicho: una vez desterrado el original y el modelo por su copia e imagen, la obra de arte no alcanza más que a experimentar con simulacros y reflejos la experiencia real. Incluso al pensamiento se le veda el acceso a una realidad que se confunde con la ficción. El individuo vive inmerso en una hiperrealidad configurada por simulaciones de realidad: lo real, lo imaginario y sus simulacros convergen en una totalidad operacional (Gómez Montero, 1991: 134).

Inaugurando el proceso de descolonización del imaginario, el mundo ficcional de los ídolos se derrumba, y en su desmoronamiento impacta el mundo de la realidad, el de los amigos, que a su turno está falto de sentido:

Desaparecieron James Mason y Kirk Douglas y todos los demás ídolos del cine. *Desaparecieron* los muchachos del barrio Marconi y los ídolos del rock y en el colegio *desaparecieron* todo un Gordito Cisneros, todo un cholo José Antonio, todo un Jorge «Tyrone»Valdeavellano, todo un Teddy Boy, todo el mundo en realidad. Cuando Tere falló un miércoles, en que le había jurado no volver a fallar y Manongo la interrogó después un sábado por la tarde, empezó *aquella sensación de vacío y extrañeza*, de amigos que sólo eran imágenes, de ídolos que no servían para nada, de atuendos vergonzosos, de gastadas palabras inútiles, de un mundo sin capacidad de respuesta. [...]. *No acompañan los amigos y los ídolos nada solucionan...* Los malditos ídolos y todo lo demás de aquella sensación empezó, interminable combate de *patear latas sin sonido por unas calles sin eco* (p. 406).

Manongo realiza que ha hipotecado la vida a través de una quimera pues no quería ver, o sea enfrentarse con el presente: «Manongo se negó rotundamente a *ver* todo aquello hasta 1981. Pero estaba tan feliz con Tere, entonces, que los suyos fueron ojos que realmente se negaron a ver (vida/situaciones/cambios)» (p. 474). No obstante, nos interpela esta seudotoma de conciencia ya que sigue el Manongo ya maduro construyéndose la vida con préstamos culturales, otros tantos *tenant-lieu* que no dan cuenta de la identidad del sujeto sino que siguen proyectándole en juegos especulares en los cuales se sume. Es de notar que el proceso de demistificación redistribuye la visión del mundo del héroe, desplazándola hacia otros dos textos filmicos: *Ciudadano Kane* (1941), y *El último magnate* (1976): ¹¹⁷ Manongo Sterne «[...] seguía ya bastante consumido por las canas y su inmensa fortuna, tan Rosebud como *Ciudadano Kane* y *El último magnate*» (p. 468). Siendo “Rosebud” la última palabra que pronuncia

¹¹⁷*Citizen Kane* es una película de Orson Welles; *El último magnate*, de su nombre original *The last Tycoon*, es de Elia Kazan.

el financiero estadounidense Charles Foster Kane al expirar, e inscribiendo la segunda película, la desaparición de la creación cinematográfica, ambos signos presagian, a nivel metafórico, la muy próxima desaparición de Manongo.

Conforme se deconstruye en el amor, Manongo reanuda con las raíces de la propia cultura, el criollismo. Primero Manongo se identifica con el bardo criollo, Néstor Chocobar, autor del vals criollo *Un vals y un recuerdo*:

-Mi nombre verdadero es Néstor Chocobar le soltó furioso, Manongo, al que últimamente le había dado fuerte por el vals criollo.- Bueno, ya lo sabes, y si quieres te explico porque esta vez soy argentino y soy Néstor Chocobar, aunque este último ya murió según canta Jesús Vásquez, reina y señora de la canción criolla, en un vals que se titula, precisamente, ¡*Un vals y un recuerdo*, y en el que Néstor nació y murió peruano para siempre, carajo! [...] (p. 463).

Así, a la par que reivindica sus raíces criollas, Manongo anticipa sobre su propia muerte, apropiándose del texto del músico de quien va a transcribir la letra en su integridad:

Un vals y un recuerdo

Recuerda dulce amor
aquel vals
aquel vals de antaño
que escucháramos cantar

Triste en sus versos
y en su melodía
y muy precioso en su armonía
al oírlo me ponía sentimental

Jamás podré olvidar la emoción
de aquel muchacho criollo
aquella noche, en el teatro
con la orquesta
como si algo presintiera
que en su vida
pronto iba a pasar

Yo te pido guardián, que cuando muera
sobre mi tumba no coloques nada
no permitas que crezca enredadera
ni que coloquen funeraria losa

Una vez muerto
échame al olvido
Ha terminado
toda mi existencia...

Y si viene a llorar la amada mía
hazla salir del cementerio y cierra...

Así cantaba ese muchacho criollo
y en el teatro nos emocionaba,
Trovador nacional y bardo popular

Mil canciones cuando las cantaba
ponía su alma y a todos gustaba
como si algo presintiera
que en su vida pronto íbale a pasar

Y ese bardo criollo
que hoy todos lloramos
era Neessstooooooooor...
Cho...cooooo...baaaaaaar (pp. 464-465-466).

Desde entonces, el matiz dramático impregna todo el campo cultural: el cante jondo de José Menese, con *Son grandes fatigas dobles* (p 476) y *Haciendo por olvidarte*, una malagueña cuya letra transcrita en su integralidad en el tejido textual, expresa la desesperanza. La segunda canción que me interpela es una malagueña de Porrina de Badajoz, *Haciendo por olvidarte*,¹¹⁸ varias veces citada –cuatro ocurrencias– (pp. 480,481): «Una malagueña que fue música de fondo me corregía (Manongo) aquello de *Haciendo por olvidarla*, porque resultó que la versión correcta era *Haciendo por olvidarte*» (p. 480). Igualmente, Bryce Echenique traslada el intertexto dentro de la letra original, aquello que, a mi entender, fuera de su conocimiento artístico, produce sentido, al articularse en torno a los dos semas de la espera y de la desesperanza porque sin Tere Manongo no puede vivir.

Haciendo por olvidarte.

Haciendo por olvidarte
Yo creí que te adelantaría

Y haciendo por olvidarte
Cuando pasaron tres días

Como un loco fui a buscarte
Porque sin ti vivir no podía (p. 481).

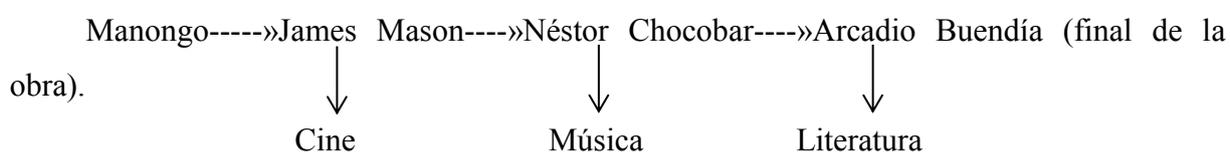
Luego de su tránsito por la Victoria (p. 482), un emblema del criollismo, pero también un momento de su vida en que Tere le había “roto su mundo entero” a Manongo, la canción ya no es para él un universo de proyección de sus deseos/ilusiones sino un universo de reconstrucción de la realidad después de los estragos provocados por el amor. Manongo empieza a alejarse y refugiarse en su soledad con *All you need is love*, (1968), de los Beatle. En el entrecruzamiento de los campos culturales –literatura de Salazar Bondy, música de Alfredo Zitarrosa (p. 538) –a través de imágenes que desubstancian a Lima por una parte, y de signos que transcriben el fracaso de un amor no compartido, por otra parte, la escritura inscribe la visión

¹¹⁸ No puedo afirmar con certidumbre la fecha de su publicación, sólo que se hubiera hecho pública a eso de los años 1954.

premonitoria de la muerte: «y el cielo de Lima era ese cielo sin cielo y sin ciudad» frente a «y en la senda donde vivo / siempre encuentro tus flores desvanecidas». Poco a poco, el sujeto va desapareciendo del escenario; los signos inscritos por la escritura de Salazar Bondy “el cielo sin cielo y sin ciudad” a través de su testamento ológrafo se superponen a otro texto, una ranchara popular, símbolo de la identidad mexicana: *Cielito lindo*. Su letra será redistribuida, concretamente, mientras la autopsia de Manongo.

A estas alturas de nuestro análisis, podemos emitir las reflexiones siguientes. Yerta en el pasado mítico de la colonia, Lima ha desaparecido del escenario; el proceso de descomposición ya inscrito en la humidificación del paisaje urbano ha efectuado su deterioro, vaciando a la Lima señorial hasta dejarla “sin cielo y sin ciudad”.

En la posmodernidad, toda cultura es pseudocultura. Como ya lo tenemos dicho la invasión de la misma irrumpe al texto bryceano, a través de un mosaico de intertextos musicales y cinematográficos. Este mundo representado remite a la noción de mito entendido como «el sueño público y el sueño privado» (Campbell, 1991: 75). En la narrativa de Bryce Echenique, bien está presente este sistema mítico con el doble objetivo de apuntar a la distancia entre modelo y realidad, y denunciar cómo Manongo asume las imágenes musicales y cinematográficas como suplantadoras de la realidad. Progresivamente, el sujeto se diluye en modelos que lo reemplazan a sí mismo, a lo largo de una cadena de significantes –las múltiples identificaciones– que lo imposibilitan por emerger en tanto individuo, y lo fragmentan –otras tantas alteridades, los *tenant-lieu*–, hasta su borrado definitivo. En efecto, una serie de preconstruidos culturales sacados sucesivamente de la música, del cine, y para terminar, de la literatura organizan la identidad de Manongo, otras tantas máscaras con las cuales se ha venido disfrutando Manongo, a lo largo de toda su vida.



En un itinerario simbólico, Manongo, *sujeto escindido*, atraviesa el mundo antiguo, despedazado, pateando “latas sin sonido por unas calles sin hueco” (p. 406), no sólo una metáfora de las imágenes cinematográficas sino también las representaciones de los dos temas medulares en la historia, la amistad y el amor. “Después de su primer retorno al mundo roto por Terre”, el derrumbe de este antiguo mundo presupone la desaparición total y definitiva del sujeto

al mundo de la realidad. En contrapunto, Tere ya se ha librado de la enajenación en que la tenía sujeta Manongo, un proceso que ella califica de chantaje afectivo:

Y que él jamás había matado por amor fraternal a ningún hermano, ni una mosca siquiera y lo que me hiciste sufrir. Y que era una bestia y un loco y un tarado. Y que ella le había explicado ese caso tan raro a un psiquiatra [...].Y que se contentó con que lo del hermano asesinado fuera otro de sus chantajes [...].Y si también inventaste a James Mason y la butifarra y el además y todavía y el colegio San Pablo y la trascendencia y la desesperación. Pero no voy a dejar que termines de inventarme a mí también [...].Y que te tuve miedo y que te odio. Y que me odio por no tenerte miedo, pero un instante y nada más, o sea que ni intentes aprovecharte, te lo advierto. Tere le había “roto su mundo entero”. Y bueno, veamos si me queda algo por decirte [...]. Adán no será campeón y no lo volverás a ver más, Manongo [...] (pp. 415-416).

Los ídolos nada solucionan, por lo cual Manongo va a decidir pasar por *el otro lado del espejo*, e incorporarse a un universo /umbral entre la realidad y la ficción, el de la ensoñación de la Violeta, en el escenario idílico de la bahía de Formentor, objeto del próximo análisis textual.

A modo de conclusión, diré que el presente trabajo problematiza la cuestión identitaria. En efecto, acabamos de ver cómo Manongo intenta establecer su identidad a través del enfoque de la cultura, por lo cual podemos, de momento, definir una identidad cultural que va oscilando de la cultura andina, con la cuculí, hasta la cultura de masa, con la interferencia del cine hollywoodiense, y rematar con la cultura criolla, configurada en el bardo criollo Néstor Chocobar. Enmarcadas en la noción crosiana de sujeto cultural, las múltiples identificaciones –el proceso aún no está acabado– permiten enraizar a Manongo, mejor dicho, a *los Manongos*, en plural, «en la conciencia que tiene(n) de su(s) identidad(es)» (Cros, 2003: 42): el *yo* cede su sitio a *ellos*, operando así el sujeto cultural tras *la máscara de la subjetividad*, pues esta instancia se construye en el espacio psíquico de un individuo. Al mismo tiempo, todos esos *YOES* cuestionan la noción de sujeto y de las interrelaciones que tiene con la instancia de sujeto cultural, pues «el sujeto no se identifica con el modelo cultural, es, al contrario, este modelo cultural que el que lo hace surgir como sujeto. El agente de la identificación es la cultura y no el sujeto. El sujeto en efecto no tiene otra salida que la de identificarse cada vez más con los diferentes sustitutos (los *tenant-lieu*) que lo hacen presente en su discurso» (Cros, 2003: 166).

PARTE QUINTA:
DUALIDAD Y ESPECULARIDAD

La connaissance de l'érotisme ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression. [...] Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez d'autres des conduites contraires. Les premières sont traditionnelles. Les secondes elles-mêmes sont communes, du moins sous la forme d'un prétendu retour à la nature, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du «retour à la nature»: elle lève l'interdit sans le supprimer. Là se cache le ressort de l'érotisme, là se trouve en même temps le ressort des religions (Bataille, 2011: 39).

CAPÍTULO 11. LOS CARNAVALES EN EL PERÚ

11.1. EL CARNAVAL COMO VECTOR DE LA CULTURA POPULAR PERUANA

La primera fiesta carnavalesca se celebra en Lima en 1544, bajo la denominación de fiesta del domingo de Cuasimodo. Ya en el primer tercio del siglo XVII, las carnestolendas (carnavales) es una fiesta muy popular asimilada por negros, indios y mestizos: basado en la inversión del orden social, esta fiesta colectiva constituye una forma eficaz de mantener a una sociedad ya estratificada de manera precisa. En los tiempos de la Colonia, esta fiesta es un modo de reforzar la noción de una cultura “baja” y de otra “elevada”. Progresivamente, la fiesta se hace un elemento imprescindible de la identidad y cultura peruanas tras la derrota con Chile, cuando el concepto de lo peruano comienza a variar para incluir también a la cultura popular.

Para Bataille, la vivencia de la fiesta –en el sentido genérico– requiere “una experiencia personal, igual y contradictoria, de la prohibición y de la transgresión”. Siendo el carnaval una experiencia ritual en cuyo transcurso se produce una transgresión sagrada, éste provoca la hostilidad de aquellos que detentan el poder político e ideológico. Conviene cuestionar el espacio peruano para aclarar si era el carnaval sólo una válvula de escape temporal o una transgresión de las normas.

11.2. EL PRECARNAVAL

Cada año, en el mes de febrero, se inicia un nuevo ciclo cuando la celebración de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria convoca a promeseros de diversos puntos de Lima y del Perú, los cuales, una vez cumplida su manda, culminan la peregrinación en los bodegones de los alrededores. Esta fiesta era celebrada desde fines del siglo XVIII, y en su expresión ritual cristiana era estimulada por la jerarquía de la Iglesia Católica, dado sus beneficios espirituales, pues la Imagen Sagrada de la Candelaria afianzaba la devoción; además, en su dimensión mundana era fuente de poder eclesiástico y de ingreso económico para la Iglesia. Finalizada la fiesta de la Candelaria, los peruanos iniciaban su preparación para los días de carnaval, por antonomasia, la fiesta de la sensualidad, la transgresión y el desorden.

La teoría del carnaval elaborada por Bajtin parte de la hipótesis que este evento es la inversión de un mundo dual: por unos días, el mundo se da vuelta y los sectores sociales bajos pueden ejercer una “autoridad ritual” sobre las clases altas que tendrán que aceptar la experiencia de ser degradados ritualmente. En este espacio y tiempo de transgresión de la cultura

oficial, de las normas y valores de la clase dominante, (Bajtín, 1974), el carnaval funcionaba como una válvula de escape que permitía que el pueblo pudiera rechazar simbólicamente el poder, a través de las parodias de las autoridades del Estado y la Iglesia. Dentro de una gestualidad signada por la vulgaridad y lo obsceno, el espectáculo teatral inscribía los deseos transgresores de los participantes bajo el signo de las máscaras.

Umberto Eco argumenta que este ritual necesita, para existir, un marco, el de leyes colectivas “penetrantes y profundas” (Eco, 1998). Así, tal como lo señala Eco: «las transgresiones del carnaval eran más bien rituales que servían para reforzar las normas sociales que la gente respetaba el resto del año». Por eso, concluye Eco «el carnaval puede existir sólo como una transgresión autorizada por la propia cultura oficial» (Eco, 1998: 16). En el caso de los carnavales limeños, éstos tienen sus inicios en la Colonia y estaban asociados a las festividades de semana santa. Según Ramos (1992) y Acosta Arias Shreiber (1997), en la Colonia, el carnaval representaba una especie de distracción que se otorgaba como gracia a los dominados para que el resto del año cumplieren con sus labores y no cuestionasen el orden colonial.

11.3. LAS PRIMERAS FORMAS DEL CARNAVAL

El carnaval llegó a América de manos de los conquistadores españoles. Aunque no se sepa exactamente cuándo empezó a celebrarse el carnaval en Lima, tenemos la certidumbre de que ya en 1544 se celebraba en Lima la fiesta del domingo de Cuasimodo, fiesta carnavalesca en la que los negros salían pintados y con máscaras de diablos para realizar danzas frenéticas. Ya en el primer tercio del siglo XVII, el carnaval era una fiesta muy popular, asimilada por negros, indios y mestizos:

El carnaval se iniciaba simbólicamente con el paseo de ño Carnaval, el muñeco que lo representaba y concluía el Miércoles de Ceniza con el entierro del mismo para dar paso al tiempo de la Cuaresma [...] En la fiesta del domingo de Cuasimodo, salía de cada una de las parroquias de Lima la procesión del Santísimo Sacramento acompañada de danzas de diablos que se comportaban con especial desenvoltura. Los diablos, vestidos con máscaras y trajes llamativos y armados de palos y látigos, bailaban y hacían diabluras por todas las calles de la ciudad (Estenssoro, 1996: 45)

Cabe recordar que durante la Colonia, hasta los miembros de la nobleza participaban en la fiesta. Respecto a la postura de la Iglesia, claro es que la moral pagana y la irreverencia que

dominaba en las imágenes y personajes populares exhibidos en la fiesta, fueron motivos de conflictos. Pero, como sucedía en Europa, el bajo clero, consciente de que la conversión al cristianismo era un proceso lento, capaz de tolerar lo pagano de las clases populares, pudo haber participado en las fiestas carnalescas.

Rolando Rojas Rojas hace hincapié en el hecho de que: «el carnaval cumplía con la función de identificar a las clases bajas con las costumbres poco elevadas» (Rojas Rojas, (2005: 39). Reivindicado por las clases populares, en mayoría los negros, población mayoritaria de Lima a fines del siglo XVIII, el carnaval acabó por ser la mera expresión de las clases populares, y esta resemantización acarrea la oposición al poder colonial.

En aquella época, la política estatal intentó modernizar la vida cultural limeña, tomando en cuenta la amenaza que percibía en las diversiones populares. Así que las reformas buscaron asumir el control de los espacios públicos que, en cierta medida, venían controlados por las clases populares. Pero el proceso puede definirse en una dinámica cultural de dominación / resistencia, siendo las clases populares difíciles de dominar. Al fin y al cabo, ambas culturas se interpenetraron: las clases populares resultaron influenciadas por la cultura oficial, la clase dominante también se vio afectada por la cultura popular.¹¹⁹

11.4. EL CARNAVAL Y LA REPÚBLICA

En los inicios de la vida republicana (1822), muchas prohibiciones atestiguan de un discurso anticolonial; con objeto de negar el pasado colonial, se prohibieron las corridas de toros, las peleas de gallos, las casas de juego y, claro, en cierta medida, el mismo carnaval. El 16 de febrero de 1822, un decreto firmado por el marqués de Torre Tagle abolió el carnaval: «Queda prohibida como contraria a la dignidad y decoro del pueblo ilustrado de Lima, la bárbara costumbre de arrojar agua en los días de carnaval, junto con los demás juegos impropios que se jugaban en ellos» (Oviedo, 1861: 12).

En su «Guía del viajero en Lima», don Manuel Anatasio Fuentes afirma que:

Entre las diversiones inventadas por la barbarie, y cuya existencia apenas puede suponerse en un pueblo medianamente civilizado, ocupa uno de los primeros lugares el juego de carnestolendas. Se diría, y con razón, que en esos tres funestos días pierden el juicio las dos terceras partes de

¹¹⁹ El ejemplo es el culto al Señor de los Milagros, surgido de la devoción popular de los negros del barrio de Pachacamilla: la imagen, según la tradición, fue pintada por un negro.

los habitantes de Lima, y que la otra tercera parte es la víctima de aquella locura (Fuentes, 1998: 266).

Aunque son varios los modos de refrescarse en el carnaval, tres pueden considerarse como principales: *la catarata, el jeringlatorio y la proyección*. Para el *jeringlatorio* se empleaban jeringlas de lata, con las que lanzan el agua a los balcones. La *proyección* la hacían cuando salen a caballo o a pie cargando canastillos con pequeños cascarones de huevos llenos de agua de olor, de harina o de confites menudos. Este último sistema de juego tiene la ventaja de romper los vidrios de los balcones y si los huevos son arrojados por brazos vigorosos suelen tapar el ojo de una señorita o dejarle en cualquier otra parte de la cara un agradable recuerdo de carnaval. Y en el caso de la *catarata* consistía en el vaciado de un recipiente lleno de agua, desde un balcón, sobre una persona ubicada bajo éste.

Como lo subraya Rojas Rojas: «Tanto la tarea de reformar las costumbres populares como la de educar al pueblo formaban parte de un evidente proyecto político: construir una identidad nacional» (Rojas Rojas, 2005: 55). Siendo Lima, «fiel a las viejas costumbres españolas (de) antes de la independencia» (Radiguet, 1964: 213), es obvio que proyectó imágenes de una sociedad poco dinámica, pese a cambios y rupturas significativos, tales como la liquidación de la corte e instituciones coloniales (audiencias e intendencias), la implantación del Congreso, la divulgación de un nuevo vocabulario político basado en conceptos como soberanía popular, libertad, igualdad y razón.

En este mundo nuevo, alterado por la modernización, la demolición de las murallas de Lima en 1870, y la publicación en 1872 de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma son dos signos que se dan a ver como expresión de la modernidad.

11.5. CARNAVAL Y MODERNIDAD

En este mundo en devenir, la fiesta carnavalesca vino a escenificarse dentro de un marco específico. El carnaval se llevaba a cabo los tres días previos al miércoles de Ceniza, fecha que daba inicio al ciclo de la Cuaresma, esos cuarenta días de ayuno y recogimiento que acababan el Sábado de Gloria (un día antes de la Pascua de la Resurrección).

El jueves de compadres

Dos jueves antes de iniciarse el carnaval, esta costumbre, heredada de los tiempos coloniales, consistía en que las mujeres enviaban “una tabla de compadres” a sus amistades del sexo opuesto, esperando recibir a cambio un obsequio mejor, al jueves siguiente, “jueves de comadres”; la llamada tabla de compadres era una madera en forma de fuente, adornada con frutas, flores y algunas figurillas, entre las cuales estaba el emblema esencial del compadrazgo, un pequeño muñeco negro que llevaba pegado en el vientre algunos versos alusivos al carnaval. Éstos se denominaban “décima”. Además, el carnaval se anunciaba por adelantado en la prensa. Los que hacían negocios se sumaban a los preparativos, publicando en los diarios avisos de venta de huevos rellenos con agua de colores, botellas con agua perfumada y jeringas de zinc para lanzar el agua. También se anunciaba en la prensa el alquiler de ranchos en Chorriillos y Miraflores para celebrar el carnaval en privado y lejos del tumulto. Durante esos días, era común tolerar las transgresiones, incluso las ridiculizaciones que se hacían de los encargados del orden público o de las autoridades religiosas. Una de las bromas más usadas era la de arrojar a los transeúntes un saco fuertemente amarrado a la base de un balcón, lleno de fragmentos de porcelana, hojalata, vidrios y fierros, que quedaba colgado al ras de la cabeza de quien pasaba por la calle.

Otros preferían colgar un gato adornado con muchos billetes y, claro, los desgraciados que querían cogerlos se encontraban directo con las unas afiladas de los animales. La alegría se sentía en todos los actos del carnaval y, en especial, en aquellas cuadrillas de negros que salían a representar el son del diablo, una danza frenética, sensual y muy popular, cuya tradición viene a perpetrarse, hoy en día, a través de concursos en todo el espacio limeño.

El son de los Diablos

El llamado son de los diablos fue otro número que provocaba revuelo en algunas calles. Lo componían grupos de negros grandazos y pestíferos, horrorosamente disfrazados [...], portando enormes quijadas de burro, al son de flautas, tamboriles y otros instrumentos musicales del más feo gusto. Se detenían frente a las casas a bailar y gritar, hechos unos verdaderos escapados del infierno, tendiendo después las manos para que les chorrearan centavos (Barrenechea, 1969: 39).

Acabados los tres días de locura, el regreso a la normalidad se concretizaba en el miércoles de ceniza. Dentro de las iglesias, los carnavales recibían del sacerdote la cruz de ceniza en la frente. Sin embargo, una última etapa venía a finalizar el carnaval: faltaba enterrar al muñeco que representaba a la fiesta, Ño Carnaval. El entierro se hacía en las afueras de Lima, cerca de la Plaza de toros de Acho. Entre los entierros, hay que destacar el de La Punta, en Callao.

11.6. LOS DIRCURSOS SOBRE EL CARNAVAL

No todos los limeños querían entremezclarse en las fiestas carnavalescas. Por una parte, la Iglesia ofrecía a los feligreses la posibilidad de alojarse en sus conventos para evitar las tentaciones carnavalescas. Por otra parte, el recurso más utilizado por la alta clase limeña fue de refugiarse en los ranchos de Chorrillos, Barranco y Miraflores, para gozar de un clima más moderado, en unos bailes privados. *El Comercio* del dos de marzo de 1892 apunta que en Barranco, los vecinos aseguraban que aquí se ha jugado mucho más que en Lima.

11.6.1. *El concepto de lo peruano*

Si bien no cobra el carnaval el sentido de identidad peruana en la primera etapa de sus manifestaciones, la historia, más precisamente, la derrota con Chile, lo va a incluir en la cultura popular bajo el enfoque del concepto de lo peruano. La guerra del Pacífico (1879-1883) deja un país amputado, inmerso en una doble problemática: la primera, una crisis de legitimidad de la clase social que controlaba el poder; la segunda, el debate sobre el problema de la nación y cultura peruanas. Los chilenos hicieron su ingreso a Lima el 17 de enero de 1881. Sólo un mes y medio después de la ocupación, se celebró ‘modestamente’ el carnaval. Habrá que esperar el año siguiente para verlo de nuevo florecer tanto entre las clases populares como en la élite limeña. Después de la salida definitiva de los chilenos en 1883, hubo aún un período de recuperación hasta el famoso año 1884, año que brilló por una novedad preconizada por la colonia italiana, o sea, un corso. En la historia del carnaval peruano, el corso connotaba el deseo de reformar la fiesta según el modelo europeo. Sin embargo, este primer intento, sólo fue una tentativa solitaria al que no concurrieron el resto de las colonias extranjeras ni los notables de Lima.

11.6.2. *El proceso de escisión*

A partir de este período se dibuja la perspectiva de los carnavales o sea una doble tendencia. Por una parte:

se identificaba al carnaval con lo criollo, mera reivindicación de la tradición limeña, con los rituales de los cascarones de huevo, las jeringas de latón, la harina y el añil. Los huevos consistían en los cascarones de los mismos, que los pasteleros, antes de extraerle el jugo vital, cuidaban de no romperlos por mitad como hoy, sino que hacíanlo por dos huequecitos abiertos en sus extremidades, ni más ni menos [...]; éstos pasaban a industriales especializados en el oficio, que los llenaban con aguas oloríficas, tapando después los agujeros con pez derretido, que al solidificarse imprimían al cascarón un peso suficiente para abrir cabezas, tapar ojos, y romper luna que era una barbaridad [...] formábanse en algunos cascarones mescolanzas tan hediondas que, cuando reventaban dentro de una casa, los mentados *Perfumes de Barcelona* quedaban tamañito, y era forzoso parar los huevos digo, el juego, hasta que la atmósfera refrescara. (Barrenechea Vinatea, 1969: 31-32).

Por otra parte, vino desplazándose hacia una versión moderna europea, tal como se encontraba en los corsos italianos, con confetis, globos, flores y chisguetes, nueva práctica que *el Comercio* de 1903 enuncia de la manera siguiente: «Ya el carnaval en las calles casi no merece ser descrito: con el transcurso de los años y la importación de costumbres europeas va perdiendo su colorido truhanesco y criollo de los buenos tiempos». En la revista *Varietades*,¹²⁰ nos cuentan que: «No obstante las nuevas conquistas que la industria va efectuando en todos los órdenes de la actividad humana, el juego del carnaval ha revestido, en Lima, el mismo carácter de criollismo que tenía ahora cincuenta años».

11.6.3. *La modernización del carnaval*

Será más tarde, en 1922, cuando aparezca la primera señal de una verdadera modernización del carnaval. Respecto al concepto de modernización, cabe determinar todos los sentidos que cobra esta palabra, o sea

¹²⁰ *Revista Varietades*, n°52, Lima, 27 de febrero de 1909, p. 167.

un cortejo de procesos tales como la formación de capital, la movilización de recursos, la difusión de la vida urbana, y la educación formal, tantos procesos que van a producir el auge del liberalismo, generando la construcción de un discurso nacional acerca de las potencialidades de la República y redundaron en el inicio de un refinamiento y la europeización de las élites sociales. (Habernas, 1991: 12).

El significado del curso de 1922 fue otorgar el control de los espacios públicos de la ciudad a la élite y al Estado. Los carros alegóricos, las reinas de belleza, las bandas militares y el Carnavalón remitían a un carnaval oficial mientras que el juego con agua y harina quedaba confinado en los barrios populares (El Callao, La Victoria, los Barrios Altos, semillero del criollismo). Frente a tal espectáculo, el mismo José Carlos Mariátegui escribe: «El carnaval empieza a adquirir la solemnidad del rito; el carnaval adquiere cierta solemnidad municipal, cierto gesto cívico, que cohibe en las calles el instinto jaranero de las masa [...], se desenvuelve sin sorpresa, sin espontaneidad, sin improvisación. Todos los números están previstos» (Mariátegui, 1978: 128).

Durante el oncenio de Leguía (1919-1930), el curso carnavalesco hizo parte de la modernización cultural del Perú pero aún continuó el debate en torno al carnaval. Para esquematizar, dos posiciones venían a expresar la fiesta carnavalesca: si bien el curso se había impuesto en el centro de Lima, el juego criollo seguía vigente en los alrededores. Este doble movimiento era la manifestación de dos clases sociales: *el juego mojado* remitía a la clase baja mientras que *el juego seco* era específico de la clase alta. Una tercera posición, minoritaria, procedente del sector católico insistía en erradicar el carnaval.

La polémica sobre el carnaval tuvo su punto más álgido al final del oncenio, en 1930, cuando *El Comercio* llevó a cabo una encuesta para conocer la opinión del público. El resultado fue que ganó *el juego mojado*, el criollo. Sin embargo, hay que reconocer que fue a partir del gobierno de Leguía cuando se convirtió el Carnaval en una gran fiesta nacional.

Pero los tiempos fueron cambiando y Lima sobrevivió al caos de dictaduras y recesiones: en este marco social, tanto la aristocracia limeña como los callejones encontraron el escenario perfecto para volver a imponer, a lo disimulado, la costumbre del juego de agua en las calles. Dicha tradición perduró hasta el año 1958 en que la violencia del carnaval tuvo su máxima expresión. Nadie quería salir por miedo al alboroto callejero, en especial, el miedo a las matacholas con las cuales se golpeaban a los transeúntes sin piedad, a los pedrazos y a las palizas. El gobierno tuvo que reaccionar.

Durante el gobierno de Prado (1958), la interferencia del carnaval con los días laborables —el Decreto Supremo 384 había hecho de los lunes y martes de carnaval días laborables— engendró cierta restricción. En efecto, el Decreto dejó únicamente el domingo de la primera semana de febrero para celebrar el carnaval. El año de 1959, *Ño Carnavalón* no inauguró ningún carnaval. Con Decreto supremo n.º 348, Manuel Prado ordenó que se suprimiera todo juego de carnaval en todo el territorio de la República a partir del año 1959 pero para compensar a los aficionados, se propuso que éste empezara el sábado. De esta manera, la fiesta popular vino a celebrarse los cuatro domingos de febrero y perdura la tradición carnavalesca hoy día.

Así se prefiere jugar a los carnavales sólo los fines de semana. En los barrios más populosos se suelen celebrar *Yunzas*,¹²¹ celebraciones oriundas de la sierra peruana donde todos danzan alrededor de un árbol lleno de regalos, y se come y bebe en grandes cantidades. En la yunza se juega a quién puede tumbar el árbol, siendo la persona que lo logra quién tendrá que ser el padrino de la actividad al año siguiente. En los otros barrios, hace unos años, los juegos con agua eran mucho más masivos pero ahora no lo son tanto, en parte por el déficit de agua que presenta Lima en algunas zonas lo que ha llevado a algunos alcaldes a prohibir estos juegos de carnavales.

Para resumir, acabamos de ver cómo los carnavales en el Perú han sido trabajados en la Historia y por ella, desde su emergencia hasta nuestra época. Producto importado por los conquistadores, y, de hecho, marcador del pasado colonial y de la colonización, los carnavales vienen a ser, en un primer tiempo, el lugar de desinhibición donde todas las clases sociales cohabitan y se mezclan. Poco a poco, bajo la influencia europea, los carnavales son el signo de diferencia en la dicotomía, cultura criolla versus cultura moderna, a lo europeo, en definitiva, la de las élites. Desde entonces, los universos se escinden entre, por una parte, los barrios populares cuyo emblema es el juego mojado, por otra parte, los barrios acomodados que se reconocen y se identifican en las prácticas de un juego seco. Así es como empieza a nacer conflictos seguidos por decretos cuya meta es reducir, hasta abolir definitivamente la fiesta pagana. En este sentido, los carnavales tienen la carga semántica de la segregación e inscriben, con fuerza, la ideología de la clase dominante.

En el Perú, si bien el carnaval de Lima es un evento importante, es de notar que se hace menos espectacular, debido a la supresión de los feriados del lunes y martes de carnaval. Así,

¹²¹ Este típico ritual es el umisha en la selva y el cortamonte en la costa.

forzoso es comprobar que la esencia propia del carnaval, a saber los dos semas de la transgresión y del desorden, sólo se dan a leer a través de una confrontación permanente con la articulación del orden social y del discurso de la civilización, en la dinámica de la Historia. Lo cual me conduce a resituar el carnaval en su trayectoria y notar que, mientras que en España, ha investido el espacio cultural de la burguesía y, de hecho, producido una cultura legítima e identificadora, en el Perú, tras la escisión entre los barrios populares y los barrios acomodados, el carnaval ha sido recuperado por las clases populares, viniendo a constituir una de las facetas de la cultura criolla.

CAPÍTULO 12. BAJO EL ARDIENTE SOL DE PIURA

«Ce sont toujours des pratiques sociales qui, présentes dès l'origine du texte, impulsent ou canalisent le dynamisme de la production de sens. L'écriture s'installe en elles et s'institue à travers elles» (Cros, 1990: 4). Avanzo la hipótesis de que en el texto bryceano, dos tipos de prácticas están al origen del texto: las prácticas carnavalescas y las prácticas rituales.

Las prácticas carnavalescas, presentes desde el incipit a través del caricaturado ministro de Hacienda e Inflación, Don Álvaro de Aliaga y Harriman se despliegan a continuación en el texto a través de lo huachafo. Las prácticas rituales, se traslucen a través de varios intertextos tan míticos como bíblicos, siendo Judas el primer signo que nos ha interpelado desde el principio del análisis de la obra. Si ahora estudiamos el funcionamiento de las prácticas, es fácil de notar cómo se superponen y se entrecruzan hasta impulsar y programar el texto dentro de la dialéctica del bien y del mal. Por fin, es obvio la apertura sobre la figura crística: ésta vendría a estructurar el conjunto, haciendo de Cristo una función mediadora que estructurara la producción discursiva a la vez que permitiera el constructo de un nuevo Adán: Manongo.

Mi análisis me ha permitido esbozar una estructura articulada en torno a un eje central, los carnavales de Piura, (p 337), que considero como un articulador, viniendo éste a centrar mi aproximación en torno al texto semiótico: Cara versus Envés, siendo el pasaje por los carnavales, o sea la transgresión, el incentivo de un descenso a los infiernos, una caída simbólica para Manongo.

Cara	EJE DE LOS CARNAVALES Manongo	Envés
Trascendente		la corrupción
Santo: misticismo / levitación /sufrir		la vanidad (las Villas)
El amor absoluto: abstinencia y fidelidad		la infidelidad
		Los vagabundeos
<i>¿El Bien?</i>		<i>¿El Mal?</i>

Para resumir antes a Manongo se le identifica con Cristo, es el momento de su santificación. Llegan los carnavales, momento de las transgresiones, por lo cual Manongo se vuelca al pecado; es la caída de un sujeto que se deja leer a través de la damnación (asimilación de Manongo con el diablo).

No puedo afirmar si da cuenta o no la estructura del texto de Bryce –la dialéctica del Bien y del Mal– de los problemas que afectan al campo de la religión bajo el efecto de la evolución socioeconómica, pero sin lugar a dudas, combinada con la función mediadora de Cristo, y en relación con otros elementos morfogenéticos, ésta estructuraría el conjunto de la producción discursiva, y participaría del trabajo del texto.

Me propongo cuestionar este capítulo, episodio central de la tercera parte del objeto cultural, a fin de sacar a luz los conjuntos estructurales que organizan la diégesis. La doble aproximación, sociocrítica y psicoanalítica, me permitirá mostrar cómo éstas convergen hacia la problematización de la búsqueda identitaria, la cual se realiza a través de imágenes culturales múltiples, metáforas de la fragmentación del sujeto.

El sujeto Manongo evoluciona en un espacio a la vez real –Piura, al norte del Perú– y simbólico, simbólica que se traluce en las dos representaciones del sol de Colán y de la luna de Paita. La dialéctica de la atracción versus la repulsión subtiende la trama narrativa, al colocar al sujeto en una confrontación sistemática del Bien y del Mal. Ente un estado de vigilia y un estado de embriaguez, Manongo sufre una doble iniciación articulada, a la vez, en torno a su ingreso al universo machista de los campesinos de Piura, y en torno a su aprendizaje a la sexualidad, mientras el período específico de los carnavales, en el verano de 1956.

12.1. PIEDRA Y CAMINO

Mi problemática remite a la construcción del sujeto y de su identidad, identidad articulada en torno a un elemento estructurante: “piedra y camino”. Esta construcción en interdiscurso con el motivo del *Vía Crucis* viene a funcionar como un sintagma que se inscribe en el no-consciente. Huella del discurso sobre el *Vía Crucis*, y relacionado con dos fenómenos que nos proponemos presentar a continuación –la levitación de Manongo y el proceso de transubstanciación–, este sintagma revelador de un carácter obsesivo tiene sentido.

En una perspectiva psicoanalítica, el sintagma ‘ piedra y camino ’ debe ser descodificado como un síntoma: «Le symptôme exprime un malaise qui interpelle le sujet et que celui-ci décrit avec des mots singuliers et des métaphores inattendues. Il se manifeste dans le discours sous la forme d’une discordance, au-delà de toute intentionnalité et de toute conscience» (Cros, 2003: 15)

Veamos en qué medida se verifica la hipótesis del síntoma en la diégesis:

Piedra y camino iba a ser su vida y lo sabía todo menos el sufrimiento final [...]. Pero, claro, Tere iba a crecer e iban a crecer también sus ardientes deseos de que Manongo creciera con ella hasta abandonar por completo *tanta piedra y tanto camino*, tanta levitación y tanto asfalto [...] Pero nones, nones, Tere, porque Manongo como que había decidido dar la vida para que ésta fuera sólo *piedra y camino*, transustanciados, eso, sí [...] (p. 318); Tere lloró copiosamente y Manongo, desesperado, desgarrado entre un amor sin pantorrillas, sin ni culo ni tetas y la invitación a Piura [...] copió sincera e íntegramente aquel llanto, de principio a fin. «*Piedra y camino*», decía Manongo [...] (pp. 342-343)

12.2. EL DOBLE

A lo largo de todo el capítulo, Manongo está confrontado a un dilema de orden afectivo. Para mejor entenderlo, hay que tomar en cuenta su concepción del amor, una concepción que está en desfase con la de sus amigos, y de modo general con los códigos vigentes en los años cincuenta, *mundo de culos y tetas*, como lo repite varias veces el enunciado:

Él tenía una enamorada de elección de toda la vida, ellos (sus amigos) unas hembritas de erección fácil, pajera [...]; además, nunca en el San Pablo los amigos de Manongo intuyeron siquiera que también él los perdonaba a todos por tener enamoradas con culos, tetas, caderas, pantorrillas izquierda, primero, y derecha después, o además y todavía pero en el sentido más putañero y sucio de esta sagrada expresión (p. 337).

Este desgarramiento entre la prohibición – Tere Mancini– y la transgresión de la prohibición, configurado en las mujeres “ardientes” de Piura, Tere Atkins, y las prostitutas de Catacaos, encuentra su resonancia en el signo de “la moneda”: este signo está convocado mientras la escena de la despedida entre los dos enamorados, preludio a la salida de Manongo a Piura: «De espaldas a todo lo que sucedió detrás de ella, Tere vivió el misterioso gozoso de sentir algo que se elevaba detrás de ella [...] Total que uno como que estaba al revés y el otro que era el revés de la moneda» (p. 343).

El signo de la moneda, figura del doble, tiene una connotación sagrada. Recordemos que:

el dios romano por excelencia, Jano, es el dios más del límite que uno puede imaginar Jano, que tiene dos caras y siempre se le representa en una moneda, o en una medalla, es el dios de las

puertas, de las puertas de la casa pero también de la ciudad, el dios por tanto de la apertura de caminos.¹²² (Trías).

Dichos caminos que se traslucen metafóricamente en el texto, con, por una parte, el enunciado de Tere, -O sea que te vas a Piura así nomas? [...] (p.343); «-Y tu vete a Piura que es peor» (p. 344) y, por otra parte, en el enunciado de Manongo: «me voy a Piura así nomas por la sencilla razón de que tu te quedas en Lima así nomas» (p. 343); «-¡Vete a la mierda!», lo cual significa la discrepancia e instala, de modo premonitorio, la ruptura.

Al retomar la hipótesis fundamental de la sociocrítica, a saber que: «Dès qu'un texte commence à s'instituer, il institue régulièrement ses régularités, c'est-à-dire ses lois de répétition», (Cros, 2003: 55), el signo de "la moneda", más allá de una sencilla lisibilidad metafórica del lazo amoroso -cara y cruz de una misma moneda-, va a ser redistribuido, a través de la linealidad de la diégesis, bajo diferentes formas tales como la copia y la reciprocidad: «cada uno impresionaba más al otro y cada uno le daba más pena al otro y cada uno miraba al otro como diciéndole pero yo te gané en el hipo aunque reconozco, sí, que tú me has ganado en el sollozo» (p. 343). El doble: Tere Atkins versus Tere Mancini: «Pero al regreso como que empecé a oír doble la misma historia de la misma Tere y [...] había una Tere en Lima y otra aquí y eso sí que ya no sólo es ver sino oír doble [...]» (p. 371), dice uno de los personajes, el Borrachito Franco, luego de haberse embriagado, en un bar del puerto de Paita, en compañía de Manongo. El mimetismo: Manongo versus Lorenzo Sterne, su padre: «[...] Manongo, imitando lo mejor que pudo la eterna compostura de su padre [...]» (p 348). La especularidad: Manongo versus Manongo: «Otra cosa, eso sí, era el diálogo que Manongo mantenía con la luna o a lo mejor ni siquiera con la famosa luna sino consigo mismo» (p. 370).

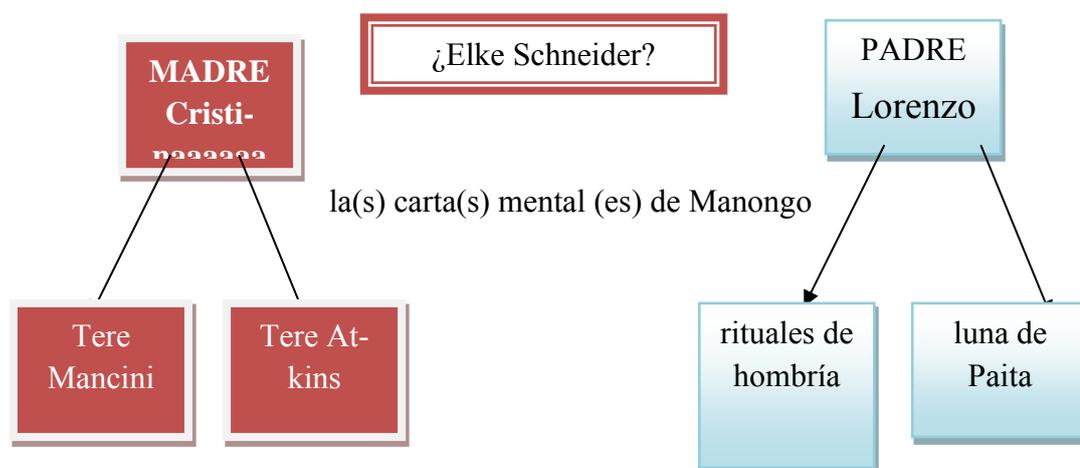
12.3. LA FIGURA DEL TRIÁNGULO

¿Existe o no un triángulo familiar tal como lo define la interpretación edípica, en otros términos, un modelo de familia edípica patriarcal en el que la madre maternal, cariñosa, reconoce la autoridad del Nombre del Padre? Así, conviene cuestionar el texto a fin de saber de qué modo, bajo qué formas Manongo va, como lo dice Deleuze (1971), a hacerse *triangler*, *œdipianiser dans sa-famille* y, como lo veremos, si bien se inscribe la figura triangular, se

¹²² Trías, Eugenio, *Conversaciones*, en Dialnet-Eugenio Trias-3987632.pdf, a partir de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3987632.pdf> [consulta el 2 de marzo de 2015].

desplaza el sentido original de su constitución: Padre, madre e hijo Un análisis profundizado del pasaje me ha permitido ver emerger dos conjuntos estructurales.

El primero está articulado en torno a la figura materna: en este primer conjunto estructural viene a injertarse un subconjunto que he identificado como el fantasma Elke Schneider. El segundo, organizado en torno a la figura del Padre, tiene como eje el campo de la experimentación. Estos dos conjuntos vienen a su vez a ser atravesados, uno tras otro, por un tercer conjunto que califico de columna vertebral del pasaje.¹²³ Se trata de las cartas mentales de Manongo:



Anticipadamente, quiero decir que para que el análisis quede coherente me será imposible respetar, en sus fieles líneas, el esquema precedentemente expuesto. Así, empezaré tratando de la figura triangular materna, en un primer tiempo, y sólo podré presentar mi hipótesis acerca de la figura triangular paterna, al final de mi estudio ya que el último experimento que se debe también tomar en consideración, el de la luna de Paita, se trasluce en el texto, poco antes de la salida de Manongo a Lima.

La figura triangular en torno a la madre

La madre

¿Por qué se dice «gozar como una puta» y «sufrir como una madre»? ¿Por qué no podría decirse «gozar como una madre» y «sufrir como una puta»? El segundo par de expresiones, des-

¹²³ La función de la carta es hacer emerger a diferentes niveles y bajo diferentes formas, el texto semiótico memoria versus olvido. Está transcrita bajo tres formas: una carta de amistad, una carta mental, y una carta de ruptura. Este aspecto merece un estudio específico y sólo he subrayado algunas pistas de investigación al respecto.

pués de todo, parecería mucho más adecuado cuando de sexo se trata. Pero los hijos no están dispuestos a reconocer ese goce. Conscientemente, por lo menos. La oposición entre la madre y la puta corresponde, según Freud, a la diferencia entre las representaciones de la figura materna con y sin censura: la mujer excluida de la lista de las posibles parejas sexuales es, en otra escena, el objeto sexual por excelencia.¹²⁴

El cholo José Antonio Billinghamurst Cajahuaringa, “procedente de Nazca”, manda una carta a su amigo Manongo. Este acontecimiento desencadena los recuerdos, al abrir sobre otro espacio/tiempo (técnica del flashback), donde doña Cristina, la madre de Manongo, evoluciona, presa del alcohol, luego del fallecimiento de su pareja:

Pero tequila tras tequila, era más bien don Lorenzo quien la contemplaba a ella desde el cielo y, perfecto en su bondad como era, según doña Cristina, a partir del décimo “Jesús mío”, le explicaba a Dios, en su afán de que fuera indulgente con su viuda: “la Todopoderosa humedad de Lima, Todopoderoso” (p. 350).

Es porque se sitúa exactamente entre la aparición de Tere Mancini, la enamorada ‘oficial’ de Manongo, y la de Tere Atkins, *su doble*, que este episodio me parece digno de interés. No sin recordar el signo de “la moneda”, la postura central que ocupa doña Cristina es el signo de la reversibilidad. De esta figura emerge la doble representación evocada en el artículo de Dardo Scavino. Tere Mancini en tanto objeto sexual prohibido, «sin pantorrillas, sin ni culo ni tetas» (p. 342). -Tere Atkins, en tanto objeto sexual permitido, «transubstanciación de lo seco angelical en lo empapado Sofía Loren, mas no viceversa, eso sí que no» (p 347).

Tere Mancini

La mascarada de la despedida

Frente a un Manongo «desesperado y desgarrado entre un amor sin pantorrillas sin culo ni tetas y la invitación a Piura de un amigo apodado el Muelón» (p. 342), Tere se nos aparece como una muchacha sometida y resignada: «Es mi destino, maldecía [...] torrencialmente» (p 342). Su sensibilidad exacerbada remite a los estereotipos de género, los del sexo débil: «Tere lloró copiosamente [...] aquel llanto [...]» (p. 342). No obstante, el personaje va a pasar muy

¹²⁴ Dardo, Scavino (2010) *Palabras*, www.escriitoresdelmundo.com. [consulta el 4 de febrero de 2010].

rápidamente de su función de ángel asexual (la prohibición de la censura por la transferencia que hace Manongo de su madre sobre Tere) a otra dimensión, la del sujeto de deseo erótico.

Un embrión de escena erótica

En el espacio privado del dormitorio, Manongo y Tere se dedican, por segunda vez, con emoción y pudor, a prácticas amorosas. Disfrazada de pantalones toreadores, que son «como de torero porque son apretadísimos [...]» (p316), Tere es objeto de deseo.¹²⁵

El discurso amoroso está puesto en escena bajo la forma de un juego de vaivenes entre los dos enamorados: en Manongo, se torna pulsión de una libido incontrolada, tras una transferencia de Sofía Loren hacia Tere: «le empapó la pantorrilla a Tere y se la mordió con toda el alma. Claro que él habría preferido mordérsela con todo el cuerpo pero a lo mejor fue la empapadez Sofía Loren la que hizo que de pronto se sintiera perfectamente erecto» (p. 343). En Tere, el deseo es vivido plenamente: «De espaldas a todo lo que sucedía detrás de ella, Tere vivió el misterioso gozoso de sentir que algo se elevaba hasta alcanzarla por atrás de los muslos [...]» (p. 343), y viene interiorizado en un acto mental que conduce a digresiones sobre el sexo femenino: «[...] la zona aquella que los vulgares llaman culo y los menos vulgares poto y su ama cuando la bañaba de niña llamaba potingo y en anatomía se llama glúteos» (p. 343).

La segunda fase remite sencillamente al proceso del goce, un goce fusional pero reducido al mental, cabe especificarlo, pues el acto carnal no será consumado. A este nivel del texto, “la moneda”, con las dos caras idénticas, metaforiza el proceso de la identificación al Otro, tal como viene definido en Lacan: [...] dans toute relation narcissique [...] le moi est l’autre et l’autre est moi» (Lacan, 1978: 120). También, se debe tomar en consideración

ce que le sujet trouve en cette image altérée de son corps, c’est le paradigme de toutes les formes de la ressemblance qui vont porter sur le monde des objets une teinte d’hostilité en y projetant l’avatar de l’image narcissique, qui, de l’effet jubilatoire de sa rencontre au miroir, devient dans l’affrontement au semblable le déversoir de la plus intime agressivité. (Lacan, 1966: 809).

¹²⁵ Los pantalones toreador que lleva Ornella, una seuda amiga de Tere Mancini, han provocado la primera erección de Manongo. Así él descubre el papel fundamental de este vestido, para el desenfreno de sus pulsiones eróticas. Los pantalones toreador son el signo del reflejo de Pavlov, razón por la cual se tornan una obsesión para Manongo.

Recordemos aquello que transcribe el enunciado al respecto: «Tere dejó de llorar de lo puro feliz que estaba y Manongo dejó de llorar de erecta felicidad. Total que uno como que estaba al revés y el otro como que era el revés de la moneda» (p. 343). El quidproquo, “un pleito de sordos” (p. 344), genera un clima de tensión que alcanza la fase de la agresividad, viniendo a protagonizar una sistemática de la brecha que va *in crescendo* hasta abismarse en la violencia física:

y Manongo se puso furioso porque Tere no lloraba por su partida y Tere se puso furibunda porque Manongo de golpe había dejado de llorar por su partida.

-¿O sea que te vas a Piura así nomás? –le hipó Tere. nomás?– le hipó Tere.

-Claro que sí –le hipó, a su vez, Manongo–, me voy a Piura así nomás por la sencilla razón de que tú te quedas en Lima nomás.

Tere le metió tremenda cachetada a Manongo y el golpe sonó tan fuerte que ni le oyó cuando al mismo tiempo ella le dijo perdóname, amor mío. Y él, que había visto venir la mano con todo el brazo furibundo, también dijo perdóname, amor mío, en pleno cachetadón, pero porque la vida es así ella tampoco le oyó y el asunto se convirtió en pleito de sordos y se odiaron para siempre y se insultaron también ya para siempre. (pp. 343-344).

La tercera fase se abre sobre el sema de la ruptura. En un último desafío, cada uno trata de herir al otro, remitiéndole a un mundo degradado y mancillado: «- ¡Vete a la mierda! (dice Manongo); - ¡Y tu véte a Piura que es peor!», le contesta Tere (p 344) Pero ello sólo es una mascarada, que viene a ser reformulada, sin ambigüedad alguna, en el enunciado: “O sea que Tere se fue a la mierda y Manongo partió a Piura, que era peor.” (p. 344).

El sueño de los cuernos monumentales

N'est symbolisé que ce qui est refoulé et seul ce
qui est refoulé a besoin d'être symbolisé.

JONES

Si pongo en perspectiva los actos de Manongo y de Tere, noto la presencia recíproca de imágenes que inscriben el texto de la tauromaquia y, de ende, ello presupone un combate simbólico dentro de las relaciones dominante versus dominado. Por otra parte, el acto simbólico de Tere, a saber el hecho de colocar los cuernos monumentales de toro sobre la cabeza de Manongo, es la réplica, en el inconsciente, de la mascarada orquestada, en el consciente, por Ma-

nongo, cuando decide que Tere debe llevar los pantalones de torero: «y el susto que se pegó una noche al soñar con unos monumentales cuernos con los que realmente no sabía qué hacer hasta que, por fin, apareció la cabeza de Manongo y juácate, se los colocó» (p. 345)

En *L'interprétation des rêves* (1900), Freud recuerda que en el mecanismo psíquico que produce las escenas imaginarias, éstas deben obligatoriamente permanecer inconscientes, dado su contenido y del hecho de que proceden del material inhibido. En la realidad, ¿no ha silenciado Tere su libido, para satisfacer las esperas de Manongo? El discurso sobre el sueño enunciado por Tere me interpela sobre dos aspectos. El primer signo característico que impregna el sueño de los cuernos monumentales es la censura, representada en el caso presente, por la prohibición y la culpabilidad:

al soñar con unos cuernos monumentales [...] y después, cuando se despertó, sintió una pena terrible por lo que había hecho [...] por qué exactamente lo había hecho [...] tú no sabes cuánto se puede querer a un muchacho también después de haberle puesto los cuernos soñando. (p. 345).

Freud¹²⁶ (1999) afirma que los sueños son simples realizaciones de deseos, incluso los sueños de ansiedad, donde la realización de deseos no es evidente. Estos sueños están acompañados por sentimientos que van desde una sensación desagradable hasta una ansiedad acentuada. El sueño de Tere posee algunos elementos que se asemejan y otros que se contraponen a la experiencia –el engaño con Tere Atkins– que va a vivir Manongo, poco tiempo después. Las imágenes oníricas descritas por Tere se nos la presentan como una joven quien hubiera tenido, simbólicamente, relaciones sexuales con otro joven. En el sueño, siente un inmenso placer en este acto y, entonces, puedo decir que Tere realiza en su sueño un deseo reprimido:

La censure [...] donne au sujet, pendant le rêve même, l'assurance que «ce n'est qu'un rêve» Cela se produit lorsque l'action de la censure intervient trop tard, le rêve est déjà formé et ses éléments ont, sans le vouloir atteint le seuil de la conscience. Ils sont alors parfaitement dépouillés de leur signification par le sujet qui les traite à la légère comme n'étant qu'un rêve. Jones (1997: 224).

Además de satisfacer la libido, la realización del sueño, y de su correlato, el deseo, pasa necesariamente por la proyección del Otro y su apropiación por un “YO” que se alimenta de éste y se lleva a cabo como tal.

¹²⁶ www.theseconline.com/es/9/6652/La_Teoria_de_Sigmund_Freud.html [consulta el 5 de marzo 2012].

El segundo signo remite al proceso de identificación y a la inversión de la ley de género. A favor del proceso de identificación,¹²⁷ Tere se percibe en una situación de dominante, de agente activo que se porta de un modo idéntico al de Manongo. Parto de la hipótesis de que esta identificación con Manongo, hecha a través del signo de carácter fálico de los cuernos monumentales, se deja leer como una clave de descodificación de la inversión de los géneros, en el aspecto, hombre versus mujer. Tere, en efecto, por la mediación del sueño, entra en el orden simbólico e intenta subvertirlo, al quebrantar la posición de las mujeres: «Ser el falo», «El Otro de un deseo masculino». Su acto se da a ver como la negativa del deseo de sólo ser «*le garant de la nécessité permanente du Phallus*» (Butler, 2006: 130): «*Être le phallus, c'est «incarner» le Phallus comme zone de pénétration, mais c'est aussi faire la promesse d'un retour à la jouissance qui précède l'individuation et caractérise la relation indifférenciée à la mère*» (Butler, 2006: 127).

El sueño de los cuernos monumentales no sólo abre sobre una dialéctica de la identidad sino que es, en última instancia, el lugar donde se realiza la transgresión de la Ley Simbólica.

Tere Atkins: entre Eros et Tánatos

Tere Atkins se llamaría esta Tere el día en que se la presentaran a Manongo y él, que en silencio bien vista y vigilada que la tenía ya, iniciaría una serie de experimentos cuya suprema finalidad y fidelidad a Tere [...] era la transubstanciación de lo seco angelical en lo empapado de Sofía Loren (p. 347).

Mi propósito es identificar esta serie de experimentos a fin de determinar el papel que pueden eventualmente desempeñar en el constructo del sujeto.

El primer experimento remite a Tere Atkins. Este punto de partida del experimento es la observación. Delante del hotel de turistas de Piura, Manongo está meditando a la par que está observando: «lo importante era determinar lo que había estado observando cada noche en la plaza» (p. 360). En esta observación Tere Atkins no es sujeto sino objeto experimental, «la chica observada, comparada», que sólo es reconocida para mejor hacer destacar el arquetipo de belleza, Elke Schneider, un nuevo encuentro de Manongo: «resultaba que además Elke crecía en su belleza universal. En fin, todo aquello era digno de observación, comparación»; «La chica graciosa (Tere Atkins) no era ni de lejos la mujer más bella del mundo» (p. 360).

¹²⁷: Jones distingue cuatro mecanismos del sueño: la condensación, el traslado, la dramatización, y la elaboración secundaria. La identificación hace parte del proceso de la condensación.

Ahora bien, hay que cuestionar el texto para determinar el porqué de este interés por Tere Atkins antes que por el arquetipo de la belleza. Aprendemos que Tere Atkins es divertida: «esa chica [...] tan graciosa, la chica graciosa», y esta gracia trastorna a Manongo hasta tal punto que acaba por observar las cosas al revés. El quismo –“observar [...] a una chica de pelo bastante blanco y piel bastante corta” (p. 360), testimonia una visión alucinógena donde el orden de la realidad está invertido. Sin ahondar en esta inversión, puedo notar que a continuación se acentúa la especificidad de Tere Atkins, mientras un cómico de situación que el texto identifica bajo una forma casi militar, “la operación falda”:

Inmediatamente le sucedió (a Manongo) algo graciosísimo y es que a la chica observada y comparada se le cayó la falda y nadie sino él se fijó. Vio exactamente como nadie salvo sus amigas se daba cuenta absolutamente de nada. La rodearon hasta ocultarla, paradas todas ahí junto a una banca y sólo volvieron a sentarse cuando terminó la operación falda (p. 360).

Este acontecimiento aparentemente anodino nos revela un aspecto desconocido de la personalidad de Manongo: la risa. Así, entendemos que hasta este momento, el adolescente se ha impuesto un autocensura que acaba de transgredir, al manifestar sus emociones: «Acto seguido apareció Manongo muerto de risa [...]; «pero sí yo mismo no entiendo nada [...]]» (p. 360), pues, recordemos que ha hecho de la gravedad el sentido de su vida: «otra gravedad que para él era tan necesario que las cosas tuvieran [...] en este valle de lágrimas [...]» (p. 322), río arriba del texto.

Así, luego de esta observación/comparación, y gracias a esta oportunidad que le ha ofrecido el asunto de la falda, entre prohibición y transgresión, Manongo entreve los otros posibles del Mundo. «Es que teníamos que conocernos gracias a algo gracioso, le dijo Manongo, como quien empieza a entender algo, por fin, y ya estaba a punto de soltarle que algo gracioso, además y todavía, pero sintió una pena atroz y sólo atinó a decir Tere» (p. 360).

12.4. COLÁN

Manongo y Tere Atkins se encuentran en Colán, a los tres días de su encuentro: son las vísperas del carnaval. Es al ponerse el sol cuando Colán se torna una playa encantadora: «una de las cosas más bellas del mundo [...]» (p. 364), de ahí, un espacio propicio para el ensueño y al amor.

Contra toda previsión, Manongo y Tere Atkins sólo son «inseparablemente amigos», (p 365) y tras dialogar se encuentran apodados, *Los intelectuales*: «la gente se cansó de no verlos hacer nada más que conversar horas y horas, tarde, mañana y noche, y por ahí surgió el apodo de Los intelectuales» (p 365). No obstante, este apodo no coincide con su sentido primario a saber el de pensadores refugiados en la abstracción, perdiendo de vista a la realidad. De hecho, este apodo fusional testimonia del nudo del problema, en otros términos, de la discrepancia entre Tere Atkins y Manongo, pues bien se trata, en definitiva, de dos discursos que evolucionan sobre dos ejes diferentes.

Tere Atkins entabla un discurso sobre el amor, e intenta evidentemente seducir a Manongo. Por lo contrario, Manongo, indiferente y/o figiéndolo, contesta con un discurso sobre la amistad y, simbólicamente, afirma su amor eterno a Tere, a través de una carta mental. Es en torno al proceso de tentativas de seducción de Tere Atkins, versus las resistencias/ huídas de Manongo, que me propongo articular el apartado siguiente.

12.4.1. La carta mental Manongo versus Tere Mancini

Además de remitir al texto semiótico memoria versus olvido, la carta mental sirve de ‘mural’ a los múltiples asaltos de seducción de Tere Atkins. Signo que implica el género, “cosa de señoritas” (p. 351), la carta mental inscribe «*le niveau non-conscient c’est-à-dire l’espace de reproduction privilégié des valeurs sociales*” (Cros, 2003: 42). En este sentido, Manongo no puede someterse enteramente al intercambio epistolar donde «*le jeu entre l’abandon et la prise de possession [...] sont autant de valeurs qui canalisent la production de sens*».

Manongo empieza la carta mental dirigida a Tere Mancini, su enamorada, desde su llegada a Piura: «Querida Tere, si supieras hasta qué punto te adoro y te quise explicar que sólo vine a Piura porque [...]» (p 347). Manongo no va a superar la redacción del primer párrafo, excepto a partir del momento en que consume el acto sexual con Tere Atkins. Frustración, no del deseo del sujeto, sino del objeto, al que su deseo está alienado: «cada media hora, más o menos, Manongo empezaba a escribirle una pormenorizada carta mental a Tere, allá en Lima» (p. 368), la carta mental viene a ser un derivativo que permite a Manongo enmendarse de cualquier culpabilidad, pero persiguiendo, a su antojo, la conversación con Tere Atkins: «seguía contándole y contándole y sólo se interrumpía para escribir [...]» (p 365). Mientras Manongo se esfuerza por guardar el contacto con Tere Mancini, la carta es una forma que permite luchar contra el olvido, frente a Piura, que se impone como un recuerdo perdurable: «Verano de 1956: inolvidable ciudad de Piura, inolvidable Muelón León, inolvidable familia

León, inolvidables Paita y Colán con su luna y su sol, respectivamente, inolvidables chicas y chicos piuranos, inolvidable cholito Eliseo [...]» (p 346).

12.4.2. Tere Atkins versus Manongo

Tere Atkins viene a tornarse una metáfora de sustitución que –fuera de rellenar el vacío dejado por Tere Mancini–, va a investir plenamente a Manongo, enamorándose de él: «sabía que, sí, lo sabía perfectamente bien, que no iba a volver a ver más en su vida a ese mocoso que le había hecho descubrir la gracia de sus pecas, lo de su piel bastante blanca [...]» (p 365). La confesión de su amor «contigo parece que hubiera llegado por primera vez a algo mejor o peor que el amor a Piura [...]» (p 365) frente a la indiferencia de Manongo «[...] siguió conversando como si nada [...]» la transforma en una joven frustrada en quien la represión de la libido sólo aumenta la pena y la angustia «por la noche, te hace pensar (el amor) tanto y tanto que cuesta mucho trabajo dormir» (p 365), para desembocar, en última instancia, sobre la venganza: «Sí, iba a poner integras las teorías de Manongo pata arriba» (p 365). Por el recurso al signo de la máscara, Tere Atkins va a anticipar la tradición carnavalesca para en realidad invertir el proceso: «se iba a quitar una máscara en vez de ponérsela» (p 366.). El signo de la máscara hace sentido. Primero, «*le masque fait partie de la stratégie d'incorporation de la mélancolie*»: «Después le dio pena haber pensado y sentirlo todo eso porque Manongo jamas le había contado a nadie ni se había burlado de ella ni de nada por lo de la falda en la plaza de armas» (p. 366) ; después, también hace parte «*de l'endossement des attributs de l'objet/ Autre qui est perdu, dans laquelle la perte est la conséquence d'un refus d'amour*» (Butler, 1977: 131). Así que la mascarada (Tere Atkins) y el juego de las máscaras (los carnavales) se superponen.

12.5. EL CARNAVAL DE COLÁN

Nos proponemos cuestionar el texto para ver en qué medida está redistribuida, en los Carnavales de Colán, la noción de transgresión, tal y como viene transcrita en Bataille en *El erotismo* (1957), a partir de una¹²⁸ de sus dos influencias teóricas fundamentales: la teoría de la fiesta desarrollada por Roger Caillois (1939).

¹²⁸ La segunda influencia remite al modelo de sacrificio como lo entienden Mauss, Marcel; Hubert, Henri.

12.5.1. Entre transgresión y prohibición

La transgresión

Según Georges Bataille, el mecanismo de transgresión¹²⁹ es el dispositivo privilegiado de contención de la tensión social constitutiva de cualquier sociedad:

con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural sino la de un ser que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón. Hay en la naturaleza y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido (Bataille, 1957: 44).

Y en efecto la transgresión en tanto rito que produce el desorden para renovar el orden opera siempre en el interior de los límites de la sociedad, y está presente para que el hombre pueda fijarse límites, reales y / o simbólicas. Por fin, cabe añadir que Bataille explica lo complejo del orden social, en un movimiento de oposición entre dos términos inconciliables: lo prohibido y la transgresión. Al respecto, «utiliza la figura de una danza para explicar ese orden social imposible que es la sociedad: una danza en la que se da un movimiento de oposición entre (los) dos elementos no dialectizables [...]» citados (Castaño Zapata; Clelia Suñiga 2014: 238).

La fiesta

Partiendo del principio que toda sociedad está constituida por dos mundos, el mundo profano y el mundo sagrado, dos mundos que reinan alternativamente en la sociedad y que son respectivamente, el tiempo laborable y el tiempo de la fiesta, Bataille enfatiza en su complementariedad, siendo la fiesta la metáfora de la transgresión, es decir un fenómeno que forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social.

Dentro de este marco, los carnavales suelen ser vistos a través de mecanismos rituales de descompresión de las pasiones colectivas mientras esta ‘fase inerte’, como lo diría Caillois,

¹²⁹ En el marco estudiado, los mecanismos de la transgresión y el proceso de los carnavales, remitimos a los aportes de Bajtín (1971 y 2003), de Turner (1980 y 1988), y de Baladier (1994).

donde las prohibiciones son transgredidas. Tal como lo señala Bataille, «de lo que se trata es de introducir al interior de un mundo fundado en el orden, todo el exceso que éste sea capaz de soportar, sin por ello llegar a ser eliminado» (Castaño Zapata; Clelia Suñiga 2014: 241). Pero, luego del frenesí de la fiesta, el orden queda nuevamente instituido. «] Una vez derribado el obstáculo, la prohibición escarnecida sobrevive a la transgresión» (Bataille, 1957: 53).

12.5.2. Los carnavales en la ficción del texto bryceano

En tanto práctica social, el carnaval retoma el sema fundamental de la transgresión; en tanto práctica discursiva, un conjunto semiótico se estructura en los opósitos inclusivo versus exclusivo, ocultación versus desenmascarar, derecho versus envés, tres textos que he privilegiado para esta presentación.

El texto semiótico inclusivo versus exclusivo

Desde las primeras páginas del capítulo, nuestra lectura ha destacado una sistemática del distanciamiento entre, por una parte, Manongo y, por otra parte, el grupo de los provincianos. «En relación con el concepto de carnavalización recordemos que el carnaval con sus orígenes populares colectivos, es efecto de una percepción liberadora de la realidad que lleva a invertir valores y relaciones jerárquicas de poder» (Chicharro Chamorro, 2012: 60).

En lo que atañe a lo inclusivo, o sea la pertenencia a un grupo, nos proponemos citar algunos elementos significativos del texto:

Todos señores como el señor León y sus amigos, todos adultos y fornidos y agricultores que hablaban cantando regionalmente y eran bien machos en lo del sombrerote de paja y la piel curtida por el sol y frecuentemente un bigotazo; Hombres de a caballo y poncho de lino y sombrero de paja y frecuente bigotazo [...] (p. 347).

Por lo contrario, si nos centramos en el segundo opósito, el exclusivo, es fácil de entender al aislamiento y la soledad, por lo menos al principio, de Manongo: Éste es “el excéntrico”, (p. 337), “el limeñito raro” que, “hasta se había dejado cortar el pelo porque él ya les había dicho que yo (Nemesio Palma) en mi casa no quiero argentinos pelucones [...]” (p. 345); “el mocosito recién llegado de Lima” (p. 347); “el loco y medio” (p. 353); “el loco de ayer” (p. 354), “el limeñito”, “es el que se apellida Tere” (p. 363).

La integración social está aquí probematizada. Es el oligarca terrateniente quien ingresa al mundo campestre. Para completar, diré que esta práctica social genera toda una serie de fenómenos: tiempo que se inmoviliza (mientras la embriaguez de Manongo), pérdida de la memoria, sistemática de la inversión, problemática del paso de la vida a la muerte y paso del verano al otoño, o sea el anuncio del mes de abril, mes de la vuelta al colegio. Recordemos que estamos en el hemisferio Sur y que así, el principio del carnaval, mes de febrero, nos sitúa en el verano.¹³⁰

El texto semiótico ocultación versus desenmascarar

Este segundo texto está transcrito a través de un desfile por la avenida principal de Piura, desfile en que Manongo se ofrece a la mirada ajena, calato, totalmente ebrio, tras haber recibido una carta de su amigo de Nazca: «Manongo había llegado de Lima hacía sólo unos días y que ahorita iba por él (Nemesio Palma) y que sí, que era un gran chico, que la chicha, comisario, que sí, que medio loco no sino loco y medio y que qué, ¿con caso de explorador y calato?» (p. 353).

Mientras se descubre aquello que se debe tener protegido de la mirada ajena, (el cuerpo que se desnuda inscribe la transgresión de la prohibición) Manongo se cubre la cabeza con un objeto heredado de unos tiempos remotos en los que se perfila la época de la conquista: el casco de explorador. que Manongo se niega a quitar, hasta tras haber recuperado un cierto nivel de conciencia:

Manongo ya estaba seco y vestido y todo, pero por nada del mundo había dejado que le quitaran el sombrero de explorador con el que emprendió camino a Nazca por la avenida Grau, la principal de Piura» (p. 353); al día siguiente, cuando salió a reconocer la avenida Grau y no reconoció absolutamente nada, los niños que iban por ahí con sus madres o con sus amas les preguntaban si ése era el mismo loco de ayer, el que paseaba desnudo con un papel y un casco de explorador (p. 353-354).

Ambos elementos de lectura enfatizan la ambigüedad del personaje. El casco de explorador dibuja al personaje como un rey bufón y perfila un futuro destronamiento, el cual se

deja leer como la consecuencia de un enfrentamiento generacional (Don Lorenzo versus Manongo), y social (el oligarca versus el provinciano campestre). Notemos que se trastorna el código carnavalesco; ya que es el ‘potente’ quien asimila la carga semántica del proceso. No es el ‘pobre’ quien toma el disfraz del ‘rey’ sino que es el ‘rey’ que se disfraza de rey/bufón. En definitiva, se trasluce el fenómeno de la especularidad: Yo –Manongo– me disfrazo de yo-el rey de (carnaval), o sea que me ridiculizo a mí mismo, antes de ser expulsado, al final del período ritual:

El carnaval como que había quedado momentáneamente interrumpido en casa de la familia y ni el Muelón había salido un rato a bañarse en el mar Cuando entró al comedor, Manongo tuvo la impresión de estar llegando al final de una calle sin salida y que todos ahí, alrededor de la mesa, estaban leyendo en sus ojos el contenido de la carta»¹³¹ (p. 373).

El texto semiótico cara versus envés

El período de los carnavales pone en cuestión las nociones de masculinidad y de feminidad: «[...] viceversa [...] caer uno encima del otro y a veces una encima del otro» (p. 366). Por la liberación de las normas, la mujer “ardiente” de Piura trastorna el orden establecido y reconocido de la pareja dominante versus dominado. En este sentido, el carnaval de Colán es el lugar privilegiado que deja entrever la primacía femenina: «Tere tenía una lata de betún en al mano [...] empezó a embetunarle su nombre, tierna y cuidadosamente» (p.366), primacía que se manifiesta a través de un ritual de apropiación del Otro, a través de imágenes que se remontan a tradiciones ancestrales: la pintura como signo tribal de pertenencia.

Este acto iniciático irradia el tejido textual a dos niveles: un primer nivel, metafórico, un segundo nivel, que se injerta en las prácticas sociales propias de Piura. El primer nivel, metafórico, se trasluce en el texto bajo una serie de imágenes destinadas a desestabilizar a Manongo: «pintarraजार ideales, sentimientos, embetunarle conversaciones, pintarraजार todo» (p. 366). El segundo nivel, social, retoma las imágenes precedentes, dentro de la perspectiva de la ley de género:

¹³⁰ En el hemisferio Sur, la primavera comienza el 23 de septiembre, el otoño el 21 de marzo, y el invierno el 22 de junio. Otro dato, éste histórico, 1956 corresponde al gobierno del general Odría (por lo menos hasta el mes de junio, en que será reemplazado por Manuel Prado Ugarteche).

¹³¹ Se trata de una carta de Tere, que fecha del 1 de marzo de 1956. Ella le anuncia a Manongo que ha conocido a un montón de muchachos, y que sale regularmente con ellos, ya no al Country Club, un lugar de memoria entre ella y Manongo, sino al Regatas.

Carnaval era pintarrapear los chicos a las chicas y viceversa. Embetunarse, embarrarse, correr, caerse corriendo, caer uno encima del otro, eso era carnaval porque las muchachas de Piura eran tan ardientes que a veces eran ellas las que terminaban acorralando a un chico y embetunándolo hasta por debajo de la ropa de baño (p 366).

Es evidente que el texto apunta a la noción de la masculinidad, noción aquí cuestionada y hasta transgredida. Para Gilmore (1994), la masculinidad se construye como «un ideal que no es simplemente un reflejo de la psicología individual sino que es parte de la cultura pública, es una representación colectiva». Un elemento que va al lado de la masculinidad es el machismo, aquello que hemos identificado dentro de los ritos de la hombría, sobre todo en las culturas latinoamericanas. Gilmore presenta el machismo no como un indicador de la masculinidad sino, solamente, como una versión exagerada de la estrategia masculina, que conlleva conflictos y presiones; más exactamente se trata de una competencia intensificada que se impone como «[...] máscara para que no quede al descubierto el niño que hay por dentro». La problematización de las relaciones de género¹³² logró romper con la idea de su carácter natural y sirvió [...] para desnaturalizar las diferencias existentes entre varones y mujeres y para comprender las relaciones de poder» (Lobato, 2008: 13). La organización del campo morfo-genético sacado a luz (inclusivo versus exclusivo, ocultación versus desenmascaramiento, cara versus envés) coincide con los componentes de las tradiciones folklóricas del Carnaval.

12.5.3. *La dialéctica del Bien y del Mal*

Pablo escribió que las obras de la carne son: «adulterio, fornicación, inmundicia, lascivia, idolatría, hechicerías, enemistades, pleitos, celos, iras, contiendas, disensiones, herejías, envidias, homicidios, borracheras, orgías, y cosas semejantes» (Gálatas 5.19-21).

El signo de la negrura, figurado por el betún, es un signo recurrente (cinco veces), que hace sentido. Fuera de la suciedad con la cual se califica el carnaval, “un carnaval inundo”, este signo debe de ser leído en una puesta en perspectiva con la blancura de Manongo: «[...] Manongo seguía limpísimo» (p 366). Bajo una serie de binomios, negrura versus blancura, suciedad versus limpieza/pureza y la asimilación metafórica de los carnavales al aspecto sombrío del ser humano, el texto apunta a la dialéctica del Bien y del Mal. Manongo es un ser

¹³² La categoría de género comenzó a tener impacto en América Latina a partir de los años noventa.

puro, “Piedra y camino” quien, mancillado, en cierta medida, cuando Tere Atkins se le tatúa su nombre, va a volcar al mal, aquí configurado en el pecado carnal. De la oscuridad total del mar de Colán, Manongo sale, totalmente desnudo, a punto de ser iniciado en la sexualidad por Tere Atkins.

Un mitema del mito de Afrodita se trasluce en el conjunto de signos: mar, desnudez, amor. No obstante, el mito está redistribuido en la inversión de la imagen: Afrodita sale, desnuda, de la espuma blanca, mientras que Manongo sale, desnudo, de la espuma negra. Precisamente es en este espacio ambiguo del mar negro de Colán, una tarde de carnaval, cuando Tere Atkins y Manongo van a hacer amor: «Después se besaron, miraron hacia la playa y se abrazaron [...]» (p 367), «y lloraron y volvieron a hacer el amor un rato por segunda vez» (p 368).

Conviene notar que el amor no es sublimado, ni a través de la dimensión simbólica, (discurso amoroso), ni siquiera a través del imaginario (erotismo de los cuerpos). Todos estos elementos me interpelan sobre los niveles de realidad: ¿Quién es Tere? ¿De dónde viene?:”- ¿De dónde has salido tú?, le dice Manongo (p 367). Ella misma se define como una aparición: “-Ya puedes decirle a tu Tere, allá en Lima, que eres capaz de hacer el amor hasta con una aparición” (p 368), para luego desaparecer: «Manongo nunca más volvió a saber de ella tampoco» (p 368). Así, ¿no puede leerse la coincidencia entre el final del experimento y la desaparición instantánea de Tere Atkins como el desplazamiento de la lectura eventual del fantasma que, dándonos de pensar que remitía a la sola libido de Tere Atkins, viene a ser el fantasma saciado de Manongo, el que sale del agua negra de Colán, del universo simbólico del Inconsciente?

12.5.4. Elke Schneider: el segundo experimento

La experiencia cinematográfica: *Historia de tres amores*

Es mientras el verano de 1953, cuando Manongo empieza a frecuentar las plateas de cine, en especial el cine Metro, donde, casi disfrazado de unas enormes gafas negras, visiona en continuo, un film hollywoodiense *Historia de tres amores*. Su dependencia es tan importante que acaba identificándose al héroe principal, James Mason. y viene a trasladar este esquema sobre Tere Mancini, ella también heroína de la película: Moira Shearer.

En el pasaje estudiado, Manongo utiliza el motivo de la separación para rematar la doble identificación: “[...] Cada vez más sentía que el mar sonaba allá abajo, junto a la cubierta

y que él era James Mason regresando a Piura porque por bailar para él Moira Shearer había muerto en Lima” (p 344). A este estadio de mi presentación, conviene abordar la teoría del cine desde el punto de vista psicoanalítico. El film estimula nuestros fantasmas:

la construction d’un imaginaire populaire grâce aux représentations cinématographiques et aux fantasmes publics du cinéma produit chez les spectateurs des structures de connaissance et de sentiments, ce que Gramsci appelle «des sortes de matrices, dans lesquelles la pensée prend forme quand on l’y coule», qui s’adaptent et font écho aux structures des fantasmes subjectifs des spectateurs individuels. (De Lauretis, 2007: 132).

El episodio Elke Schneider: del fantasma público al fantasma privado

Elke Scheider, “la mujer más bella del mundo” (p 359), “de belleza universal” (p 360), es presentada a Manongo cuatro veces consecutivas en el paseo de la Plaza de Armas de Piura. Mi cuestionamiento es el siguiente: ¿cómo se puede que Manongo haya tardado tanto, frente a esta belleza arquetípica? Mi segunda reflexión remite al modo como Manongo persigue a Elke. Él mete una carrera /persecución a través de Piura, hasta el momento en que Elke Schneider, sin aliento, desaparezca del decorado, no sin, antes, haber librado una feroz resistencia: «La ciudad de Piura se acabó y los dos seguían en su empeño feroz y eso habría podido continuar hasta que alguno de los dos muriera de sed o de inanición [...]» (p 361) Descifro, en este modo operatorio –desplazamiento rápido, aceleración, persecución de los sujetos en pleno movimiento–, una infiltración de la técnica cinematográfica del travelling:

Pero Elke se había ido sola por una calle lateral y Manongo decidió cruzar la plaza [...] y acelerar cada vez más el paso [...]; al cabo de un rato, Elke dio la vuelta y entró en una calle bastante oscura y semidesierta Caminaba y caminaba y él siempre atrás [...]. Elke se negaba a desaparecer y seguía camina y camina (p. 361).

Si bien es verdad que todo deseo radica en la persecución infinita de su objeto latente, claro es que, en esta secuencia, Manongo proyecta su propio fantasma, en nombre del deseo: «él caminaba con los dedos cruzados, en un esfuerzo brutal [...]» (p 359), metáfora de las pulsiones sexuales que, una vez reprimidas, no tienen razón de ser: «Elke debe ser graciosa y desaparecer», proceso que me permito relacionar con “el asunto” Tere Atkins.

Esta nueva lectura me permite visitar el acto de la escritura bajo otro sesgo. Todos los ingredientes del clima del suspense se dan a ver: la oscuridad, la soledad, la angustia, el miedo, el fuera de campo donde Piura deja sitio a la persecución, y al final de la secuencia, “las desigualdades del campo” (p 361). En paralelo, Manongo se ha sumergido en el imaginario a través de las representaciones mentales de Tere Atkins y de Tere Mancini: «a Tere Atkins y a Tere allá en Lima se les cayó la falda y se rieron tanto que a Manongo se le contagió esa risa [...]» (p 361).

Al visitar la realidad a través de diferentes referencias cinematográficas, Manongo viene a modificar las percepciones que tiene de ellas, lo cual genera una cadena de figuras especulares:



Las referencias cinematográficas son otras tantas «*indications insistantes voire didactiques de la manière dont un fantôme public peut s’emparer d’une subjectivité particulière*» (De Lauretis, 2007: 55). Ellas son la causa de la perversión del sujeto en lo que expresa de su fragilidad, a saber su lado algo fúnebre donde el amor sólo se compagina con la muerte.

12.6. LA FIGURA TRIANGULAR PADRE / NEMESIO PALMA / EL BORRACHITO FRANCO

Si bien es verdad que el Muelón León es el amigo de Manongo, un amigo sincero pues le invitó a los carnavales de Piura, notaremos que la iniciativa no era suya ni era anodina. Intere-sémonos, entonces, por el segundo conjunto estructural. Éste presenta un esquema masculino cuyo punto de partida es el padre, Lorenzo Sterne, pues éste dirige a su hijo, Manongo, hacia Nemesio Palma, “administrador de la sucursal piurana de los negocios familiares” (p 346), “para que lo vigile”, y es el Borrachito Franco, “un tipo totalmente desconocido [...] que se había equivocado de casa [...]”, quien va a conducir a Manongo hacia su última experiencia, la de la luna de Paita.

12.6.1. El padre

Más allá de la reproducción del orden social, y, de hecho, inscripción de la ideología, el deseo del padre, «[...] él quería un hijo economista y administrador de empresas para que siguiera llevando eternamente y como yo al mejor puerto posible mis oficinas» (p 338), remite a la concepción del sujeto identitario tal como lo define Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*, a saber una primera interfaz donde el padre, digno representante de la dinámica del poder, persigue una identidad homogénea a la cual su hijo debe adherir, y una segunda interfaz donde las clases sociales dominadas y subordinadas –el mayordomo Nemesio Palma– se reconocen y se identifican. Éste es el objetivo del padre, cuando manda a su hijo Manongo a Piura:

Le rogaría que no sólo se ocupara de vigilar las andanzas de su hijo Manongo sino que [...] intentara acercarlo a su oficina y hablarle [...] de lo que es la satisfacción por un negocio bien hecho, por un rendimiento anual óptimo, por el buen seguimiento de los pasos dados por nuestros padres (p 342).

¿Qué ocurre? En lugar de satisfacer el deseo del padre, Nemesio Palma, «dueño de la mitad de los burdeles que hay en la carretera de Catacaos» (p 364), “arrastra” a Manongo, como lo transcribe el tejido textual, hacia el espacio violento de los burdeles con el fin de iniciarle en “los rituales del machismo y de la perversión” (p 362).

12.6.2. *La hombría: el tercer experimento*

Mientras que Lorenzo Sterne concibe la hombría a través de su papel de padre, Nemesio Palma la transcribe a partir de orígenes sociohistóricos: es un “provinciano”. Para el padre, la hombría remite a la noción de género tal como viene definida, por ejemplo, por Norma Fuller:

la hombría, ser un verdadero hombre implica asumir los aspectos domésticos y públicos de la masculinidad, es decir, ser esposo y padre, proveedor y representante de la familia. Así, la paternidad es doméstica por cuanto constituye una familia y mantiene a una pareja junta. Es pública en tanto el rol del padre es proveer a la familia con los recursos materiales y simbólicos que acumula en la esfera laboral y, sobre todo, vincular a sus hijos con el dominio público, al transmitirles las cualidades y valores que les permiten desenvolverse en el mundo exterior. (Norma Fuller, 2002: 437).

En contrapunto, para Nemesio Palma, la hombría encuentra su representación en el binomio alcohol/ sexo.

El alcohol

Pero el comienzo fue así: se llevaron a Manongo a la hacienda de los León y lo sometieron a los provincianos ritos iniciáticos de la chicha de jora fermentada (p. 347); festejemos al Manongo campestremente [...] era una muestra de cariño explicarle con un guiño de ojos multidireccional que, en cada brindis había que secarse íntegro el culito de chicha mientras los demás sólo se tomaban un trago. El culito era como la mitad de una calabaza pequeña pero de una calabaza pequeña bastante grandecita y en cada ¡salud! El pobre Manongo debía estarse tomando como medio litro de chicha [...] (p. 348).

Río arriba del texto, vemos cómo viene pluriacentuado este signo a través directamente de la *cultura de la chicha*:

queda una mezcla andina y caribeña, o sea totalmente inesperada e inexplicable aún para los sociólogos: la chicha y sus aledaños y hay inmensos chichodromos cual pampones hampones y todo, donde no entran ni siquiera los sociólogos que estudian *la chicha* ni los cultores del realismo sucio ni del inmundo ni de nada porque el todo es chicha y sus aledaños (p. 466).

La licencia sexual

La alta noche era cosa de hombres y putas y los burdeles quedaban en la carretera de Catacaos La bebida era el ron y Manongo había dicho no [...] Y por fin llegaron a uno de los muchos burdeles de esa carretera, un lugar sucio, amplio y demasiado iluminado, lleno de mesitas con manteles de hule y con sillas de madera y paja» (p. 362).

Se supone que la hombría va a moldear a Manongo en, tal como la define Butler (2006) “une identité culturelle totalisante” – donde la mujer sólo es un objeto de cambio. Así que la hombría sólo hace sentido en la medida en que adhiere a ella el sujeto, lo cual nos lleva a preguntarnos sobre el comportamiento de Manongo, frente a estas prácticas sociales que se dan a ver «dans le cas des rites, par la reproduction des fonctions que ces mêmes rites jouent au sein de la collectivité» (Cros, 1990: 4). Al burdel, adonde fue llevado Manongo contra su volun-

tad, «como siempre que lo habían arrastrado», al compás de las músicas de la rocola, Manongo resiste:

buscó instalarse junto a la rocola para que aquellas canciones certeras sobre todo sobre el tema traumático lo ayudaran a pasar esas horas ruidosas y soportar los rituales del machismo y la perversión Odiaba todo aquello [...] observando cómo atravesaba cada ser humano las sucias antecámaras del infierno (p. 362); -Termina tu ron y anda con la puta, Manongo –le dijo don Nemesio–. Ésta tiene un cuarto mejor que las otras y voy a ordenar que te lleven hielo y una botella de ron, regalo de la casa. (p. 363).

En el universo de los burdeles se perfilan los verdaderos mecanismos de los carnavales o sea fenómenos de descompresión de las pasiones colectivas. Tal un espectador desilusionado, Manongo se hunde en los experimentos, mientras una noche “infernamente antológica”: «Una puta acababa de cortarse las venas [...] Dos putas habían estado a punto de marcarse el rostro [...] y [...] cuatro putas aullaron de rabia y ferocidad embriagada [...]» (p 362). A este discurso que, una vez más instala la dialéctica del Bien y del Mal, viene a superponerse el discurso moralizador del padre: «Siempre hay algo que se pudre, se decía, y en efecto siempre hay algo que se pudre...» (p 364).

12.6.3. La luna de Paita y el sol de Colán

Cuenta la historia (las leyendas, en realidad), que Dios ha dado a la provincia de Paita dos espléndidas bellezas naturales, la luna de Paita –luna llena que sale del Este de la ciudad–, y el sol de Colán que, saliendo del Oeste, resplandece en el mar tranquilo de la bahía de Colán. En la cosmología andina, la luna reina sobre los seres divinos y los seres mortales femeninos (Silverblatt, 1990: 36). ¿Cómo va la luna a asumir esta función simbólica, fruto del imaginario colectivo, la feminidad, en ya no experimentos sino una última experiencia? «Aquí, con la luna ya completas tu experiencia. Yo creo que es lo que le faltaba a usted, maestro», dice el Borrachito Franco (p. 370).

Pero, ¿qué es la experiencia? «Experientia [...] no era sino la traducción latina de la voz griega empeiria. Estos vocablos provenían incluso de una misma raíz: “per”. Y no hacían alusión, en principio, a una observación, sino a un pasaje».¹³³ Este ritual del pasaje femenino se

¹³³ Dardo, Scavino(2010) *Palabras*, www.escriitoresdelmundo [consulta el 6 de enero de 2011]

inscribe así como el contrapunto del ritual masculino de Nemesio Palma, figura simbólica del universo agrícola de Piura.

En el constructo del sujeto –el estadio del espejo donde el niño percibe a su madre y, sobre todo, percibe su propia imagen–, la luna viene a completar el proceso de formación, al sustituirse a la madre: «Otra cosa, eso sí, era el diálogo que Manongo mantenía con la luna o a lo mejor ni siquiera con la luna sino consigo mismo» (p 370). La luna no es el espejo que refleja el presente del sujeto: es el signo de inversión que permite al sujeto no-consciente – Manongo está en estado de embriaguez– visitar su pasado.

En una visión retrospectiva, la luna se metamorfosea –recuperación de la máscara de carnaval– en Tere Atkins y restituye la realidad, remitiendo a episodios clave de la diégesis: [Tere Atkins, Elke Schneider] para finalmente disolverse en la superposición de imágenes: «un par de vasos más de ron y te vuelvo a perseguir hasta que desaparezcas de nuevo, Elke Schneider. Se fue de bruces al tratar de aferrarse a Tere Atkins tras su pírrica victoria con dos vasos más de ron» (p 370) ¿Qué es lo que queda de la efervescencia y exuberancia propias de la fiesta de los Carnavales? ¿En qué medida vuelve a instaurarse el antiguo orden?, ya que aparentemente no hubo ninguna verdadera inversión de los papeles, en el sentido en que lo entiende Bataille o Bajtín, y que es aquello que fundamenta las fiestas de carnavales ante todo leídas en tanto práctica social. De ahí, la especificidad del texto de Bryce que nos conduce a otros niveles de análisis.

Para concluir, por el cuestionamiento de las formas, he intentado encontrar cómo Manongo ha podido construirse, enfatizando en ‘los posibles’, pues Manongo no deja de afirmar su excéntrica, en el sentido primero: estar fuera del centro. Si se reivindica como mago experimentado “profesión de mago”, sólo es para huir de cualquier estructura susceptible de encerrarle en el espacio: «ni mitad de camino ni nada» (p 374), y en el tiempo, «Era como haber visto siempre más que los otros, siempre demasiado, y como si al terminar no hubiera una conclusión definitiva [...]» (p 326). La figura del doble, *la moneda*, transcrita en los binomios Tere Mancini /Tere Atkins, Tere Atkins / Elke Schneider, poco a poco se ha disuelto, anticipando la futura ruptura de la pareja. La otra figura, triangular que ha inscrito los esquemas estructurales articulados en torno a la: Madre y al Padre, es resemantizada en el espacio ternario de Piura, Paita y Colán. Piura remite a la transgresión de los códigos morales, donde el alcohol y el sexo hacen figura de rito de reconocimiento. Colán y el carnaval se imponen a través de la transgresión del orden social en tanto subversión de la ley de género. Paita y su luna se dan a ver en un espacio /tiempo revisitado por la regresión.

Estos tres focos de lectura, articulados en torno al principio ternario, deben ser puestos en perspectiva con el sintagma, *piedra y camino*. En la dialéctica del Bien y del Mal, *Bajo el ardiente sol de Piura*, los tres conceptos de la transgresión, subversión y regresión son el fuego *ardiente* que connota las llamas del infierno, otras tantas tentaciones en el camino del *Vía Crucis*, otras tantas etapas que moldean al sujeto en formación, en la dinámica de la historia.

En esta perspectiva de lectura histórica y simbólica a la vez, el sacrificio simbólico de una víctima expiatoria-Manongo confrontado a los ritos de la hombría, (alcohol y sexo), y las varias experiencias, en especial, su encuentro con la luna de Paita, permiten reconstituir una sistemática de la inversión, siendo el propio representante de la ideología dominante quien se pone en escena, para luego, denunciarse a sí mismo, un signo que pudiera testimoniar la amenaza provinciana. Al recorrer el camino desde Lima, la capital, hacia Piura, la provincia, ¿no traza de nuevo Manongo, a la inversa, metafóricamente, el itinerario del hombre andino y de los otros provincianos que emigraron hacia la capital, mientras el aluvión migratorio de los años cuarenta, movimiento amplificado el decenio siguiente? Este signo metafórico se da a ver en el vagabundeo del sujeto y en su resistencia a hacerse absorber por un universo corrompido que le es extraño.

Además, al tomar en consideración el breve panorama histórico de los carnavales precedentemente analizado, me interpela en el mismo sentido del presupuesto presentado, el hecho de que, de ningún modo, se trasluce en el texto los rituales vigentes que inscriben la práctica social, como un juego entre lo seco –los potentes– y lo húmedo –los pobres–: así, los carnavales de Piura no se conforman con los moldes tradicionales. Por lo cual diré que en esta escritura desbocada que se hunde en las raíces del fantasma puro, aflora una organización estructurada que, a través de un microcosmos simbólico, engendra nuevas formas que son una tentativa de la emergencia del sujeto cultural.

Por fin, me he interrogado sobre el tradicional binomio carnaval / cuaresma y, como lo vamos a ver en el capítulo que dedico a la religión, formulo con antelación la hipótesis de que la cuaresma vendría a ser redistribuida en el texto –«Algunas cartas de Tere a Manongo, por aquellos años» (p. 327)–, curiosamente, antes de los carnavales de Piura, «Bajo el ardiente sol de Piura» (p. 337), aquello que apuntaría, otra vez, a una sistemática de la inversión.

CAPÍTULO 13. EL DOBLE DISCURSO SIMBÓLICO Y MÍTICO DE LOS DOS ESPEJOS¹³⁴

En virtud de la analogía Agua / Espejo, dos superficies que reflejan, dos símbolos lunares y femeninos que significan el paso, propongo enfocar mi análisis en esta doble cara de una misma moneda.

13.1. LA ESCENA DEL PRIMER ESPEJO (P. 424).

Desde las aguas negras de Colán hasta la escenificación del espejo o la problemática del pasaje:

Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf pour une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et d'y puiser une force nouvelle: phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence. (Chevalier; Gheerbrant, 1973: Tome 2).

Allí se trasluce claramente un ritual de paso que, en el texto de Bryce, es una iniciación a la sexualidad por Tere Atkins, la cual viene a identificarse con la diosa Afrodita, mejor dicho que contribuye al paso de la adolescencia a la función de hombría. Serán estos dos procesos consecutivos de inmersión, de Manongo y emersión, en las fronteras de lo simbólico, de Tere Atkins, que realicen un punto de coincidencia que hace sentido, a la vez dentro de una lectura de la noción de identidad y del alter ego, viniendo de este modo a enfocar el concepto de hibridez, concepto cuya legitimidad está transcrita en el texto mórfoico sagrado versus profano, siendo Manongo, a través del rito del bautismo identificado con Cristo, frente a Tere Atkins, la seductora identificada con la figura mítica de Afrodita.

¹³⁴ La escena que califico de 'escena de los dos espejos', remite al capítulo «Cuentos Infantiles», pp. 383-395, quinto capítulo de la tercera parte, entonces, después de «Bajo el ardiente sol de Piura».

13.1.1. El proceso de inmersión: la redistribución del texto cultural del bautismo, lo sagrado

En un primer tiempo, este proceso de inmersión nos conduce a relacionarlo con el ritual del bautismo, el cual en la Santa Biblia es calificado de rito que simboliza la purificación y la regeneración. Entre las varias interpretaciones del rito de inmersión, privilegiaremos la lectura de Juan: «ils se faisaient baptiser par lui dans les eaux du Jourdain, en confessant leurs péchés» (Mathieu, 3, 6). Ahora, completemos nuestra lectura del rito de inmersión:

Il vise une purification non plus rituelle, mais morale; il ne se répète pas et revêt de ce fait l'aspect d'une initiation; il a une valeur eschatologique, introduisant dans le groupe de ceux qui professent une attente active du Messie prochain et qui constituent par avance sa communauté. (Chevalier; Gherbrant, 1973:Tome1).

Nos proponemos descodificar el texto de Bryce al localizar cuáles elementos han sido seleccionados, para convocar el rito de inmersión de Manongo en las aguas de Colán, bajo la luna de Paita, a saber cómo y en qué medida se redistribuye el texto cultural del bautismo?

Nuestro análisis nos permite establecer el esquema siguiente.

Rito del bautismo en la religión católica versus las representaciones del mismo en el tejido textual:

La inmersión en las aguas del Jordán, (luego, la reactualización en las aguas de la pila bautismal): aguas claras, consagradas versus aguas sombrías del mar de Colán: «El sol andaba todavía bastante alto pero con paciencia podría permanecer en el agua hasta que empezara a oscurecer [...] Hacía rato que Manongo estaba flotando allá en el fondo, junto a la gruesa malla de alambre oxidado [...]» (p. 367).

La imposición de las manos del sacerdote (sacralización) versus la apropiación del cuerpo, para imponer el nombre (desacralización): Tere Atkins "[...] empezó a embetunarle su nombre en el pecho, tierna y cuidadosamente» (p.367).

La renuncia al demonio versus el coito: «Después se besaron y miraron hacia la playa y se abrazaron al comprobar que apenas se divisaban las casas Y lloraron y volvieron a hacer el amor al cabo de un rato por segunda vez» (pp. 367-368). Es obvio que del texto cultural del bautismo, quedan huellas redistribuidas en un proceso de subversión, el cual apunta a la carnavalización, (tomemos en cuenta que es el período de los carnavales de Piura), dentro de un texto semiótico que definimos como cara versus envés.

13.1.2. El proceso de emersión: la redistribución del texto cultural de Afrodita, lo profano

Recordemos que en la *Iliada*, Afrodita¹³⁵ es hija de Zeus y de Dioné, pero más tarde, se la mandó nacer de la espuma del mar (espuma en griego se dice *aphros*) (Hamilton, 1978: 35). En nuestra lectura, consideraremos a Afrodita en tanto constructo cultural que vehicula valores profanos tales como la seducción y los apetitos sexuales. Si bien no nos ilusiona la belleza de Tere Atkins –por lo cual no representaría una diosa del Amor y de la Belleza– sin embargo nos cuestiona el texto tanto sobre la seducción como sobre la aparición, luego la súbita e inexplicada desaparición de la adolescente. Manongo, desnudo en las aguas de Colán, permanece allí hasta que aparezca el crepúsculo. En el momento preciso en que Manongo decide salir del agua, «hasta llegar a la parte en que ya había piso» o sea, aún inmerso en el agua, en aquel momento, como por magia surge Tere Atkins con su lata de betún en las manos. Manongo, dirigiéndose a Tere Atkins: «¿-De dónde has salido tú?» (p. 367). Esta emergencia inoportuna de Tere Atkins en las aguas de Colán se deja leer como un mitema del texto cultural de Afrodita. Tras su relación amorosa, Tere Atkins y Manongo salen lentamente del agua, para no volver a verse. Ahora bien, se reajusta el esquema inicial: inmersión versus emersión, viniendo a realizar el cierre del círculo, con la emersión de la pareja, señal de un acto consentido, y consumido dentro de la repetida relación sexual.

Empero, demora un misterio en el mismo discurso de Tere Atkins, un discurso en que se borran las fronteras entre la realidad y la ficción, pero que finalmente logra volcar la imagen de un Manongo Cristo a la imagen de un Manongo Eros, vencido por las pulsiones eróticas.

-«Ya puedes decirle a tu Tere, allá en Lima, que eres capaz de hacer el amor hasta con un aparición [...]», dice Tere Atkins a Manongo (p. 368).

«Manongo nunca más volvió a ver a Tere Atkins»

13.1.3. Desde Eros a Tánatos

El segundo enfoque del texto estudiado se centra en una lectura de Eros y Tánatos desde una perspectiva psicoanalítica. Sigmund Freud llama a “Eros”: la pulsión de vida que según él, vive en cada ser humano. Desde sus primeros escritos, luego de modo profundizado en sus *Tres Ensayos de Teoría sexual*, Freud (1993) hace hincapié en la sexualidad infantil que se

¹³⁵ Según el mito griego, Afrodita es hija de Urano cuyos órganos genitales, cortados por Cronos, han fecundado el mar, viniendo a dar a luz a Afrodita, en la espuma de las olas. En sus manos están todos los sortilegios y es ella quien desencadena el deseo con vistas a saciar las pulsiones eróticas.

opone a las pulsiones del yo. La sexualidad es primero genéticamente “no genital”, con las pulsiones parciales que se apoyan sobre funciones orgánicas (el hambre en especial); en nuestro objeto cultural, se tratará de la segunda etapa, evolutiva, de la adolescencia. Opone dicha pulsión de vida a la pulsión de muerte o pulsión de destrucción o “Tánatos”.¹³⁶ Ambas pulsiones fundamentales no pueden ser pensadas por separado, siempre obran conjuntamente, en una suerte de amalgama y son indisociables. Pero el antagonismo entre esos dos instintos (pulsiones) sólo sería superficial, ya que éstos correspondieran con una inclinación común o sea mantener una excitabilidad nula o, por lo menos, mínima.¹³⁷

Ahora bien, ¿en qué medida aclara la teoría de Freud nuestro análisis? A pesar de que Manongo haya nacido al amor físico (Eros), a la vez, en la misma temporalidad, se ha muerto al amor espiritual (Tánatos). El punto de coincidencia entre su nacimiento y su muerte genera la hibridez del sujeto a la par que imposibilita, desde entonces, el reflejo de la propia imagen o sea su constructo personal dentro de la noción de trascendencia, cuyo soporte simbólico, el espejo, se ve careciendo de su sentido, reflejar. En otros términos, el espejo está desesemantizado.

13.1.4. Tánatos y la desaparición de Narcisa

Es obvio que los tres factores, el auto estima, la simbólica del agua, y, por fin, la intercesión de un espejo en el tejido textual, apuntan a otro aspecto mítico: la figura de Narcisa. Ésta se fundamenta en la proyección/ identificación de Manongo a través de Dios, configurado por la noción de trascendencia, entendida como inmanencia de Dios. Así, a partir del momento en que Manongo transgrede las fronteras entre el Bien y el Mal, acto configurado en el pecado carnal, noción de tránsito, dentro de las aguas de Colán, ya no puede presumir de remitir a lo sagrado, la Trascendencia, sino que se inicia, en la escena siguiente del espejo una desacralización del adolescente que corresponde con una quiebra en el proceso afectivo de la pareja Tere Mancini versus Manongo Sterne.

¹³⁶ Tánatos, dios griego, quita la vida. Desde siempre, la función de Tánatos viene atribuida a los hombres.

¹³⁷ En el suicidio de Manongo, «Tánatos» se manifestará por la ausencia de dolor que busca el hombre ya mayor.

13.1.5. La escena del espejo (Véase parte documental, p. 423)

El preludio a la escena del espejo nos presenta a Tere, a su despertar, en el lugar privado del dormitorio. Asomada a su ventana, con el saco de la pijama bastante abierto, Tere está cuestionando su destino, mejor dicho, está derrumbando los dos pilares constitutivos del sujeto Manongo: la paloma cuculí, y Adán Quispe, ambos cargados de la misma carga semántica, la de la hibridez del sujeto, siendo el adolescente un criollo.

¿Cómo está transcrito el proceso de desacralización? Por una parte, la paloma cuculí ya no puede ser un sencillo pájaro testigo de las primeras emociones de los enamorados, y, además de un canto impuesto por Manongo, reminiscencia de la Pachamama, en otros términos lo indígena (equivalencia cultural y semántica): «Porque la verdad, sí lo peor de todo era que la horrorosa palomita esa cantó y ella qué diablos, ni la escuchó porque no le importaba un comino [...]» (p. 383). Por otra parte, ya no puede fingir aceptar Tere al cholo Adán Quispe, en tanto amigo suyo, por lo cual estalla su rencor en un léxico que apunta tanto a los rasgos negativos del físico de Adán Quispe como a los apodosos que se les suele reservar a los nativos de las montañas del Perú, otros tantos signos de una profunda discriminación racial (texto semiótico marginalización versus inclusión):

Tere contempló detenidamente lo feo que era Adán Quispe pasando por debajo de su ventana, retaco, cantinflitas, impresentable, parchado, barbilampiño, chueco, pelo selvático, de chuncho, sí, chusquísimo, cholo con fondo de campo de polo y mirándola de reajo, qué tal raza, ¿tenerle yo miedo a *eso*? (p. 383); «¿[...] tenerle yo miedo a *eso*?» (p. 384).

En tanto híbrido, el cholo Adán o sea un mestizo con rasgos indígenas, ‘producto de elementos de distinta naturaleza’ (Real Academia Española, 2014) no tiene identidad propia sino que va a ser un ‘*tenant-lieu*’: es el objeto/espejo, y en esta medida, Tere, perversa, le desvela su desnudez para que, a su vez, la repercuta en Manongo:

bien mala pero bien hecho, también, se abrió de par en par el saco de la pijama y toma pa’ que aprendas a mirar de reajo? Locos equilibrios hizo el pobre karateca para no matarse mientras Tere [...] se dirigía al espejo grande de su dormitorio para contemplar tranquilita y de lo más satisfecha los frutos del azar, sus causas y efectos, tremenda cosa la que se le había cruzado a Adán Quispe en su camino (p. 384).

El papel del espejo: ¿de la realidad a lo real?

Numerosos son los términos que relacionan el espejo¹³⁸ con la estrategia cerebral o mental, haciendo del espejo una interfaz del conocimiento (especulación, reflexión, espejismo, ilusión) y una marca del mito órfico. Conciencia de la alteridad (yo es otro), problemática del doble, anclaje fantástico, vértigo de una epifanía del cuerpo vienen a forjar una poética del espejo y una poética de la identidad, una identidad que va a convocar inmediatamente su opuesto, la alteridad. El espejo permite la aparición del doble, que aparece de repente y permite que el “yo” adquiera conocimiento del “otro”, dentro de sí. «El doble es una figura imaginaria que, como el alma, su sombra o su imagen en el espejo asedia al sujeto como una muerte sutil y siempre conjurada» (Baudrillard, 1989: 19).

El espejo se desdobra las figuras y permite la aparición del “alter”. Como escribe Juan Bargalló:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento, de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición de “el otro”) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del “otro” para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del doble sería en último término, la materialización del ansia de vivir frente al ansia de la muerte. (Bargalló, 1994: 11).

Ahora bien, si el espejo sigue permaneciendo el instrumento de Psique en el psicoanálisis o sea enfatizado en el aspecto tenebroso del alma, también debemos considerar su rol simbólico en el espacio privado y en el espacio social. En nuestro análisis, el «espejo grande» remite al espacio de lo íntimo, y es el lugar donde se escenifican las relaciones de poder entre un yo femenino y un tú masculino. No se tratará de anular las fronteras/límites entre los dos géneros sino de habitarlas, al confrontar dos discursos. Allí, precisamente en este espacio simbólico del espejo, se van a cuestionar los esquemas jerarquizados y heteronormativos, y en atención al deseo femenino, se van a construir nuevos modelos de referencia dentro de una conducta disidente: Tere no quiere ser ni madre, ni puta, ni ángel, ni demonio. En el proceso de la construcción tanto de la identidad –una identidad propia– como de la sexualidad, «Las personas pueden y deben construirse en el ámbito de la intimidad, con independencia de los

¹³⁸ <http://cri.u-grenoble3.fr/fr/activites/colloques/le-miroir-entre-imaginaire-sciences-et-spiritualite-121464.kjsp> (Version française /recherche-valorisation/ evenement / aron. *Le miroir entre imaginaire, sciences et spiritualité*. Colloque du 12 au 13 mars 2012). [consulta el 13 de febrero de 2015. La traducción es mía, M. F.).

mandatos de la historia y de la cultura, y en atención a sus propios –y variables– apetitos y necesidades». ¹³⁹ Así, en el espacio de la intimidad, el espejo asume una función de mediador entre Tere y Manongo, más exactamente el espejo metaforiza el personaje de Manongo, en aquello que lo representa en prioridad: la Trascendencia.

La trascendencia

Recordaremos que el término de “trascendencia” se puede aprehender a partir de dos perspectivas, una filosófica, la otra religiosa. Subrayemos brevemente que, en el sentido filosófico, ‘trascendencia’ es el término moderno para designar aquel lugar al que se dirigen la vida y el pensamiento del hombre, lugar que, según San Agustín, representa algo superior a lo meramente humano y distinto de ello. ¹⁴⁰ Ahora bien, esta expresión abstracta expresa algo por el que debe regirse el hombre. La segunda lectura inscribe la Trascendencia como una terminología teológica o sea la fenomenología de la religión, con dos sentidos: uno es lo FASCINANS, otro es lo TREMENOUM. Lo ‘fascinans’ es lo incomensurable, lo grandioso del elemento trascendental. Desde esta perspectiva, uno es atraído por la maravilla de Dios, uno quiere ser parte de Dios. Lo ‘tremenoum’, a la inversa, es el temor a Dios, el temor a lo incomensurable de su presencia.

De un modo más general, se suele evocar a la trascendencia de Dios en su inmanencia. Evocar a la trascendencia e inmanencia de Dios ¹⁴¹ equivale a referirse a Dios como ser esencialmente distinto y separado del hombre y del mundo a la vez que íntimo al hombre y al respecto, explica Rüdiger Safranski que, tenazmente, la Iglesia ha defendido la distinción real entre Dios y la criatura, cerrando toda posibilidad de identificación de la naturaleza humana con la divina, aun cuando la supuesta identificación se considerase como consecuencia de la elevación del hombre al orden sobrenatural, o como resultado de una experiencia mística, última condición que se trasluce en la diégesis con la ‘levitación de Manongo’, en estado parecido al de la éxtasis mística.

Interpelemos en última instancia el primer capítulo de la Const. Dogmática «Dei Filius», sobre la fe católica:

¹³⁹ Potok, Magda, *La transformación de la intimidad según Lucía Etxebarria*, pp. 313-341 en, <http://sociocritica.org/wp-content/uploads/2014/07/Sociocriticism-XXVII-1-2-2013.pdf> [consulta el 5 de marzo de 2015].

¹⁴⁰ San Agustín escribe al respecto que dicho lugar no está vacío, pues lo llena la imagen de Dios que se configuró a través del acontecer concreto en la revelación, en el Antiguo y en el Nuevo Testamento.

¹⁴¹ Siempre manifestó el Concilio Vaticano I su preocupación por salvar la trascendencia divina.

La santa Iglesia Católica Apostólica Romana cree y confiesa que existe un solo Dios verdadero y vivo, creador y Señor del Cielo y la tierra, omnipotente, eterno, inmenso, incomprendible, infinito en entendimiento y voluntad y en toda perfección; el cual siendo una sola sustancia espiritual singular, totalmente simple e inmutable debe ser predicado como distinto del mundo real y esencialmente felicísimo en sí y de sí, e inefablemente excelso por encima de todo lo que fuera de El mismo existe o puede ser concebido.¹⁴²

En el tejido textual, noto que se emplea repetidas veces el concepto o sus formas derivadas: trascendencia (cuatro ocurrencias), trascendentalmente (una ocurrencia), trascendental (dieciséis ocurrencias). ¿Quién está al origen de esta apelación?, ¿cuál es el correferente empleado?, ¿a qué nivel del texto viene más transcrito? y ¿cuándo desaparece el término o sus derivados del tejido textual? han sido mis objetivos de investigación. Es obvio que es Manongo quien genera este modo de identificación: «No, en todo caso no había reaccionado trascendentalmente la pobrecita [...] como lo exige con su propia trascendencia Manongo» (p. 84). Además, lo que me ha llamado la atención ha sido el correferente o sea el término que viene a relacionarse con el concepto utilizado. En el caso presente, la trascendencia tiene como correlato un sentimiento humano: el sufrimiento, o la abnegación que debe tener la vida:

Manongo, deja que aprenda a no ser tan traviesa y sea y sea... y sea... un poquito más trascendental; será eso; se dirá así; Así lo siento, en todo caso y debo aprender a no reírme, a sufrir, incluso [...] (p. 82); bueno, Manongo es trascendental. Él hubiera hecho más todavía por ustedes: ya habría dado la vida o algo así. (p. 99).

No obstante, viene a desmitificarse Manongo, tras su experiencia sexual con Tere Atkins, lo cual genera la modificación del concepto que va a volcarse al matiz despreciativo de *trascendentalote*:

Pero también era bien fregado, si, bien fregado y aburrido que Manongo regresara todo trascendentalote en pleno verano alegre y sin miedo a nadie... (p. 385); [...] porque le pidió a todos los chicos que hicieran rugir bien fuerte sus motocicletas y vespas cuando apareciera Manongo todo trascendentalote; [...] Tere, bien mala, para qué, llama trascendentalote [...]. (p. 388).

¹⁴² Concilio Vaticano I, Constitución Dogmática *Dei Filius*, 24 de Abril de 1870.

Claro es que el nuevo término que identifica a Manongo lleva en sí el sema de la parodia, otro derivado similar a lo huachafo, o sea que se injerta en una lectura carnavalesca. Aquí se debe señalar que, tras la fiesta pagana, desaparece la trascendencia de Manongo, signo que transcribe una modificación en el sujeto, aquello que interpreto como la metáfora implícita de su caída. De momento, vamos a ver qué se entiende, en este espacio específico del espejo, por trascendencia? ¿Qué lectura se debe tomar en consideración, la de la filosofía o la de la inmanencia de Dios?¹⁴³ ¿A qué nivel se sitúa el hombre? ¿Antecede o no la existencia a la esencia? ¿Qué y a quién interpela exactamente Tere cuando se dirige al espejo: ¿el Manongo humano o el Manongo divino? En su ensayo filosófico, *L'existencialisme est un humanisme*, Jean-Paul Sartre escribe:

L'homme est constamment hors de lui-même, c'est en se projetant et en se perdant hors de lui qu'il fait exister l'homme et, d'autre part, c'est en poursuivant des buts transcendants qu'il peut exister: l'homme étant ce dépassement et ne saisissant les objets que par rapport à ce dépassement est au coeur, au centre de ce dépassement. Il n'y a pas d'autre univers qu'un univers humain, l'univers de la subjectivité humaine. Cette liaison de la transcendance, comme constitutive de l'homme –non pas au sens où Dieu est transcendant, mais au sens de dépassement- et de la subjectivité, au sens où l'homme n'est pas enfermé en lui-même mais présent toujours dans un univers humain, c'est ce que nous appelons l'humanisme existencialiste. (Sartre 1970: 92-93)

¿Qué transcribe el texto sino una puesta en escena de la carnavalización del concepto?, no en términos de la trascendencia de Dios, ni siquiera de la trascendencia en tanto superación de sí mismo, tal como viene definida en el texto de Sartre, sino en la transposición de las pulsiones eróticas, exacerbadas a través de la violencia de un cachetadón:

«-Vístete inmediatamente!- le chilló Trascendencia, arreándole tamaño cachetadón, que Tere se zampó a sí misma para devolverlo ipso facto con verdadera rabia» (p. 384). En resumidas cuentas, Tere no ha entendido el sentido del concepto Trascendencia: «lo pesada que podía resultar su idea de la trascendencia» (p. 384). Sólo se puede enunciar la hipótesis de que Tere quiere afirmar su identidad en tanto mujer, es decir escapar a las imágenes proyectadas del deseo masculino, a través del signo simbólico del espejo, de ahí el interrogante: ¿Cómo huir del deseo masculino?: ¿quebrando el reflejo –romper el espejo– o anulándolo trasladar su sentido a otro espacio/tiempo, o hacia la carencia absoluta del espacio y del tiempo. Por otro

¹⁴³ Nos proponemos ahondar en este aspecto en nuestro estudio. Véase el apartado «La religión».

lado, romper el espejo es acceder al conocimiento, como ya se sabe, en el mito órfico. Pero en este caso específico ¿a qué objeto remite el término conocimiento? ¿Lo real o la realidad o una realidad en la medida en que el conocimiento remite al sujeto?: sujeto individual con libido (sujeto del deseo, sujeto tachado), y sujeto transindividual con una visión del mundo y marcado por el no-consciente sociocultural.

En el texto, el espejo apunta también al sema de la castración, pues se revela en su ausencia de reflejo, ausencia de imagen de la desnudez de Tere: no es entonces el signo del pecado original, de la Eva de la tentación; ausencia de las imágenes de belleza que leemos en el cuento de Blancanieves; ausencia del discurso de la angelización, la asexualidad de Tere. Ahora bien, si el espejo no es reflejo, por lo menos instaura la problemática del paso de un mundo a otro tal como Orfeo que cruza por la puerta de los infiernos, en búsqueda de Eurídice. Aquí, tenemos una inversión de un mitema presente en la tradición órfica, al ser Tere quien está buscando a Manongo (Trascendencia) y no lo encuentra, señal de una muerte simbólica. Al respecto, recordemos la función del espejo en *Orphée*, de Cocteau.

Además de plantear la problemática de la travesía, tránsito entre el mundo de los vivos y el mundo de los infiernos, mejor dicho de los muertos, el espejo que atraviesa sucesivamente Eurídice, luego Orfeo, es una alegoría de la muerte, transcrita en el discurso de Heurtebise: «Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez- vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre [...]» (Cocteau: 1989: 72).

Ahora bien, ¿en qué medida interfiere la muerte en el texto? Si nos ahondamos en el texto, veremos que los dos personajes, Manongo y Tere ya no coinciden con sus ideales. Por una parte, Tere ha transgredido los códigos de la pareja, el binomio soledad y sufrimiento, y ya no puede reflejar la imagen nítida, mítica de Galatea, lo cual está transcrito en el texto, con el elemento mórfico blancura, «blanca», «muy blanca» (p. 62), versus negrura máxima «a nariz pelada de tanto ir a la playa de Regatas», (p. 388); la «nariz despellejada», (p. 391). Por otra parte, Manongo ya no puede presumir, también, de la idealización forjada por sí mismo, su madre y Tere (la santidad, la levitación, la transubstanciación) porque: «Allá en Piura, con Tere Atkins, había aprendido a besar a todas las mujeres del mundo» (p. 387).

Este doble proceso de desacralización está metaforizado en el signo del espejo donde la estructura especular no se manifiesta a través del proceso de identificación entre un yo (Tere) y su doble (el otro, su imagen) sino que asume la función de un exutorio por el cual Tere, víc-

tima de la pulsión, se enfrenta con Manongo, aquí el concepto de la Trascendencia que ha sido desmoronado:

Y la muy bárbara se había calato íntegra delante del espejo grande de su dormitorio.

-A ver, Trascendencia –le dijo–, tú ¿qué opinas? [...]

-¡Vístete inmediatamente! –le chilló Trascendencia, arreándole tamaño cachetadón que Tere se zampó a sí misma para devolverlo ipso facto con verdadera rabia» (p. 384)

«-Eres una mala persona, espejo –le dijo– muy mala. Si quisieras ser bueno conmigo me cambiarías por otra chica que también fuera yo y que también quisiera a Manongo tanto como yo (p. 385).

Partiendo de la hipótesis de que «la pulsión es la presión sobre la conciencia de lo real que procede desde el interior del cuerpo» (Requena, 2010), y que «lo real es caos», es muy fácil de entender que la realidad de Tere, instalada en el delirio, también se ha hecho añicos y a Tere viene a sustituirse una Eva de antes de la Creación.

En el espejo negro, espejo que no refleja, se metaforiza el mundo antes de su creación por Dios, tiempos en que «la tierra era caos y confusión» (Génesis, 1: 1-2). «En el principio fue el verbo, pero antes del principio el caos de lo real estaba ya allí. De modo que hubo principio porque llegaron las palabras y comenzaron a tallar la realidad en el desasosegante mundo de lo real» (Íd.) A este nivel de mi análisis, me permito hacer referencia a Platón y a la teoría de la caverna. Los esclavos de la caverna están encadenados de espaldas al sol –tal como Tere, con la luz detrás de ella, ella sola frente al espejo– para que éste no quemase sus ojos y sólo se reflejan las sombras en la pantalla que es la pared de la cueva:

Ahí está lo real: en esas masas de energía ciega, brutal que golpean la conciencia [...]. Así, lo que Freud denomina *shock traumático*, será el efecto de las masas de energía excesivas que han atravesado la coraza protectora, inundando al aparato psíquico con una excitación insoportable: [...] en el shock, lo real se hace ver (Requena, 2010).

En el discurso del texto donde se trasluce la visión caótica del mundo y lo ilegible de la identidad humana, se perfila la desaparición del Dios patriarcal, disuelto en las figuras míticas de Galatea, Eros y Tánatos, Afrodita, Narcisa, Orfeo. Así, el enfrentamiento entre lo sagrado y lo profano inscribe la noción de hibridez. Siendo por esencia la hibridez el signo de la complementariedad y de su contrario, la escisión, podemos decir que Manongo es un ser escindido

que participa de dos identidades a doble nivel. El primer nivel remite a la concepción del sujeto: Manongo es un ser dividido respecto a su participación en el sujeto transindividual (sujeto marcado por el discurso social o sea un referente entre otros tantos referentes sociales) pero entero respecto a su identidad individual. A nivel cultural, Manongo participa de lo indígena (la paloma cuculí) y de lo criollo (oligarquía de San Isidro). La complejidad que acabamos de destacar es la marca de un conflicto identitario, conflicto que problematiza, entonces, la noción que reivindica el adolescente, la de la trascendencia. Desde el deterioro de la propia existencia de Dios y de su inmanencia, Manongo aniquila al Dios patriarcal y abre la brecha que nos hace entrever el antes de la Creación, el abismo de lo real.

Antes de centrarnos en el segundo espejo, juzgo útil recordar algunos elementos que permiten articular el espacio entre los dos espejos. Además, me parece interesante estudiar el proceso de metamorfosis que este signo engendra, por lo cual es obvio que el espejo se me aparece como un signo pluriacentuado.

Veamos brevemente, en un primer tiempo, cómo se ha transformado o no, la situación entre los dos enamorados. Tras haber recibido la carta de provocación de Tere, Manongo vuelve a Lima, y sale a su encuentro. Tere ya lo está esperando, histérica, pero fingiendo la indiferencia, en medio de sus nuevos amigos del Regatas,¹⁴⁴ todos chicos con motos. En medio del fragor de los “motores de guerra” de las motos, Manongo se avanza, imperturbable, casi indiferente, y se le entrega a Tere, un paquetito blanco: es una butifarra, un signo de su primer encuentro, cargado de la semántica del amor.

13.2. EL SEGUNDO ESPEJO O EL ARTE DE CONJUGAR LA IDENTIDAD (VÉASE PARTE DOCUMENTAL, P. 424)

El segundo espejo no es un instrumento maléfico, que absorbe aquello que refleja. El segundo espejo recobra su función esencial, la de reflejar. Simbólicamente, ello significa que Tere está frente al espejo, en un espacio exterior, o sea liberada de la sujeción de las imágenes impuestas por Manongo. El reflejo devuelve a Tere la construcción progresiva de su imagen, constructo que se deja leer a dos niveles, un nivel psicoanalítico, un nivel mítico.

Mi primera mirada se ha centrado en las imágenes especulares: todas se centran en las representaciones de una Tere reconstituida, regenerada, a pesar y gracias al sufrimiento que siente, tras haber desilusionado a Manongo: «[...] era ella esperando desesperadamente a Ma-

¹⁴⁴ El Regatas es un club privado, con piscina y otras muchas comodidades, en uno de los barrios más acomodados de Lima, cerca del Pacífico.

nongo, así de enana moral y de estropajo indecente, arrepentidísima e indigna hasta de suicidarse» (p. 392).

En una primera etapa, el texto tiene como puntos de enfoque la nariz “nueva” y las mejillas o sea la cara, vista a la vez de frente y de perfil. Dado que sólo se nos aparece el espejo como siendo un espejo grande y que, además, estamos aún en el dormitorio de Tere, no podemos concebir que se haya modificado súbito su forma, viniendo a tornar éste un espejo semicircular que permitiera una visión íntegra del personaje. La lexía “grande espejo” nos ha interpelado, y ha conducido nuestro análisis sobre la problemática de la(s) representación(es), dado que siempre estamos en el dormitorio de Tere, con un espejo idéntico. Entonces, ¿qué pasa? Tere se observa a sí misma y ve su cara y su pecho, a la vez, de frente y de perfil: «le había salido una nariz nueva que, de frente parecía también de perfil, y viceversa [...] lo mismo le sucedía con lo perfil de sus mejillas de frente [...] por lo perfil y de frente que estaban al mismo tiempo los frutos maduritos de su enseñanza superior» (pp. 392-393).

Esta pausa sobre imagen remite a una concepción de la gestualidad, donde el sujeto es activo: Tere pone en escena su propio reflejo, a partir de una mirada selectiva, tal como lo haría un objetivo gran angular,¹⁴⁵ en un plano cinematográfico. Ahora bien, me parece más adecuado buscar una aproximación al análisis de este fenómeno, convocando una lectura psicoanalítica, la el estadio del espejo.

Mi análisis me ha llevado a reflexionar sobre el proceso de la fragmentación, y en especial sobre el espejismo de la fragmentación en la metáfora de la Teoría del estadio del espejo¹⁴⁶ según Lacan.

13.2.1. Lectura psicoanalítica

Recordemos que tres momentos vienen a constituir el estadio del espejo: el bebé con el cuerpo fragmentado, el encuentro con lo idéntico, la mirada de la madre. A nuestro entender, el texto enfatiza las tres etapas, según modalidades propias del acto de escritura, por lo cual nos permitimos evocar la noción de espejismo de la fragmentación. Según Jacques Lacan, el estadio del espejo es una instancia estructurante del psiquismo y es concebido como formador de la función del yo. Será entonces hacia una búsqueda de los procesos identitarios que conducire-

¹⁴⁵ Utilizo el término ‘gran angular’, pues este objetivo tiene un ángulo de visión más ancha que la percepción natural del ojo humano, y en el texto, se evoca “la plenitud panorámica” de la gracia de Tere.

¹⁴⁶ Zunilda, Farias, Irene (1980), *Fragmentación y paradoja en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes* en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cfuentes.html> [consulta el 18 de marzo de 2015].

mos nuestro análisis. Veamos cómo, a través del procedimiento de la fragmentación, Tere va construyendo su yo, del mismo modo en que se estructura la formación del yo en el individuo.

En el reflejo del segundo espejo, Tere reconstruye su imagen – suerte de caleidoscopio– a la vez que afirma su identidad genérica (el rostro que configura a la madre) y su identidad sexual (el pecho). La primera escritura del espejo negro deja sitio a una reescritura que reactiva el concepto de fragmentación, dado que no es el espejo que, en realidad, permite una lectura de la imagen de Tere, bajo sus múltiples facetas –no es un espejo roto, fragmentado–, sino que, antes bien, claramente, un cuerpo fragmentado se da a ver, a leer, en la proyección del reflejo.

El yo funciona como pronombre personal cuando nos referimos a esta parte nuestra que refleja nuestros sentimientos: yo soy..., yo quiero..., yo decido... Este es el yo del discurso que se trasluce en el discurso de Tere, cuando ella se habla a sí misma: «el sufrimiento no le quedaba nada mal, no, y más bien todo lo contrario», equivale a “el sufrimiento me queda perfectamente bien”; «tenía un sufrimiento [...]»; «el espejo le arrancó una sonrisa realmente primaveral y atrevidísima», equivale a su felicidad presente.

Ahora, nos proponemos estudiar cómo fluctúan las tres etapas del discurso de Lacan respecto al texto de Bryce. De la primera etapa, que remite al bebé con el cuerpo fragmentado, cabe subrayar que la fragmentación inaugura el comienzo de la vida de la formación del individuo. ¿Qué transcribe el texto de Bryce sino la puesta en escena de dicho proceso, a través de imágenes que oscilan entre una visión parcial y una visión integral, panorámica, según un orden cuyo punto de partida es la cara, y que se descubre ante nuestra mirada, lentamente, para bajar hasta el pecho? Conforme se descubre a sí misma, conforme se apropia de su imagen, Tere nace a sí misma, tal una criatura al inicio de la vida.

De la segunda etapa, el encuentro con el idéntico, señalamos que Tere no sólo se está mirando sino que se está autoestimando, una valoración que se transcribe en la interrelación que establece dentro del diálogo con el espejo, y que le provoca satisfacción y en este sentido podemos hablar de coincidencia del yo consigo mismo o sea con la(s) imagen (es) en que viene proyectada: «[...]y ahí se quedó, bien paradita y contemplándose más pero mucho más [...]» (p. 393).

De la tercera etapa –la mirada de la madre–, bajo el cuerpo fragmentado, podemos leer el mensaje codificado del nene que está chupando el pecho de la madre, a través de una mirada atenta y llena de amor.

13.2.2. *Lectura mítica: la redistribución del mito de Narcisa*

Mi segundo análisis se centra en las representaciones personales de Tere, en sus imágenes proyectadas y embellecidas: “plenitud panorámica de su gracia” (de su nariz nueva); “lo mismo le sucedía con sus mejillas”; “los frutos maduritos de su enseñanza superior” (sus pechos). En esta lectura del auto satisfacción, del amor a la propia imagen que se refleja en el agua tranquila del espejo, el rostro humano es, ante todo, un instrumento de seducción, y Tere se nos aparece como una cortesana de la sensualidad.

Veo en estos detalles la redistribución del mito de Narcisa. «Yo soy Tú mismo», es aquello que responde indefectiblemente el espejo a Narcisa. Y ya no se trata de un agua yerta y desnuda que es el agua del espejo, agua en el cual Narcisa, enamorado de su propia imagen, se ahoga. No obstante, Tere no franquea este límite de pasar por el otro lado del espejo, o sea cumple con una forma que califico de narcisismo pasivo. ¿Por qué pasivo? Porque faltan todas las etapas que pasan de los rasgos masoquistas a los rasgos sádicos, de un Narcisa que vive «une contemplation qui regrette et une contemplation qui espère, une contemplation qui console et une contemplation qui attaque» (Bachelard, 1942: 31). De ahí, la complejidad del mito de Narcisa, complejidad que también se deje entrever en el personaje de Tere, y que nos conduce a una serie de interrogantes. Cuando Tere se está mirando, ¿para quién se está mirando?, ¿toma o no conciencia de su belleza o de su poder de seducción? ¿se reconoce o no en esta visión a la vez fragmentada, de frente y de perfil, y panorámica? Otras tantas preguntas que desembocan tanto en el cuestionamiento sobre la realidad como en el constructo de la identidad.

La base de mi análisis ha sido el texto ficcional, para el cual he utilizado las herramientas sociocríticas. En esta fase, noto cómo se desplaza el sentido del espejo, de sencillo productor de imágenes propicias a la vida onírica a significados más amplios y más ambiguos, desde el sesgo de las lecturas sociocríticas, psicoanalíticas y míticas, todas signo de la fragmentación del sujeto.

CAPÍTULO 14. LA RELIGIÓN

Antes de ahondar en el discurso que califico de religioso, conviene recordar algunos elementos referentes a la realidad sociohistórica de los años cincuenta, en especial, el papel de la Iglesia no sólo en la Lima de los años concernidos sino a lo largo de un muy breve recorrido histórico y, por ende, tomar como punto de partida, la explicación del fenómeno o sea la creación y proliferación de colegios religiosos, con vistas a propagar / afirmar el catolicismo (Frau-Ardon, 2014).

14.1. IGLESIA Y SOCIEDAD

Raúl Porras Barrenechea, historiador de la Iglesia, dijo que el peruano era probablemente el hombre más religioso del mundo. Y, en efecto, la religión ha jugado un papel vital en el desarrollo social y cultural de las sociedades desde sus orígenes en los Andes (12 000 a.C), pasando por procesos de gestación de su civilización (3 000. C), la formación política y cultural de las sociedades andinas prehispánicas, y finalmente, la transformación religiosa a raíz de la caída del imperio inca y la toma del poder por los españoles, quienes impusieron el catolicismo.

14.1.1. Breve panorama histórico

La Iglesia peruana a mediados del siglo XX se encuentra en medio de una honda crisis: pocos sacerdotes peruanos y muchos de ellos sin un nivel adecuado de formación o de cultura, por lo menos según los criterios de la cultura occidental.

En 1955, los obispos de América Latina realizan la primera conferencia continental del episcopado y dan impulso a la creación de una Iglesia propiamente latinoamericana.

En 1959, el Papa Juan XXIII convoca el Concilio Vaticano II, cuyo papel significa un cambio de actitudes hacia el mundo secular –mundano, laico–, y una redefinición de la Iglesia en tanto ‘luz de los pueblos’.¹⁴⁷

Desde muy atrás existe la generalizada creencia acerca de que la dominación oligárquica está representada por un grupo de ‘blancos’, descendientes de europeos radicados en Lima y en la costa. De naturaleza patrimonial, la dominación oligárquica está en estrecha relación

¹⁴⁷ Klaiber, S.J, Jeffrey, (1996), *La Iglesia en el Perú: su historia social desde la Independencia*, Fondo Editorial de la Pontificia Católica del Perú, Lima [consulta en línea el 24 de julio de 2014]

con la Iglesia Católica, y viene a corroborar el antagonismo ideológico: valores de la civilización occidental y cristiana versus rechazo de las experiencias del mundo indígena. Ahora bien, ¿qué papel ha desempeñado la Iglesia en el contexto sociohistórico de los años cincuenta y en los años posteriores, en la mítica *Ciudad de los Reyes*? ¿En qué medida está la Iglesia constituida por “el pueblo de Dios”, tal como la ha concebido el Concilio Vaticano II?

14.1.2. La iglesia en la obra ficcional

Recordemos que la Iglesia en tanto A.I.E, aparato ideológico de estado, tal como lo define Althusser, es uno de los lugares donde más se intensifica una jerarquización de la sociedad limeña. En su configuración espacial, la Iglesia muestra como la religión viene a ser una práctica social regida por códigos preestablecidos:

Manongo llega a la iglesia de San Felipe, ahí va la familia Anderson, antes de que se le pase la misa de una. [...] La gente mira, la gente observa. Ahí van los padres de Manongo, sus hermanas, cada familia tiene su banca, su lugar, su zona [...]. En San Felipe sucede exacto que en la Virgen del Pilar: todo San Isidro, cada familia en su banquita y por orden, no por fervor, no por devoción: el primer contribuyente del país en primera fila, el segundo en segunda, y mírenlo al amarrete de Ramiro Rincón: escondido casi en la última fila de gente decente, ya casi entre los pobres, hábrase visto coñetería igual a la de ese hombre, hasta en la iglesia... Todo el mundo está en su lugar para la misa (p. 47).

Además de espacio como vector de segregación social, la Iglesia es un espacio donde más se agudiza el factor racial, al tomar en consideración que en el tejido textual, los cholos remiten a ‘la raza inferior’: «No te presentarás nunca más en misa con el cholito ese, de ahora en adelante cada domingo iras a misa con nosotros, Manongo», le dice don Lorenzo a su hijo Manongo (p. 49). Recordemos que son lógicos todos los procesos de tensión social ya que, como lo subraya Edmond Cros (1998: 28), «ceux-ci (los AIE) ne diffusent pas sans problème l’idéologie dominante et doivent être conçus comme relativement autonomes par rapport au pouvoir d’état, c’est-à-dire comme «lieux des contradictions principales et secondaires qui traversent toute la formation sociale» (Robin, 1973: 107 y ss.).

En contrapunto destaca el discurso de la marginación del cholo Adán Quispe, amigo de Manongo. A través de este discurso que instala una dialéctica exclusión versus inclusión, Adán denuncia a la vez la institución –la Iglesia–, sus representantes –los curas– y los princi-

pios que fundamentan (justifican) la existencia de ambos, una puesta en cuestión, hasta la negación de la existencia de Dios:

Empieza la misa y empieza a hablar dan Quispe. ¿Ves este cura de mierda, ese alemán de mierda, Manongo? Pues todos son iguales. Santos varones para el público y peores que Hitler en el convento... [...] Curas de mierda, yo sé lo que te digo, Manongo [...] quería ser como ellos, ¿por qué no?, ¿qué tienen ellos que yo no tenga? Y les pregunté, por fin, un día, ¿cuándo me ordeno?, ¿Cuándo me dejan ser hermano y después sacerdote? ¡Qué tales curas de mierda mas hipócritas! ¡Vaya buenas mierdas ¡ [...] un cholo de mierda como yo no puede ser cura en San Isidro ni en esta congregación... [...] Dios no existe, Manongo. Ningún lugar mejor que una iglesia para descubrir que Dios no existe... (pp. 47-48)

El discurso de Adán Quispe es el discurso del Otro. Como lo subraya Edmond Cros: «En ce qui concerne le domaine du sacré, [...] nous devons distinguer les stratégies d'assimilation des nouveaux modèles d'une part et, de l'autre, le processus de leur intériorisation individuelle et objective» (Cros, 2005: 157). Y, en esta perspectiva, recuerda el Profesor Cros los aportes de Serge Gruzinski, respecto a los procesos y a los modos de cristianización del imaginario colectivo de los Indios, en el Méjico español. Considero que bien se puede aplicar este análisis que remite a las relaciones entre los indígenas y la Iglesia tanto a los indios del Perú como a otros pueblos de cualquier otra parte del Nuevo Mundo:

Encore fallait-il donner aux Indiens les concepts et les critères qui organisaient la réalité que définissait l'Église. [...] Comment donner à comprendre et à voir des êtres, des figures divines, des au-delà sans aucun équivalent dans les langues indigènes ou dans les représentations locales. Sinon par des approximations qui en trahissaient la substance et la forme? (Gruzinski, 1988: 241).

14.2. LA TRANSMISIÓN DE LA EDUCACIÓN RELIGIOSA: LOS COLEGIOS CATÓLICOS

La fundación de estos colegios respondía fundamentalmente a una doble exigencia: la de la Iglesia que vio en la educación religiosa una defensa segura para los católicos ante el avance de la sociedad liberal, y la de muchas familias peruanas que deseaban asegurar una educación cualitativa y religiosa para sus propios hijos

Ya a comienzos del siglo XX, González Prada denuncia esta proliferación de los colegios religiosos en toda la república:

¿Qué parece Lima? Un Mar Muerto en que Iglesias y monumentos asoman como islotes sin agua y sin vegetación. Donde se proyecta una calle, surge un plantel de Jesuitas; donde se tras una avenida, blanquea ya un edificio de Salesianos. Conventos nacionales que por falta de personal debieron clausurarse, legalmente resurgen de sus ruinas y, como si obedecieran a una voz de mando, se transforman en colegios (González Prada, 1964: 162).

En la obra ficcional, dos colegios remiten a la educación religiosa: el colegio Santa María y el colegio San Pablo.

14.2.1. El colegio santa María o la prueba del callejón oscuro y la semiótica del tres

La prueba del callejón oscuro, en el colegio Santa María acarrea consecuencias dramáticas en la vida de Manongo, desde su adolescencia hasta el final de sus estudios, en el colegio San Pablo. Es de notar cómo, a partir de esta experiencia dolorosa, se inscribe una semiótica del tres, y cómo ésta irradia el tejido textual a través de diferentes imágenes: «un Judas, otro Judas, tres Judas [...]» (p. 37); «Por su culpa me degradaron, por su culpa tuve que dejar el ejército, por su culpa mi novia y no podremos casarnos...» (p. 46), le reprocha el teniente Álfaro al ex brigadier Manongo.

Se superponen dos lecturas: la de la traición de Jesús por Judas, nombre hebreo que significa la no confianza, y la semiótica del tres que remite a la negación de Pedro, lo cual está transcrito en la novela con el explícito signo del canto del gallo.

Proceso de Jesús y negaciones de Pedro (Lc: 23, 54-62; Mc: 14, 53-54.66-72; Mt: 26,57-58.69-75; Jn: 18,12-18.25-27).

Después de prenderlo, lo llevaron hasta la casa del sumo sacerdote. Pedro lo seguía de lejos. Habían encendido fuego en medio del patio, y Pedro se sentó entre los que estaban alrededor de la lumbre. Una sirvienta lo vio sentado junto al fuego, lo miró fijamente y dijo:

-También éste andaba con él.

Pedro lo negó, diciendo:

-No lo conozco, mujer.

Poco después otro, al verlo, dijo:

-Tú también eres de ellos.

Pedro dijo:

-No lo soy.

Transcurrió como una hora, y otro afirmó rotundamente.

Transcurrió como una hora, y otro afirmó rotundamente.

-Es verdad, éste andaba con él, porque es galileo.

Entonces Pedro dijo:

-No sé de qué me hablas.

E inmediatamente, mientras estaba hablando, cantó un gallo. Entonces el Señor se volvió y miró a Pedro. Pedro se acordó de que el Señor le había dicho: hoy mismo, antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces; y saliendo afuera lloró amargamente.

La semiótica del tres

Si recorremos el tejido textual, notamos que se redistribuye la semiótica del tres, al generar una red combinatoria de significantes que se traslucen tanto a través de un proceso lingüístico como en la lisibilidad de varias dialécticas.

En un primer tiempo, notamos cómo se traslada el intertexto bíblico a la lengua popular. Y, en efecto, el texto intensifica el signo del gallo a través de la expresión 'otro gallo cantaría' (tres veces^o), que da a entender que las cosas hubieran sido diferentes si Pedro no hubiera flaqueado, con la triple negación:

Gracias a su padre, me han nombrado administrador de la sucursal de un banco, en Huancayo, brigadier. [...] Otro gallo cantaría sin él...» (p. 47); Sí mi hijo Manongo, mi amor se hubiera acostado con Tere, otro gallo cantaría», dice la madre (p. 524); Manongo [...] estaba completamente seguro de que otro gallo cantaría cuando sus amigos se enteraran de que las villas estaban listas (p. 554).

El segundo tiempo nos orienta hacia, esencialmente, dos dialécticas.

La dialéctica exclusión versus inclusión

Dentro del opósito exclusión se percibe la marginación debido al apodo, por no haber respetado el reglamento del colegio, lo cual hace de Manongo un ser solitario, marginado:

el mariconcito del Santa María [...]; -¿no será el mariconcito del barrio?; [...] porque es el mariconcito del Santa María [...] (p. 71). Dice la madre: -La verdad, te lo digo ahora, Manongo, estabas muy solo, te habías quedado muy solo, preocupantemente solo (p. 76).

Dentro del segundo opósito de la inclusión, notamos que la juventud de San Isidro se reconoce a través de un ritual procedente de la cultura hollywoodiense: «Ritual, ritual, puro ritual [...]» (p. 61). Río arriba del texto, este signo viene claramente explicitado y juzgo útil recordarlo: «Ritual de peine, ritual de gomina, ritual de ropa adulta, ritual de parada, ritual de mirada, ritual de voz baja, ritual de reajo y carros coupés norteamericanos con escape libre y trompo en cada esquina de la vida [...]» (p. 60).

No obstante, se va a desmoronar este mundo ficticio, y será, otra vez, el signo tres el que va a significar la superchería de las imágenes en que venían identificados los amigos de Manongo:

Desaparecieron James Mason y Kirk Douglas y todos los demás ídolos del cine. *Desaparecieron* los muchachos del barrio Marconi y los ídolos del rock y en el colegio *desaparecieron* todo un gordito Cisneros, todo un cholo José Antonio, todo un Jorge «Tyrone» Valdeavellano, todo un Teddy Boy, todo el mundo en realidad (p. 406).

Se trasluce una dialéctica carne (pecado carnal) versus abstinencia, leída como una represión de las pulsiones eróticas, en el entrecruzamiento del pecado original, y de la tentación – siendo aquí Ornella-, una hipotética Eva: «Porque Ornella, porque Ornella, porque Ornella» (p. 314). Sin embargo, la carne es débil y Manongo, claro, infringe los códigos que se había prometido respetar, entre los cuales destaca la fidelidad como promesa de un amor eterno: «- ¡Eso, cojuda! ¡Eso! ¡Tres veces te engañé! ¡Tres veces te engañé! ¡Tres veces te engañé! ¡Y ahora chupa y di que es menta! ¡La primera por coraje! ¡La segunda, por capricho! ¡La tercera, por placer!» (p. 463).

14.2.2. *El colegio san Pablo*

En el colegio San Pablo, los alumnos deben cumplir con ciertas reglas, entre otras las oraciones matinales, la confesión, los consejos espirituales y asistir a las misas, lo cual se perfila desde la instalación de los futuros profesores ingleses e irlandeses:

1- Mister Patrick Carol, de Irlanda: Matemáticas en inglés y oraciones matinales, 8- Father Ruschoff: Misa dominical, violín, y barriadita... (Lista de profesores nacionales”)³ – Reverendo padre Ramon Fitzgerald Olavarria: Misa voluntaria los días pares, confesión y consejos espirituales también los días pares. Exclusivamente para limeños, trujillanos, y Simpson e Irriberry, de Arequipa. 4- Reverendo padre Pedro Tejada: Opus Dei, perdón, misa voluntaria los días impares, confesión y consejos espirituales los mismos días. Exclusivo para una lista que muy pronto se dará a conocer (p. 182).

14.3. EL DISCURSO RELIGIOSO

No me esperen en abril se encuentra impregnado por un intertexto religioso. Si recorremos con cuidado sus imágenes, no dejaremos de hallar referencias a la liturgia católica, a palabras o sintagmas fijos que apuntan a episodios de la Santa Biblia, tales como el pecado original, o el momento de la Pascua a través del ritual de la eucaristía. Se debe tomar en consideración que la educación religiosa de Bryce Echenique ha dejado huellas indelebles que afloran en el tejido textual, y si Bryce las incorpora en su texto, será ora con objeto de pervertirlas, ora con objeto de afirmar la fe católica, bajo la forma de un llamado a un lector latinoamericano, producto de una idéntica tradición, o sea un entrecruzamiento entre el cristianismo y un criollismo místico, cristalizado en los iconos de la religiosidad popular que son Sarita Colonia y Santa Rosa de Lima.

14.3.1. *La religión en tanto práctica social*

El texto enfatiza un discurso mítico-ritual de la Iglesia Católica a través del sacramento del matrimonio y, luego, a través del sacramento de la comunión y de la liturgia que nos proponemos abordar dentro de la correspondencia epistolar de Tere, ¿redistribución del tiempo de cuaresma?, que nos conduciría a una inversión de la estructura litúrgica y de los tiempos carnavalescos pues éstos deberían anteceder el tiempo de cuaresma y aquí, se presentaría el carnaval de Piura tras la correspondencia –de carácter litúrgico– de Tere. La confrontación de los dos discursos propicia una quiebra en la vida de Manongo que pasa de una vida, que calificaría de santa, a una vida desordenada, corrupta, sin ningún valor moral.

¿El sacramento del matrimonio?

Según la doctrina de la Iglesia Católica, el sacramento del matrimonio santifica la unión de un hombre y de una mujer y sitúa el amor de la pareja en el centro del amor de Dios a la humanidad.

¿Qué queda, pues, del texto sagrado?, a no ser una parodia del sacramento, que se diluye en el registro del cuento, pero una parodia ambigua ya que viene santificada por el curita párroco de la Iglesia que la deposita en el tabernáculo, o sea que en cierta medida es él quien comete una blasfemia:

Juraban y firmaban TERE y MANONGO y MANONGO y MANONGO Y TERE. Y después firmaba uno encima del otro y quedaba algo así como TEREMANGO y el papelito se lo entregaban al párroco de la iglesia de la Virgen Milagrosa, que les prometía incluso guardarlo en el tabernáculo, la habitación individual de Dios en cada iglesia, hijitos. Y cumplía el curita porque estos chicos sí que se quieren que da gusto y comulgan alternándose como en la firma TEREMANGO del documento de ángeles [...] (p. 458).

Recordemos que el tabernáculo, del latín *tabernaculum*, es el “sagrario donde se guarda el Santísimo Sacramento”, lo cual viene a sacralizar la promesa de amor de los dos adolescentes y hasta se la refuerza la propia madre de Manongo, al entregarles su dormitorio, enfatizado en la terminología religiosa de un santuario o sea “la parte anterior del tabernáculo, separada por un velo del sanctasanctorum” (Real Academia Española, 2014).

14.3.2. *Algunas cartas de Tere Manongo ¿por aquellos años?*¹⁴⁸ (pp. 327-336)

Insertado en la tercera parte de la novela, este capítulo centrado en la concepción del amor se deja leer en un entrecruzamiento de dos discursos que identifiqué, el primero, como religioso –sagrado– ya que apela a Dios y a ciertas prácticas religiosas, y, el segundo, como profano ya que se reproduce en él estrategias amorosas, en especial, la transcripción de los celos.

Bajo la forma epistolar –nueve cartas–, Tere manda a Manongo, allá, en su colegio de Los Ángeles, una auténtica declaración de amor.

¹⁴⁸ Es de notar que todas las cartas están escritas en cursiva, por lo cual nos permitimos conservar esta forma de la escritura en nuestras citas textuales.

El intercambio epistolar es una práctica social que se deja leer dentro de una codificación preestablecida, que juzgo oportuno recordar:

Tout échange de correspondance suppose que celui qui écrit ait été (dans une lettre précédente) ou sera (dans une lettre ultérieure) aussi, à son tour, un destinataire; au moment où *Je* écrit il est appelé à être *Toi*, il se vit également comme toi et c'est bien pourquoi d'ailleurs, il prend congé comme *Tien* [...] ce qui signifie que dès qu'il paraphe sa lettre il est déjà *Mien* [...] de la lettre qu'il suscite et qu'il attend. C'est donc à juste titre qu'on peut parler de la fonction dédoublante et spéculaire du lien épistolaire (Cros, 1990: 107).

Ahora, en el caso específico del texto de Bryce, noto que la estructura del intercambio está implicada bajo la forma de una afirmación de identidad –Tere–, a la par que la de un vacío semántico, en el *non-dit/el non- écrit* del destinatario, Manongo. Sin embargo, este vacío semántico hace sentido pues es: «le signe occulteur d'un contenu de communication parfaitement connu des deux personnages qui correspondent» (Cros, 1990: 106). En el caso presente, el contenido de comunicación remite al binomio amor/religión ,y me permito señalar que el flujo continuo de la escritura significado a través de nueve cartas inscribe implícitamente a Manongo en tanto destinatario silencioso que participa de la comunicación. Por fin, diré que desde un punto de vista semiológico, el vacío semántico se deja leer como un espacio abierto, a la espera de ser investido.

¿Por qué hablo de vacío semántico que se deja leer como espacio abierto ya que el intercambio epistolar se hace en un circuito cerrado entre dos comunicantes? , y ¿bajo qué forma viene investido dicho espacio? Éstas serán las hipótesis teóricas que me propongo someter en adelante, conforme iré ahondando en el análisis del texto ficcional.

Las huellas de lo sagrado.

Se enfatiza ya el carácter religioso tanto en el encabezamiento como en la despedida, un leitmotif que repite la idealización del enamorado: para el encabezamiento, “*Adorado Manongo*” (6x), “*Adorado Flaquito*” (2x), “*Adorado Flaco*”; para la despedida:

Recibe mil besos de la que te adora [...]; se despide de ti con un beso quien te adora (p. 328); la que te adora (p. 330); te adora (p. 330); [...] me despido pensando en ti y adorándote (p. 332);

no tengo más que poner sino que te adoro [...] (p. 333); te adora (p. 334); [...] acuérdate [...] de que te adora, Tere (p. 336).

Ahora bien, las varias ocurrencias de dicha adoración han constituido uno de mis primeros interrogantes. Según las fuentes católicas:¹⁴⁹ «La palabra adoración es genérica. Deriva del latín *ad-orare*, cuyo primer sentido es elevar una súplica. Después, significa tener veneración por alguien, y de aquí, adorar» (Real Academia Española, 2015). Cuando la veneración se dirige a Aquel que tiene la excelencia absoluta, es decir Dios, esta adoración se llama de latría. Cuando esta adoración se dirige a ciertas criaturas elegidas por Dios, ésta se llama la dulía.

¿Por qué era necesario aclarar la noción? Pues ésta nos cuestiona sobre los límites entre, por una parte, la idolatría –identificar en absoluto a Manongo con Dios– y por otra parte, la idealización, la cual vendría a ser el resultado de un imaginario proyectado. En el tejido textual, éste procede de las imágenes que Manongo quiere imponer de sí mismo a Tere, luego de una lenta pero eficaz asimilación por Tere. Se enfatiza el proceso de idealización de la persona amada, Manongo, en la última carta, en una suerte de confesión en que Tere se entrega, sin moderación: «*Tú eres el único ideal que tengo, que espero que no desaparecerá jamás*» (dos veces) (p. 335). Entonces, al considerar la segunda opción, bien se nota en el texto que, si Tere adora a Manongo, en cierta medida, lo venera, es porque a su contacto ella experimenta un bienestar que califica de divino:

Quiero que leas y releas tu copia de nuestro documento y pienses bien todo eso y lo que dije sobre Dios para que no creas que estoy contigo por gusto o que te quiero menos que a él. Te quiero más y más pero diferente. Hay un matiz. Sólo un matiz. Tiene que haber una manera de explicarte ese matiz. Por ejemplo, que a ti llamarte divino sonaría huachafísimo. Tú eres profundamente humano y [...] estoy contigo [...] porque me siento divinamente bien. Esto, por ejemplo, no suena huachafo y en algo te acerca a Dios (p. 331).

El segundo interrogante remite a la redistribución de las prácticas religiosas. Vemos cómo la escritura reactiva ciertos ritos tal como el sacramento del matrimonio, tanto las promesas de su realización, como la proyección de la pareja en una vida familiar:

¹⁴⁹ www.es.catholic.net/op/articulos /7991/por-que-adorar-la-cruz.html [consulta el 12 de febrero de 2015].

Yo esta mañana lo primero que hice fue ir a comulgar por los dos para que siempre estemos juntos aunque sea espiritualmente (p. 329); [...] después seremos felices en nuestro hogar con nuestros hijos (p. 330); cada día te adoro más y ya verás cómo llegan a cumplirse las promesas que renovamos cada domingo (p. 330); [...] ha sido por la ayuda de la Virgen que quiere que sigamos hasta casarnos y cuando llegue ese momento ya no nos preocuparemos ni de la hora ni de nada; entonces seremos felices, el uno al lado del otro hasta que la muerte nos separe (p. 333).

El tercer interrogante me condujo a analizar el contenido de las varias oraciones que irradian el tejido textual y relacionarlas con un ‘ya presente’ y ‘un ya ausente’ en el texto.

Defino como un ‘ya presente’, las huellas patentes de un discurso religioso, que, además, se trasluce en varios textos culturales. Defino como un ‘ya ausente’: en primer lugar, la falta de datación de las cartas así como el propio título del capítulo “aquellos años” o sea un espacio que califico de ‘fuera del tiempo cronológico’; en segundo lugar, la falta de ‘religiosidad’ de Tere, quien no es particularmente practicante, asidua en las iglesias y quien manifiesta un verdadero desahogo de piedad sólo a partir del momento en que, con Manongo, deposita en el tabernáculo de la iglesia de la Virgen Milagrosa, su juramento de amor. ¿Será este acto una sencilla prueba de amor de un individuo único o bien un fenómeno más colectivo que se inscribiera en la perspectiva religiosa, viniendo a investir, simbólicamente, el espacio epistolar (ninguna fecha, sólo el lugar del destinatario, y una falta de respuesta) que, curiosamente, antecede el período de los carnavales, inscrito en el capítulo siguiente: Bajo el ardiente sol de Piura?

Así, mi presupuesto es el siguiente: a la luz de todos los elementos ya citados, y dado que se impone, a menudo, una lectura religiosa del texto de Bryce, a la cual debe sumarse la presencia de los carnavales, y pese a que éstos se realicen con anterioridad al período de Cuaresma, avanzo la hipótesis de que las cartas se dejan leer dentro de la apropiación, en cierta medida, de un registro léxico que apunta al tiempo litúrgico de penitencia y de conversión espiritual del Cuaresma, tiempo que marca la Iglesia Católica Romana para prepararnos a la fiesta de la Pascua de Resurrección.

14.3.3. *Del período de cuaresma al texto de Bryce*

Para vivir la dinámica cuaresmal, la Iglesia propone al creyente distintas prácticas,¹⁵⁰ de entre las cuales destacan la Eucaristía y la oración, ambas presentes en el texto ficcional.

¿Cómo vivir el Cuaresma? La Iglesia, al respecto, propone una serie de consejos, de los que haremos un breve inventario con el fin de ver luego en qué medida éste viene redistribuido en el texto de Bryce. Se vive el tiempo del Cuaresma, arrepintiéndonos de nuestros pecados y confesándonos, luchando por cambiar o sea analizando nuestra conducta para conocer en qué estamos fallando. Al considerar que el peligro viene de la tentación, y siendo ésta especialmente frecuente en la adolescencia, Tere se retira de las relaciones que pueda tejer o que ya ha tenido con otros jóvenes a fin de dar a Manongo la prueba de su fidelidad:

En él (otro joven) no me fijé, te lo juro [...]; no he salido con nadie que conozcas o que no conozcas (p.331); no he conversado con nadie del otro sexo porque el único que adoro con todo el alma eres tu (p.333); creo que me estoy volviendo más culta porque estoy leyendo obras célebres y de ahora en adelante pienso ser bien seria y quiero que me ayudes para poder conseguirlo (p; 335); [...] quiero que de ahora en adelante ya no dudes de mí, que siempre me estaré portando bien en Lima [...] (p. 335).

El período de Cuaresma es propicio para la comunión. Veamos el enunciado de Bryce Echenique: «Yo esta mañana lo primero que hice fue ir a comulgar por los dos [...]» (p. 329).

En fin, se define el Cuaresma como un tiempo litúrgico, consagrado a la oración, más exactamente, hacer oración es platicar con Dios para decirle que lo queremos y que queremos estar con Él. En este sentido, si bien hay oraciones en el texto ficcional, éstas están dedicadas a Manongo y se invoca a Dios para preservar el amor terrenal. Entonces, no es una relación vertical de Tere hacia el cielo sino una relación horizontal, Tere hacia Manongo, y después, y sólo después, se pide la intercesión divina:

He rezado mucho para que Dios nos dé un poco de buena suerte a nosotros que nos queremos tanto, al menos yo.. (p. 327); ya comencé a hacerte la Religión y si tengo tiempo te hago hasta nueve o diez ejercicios (p. 328); hoy en la mañana fui a rezar a la capilla por todas nuestras intenciones y sobre todo para ti [...] (p. 332).

¹⁵⁰ El ayuno y la abstinencia, dos prácticas tradicionales de la Cuaresma, que se remontan al siglo IV, no están presentes en el texto de Bryce.

14.3.4. *La estrategia amorosa*

Ahora, si evocamos el aspecto profano del amor, vemos cómo se centra en exclusiva en el tema de los celos que se han desplazado de Manongo hacia Tere. En efecto, en el presente, contexto, es Ornella quien representa una amenaza para la pareja:

Supongo que eso de Ornella y el Demonio no sea tan cierto y que pronto te pongas muy bien (p. 329); a veces pienso lo egoísta que soy queriéndote, pues bien podrías estar en estos momentos pensando en diversiones y hasta en Ornella y cosas así por el estilo de horribles para mí (p. 330); [...] acuérdate de no encontrarte nunca con Ornella (p. 336).

En definitiva, como acabamos de leerlo, bien se perfila en este defecto humano que son los celos, la dialéctica del Bien y del Mal, reminiscencia del intertexto bíblico, siendo Ornella el Demonio, con una letra mayúscula, y por ende ¿será Manongo el Cristo tentado?

14.4. LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN TANTO PRÁCTICA CULTURAL

«Cuando el hombre vive en un contexto sociocultural duro recurre a la fe confianza, porque entonces “lo sagrado” viene a resolver las propias indigencias» (Marzal, 1971:108). El discurso sobre la religiosidad popular (Frau-Ardon, 2014), transcrito en la cuarta parte de la diégesis, tiene un doble enfoque: el primero remite a Sarita Colonia, el segundo a Santa Rosa de Lima. Así, se superponen y se entrecruzan un primer discurso de un indio con otro de una indígena. El fenómeno de la religiosidad popular en el Perú ha sido objeto de estudio en las obras de Marzal, Garr, Irrazaval, Celestino y Meyeres. Sin embargo, sobre la religiosidad popular y las nuevas corrientes de pensamiento teológico, hay una gran lacuna: la historia misma de la Iglesia:

La religiosidad en el Perú tiene una trayectoria milenaria que se remonta al período de la Colonia. En efecto, tanto la Colonia como la república, se caracterizan por una gran cantidad de gente que muere ‘en olor’ a santidad. Algunos son santos oficiales (Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres), otros son informales (Sarita Colonia).¹⁵¹

¹⁵¹ Leonardini, Manda: *Una muerte sacralizada* en http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/Escri_pensam/n09/a08.pdf

En el catolicismo popular, los santos son representaciones de los santos de la teología católica, de la Virgen María, y del mismo Jesucristo:

Los santos informales son aquellos ‘santificados’ por el pueblo. Son individuos que han vivido en el lugar donde se les venera. De ascendencia humilde, pobre, con características martirologicas representadas por una vida llena de sacrificios o por una muerte que se considera injusta, la gente que los venera les da la categoría de ‘buenos’. Tomados como intercesores ante Dios, y no como modelo de vida, pues se desconoce su biografía real, se les mitifica y en torno a ellos nace la creencia de su capacidad milagrosa (Marza, 1989:11).

En esta perspectiva de lectura, podemos abordar la presencia de Sarita Colonia¹⁵² en la diégesis, siendo la santa una imagen de la chola migrante que generó un culto popular a eso de los años sesenta, luego de un milagro de que hubiera sido afectado uno de sus hermanos.

14.4.1. Sarita Colonia o las expresiones religiosas marginales

Injertado en el tejido textual, en cursiva, el discurso histórico enfatiza una hipotética entrevista entre el señor obispo, digno representante de la Iglesia Católica, y un cholo que vendría a quejarse de su situación de precariedad, a la par que reivindica su pertenencia religiosa, no a la religión oficial sino a una forma de un culto dedicado a la santa chola, fenómeno que nos proponemos ahondar en adelante:

una santa que no tiene su documentación en regla en el Vaticano ni en Lima ni en el pueblo de su humilde cuna emigrante campo – ciudad [...] Sarita Colonia es chola y bien santa, oiga usted, y es la primera empleada doméstica que entra al cielo por la puerta grande y no dice usted lo contrario, señor obispo, pues ya usted sabe que cuando Dios dice NO, Sarita Colonia dice TAL VEZ, [...] pero no nos venga otra vez a los de la barriada de lágrimas [...] para que Sarita Colonia obre el milagro de conseguirme un con qué vivir, el día en que mi fe encuentre trabajo [...] (p. 485).

¿Cómo explicar, entonces, esa forma de identificación tanto de los pobres como de los inmigrados en el medio urbano, con Sarita Colonia? Aquí intercede el valor simbólico, con-

¹⁵² Nacida en Huaraz, Sarita Colonia fallece en Lima en 1940; su culto, mera invención popular- ya que ningún de los actos de su vida es conocido-, se ha derramado por Perú, América Latina, y en la comunidad de idioma español en Estados Unidos.

servando Sarita Colonia, en el imaginario colectivo, un vínculo entre el mundo andino de los orígenes y una difícil inserción socioeconómica en Lima. A continuación, se corrobora el discurso sobre la colonización, y el proceso de la cholificación, bajo la mirada sesgada de un sociólogo:

...y el Perú entero es ya todo un inmenso TAL VEZ de Sarita Colonia [...] en esta Lima chola que se ha dejado de ser sólo feo y retaco y enclenque y desnutrido y peruanito y se ha adquirido – porque se migró del Ande y se trajo costumbre solidaria y ancestral-indígena de luchar contra la adversidad de nuestra geografía, clima, miseria natural, desposesión y qué sé hasta yo que soy sociólogo [...]. (p. 489).

14.4.2. Santa Rosa de Lima (Frau-Ardon, 2015)

La apertura sobre la invocación de la Santa apunta a un discurso aparentemente de exclusión del indio. Este discurso enmascara el tema de la segregación que no conoció la Santa, por haber tenido el agujero de la Aurora en su cuna:

Porque qué le va a andar uno pidiendo nada a esa blanquita llamada Santa Rosa de Oliva o algo así, que bien alguno no le hizo a ninguno por andar autociliciándose encerrada en un convento, mire usted que hay que ser sadonoséqué, además de egoísta, señor obispo, y todavía hasta hacerse llamar Patrona de América y de Filipinas, qué tal concha [...] (p. 489).

Patrona de toda América, Indias y Filipinas, la primera flor de santidad en el Nuevo Mundo, Santa Rosa de Lima (1586-1617) apunta a las raíces criollistas del fenómeno de beatificación, siendo éste incentivado por el interés político de las élites criollas del virreinato del Perú, élites que buscaban consolidar su ascenso como grupo de dominio económico-social. En tanto primera mística que escribe en el Nuevo Mundo, Santa Rosa viene a forjar un imaginario colectivo que, fuera de los patrones de conducta que vehicula, se sustenta en dos medios pliegos emblemáticos, “Mercedes o heridas del alma” y “Escala espiritual”, escritos en que resaltan las melancolías de la Santa. Estas huellas irrumpen explícitamente, en la trama de *No me esperen en abril*, a través del héroe, Manongo Sterne, y, desde él irradian para satisfacer el propio deseo amoroso, deseo cuya cartografía está transcrita también en las varias transferencias que opera Manongo, al santificar a su primer amor.

Santa Rosa de Lima ¿una figura emblemática?

El siglo XVII representó para la iglesia católica la reafirmación de la fe en Cristo. Fue la época de las canonizaciones y beatificaciones, que encontró su máxima exponente en Rosa de Santa María. El 12 de febrero de 1668, la beatificación de Isabel de Flores de Oliva se convirtió en el máximo acontecimiento religioso de la época. Tres años después es santificada, y proclamada patrona del Perú, América, las Indias Occidentales y Filipinas.

Biografía

A la Ciudad de los Reyes, como se suele llamar a Lima – dice la bula de canonización de Clemente X– no le podía faltar su estrella propia que guiara hacia Cristo, Señor y Rey de Reyes.

Isabel de Flores de Oliva nace en Lima el 20 de abril de 1586, en el humilde hogar limeño de don Gaspar de Flores, un portorriqueño que llegó al Perú y servía como arcabucero en el ejército virreinal, y de doña María de Oliva, dama criolla peruana. La niña, a quien en el bautismo llamaron Isabel, pero que desde la infancia había de recibir el nombre de Rosa, va a ser la primera flor de santidad que perfumó al Nuevo Mundo, en un contexto sociopolítico complejo que pudiéramos esquematizar en sus grandes líneas del modo siguiente: la tragedia del Occidente cristiano que, en defección de las naciones protestantes y con la crisis y guerras de religión de los católicos, queda dividido en dos bandos que luchan por la hegemonía; en el terreno intelectual, el duelo a muerte de la Reforma y Contrarreforma. En tal ambiente, en la pequeña Lima perdida en las lejanías del Perú Colonial, el nacimiento de Rosa evoca el recuerdo de Belén, y anuncia el advenimiento de tiempos mejores, en que acabará por imponerse la fe católica contra la herejía. En gran medida, la santa ha contribuido en ‘extirpar las idolatrías’, o sea que se ha preocupado por la evangelización y atención espiritual de los indios, de los negros y de los infieles, por lo cual ha participado, a su nivel, al proceso de colonización.

Su patrona y modelo era Santa Catalina de Siena.¹⁵³ Por lo cual se propuso estudiar su vida e imitarla en todo. En lo que atañe a las penitencias, lo primero que se propuso mortificar fue su orgullo y su amor propio, viniendo a cumplir lo que enseña Jesús: «quien se humilla

¹⁵³ http://www.mercaba.org/SANTORAL/VIDA/08/08-23_S_rosa_de_lima.htm.

será enaltecido». Además, en toda ocasión aplicaba a la letra un valor fundamental de la Iglesia Católica, la caridad. Frente a los reproches de su madre por atender en casa a los pobres y enfermos, le contestaba Rosa: «Cuando servimos a los pobres y a los enfermos, servimos a Jesús. No debemos cansarnos de ayudar a nuestro prójimo, porque en ellos servimos a Jesús». CIC, 2449 (Catecismo de la Iglesia Católica). Este sentimiento de incompreensión la atormentó en especial cuando sus padres quisieron inducirla a casarse, tras dificultades económicas que conoció la familia; así se enfrentó Rosa a sus padres diez años seguidos e hizo voto de virginidad para confirmar su resolución de vivir consagrada al Señor.

En búsqueda perpetua de una semejanza con Jesús Crucificado, Rosa afligirá su carne inocente con toda suerte de maceraciones: ayunos, vigiliass, cilicios, disciplinas, y austeridades, en resumidas cuentas, un espíritu de penitencia muy raro en su tiempo. Al cabo de esos años, ingresará en la tercera orden de Santo Domingo, tal como Santa Catalina de Siena. Dios la llamó a Sí el 24 de agosto de 1617, a los treinta y un años de edad. El Papa Clemente X la canonizó en 1671. Destaca en el personaje de la Santa su propensión a la melancolía, y muchos fueron los confesores que intentaron curar este ‘mal melancólico’ de que padecía la Santa.

Anatomía de la melancolía¹⁵⁴

Escribe Fray Leonardo Hansen:

Al principio, todo se le iba a Rosa en variar de confesores, por ver si acertaran a darle remedio, alivio o consejo; pero ni ellos acababan de entender qué era lo que les quería decir la virgen, ni se juzgaban capaces de comprender lo que les parecían paradojas o por lo menos enigmas indescifrables de mística. Unos decían que eran delirios y sueños; otros que era cosa de duendes y de fantasmas. Y no faltaba quien dijo que eran desvaríos, ilusiones del diablo y espantos infundados. Los más templados y de más seso, lo achacaban a la melancolía y al desvanecimiento del cerebro, originado de los continuos ayunos y las frecuentes vigiliass. Enflaquecida la cabeza, decían ellos, por la fuerza de las mortificaciones, nada de extraño tenía que soñara cosas tristes y melancólicas, que no tenían otra realidad que la que le daban una imaginación enferma. Mas Rosa, estando muy cierta de que la calamidad que padecía no tenía su origen en la mala disposi-

¹⁵⁴ Mújica Puntilla, Ramón, Cap.2. *Anatomía de la melancolía; Santa Rosa de Lima y el doctor Juan del Castillo*. In: *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* [en línea]. México. Centro de Estudios mexicanos y centroamericanos, 2004 <http://www.openedition.org/6540> [consultado el 8 de enero de 2015].

ción del cuerpo, se afligía mucho más con estos dictámenes, no hallando médico que acertase a curar la dolencia de su espíritu (Fray Leonardo Hansen, 1929:156-157).

Hacia 1614, la Inquisición limeña tomó cartas en el asunto y cuatro dominicos y dos jesuitas, algunos de ellos confesores de Rosa, habrían sido nombrados para sondear su alma melancólica. No obstante, el Santo Oficio no utilizó los formalismos jurídicos acostumbrados para encausar a un reo sospechoso de delito de herejía. Un personaje central para el examen de conciencia de Rosa fue el doctor Juan del Castillo, con quien la santa limeña se entrevistó en numerosas ocasiones durante los dos últimos años de su vida. Del Castillo la respaldó espiritualmente y la instruyó en teología. Por su estrecho vínculo con Rosa, poco antes de morir el doctor, el 25 de agosto de 1636, Rosa tomó el hábito dominico. Fue gracias a las evaluaciones minuciosas de teología mística realizadas por el médico que la santidad de la virgen quedó plenamente demostrada.

El mal melancólico

Nos permitimos privilegiar algunos ejes de lectura imprescindibles para una definición del mal melancólico. Claro, sólo presentamos un esbozo que mereciera, en trabajos futuros, una investigación más profundizada.¹⁵⁵

Los griegos Hipócrates (ca.460-ca.377 a.de C.) y Galeno (ca.131-ca.201 a.de C.) aseguraban que toda la humanidad se dividía en sanguíneos, flemáticos, coléricos y melancólicos y que estos últimos eran aquellas personas crónicamente depresivas que, por deficiencias fisiológicas, tenían una cierta predisposición a las alucinaciones o a la locura. Ya en el siglo IV a.de.C., un documento atribuido a Aristóteles (384-322 a.de.C.), titulado «Problema physica», intentó una definición alternativa. A pesar de sus síntomas funestos, la melancolía era la enfermedad de los grandes héroes, y sus anormalidades eran el precio que sus víctimas pagaban por un don o un talento excepcional que les permitía aprehender la naturaleza divina del Alma y del Cosmos (Kliblansky *et al* Panofsky, 1964). Así, mientras unos identificaban esta enfermedad con la miseria y la demencia, otros veían en ella una forma de inspiración divina íntimamente ligada al fenómeno amoroso. Según la escolástica medieval, la mente humana estaba dotada de una serie de facultades cognoscitivas que habían quedado vulneradas tras el pe-

¹⁵⁵ Cabe señalar el vínculo que se puede establecer entre melancolía y nostalgia, una temática que fundamenta la última novela de Bryce Echenique (2006), *Entre la soledad y el amor*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A.

cado original. En el Génesis, la serpiente tentadora representaba la imaginación, Eva, la concupiscencia de la carne y Adán, la voluntad corrupta.

Como uno de los trastornos típicos de la melancolía era la imaginación desordenada, desde la tardía Edad Media ya se la identificó con el demonio y la caída del hombre. En efecto, el demonio operaba desde la imaginación para alterar la percepción sensorial humana. A esto se referían los misioneros y cronistas del Perú en los siglos XVI y XVII (años de la santa), cuando decían que el demonio había subyugado a la población indígena y alterado sus facultades mentales. Para el pintor grabador alemán Alberto Durero (1471-1528), el símbolo hermoso de la melancolía era una mujer triste con alas y corona, de rostro ennegrecido y mirada fija, equiparada con los instrumentos del arte y de la ciencia, pero reducida a una desesperación paralizadora (véase parte documental, p. 428), que Robert Burton (1577-1640) difundiría en 1621 en su *Anatomy of melancholy*.

En lo que atañe a Lima, es de interés mencionar que a la élite de criollos limeños del Virreinato peruano se les achacó este mal para diferenciarlos de los nacidos en España, y aún a inicios del siglo XIX, intelectuales como el científico y político peruano Hipólito Unanue (1755-1833) continuaron suscribiendo la misma doctrina. Unanue pensaba que «el cielo nebuloso y el ayre triste» de Lima introducían en sus residentes las «semillas de los sentimientos melancólicos». Los limeños, de «modales tímidos» y «pasos lentos» se habían convertido en amantes de la soledad y eran gustosos de los «colores sombríos». Esta debilidad del clima no sólo había languidecido endémicamente a los indios sino que «el resto del Perú después de su conquista, sufría del mismo mal» (Unanue, 1806, sec.3: 136-140).

Respecto a Santa Rosa de Lima, sabemos que identificó sus melancolías, enfermedades y los dolores de su muerte final con las penas del purgatorio. La doctrina del Purgatorio apareció en el Tercer catecismo de inspiración jesuita de 1585. Para Rosa, el Purgatorio no era únicamente un lugar intermedio entre la muerte y la resurrección: el fuego de la purificación – *ignis purgatorius*– tenía en vida la capacidad de consumir los pecados veniales a través del fervor amoroso –*fervor caritatis*– y de las penitencias. Al respecto, alegaba el doctor Juan Del Castillo que Dios activaba sobrenaturalmente, y en el centro mismo del alma un fuego divino, muy superior al «fuego elemental» que «transsubstanciaba» sus potencias naturales y que quemaba, abrasaba y consumía sus pecados. Tal era el mensaje que le había transmitido la santa años atrás.

Dos pliegos con *collage's* emblemáticos, en papel y tela de distinto color, «acertijos» místicos y mensajes que de puño y letra de la santa, hallados en 1623 en el monasterio limeño de Santa María, por el historiador dominico español Luis G Alonso Gatino (1877-1946), y puestos a buen recaudo en sendos marcos por las religiosas, nos introducen de lleno en la espiritualidad de la patrona de América: el primero se refiere a las “Mercedes o heridas del alma” (véase parte documental, p. 429), el segundo a «la Escala espiritual» (véase parte documental, p. 429). El nivel de experiencias descritas por Rosa corresponde en magnitud al milagroso intercambio de corazones que Cristo realizara con Catalina de Siena o a las «transverberaciones» del corazón de Teresa de Jesús. (Transverberación de Santa Teresa ,véase parte documental, p. 430).

¿Qué representan “Las Mercedes o heridas del alma”? Rosa ha recortado tres corazones que ilustran gráficamente el inicio de sus gracias místicas en su camino de unión con Dios; las dos primeras mercedes ilustran la melancolía amorosa, una huella que procede del siglo de oro español, en especial en San Juan de la Cruz y Santa Teresa, quien vincula «las heridas de amor» causadas por el Esposo oculto (Dios) a un cierto tipo de melancolía amorosa.

En cuanto a “La escala espiritual”, este segundo pliego relata las mercedes de la mística nupcial de Rosa: al centro del pliego, ha recortado y pegado el símbolo de una escalera con quince «grados de Amor Divino». Dos palabras a cada lado de la escalera sintetizan su diseño, humillación y perfección. La santa limeña ha remplazado a los ángeles vistos por Jacob en sueños (Gén: 28, 12) por corazones alados que dramatizan las relaciones íntimas del amante con el Amado.

El culto rosariano en tanto mariofanía¹⁵⁶

El nacimiento de la santa limeña no puede ser interpretado adecuadamente fuera del contexto sacrohistórico, profético, americano, inaugurado con las mariofanías de la Virgen de Guadalupe en México. Además, no podemos hacer abstracción de la similitud que inaugura los dos cultos.

Por una parte, el culto guadalupano comienza por un indio en Tepeyac, y es prohibido por considerársele una devoción sincrética que confunde a la diosa indígena Tonantzin con la

¹⁵⁶ <http://books.openedition.org/cemca/2319>, Mújica Puntilla, Ramón: *Rosa Limensis*. Cap.4. *Rosa o la Virgen Astrea: el fundamento místico de una sacra política indiana*. [Consultado el 15 de enero de 2015].

Virgen María. Por otra parte, el culto rosariano inicia con el milagro de Rosa en su cuna, revelado a la criada indígena, aunque es la madre criolla de la santa quien corrobora que la niña tiene el rostro «trocado» y «echo una rosa muy linda y en medio de ella vey a las facciones de sus ojos, boca, nariz y orejas» (MSRSM, Proceso Ordinario 1617-1618, Fols. 283, 296). Y, en efecto, al nacer Rosa es considerada como la «Aurora de Indias», un título mariano, un culto que la representa como una imagen indiana de María Inmaculada. Ahora bien, si nos interesamos por el agüero que representó el nacimiento, notaremos que no fue una mera ilusión protagonizada por la madre, sino objeto de estudio del Proceso Apostólico, que lo atestiguó en los escritos eclesiales:

Les pareció que estaba el rostro y la cabeza [de la niña] metida en una Rossa grande de un color muy encendido y que aquello fue con un repente, sin pensar y que luego desapareció aquella Rossa quedando el rostro muy hermoso y más lindo de lo que otras vezes se avía visto (AAL, Sección Eclesiástica, Proceso Apostólico 1630-1632).

El emblema del criollismo

Es de notar que tanto en México como en el Perú, la Virgen y la santa serán descritas como rosas criollas. Antes de que Guadalupe se convirtiese en el emblema nacional mexicano, fue Rosa el blasón y la bandera del criollismo novohispano.

Rosa era la santa que los dominicos criollos necesitaban para defender la cuestionada autoridad espiritual de sus frailes nacidos en el Perú, y cabe recordar que sólo fue Rosa informalmente vestida con el hábito dominico aunque en vida se desempeñó como la intercesora de esta orden ante el culto. Pero no sólo representó Rosa a la orden dominica sino que sirvió intereses políticos específicos. Según Teodoro Hampe Martínez,¹⁵⁷ de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la elevación a los altares de Isabel Flores de Oliva: «fue incentivada por el interés político de las élites criollas del virreinato, que buscaban un reconocimiento de parte de los supremas jerarcas de la Iglesia a fin de consolidar su prestigio como grupo socio-económico». Para apoyar su hipótesis, el autor se vale de los doscientos diez testigos que fueron llamados en Lima a declarar sobre las *virtudes* y *prodigios* de Isabel y llega a la conclusión de que la elevación de Rosa a los altares se debe entender como «la expresión de una naciente identidad criolla y de la conjunción de intereses de diversos actores políticos tanto en

¹⁵⁷ <http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/viewFile/RCHA9791103A/28937> Los testigos de Santa Rosa. Una aproximación social a la identidad criolla en el Perú colonial. [Consulta el 5 de enero de 2015].

el Nuevo como en el Viejo Mundo». Tras haber presentado las circunstancias muy especiales del proceso ordinario, que transcurrió sólo ocho días desde el óbito de sor Rosa de Santa María, el 1 de septiembre de 1617, de haber identificado a los testigos y recorrido las dos series impresionantes de la encuesta, el autor ahonda en el proceso apostólico cuya apertura fue ordenada el 4 de marzo de 1630 por el arzobispo limeño don Hernando Arias de Ugarte. Su análisis, muy meticuloso, se centra en un cuestionamiento fundamental.

¿Quiénes fueron los forjadores de la santidad de Isabel? Aquí vienen los resultados de su investigación. Buena parte de los testigos provenían del ámbito religioso, debido en cierta medida en que Isabel de Flores de Oliva frecuentó mayormente a confesores de la Orden de Predicadores y la Compañía de Jesús; dentro del sector femenino, que constituía la mayor parte de los testigos consultados, primaban largamente las criollas que se declaraban nativas de Lima, de diferentes provincias peruanas y de otros dominios hispanoamericanos; igual fenómeno configuraba el sector masculino.

Por fin, cabe destacar que los que testificaron preponderantemente acerca de las virtudes cristianas, los pródigos místicos y las obras milagrosas, fueron hombres y mujeres del mismo estamento sociorracial, un 67,8 por ciento de origen indiana, un dato esencial para comprender las bases ideológicas criollistas del fenómeno. Si nos fijamos en las representaciones sociopolíticas de la sociedad virreinal, notaremos que las relaciones de poder se ejercían en repúblicas de españoles –espacios donde convivían ricos propietarios, medianos empleados y servidores–, y que a comienzos del siglo XVII predominaba la población de origen criollo. Otros tantos factores que explican que hubiera podido la ciudad de Lima encontrar en Isabel Flores de Oliva, el símbolo más relevante del criollismo colonial, o nueva cristiandad de las Indias en el siglo XVII.

Ahora bien, queda otro interrogante: ¿en qué medida se puede relacionar tanto a Santa Rosa y a las monjas de su entorno con este criollismo?

Recordemos que «el escenario privilegiado de las luchas criollistas en América fue el mundo conventual [...]: en él se reproducían los esquemas de la sociedad y desde él, irradiaba un impacto directo sobre todos los sectores de la población». Además, «lo que primaba entre la población indiana de origen blanco –español era la conciencia de una historia vivida en común, por ser todos descendientes de los primeros conquistadores [...]». En este contexto sociohistórico, la santa limeña se tornó fácilmente «un objeto emblemático y de veneración a lo largo de todo el Nuevo Mundo hispánico».

Al llegar a Lima en 1668 la noticia de su beatificación, los criollos se regocijaron y la aclamaron como magnificencia religiosa de la clase criolla. En 1669, un año después, Rosa

era la estrella de Belén en el escudo de Lima, y la que coronaba al Rey Católico con las tres coronas de su ciudad natal . Por fin, es relevante señalar que la máxima expresión del criollismo novohispano de fines del siglo XVII fue la representación del «Desposorio Místico» de la virgen indiana, tanto en la iconografía como en los sermones novohispanos que utilizara este topo como discurso político orientado a demostrar la superioridad de esta indiana divina sobre las demás esposas de Cristo. La Rosa coronada de Indias encarnaba el triunfo sobre la idolatría indígena y su ‘desposorio místico’ escenificaba el nuevo rol redentor de las razas americanas.

*El desposorio místico:*¹⁵⁸ (Véase parte documental, p. 430)

La santa limeña fue devotísima de la Virgen del Rosario quien le enseñaba, consolaba y visitaba junto con su Santísimo Hijo. Su imagen existente en la iglesia de Santo Domingo cambiaba de rostro cada vez que le solicitaba algún favor y le significaba los sucesos futuros del reino. Fue a sus plantas que recibió una de las mayores mercedes que obtuvo del Cielo, el domingo de Ramos de 1615. Los religiosos repartieron todas las palmas que habían bendecido y no alcanzó para Rosa. Entristecida en un primer tiempo, pidió perdón después y dijo: “Señora mía, no quiero palmas de hombres, espero recibir la que por intercesión vuestra me ha de dar mi Señor Cristo”. Y, continuando en oración, vio que el rostro de Nuestra Señora estaba alegrísimo y el del Niño Jesús más aún, el cual, mirándole le dijo: “Rosa de mi Corazón, sé mi esposa”. Es así como Rosa iniciaba la devoción al Sagrado Corazón de Jesús en el Perú. (Véase parte documental, p. 431).

14.5. MANONGO

Si bien Manongo no se singulariza por una vida eremítica, por lo menos recuerda el carácter excéntrico del santo, y el de su soledad, tiene una propensión a la caridad concretada por la transgresión espacial de las simbólicas fronteras sociales, en su búsqueda de la amistad con el cholo Adán Quispe, el del corralón, del espacio marginado de la pobreza. Y si no practica agobiantes penitencias ni autoflagelaciones en nombre de Jesucristo, notamos varios intentos en su vida personal, para alcanzar la Cruz y en cierta medida una parte de los significados que

¹⁵⁸ <http://www.fatima.pe.articulo26-santa-rosa-de-santa-maria-rosa-flores-de-oliva> [consulta el 15 de enero de 2015].

ello contiene: los diferentes textos culturales del pecado original, de las tentaciones de Jesús en el desierto y él de la resurrección, que finaliza la obra.

14.5.1. ¿La santidad de Manongo?

¿Es o no capaz la sociedad del siglo XXI de comprender el verdadero sentido del santo? ¿Cuáles sentidos se les puede atribuir al término en el tejido textual y en el contexto socio histórico transcrito en la novela de Bryce Echenique? No cabe duda de que la madre, doña Cristina, desempeñe un papel fundamental en el proceso de identificación de su hijo con un santo, por lo cual nos permitimos interrogar el texto al respecto: Dice la madre: «Tú siempre has sido un santo, Manongo [...], ¿a santo de qué?, tú siempre has sido nervioso y distraído, demasiado inquieto, pero siempre te has portado bien y has sido un buen hijo, un excelente alumno, tú siempre has sido un santo, Manongo [...]» (p. 39).

¿Qué deducir del uso de la palabra santo en el discurso materno a no ser que no se deja leer dentro de una lectura cristiana, sino dentro de modelos y patrones de conducta que proceden en exclusiva de un código social preestablecido? No obstante, conforme nos adentramos en el texto, el sentido de la palabra se va deslizando hacia el valor consagrado de la Iglesia católica. Ahora bien, cabe definir los contornos del término, los cuales deben ser considerados a dos niveles, un nivel «sagrado» y un nivel «profano»:

¿Quién es un santo? En sentido estricto es aquel hombre o mujer que la Iglesia católica considera que ha sido un perfecto imitador de Jesucristo, que ha cumplido en su vida el mensaje de las bienaventuranzas, ha satisfecho el canon o medida, y ha fructificado a cien por cien la semilla del Evangelio. (Fernández Amaya, 1995: 7).

Bajo el sesgo de este primer nivel, nos parece imposible identificar al adolescente con un santo que ya ha vivido una vida entera dedicada a Jesucristo: ¿«Quién es el santo ante los ojos del mundo? Un loco, un masoquista, un excéntrico o neurótico, o en el mejor de los casos, alguien que hizo el bien a los demás, que se preocupó por los pobres, los marginados, los enfermos» (Fernández Amaya, 1995: 7).

Con respecto a este segundo nivel, emitimos también ciertas restricciones. Nos proponemos sacar a luz qué elementos confirman o invalidan tal lectura: Manongo es un excéntrico, es diferente de los otros, dos rasgos de carácter que remitieran a la santidad. También, tiene una conciencia aguda de las fronteras entre el bien y el mal, tanto en su visión de la vida, el

espacio marginado del corralón de Adán Quispe como en su concepción del amor: la transubstanciación. Empero, el adolescente va a repetir la experiencia del pecado en dos ocasiones: la primera, el pecado de orgullo, en el colegio Santa María, en el año de 1953, mientras un desfile militar donde, en vez de dirigir a su grupo, en tanto brigadier, echa a soñar que está fuera del colegio, con todas las chicas admirándole; la segunda, el pecado carnal, mientras las fiestas de los carnavales en Piura, verano de 1956. A lo largo del proceso de la constitución del sujeto, consciente o no conscientemente, la madre participa de la sacralización de su hijo, lo que apunta a las tentaciones de la Eva de los orígenes, dentro de la lectura bíblica del Génesis.

Además, ejerce una función de trasmisora en el imaginario femenino cuya representante, Tere Mancini, será las nuevas apuestas para a la vez condensar y proyectar sobre el adolescente, su enamorado, esquemas idénticos de idealización. Para ejemplificar el asunto, tomaremos prestado un pasaje del texto: «Manongo era un santo y ella le juró un millón de veces que jamás hablaría de eso con nadie, ni con su confesor. Sólo así, pensó ella, después, sólo así podría ser en algo cómplice de la santidad de Manongo» (p. 146).

14.5.2. Desde la experiencia mística de la Levitación a la Transubstanciación

Ante la presencia de su enamorada, totalmente trastornada, Manongo vive plenamente una experiencia mística, la Levitación.

En un primer tiempo, cabe cuestionar la noción para ver, en un segundo tiempo, cómo la transcribe el texto ficcional. ¿Qué es la Levitación?¹⁵⁹ La Levitación puede definirse como el fenómeno de que una persona se alza de la tierra y es suspendida en el aire así como también el poder de levitar objetos. Tal fenómeno es obviamente un don dado por dios a los Místicos de la Santa Iglesia Católica. Muchos santos¹⁶⁰ vivieron esta maravilla que se producía en momentos en que caían en un fuerte éxtasis amoroso por Dios, Jesucristo o María, y se levantaban del suelo perdiendo la noción del tiempo y del espacio¹⁶¹. Hasta no hace mucho tiempo, la

¹⁵⁹ <http://www.padrepio.catholicwebservices.com/espanol/levitacion.htm> [consulta el 23 de febrero de 2015]

¹⁶⁰ Destacan entre los muchos santos que vivieron la Levitación ciertas figuras tales como: San Francisco de Asís (1181, 1182?-1226), en Lima, San Martín de Porres (1579-1639), la más famosa, la de San Juan de Cupertino (1603-1663), San Pío de Pietralcina, cuyo apodo es el Padre Pío (1887-1968). [consulta el 23 de febrero de 2015]

¹⁶¹ <http://forosdelavirgen.org/7522/el-fenomeno-de-la-levitacion-en-los-santos-2013-11> [consulta el 23 de febrero de 2015]

Levitación era considerada un *Signum Dei*,¹⁶² un signo de la divinidad que podía decidir la causa de la beatificación o canonización de un santo en los tribunales teológicos católicos.

En el tejido textual, el registro del léxico apunta al proceso en su dinámica: Manongo «se elevaba» (tres veces), «empezaba a levitar», la «alzaba», y la contaminación semántica, «ojos metafísicos».

La Levitación está escenificada en un juego de opósitos que transcriben el doble movimiento de la ascensión (el alma) versus la caída (generada por la carne, una enumeración que se centra en el cuerpo femenino: muslos, culos, pantorrillas). El acto de erección metaforiza la tensión que se opera entre las aspiraciones del adolescente hacia el cielo y su anhelo de poseer el cuerpo femenino, lo terrenal, y conduce al cuestionamiento: ¿logrará o no Manongo resistir, reprimir su libido?

Momento de un picnic al borde del río sobre un suelo de mala hierba y piedras entre cañaverales:

Fue ahí y entonces cuando Manongo sintió que se elevaba sobre el asfalto de un atardecer rotundo, al tiempo que iluminaba privilegiadamente con sus ojos metafísicos una pantorrilla izquierda cualquiera y de cualquiera menos de Tere, después también unos muslos sin nombre y unos cuantos culos empapados y anónimos. Y ya no podía más de anónima erección el pobre Manongo cuando se esforzó a muerte por sentir que se concentraba del todo y para siempre en el cuerpo y alma de Tere y notó cómo empezaba a levitar sobre un asfalto blanco, pecoso y respingado como la infancia, la pureza, la limpieza y la paz de su sonrisa. Bajaba su erección mientras él se elevaba y Tere, que ya lo había notado rarísimo, le preguntaba ¿qué te pasa, Manongo?, mi amor, ¿qué te pasa?, y él recogía la mano respingada y pecosa y tan blanca de Tere y la alzaba y se la ofrecía al cielo y al sol arriba y lograba regresar con las justas a la realidad pero con la única Tere que había en el mundo, ya sin cuerpo, ya sólo ojos y sonrisa y nariz y pelito corto, ya sólo el alma pecosa y respingada de una muchacha sin pantalones para culos y pantorrillas y muslos empapados. En fin, toda una transubstanciación de lo humano en divino y de lo divino en humano (p. 317).

¿Cómo no tomar en cuenta, tras la lectura del pasaje que precisamente de esta dialéctica del Bieny del Mal- la ascensión versus la caída- sale un Manongo regenerado, encima del «asfalto blanco», por «la infancia», «la pureza», «la limpieza y la paz» de Tere, tal como la figura crística que ha vencido las Tentaciones en el desierto para, después, poder realizarse

¹⁶² <http://www.quierosersanto.com/cmi/index.php?topic=1662.0:wap> [consulta el 23 de febrero de 2015]

cuerpo y alma dentro del ritual de la eucaristía, aquello que nombramos la Transubstanciación:

No es fácil, después de todo, tremenda transubstanciación para un muchacho [...].Y había conservado intacta, perfecta, aquella cara de levitación y asfalto (p. 318); Tere Atkins se llamaría esta Tere el día en que se la presentaran a Manongo y él, que en silencio bien vista y vigilada que la tenía ya, iniciaría una serie de experimentos cuya suprema finalidad y fidelidad a Tere hipo Tere sollozo era la transubstanciación de lo seco angelical en lo empapado Sofia Loren, más no viceversa, eso sí que no (p. 347).

Ahora bien, conviene reflexionar sobre esta segunda noción de la Transubstanciación. La doctrina de la Transubstanciación de la hostia¹⁶³ no llegó a ser una doctrina permanente en la Iglesia romana sino hasta el cuarto Concilio laterense, bajo el papa Inocente III, en el año de 1215 D.C. Pero, ¿qué es, en realidad, la Transubstanciación?

En la doctrina romana, la Transubstanciación es un término teológico que significa que en el momento de la consagración, dentro de una eucaristía (misa), las especies de pan y de vino se convierten en el cuerpo y en la sangre de Jesús. Es de insistir en que no es un recuerdo, sino una actualización. En el CAP. IV. De la Transubstanciación, enuncia el Concilio de Trento al respecto:

Mas por cuanto dijo Jesucristo nuestro Redentor, que era verdaderamente su cuerpo lo que ofrecía bajo la especie de pan, ha creído por lo mismo perpetuamente la Iglesia de Dios, y lo mismo declara ahora de nuevo este mismo Santo Concilio, que por la consagración del pan y vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, y toda la substancia de su sangre, cuya conversión ha llamado oportuna y propiamente Transubstanciación la Santa Iglesia católica.¹⁶⁴

Recordemos también aquello que nos enseña el Catecismo oficial de la Iglesia Católica. El CIC de 1412 enuncia al respecto:

Los signos esenciales del sacramento eucarístico son pan de trigo y vino de vid, sobre los cuales es invocada la bendición del Espíritu Santo y el presbítero pronuncia las palabras de la consa-

¹⁶³ http://www.iglesiadedios-israelita.org/manual_evangelismo.htm [consulta el 8 de enero de 2015].

¹⁶⁴ <http://www.mercaba.org/CONCILIOS/trento05.htm> [consulta el 10 de enero de 2015]

gración dichas por Jesús en la última cena: «Esto es mi Cuerpo entregado por vosotros... Éste es el cáliz de mi Sangre.

El CIC de 1413 completa:

Por la consagración se realiza la transustanciación del pan y del vino en el Cuerpo y la sangre de Cristo. Bajo las especies consagradas del pan y del vino, Cristo mismo, vivo y glorioso, está presente de manera verdadera, real y substancial, con su Cuerpo, su Sangre, su alma y su divinidad.

Interrogemos, entonces, el tejido textual. A un primer nivel, Manongo se valdría de la terminología bíblica para evocar no un sustento celeste sino terrestre que vendría a alimentar su espíritu, tras haber saciado sus pulsiones eróticas con Tere Atkins. Si bien ésta connota el fenómeno religioso de la Transustanciación, preferimos focalizar nuestra mirada, pues bien de mirada se trata, en las representaciones del glamour hollywoodiense, o sea la voluptuosidad del cuerpo y los procesos de seducción que nos evocan el séptimo arte a través de una actriz repetidas veces convocada en nuestra obra: Sofía Loren. Así diremos que, a un segundo nivel, por el uso del término «transustanciado», Sofía Loren verbaliza una coincidencia, es una correferencia semiótica de lo laico y de lo religioso, de lo profano y de lo sagrado.

14.6. EL DISCURSO SOBRE EL MISTICISMO

Nos proponemos rastrear el texto para destacar cuáles pueden ser las similitudes y las discrepancias entre, por una parte, la vida de la Santa, y por otra parte, la vida de Manongo.

Hemos encontrado tres ejes de lectura: la melancolía, la concepción del amor, la concepción de la vida en tanto experiencia y anhelo de sufrimiento.

14.6.1. ¿La melancolía?

Tanto Santa Rosa de Lima como Manongo, sufren el mal melancólico.

Vagabundeaba en los atardeceres de San Isidro, se escapaba a pasear por las noches, nunca iba a ninguna parte y, cuando le preguntaban, nunca regresaba de ninguna parte. En el pequeño tocadiscos que tenía en su dormitorio, no cesaba de escuchar *Rapsodia de Rachmaninov* (una música

ca triste) sobre un tema de Paganini. De su vida callejera se sabía tres cosas: entraba a los cines de noche, con las luces apagadas, y salía antes de que se encendieran las luces. Iba, sobre todo al cine Metro y una y otra vez a ver la misma película, *Historia de tres amores*. Muy a menudo usaba unos increíbles anteojos negros [...] (p 44)

14.6.2. *¿La concepción del amor, un amor único y absoluto?*

Santa Rosa consagró su vida entera al Señor: «Su amor a Dios le hacía anhelar dar su vida por Él» (p. 49). Manongo también aureola Tere, haciendo de ella el objeto de un amor no sólo humano sino universal: «Pobre Tere Mancini, la paliza que le están dando y las palizas que aún le dará Manongo en nombre del amor más grande del mundo [...]» (p. 69).

14.6.3. *¿La concepción de la vida como experiencia y anhelo de sufrimiento?*

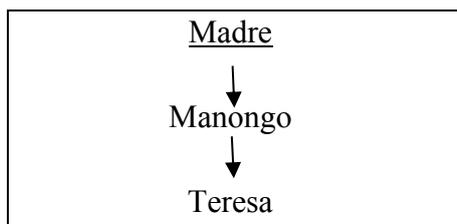
La santa llevó una vida de penitencias¹⁶⁵ y de mortificaciones: «No hay masoquismo en este sufrir gozando porque la alegría no procede del sufrimiento en sí mismo, sino de la certeza de que ese dolor une a Aquel por quien se sufre, Jesucristo» (Fernández Amaya, 1995: 59). Claro, no llegará Manongo a este estado de penitencias, y aún menos de mortificaciones. Empero se redistribuye el sentimiento de sufrimiento dentro de su visión del mundo, visión pesimista que abarca tanto su entorno inmediato, como la de un más allá, proyección de un mundo simbólico que rastrea las carencias y los defectos humanos:

Y, además, la felicidad es algo frívolo, inexistente, o existente sólo en la música barata y en las novelitas de amor para imbéciles, en los radioteatros y esas cosas. Pero, ¿acaso tú nunca has sufrido, Tere?, ¿acaso nunca se te ha ocurrido lo mucho que sufre, lo mucho que, incluso a veces, debe y tiene que sufrir la gente en este mundo completamente imperfecto...? (pp. 68-69).

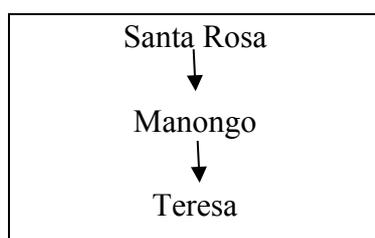
Nuestro análisis nos conduce a las siguientes conclusiones. Acabamos de ver cómo se articulan y se entrecruzan dos discursos, femeninos, que remiten a una relación triangular.

El primer discurso, cuyo punto de partida es la madre, la diosa terrestre, es el discurso sobre la santidad y se delata leer bajo el esquema siguiente:

¹⁶⁵ Rosa no se inventaba todas las penitencias. Generalmente, seguía las prescripciones referentes a disciplinas y ayunos que Santo Domingo dejó en las constituciones de su Orden.



El segundo discurso, cuyo punto de partida es Santa Rosa, la diosa celeste, que participa en cierta medida de las aspiraciones espirituales de Manongo, es el discurso sobre el misticismo y se deja leer bajo el esquema siguiente:



En los dos discursos, tanto en el discurso sobre la santidad (madre) como en el discurso sobre el misticismo (Santa Rosa), pese a ser, en el tejido textual, presentado como un ser excéntrico, aquí es obvio que Manongo bien está en el centro y Tere en la periferia, pues al fin de la cadena de significantes, Tere está transcrita en las representaciones ficcionales como un ‘hacer valer’ de Manongo, como una proyección de su deseo amoroso, huella del mito de Galatea, la blanca estatua de marfil versus la blanca Tere Mancini, suerte de ideal masculino. «Es blanca, muy blanca en pleno verano [...], (con) los brazos desnudos y el perfil más bello y la sonrisa más traviesa del mundo...» (Ovide, 1962).

14.7. LA RELIGION OFICIAL

Centrado en la Santa Biblia y en los evangelios, el discurso sobre la religión oficial reactiva la noción de pecado original y se deja ver a través de una serie de sintagmas fijos. Estos dos trayectos de sentido nos han permitido sacar a luz dos textos culturales: la tentación de Adán por la coalición de la serpiente y de Eva, la tentación de Cristo por Satán.

¿Qué se entiende por texto cultural?

El texto cultural [...] no tiene verdadera vida autónoma. No existe sino reproducido en un objeto cultural bajo la forma de una organización semiótica subyacente que sólo asoma fragmentariamente, en la superficie del texto en que viene insertado, por medio de huellas imperceptibles,

fugaces, que resultan de un análisis atento a los síntomas. Su funcionamiento es así el del enigma: es enigma en sí, y apunta en el texto un enigma. (Cros, 2009: 181).

Como escribe el filósofo alemán Rüdiger Safranski: «El mal pertenece al drama de la libertad humana».¹⁶⁶ Nuestro primer enfoque, la dialéctica del Bien y del Mal, nos adentra en los orígenes de la creación, o sea aquello que identificamos como el texto cultural de la tentación de Adán por la coalición de la serpiente y de Eva, de ahí el interés que presenta el elemento mórfo, la ambigüedad del bien y del mal.

Ahora bien, nos proponemos aprehender el tejido textual, a partir de indicios que afloran repetidas veces a la superficie, organizándose en una combinatoria productora de sentido: así, se trasluce el texto cultural de la tentación de Adán, a partir del doble enfoque del pecado original y de la diabolización de la mujer en tanto herencia de Eva.

14.7.1. El pecado original

Recordemos el episodio bíblico del pecado original: El sexto día Dios creó al hombre y lo había hecho a su propia imagen. «Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, macho y hembra los creó» (Génesis, 1: 27-30). Encontró Dios que todo era ‘muy bueno’, pero súbito el hombre crea una quiebra, perturba al orden original, en su origen, en la creación, precisamente cuando Dios le somete a la prueba de la libertad:

Luego plantó Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal (Génesis, 2: 8-15).

Sabemos que se prohíbe al hombre comer de él. Dios impuso al hombre este mandamiento: «Puedes comer de cualquier árbol del jardín, pero no comerás del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que comieres de él morirás sin remedio» (Génesis, 2: 16-22). Comer la fruta prohibida, acto de rebelión, es el primer pecado a la soberanía de Dios, un pecado de orgullo. La transgresión del hombre se vuelca en toda la humanidad, con la consecuencia de la muerte, pues por el pecado original, todos morimos en Adán (1 Co 15,22):

El mito de la creación ya deja bien claro que todo cuanto existe depende de la libertad creadora de Dios. Pero, Dios mismo quiso que toda la creación dependiera también del comportamiento libre del hombre. Crea a Adán y Eva como seres libres capaces de hacer el bien y el mal, y todo el Paraíso Original depende de su comportamiento. El Pecado Original afecta, según el mito, a todo el resto de la creación. El hombre aparece como un ser libre, como persona, sujeto de derechos y deberes (Rüdiger Safranski).

Ahora bien, cabe interrogarse sobre lo que se entiende exactamente por el concepto ‘el Mal’, para luego, poner mejor aprehender si viene o no convocada su concepción religiosa en la diégesis, bajo qué formas y cómo puede impactar a nivel de los comportamientos de los personajes principales, o sea más exactamente en la relación parental: padre versus hijo.

Según la doctrina católica, el hombre que no está abierto a la presencia divina comete un acto de traición a Dios, es decir a su inmanencia y a su trascendencia. Se trata de una traición porque el hombre tiene el poder de trascendencia, con una obvia capacidad para elevarse, para ir más allá de sí mismo. En el modo como traiciona a Dios, al alejarse de Él, el hombre viene a perder su capacidad de trascender. Cuando actúa contra el orden de la naturaleza, el hombre se aparta de Dios, y por lo cual, al transgredir este orden primordial, cae en el pecado, repetición de la caída original de Adán. Ya en los albores de su adolescencia, Manongo presenta una duda existencialista, al interrogar las dos nociones, sin ser capaz de tomar o sea escoger una vía moral, lo cual está configurado en el modo como protege, hasta podríamos decir, oculta, su visión de la realidad, utilizando sus gafas negras:

sus enormes anteojos negros que, como decía su hermana Lidia, éste ya no se los quita ni para dormir, eran como una inmensa espada para defenderse contra el mal pero también contra el bien y, sobre todo, contra el bien mezclado con el mal. ¿Qué era el bien mezclado con el mal? (p. 92).

Relacionemos dicha pregunta con la definición de Edmond Cros: el enigma «está encriptado en el texto bajo la forma de una pregunta y su desencriptamiento es el primer elemento de un nuevo enigma». (Cros, 2009: 182). Veamos lo que enuncia el texto: «Manongo se había instalado, tan consciente como temporalmente, en un punto que quedaba por encima del

¹⁶⁶Rüdiger, Safranski, (1997), El mal o el drama de la libertad humana, en http://ddooss.org/libros/safranski_rüdiger.pdf [consulta el 8 de agosto de 2014]. Filósofo alemán, conocido por sus trabajos sobre Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Rousseau y Heidegger.

bien y del mal, sin duda alguna un lugar nada fácil para aposentarse sin perder jamás el equilibrio» (p. 501).

Cuando Dios dejó a la libre disposición del hombre la aceptación o el rechazo del mandato, le concedió el don de libertad y es precisamente en este instante, momento de confusión y de duda que simbólicamente remite a la encrucijada, cuando Manongo pueda ejercer plenamente su derecho a la libertad. Ahora bien, el cuestionamiento sobre la naturaleza humana cobra todo su sentido: ¿qué camino va a escoger Manongo en esta encrucijada simbólica del Bien y del Mal, transcrita en la metáfora del equilibrio?

El dilema pudiera sencillamente expresarse del modo siguiente .Si Manongo elige el Mal, al adherir a los patrones de conducta a los que le somete/impone el padre, o sea modelos de transgresión tan social (el código civil y la constitución peruana) como moral (el respeto a los otros, la dignidad, la caridad), su elección vendrá a confortar las concepciones negativas de la naturaleza humana, intrínsecamente mala y agresiva, tal como la define Hobbes, *homo homini lupus*, o bien dañada por un acto moralmente malo de nuestros antepasados, lo a que apuntan las antropologías bíblicas. Si, por lo contrario, Manongo elige el Bien o sea resiste cualquier categoría de pecado, en especial la codicia (un sinfín de paraísos fiscales) y la lujuria, se nos aparecerá como un nuevo Adán, en pleno poder de su ser, rumbo a un más allá de sí mismo, posibilitando una forma de rescate.

14.7.2. *La mujer y el pecado*

No os espantéis mujeres, el primer pecado fue cometido por una mujer, Eva que quebranto el mandamiento de Dios, y así el primer idola-
tra fue mujer y sirvió a los demonios.

POMA DE AYALA, 1993: 114.

Completemos nuestra lectura, con las representaciones femeninas específicas de los años cincuenta. Notemos que aquellas se dejan leer bajo las formas de objetos de deseo, instrumento de Satán. Una lectura minuciosa nos ha llevado a entrever las huellas del texto cultural de la tentación de Adán por la coalición de la serpiente y de Eva.

Nuestro análisis evidencia una redistribución semiótica del discurso religioso, con una polarización que enfatiza una dialéctica carne versus abstinencia, siendo la mujer quien acarrea al hombre en el abismo del pecado. Noto una redistribución del intertexto bíblico a través de la pareja Adán y Eva:

triste condición bíblica de la Viuda [...] ella había pescado a Vilma y a Carlosito Colas de la Noue [...] así de Adán y Eva en su jardín [...] (p. 261); Ellas (las jóvenes de Piura) iban de a tres, de a cuatro en un sentido y ellos como les daba la gana pero en el otro sentido. Por fin, de repente, empezaban a saludarse, a reconocerse, y el destino final solía ser desde Adán y Eva una banca de la plaza. (p. 358).

La tradicional asociación simbólica entre pecado y mujer es explícita en el tejido textual a través de una dialéctica del Bien y del Mal, un metafórico equilibrio que, antes bien, se focaliza en la transgresión, el pecado bajo las múltiples formas y asociaciones: la enseñanza religiosa en tanto invitación al pecado, el sexo en tanto que práctica efectiva del pecado, la música en tanto ambiente que propicia el pecado, las películas hollywoodienses en tanto propagación que incita al pecado por proyecciones que apuntan a imágenes de la tentación. Sólo presentaremos brevemente dos aspectos de este largo panorama.

14.7.3. Religión y sexualidad: el pecado sexomortal

Chichi, una adolescente del barrio Marconi, se va a confesar por sentirse culpable de la relación amorosa que tiene con Tyrone, su novio. Sus interrogantes son saber si besar y dejarse acariciar pueden o no ser considerados como pecados o como una invitación al pecado. Nos interpela el discurso de los dos representantes de la Iglesia Católica. Ya fuera el discurso del cura anciano –el padre Ramoncito–, ya fuera el discurso del “curita moderno”, ambos chocan a la adolescente. En vez de la absolución de los pecados, si pecado hay, los dos curas antes bien se muestran interesados por los detalles eróticos que pudiera ofrecer Chichi. En definitiva, el sema de la perversidad irradia los dos discursos, viniendo a apuntar a imágenes de una Iglesia amenazada en sus propios fundamentos, el amor consagrado a Dios:

(El padre Ramoncito).Su verdadero apostolado lo realizaba en clase y en inglés, para que hubiera religión en inglés en el colegio, [...]y hasta conocía cuatro sinónimos de la palabra pinga, tres de la palabra chucha, y tres también de las palabras teta y culo, tan necesarias por lo demás en un curso en que la religión y la educación sexual iban de par en par y muy a menudo daban lugar a los peores pensamientos, a los mejores pajazos [...].(p. 192);se les preparaba para la absolución confesional y se les explicaba cómo se podía pecar mejor, mucho mejor de lo que pecas tu con tu chica o la chola de tu casa, mucho menos masturbatoriamente. (p. 195).

(El curita moderno). Éste le dijo que beso con lenguita y culito tocado y tetita manoseada, bueno, que todo eso que hacía por arriba, combinado con un poquito de abajo, era el equivalente exacto de lo que se hacía sólo por abajo [...].(p. 135).

14.7.4. Pecado y película

El cine es el lugar donde la juventud limeña –chicos y chicas– experimentan las pulsiones eróticas. En el ambiente oscuro de las salas de cine se posibilitan las transferencias de las actrices hollywoodienses a todas las hembras del barrio Marconi:

Por un lado bis, o sea por el de ellas y sólo entre ellas, se alegraban tanto de haber visto el pecado de cerca y de que fuera exacto a ellas en lo de tener tetas y muslos y nalgas y que todo eso les gustara a los hombres tanto como a ellas les gustaban los hombres [...] Por un tercer lado, se morían de ganas de volver a ver el pecado pero solita cada una para poder mirar bien (p. 126).

14.8. RELIGIÓN Y SUJETO: ¿ALIENACIÓN A LA FE CATÓLICA O LIBRE ELECCIÓN QUE PARTICIPA DE LA CONSTITUCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL SUJETO?

El principio religioso es la causa, la fuerza, la idea, la virtud de las acciones trascendentales del hombre y de los pueblos, es el motivo sagrado por esencia que impulsa y determina el movimiento de los siglos, es el medio más eficaz para consagrar la vida, y el fin más elevado a que puede encaminarse la humanidad a voluntad.¹⁶⁷

Nos proponemos analizar la relación que entreteje Manongo con la religión, cómo la integra (dialéctica repulsión versus adhesión) a lo largo de un itinerario simbólico que está transcrito en el tejido textual bajo la forma de tres sintagmas fijos: Piedra y camino, valle de lágrimas, gracia y desaparecer.

¹⁶⁷ Bilbao, Francisco, (1861), *Estudios sobre la vida de Santa Rosa de Lima*, prólogo a la segunda edición, en <http://www.franciscobilbao.cl/1909/articulos-81917> [consulta el 8 de agosto de 2014]

14.8.1. Piedra y camino: el texto cultural de la tentación de Cristo por Satán

Piedra y camino iba a ser su vida y lo sabía ya todo menos el precio, el sufrimiento final. [...] Pero no es, no es, Tere, porque Manongo como que había decidido dar la vida para que ésta fuera sólo piedra y camino, transubstanciados, eso sí [...] (p. 318).

Dentro del sintagma fijo ‘piedra y camino’, se amplifica el sentido del camino en tanto metáfora de la vida hasta incorporar la dimensión bíblica de las tentaciones de Jesús en el desierto o sea es imprescindible confrontar las tentaciones impuestas a Jesús por Dios, respecto a las tentaciones que entrecruzan el itinerario de Manongo, siendo él tentado, en el sentido griego de la palabra ‘puesto a prueba’.

Después de su bautismo, Jesús “... fue llevado por el Espíritu en el desierto por cuarenta días, tentado por el diablo...” (Lucas 4: 1-2). Confrontemos dos de las tentaciones (de hecho son tres en la Santa Biblia) a las que está puesto a prueba Jesús, con las que atraviesan el camino de vida de Manongo. La primera tentación tiene que ver con los deseos de la carne (Mateo 4: 3-4), lo cual incluye toda clase de deseos físicos. Nuestro Señor estaba hambriento, y el diablo lo tentó a convertir las piedras en panes, pero Él respondió citando (Deuteronomio 8: 3):

Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. Después de hacer un ayuno de cuarenta días y cuarenta noches, sintió hambre. El tentador se acercó y le dijo: Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes.

Mas él respondió. Está escrito:

No sólo de pan vive el hombre,

Sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.

Como ya lo tenemos dicho, no hemos encontrado cualquier signo que remite verdaderamente a la segunda tentación, que concierne la pasión de los ojos (Mateo 4: 8-10). Respecto a la tercera tentación, que trata del orgullo de la vida (Mateo 4: 5-7), recordemos el texto bíblico:

De nuevo lo llevó consigo el diablo a un monte muy alto, le mostró todos los reinos del mundo y de su gloria y le dijo: -Todo esto te daré si te prostras y me adoras. Dícele entonces Jesús:

-Apártate, Satanás, porque está escrito:

Al Señor tu Dios adorarás,

Y sólo a él darás culto.

¿Qué transcribe el tejido textual sobre el itinerario de Manongo? Él no ha sabido vencer las fuerzas del Mal que se han concretado en las apetencias de la carne (carnavales de Piura), luego en la arrogancia en que se obstinó para ostentar, ‘con su inmensa fortuna’, una obsesión que le volcó en la corrupción de un sinfín de paraísos fiscales, señal evidente de aquello que San Agustín define como ‘ambición del mundo’. En definitiva, de vagabundeo en vagabundeo, el excéntrico Manongo, se ha apartado de su camino original: el que lo llevaba hacia el Bien: «Pues Yahvé conoce el camino de los justos, Pero el camino de los malvados es extravía» (Salmo 1: 6-7).¹⁶⁸

14.8.2. *El valle de lágrimas*¹⁶⁹

Se trata de una oración dirigida a Santa María, más especialmente es una práctica popular que se aprende en el colegio; la tenían que saber en el Perú de los años cincuenta, cuando los españoles llegaron y se la llevaron. De origen medieval, aparece en los salmos del Antiguo Testamento y es uno de los términos más recurrentes empleados en los himnos utilizados en tiempo de cuaresma.

También es de notar su empleo en una oración del pueblo español, «Salve», lo cual le añade una nueva carga semántica, la de la colonización en los tiempos de Pizarro.

Oración del pueblo español.

“Salve”

Dios te salve, Reina Madre de misericordia

Vida, dulzura y esperanza nuestra.

Dios te salve, a Ti llamamos los desterrados

Hijos de Eva;

A Ti suspiramos, gimiendo y llorando en este

Valle de lágrimas.

Ea, pues, Señora, abogada nuestra, ea (Así sea)

Vuelve a nosotros esos tus ojos

Misericordiosos;

¹⁶⁸ El Salmo 1, contraponiendo “los dos caminos”, ensalza la ley dada a los hombres para su felicidad.

¹⁶⁹ El concepto del valle sale en el Salmo 84,7, donde aparece bajo una versión idéntica, el valle del Bálsamo, y en el Salmo 83-7y 83-6.

Y después de este destierro muéstranos a
 Jesús,
Fruto bendito de tu vientre,
¡Oh clementísima, oh piadosa, oh dulce
Siempre Virgen María!
Para que seamos dignos de alcanzar
Las promesas de Nuestro Señor Jesucristo.
Omnipotente y sempiterno Dios,
Que con la cooperación del Espíritu Santo,
Preparaste el cuerpo y el alma de la gloriosa
 Virgen
Y Madre María para que fuese merecedora de
Ser digna morada de tu Hija;
Concédenos que, pues celebramos con alegría
 Su conmemoración,
Por su piadosa intercesión seamos liberados
De los males presentes
Y de la muerte eterna.
Por el mismo Cristo nuestro Señor.
 Amén.

Interrogemos ahora el tiempo de Cuaresma: en el orden litúrgico, es un tiempo de preparación penitencial, no la penitencia en sí, sino en orden para prepararse para recibir la Pascua. El sentido del cuaresma tiene que ver con los cuarenta días y cuarenta noches que Jesús se pasó en el desierto, preparándose para la Pascua: no comió, ni bebió. En este momento sufrió las tentaciones de creer que uno puede llegar a ser Dios (Mateo):

Tere, claro, sólo Tere era mujer en este ancho y ajeno valle de lágrimas (p. 238); [...] Tere, que no era pantorrillas ni muslos ni culos ni tetas ni chuchas de este valle de lágrimas sino de otro con muchísimo más lagrimas y más valle además y todavía (p. 320); y es realmente que la pobrecita [...] había terminado por amar realmente a Dios por encima de todas las cosas de este valle de lágrimas [...] (p. 324).

14.8.3. “Gracia y desaparecer” o ‘la guerra personal con Elke Schneider’. El estudio de este pasaje sitúa a Manongo, en Piura, mientras el verano de 1956.

«Y una y otra vez se concentraba en las palabras *gracia* y *desaparecer* [...]» (p. 316). Escrita en cursiva, la coexistencia de estos términos merece nuestro interés. Un primer nivel, denotativo, apunta al estetismo, siendo Elke Schneider un arquetipo de belleza femenina: «Le presentaron a la mujer más bella del mundo, entre los pesos de su edad y estatura. [...] seguro que él ni cuenta se había dado de que era la mujer más bella del mundo [...] (p. 359); [...] seguía concentradísimo en que era la mujer más bella del mundo» (p. 361).

Ahora bien, si en Elke se plasma el deseo masculino y su correlato, la tentación, ¿cómo se puede que no se haya fijado Manongo en este modelo de belleza tan original como universal?

Elke Schneider le soltó que ella ya no tenía gusto ninguno porque era la cuarta vez que los presentaban[...] otros muchachos le aseguraban que sí, que en diferentes noches y situaciones varios de entre ellos le habían presentado a Elke sin saber que otro ya se la había presentado antes, en fin, múltiples presentaciones [...]. (p. 359).

Aún más, ¿cómo se puede entender su anhelo obsesivo de verla desaparecer?: «él siempre atrás con los dedos cruzados en un esfuerzo brutal [...] Elke con erre se negaba a desaparecer y seguía camina y camina [...]» (p. 361).

Desde una perspectiva psicoanalítica, emitimos la hipótesis de que esta persecución de Manongo sería una puesta en escena de la represión de las pulsiones eróticas:

Manongo decidió cruzar la plaza en esa dirección y acelerar cada vez más el paso hasta situarse a unos diez metros de la mujer más bella del mundo. Al cabo de un rato Elke dio la vuelta [...] Caminaba y caminaba y él siempre atrás [...] Elke [...] seguía camina y camina; [...] La ciudad de Piura se acabó y los dos seguían en su empeño feroz y eso habría podido continuar hasta que alguna de los dos se muriera de sed o de inanición [...] (p. 361).

Por fin, tanto la falta de reaparición de Elke como el propio olvido de su presencia pasada son signos que nos permiten afirmar que Manongo ha ganado su guerra personal o sea ha sido capaz de reprimir su deseo: «Elke Schneider nunca más volvió a aparecer por la Plaza de armas de Piura ni nadie la recordaba en Colán [...]» (p. 361). Cuestionemos ahora el primer

término: gracia. Una primera lectura establece aparentemente un nexo con las otras dos expresiones, a saber ‘ser graciosa’ y tener gracia’. «Y se negaba a ser graciosa [...] se negaba a tener gracia alguna» (p. 361). Una segunda lectura, bíblica, vendría a reforzar la previa transcripción psicoanalítica, como ya lo tenemos dicho. Juan ha dicho que Cristo nos ha traído ‘gracia y verdad’ (Juan :1.14, 17), y que hemos recibido ‘gracia sobre gracia’ (Juan: 1. 16). Recordemos que el concepto bíblico de la gracia se define como ‘una asistencia divina inmerecida dada a los hombres para su regeneración o santificación (Covarrubias). La gracia regenera al pecador para que se convierta en un santo, lo cual correspondería con la línea de conducta que se impuso Manongo desde sus trece años. Invocar a la gracia es interpelar a Dios para poder resistir el pecado, aquí configurado en Elke, Elke que sigue obsesionando a Manongo hasta desdoblarse en la imagen seductora, casi de sortilegio que se opera en el espectáculo de la luna de Paita.

En efecto, más adelante en el texto, en el camino que lo lleva a Paita, célebre por su luna, Manongo, en estado avanzado de embriaguez, entabla un diálogo con la famosa luna, mejor dicho ‘consigo mismo’, lo que su compañero, el Borrachito Franco califica con las siguientes palabras: «—Aquí con la luna ya completas tu experiencia. Yo creo que es lo que le estaba faltando a usted, maestro» (p. 370). Si habla consigo mismo Manongo, ¿cuál puede ser el interés de este monólogo? y ¿qué transcribe exactamente este discurso? Una primera advertencia remite al simbolismo de la luna:

Chez les incas, la lune avait quatre acceptations symboliques. Elle était tout d’abord considérée comme une divinité féminine, sans lien avec le soleil. Puis, comme le dieu des femmes, le soleil étant celui des hommes; puis comme l’épouse du soleil, son frère, les deux divinités étant les enfants du dieu suprême ouranien Viracocha (Chevalier ; Gheerbrant, 1974: 157).

Destaca en el texto la feminidad de la luna, en especial, en una forma de idealización de la belleza: «jamás en su vida había estado un solo instante ausente de su belleza» (p. 370), una belleza eterna que recuerda la Idea de la Belleza, tal como la define Platón. Empero, irradia a partir de esta belleza, un registro que desvalora, al transcribir una forma de rencor así como un proceso de resistencia a la tentación a la cual hubiera sido sometido el adolescente, señal de que en realidad el Otro no era sí mismo, dado un estado de conciencia perturbado por la ingestión de alcohol, lo cual lo lleva a identificar a la luna con Elke. Entonces, en esa ‘guerra personal’ en que Manongo libra combate en contra de sí mismo, en contra de su oscuro deseo masculino, triunfa la gracia, tal como viene acentuada en la carta de Pablo a Tito:

Porque la gracia de Dios se ha manifestado para salvación [...] enseñándonos que, renunciando a la impiedad y a los deseos mundanos, vivamos en este siglo sobria, justa y piadosamente [...] nuestro gran Dios y Salvador Jesucristo (que) se dio a sí mismo por nosotros para redimirnos de toda iniquidad y purificar para sí un pueblo propio, celoso de buenas obras (Tito 2.11-14) Tito 3. 4-8).

14.8.4. La gracia en las amigas de Manongo

Me parece oportuno señalar que la noción religiosa de la gracia reaparece casi al final de la obra, sin equívoco alguno, entonces esta última escenificación me permite confirmar mi hipótesis de lectura. Las muchachas enamoradas o novias de sus mejores amigos, hasta ya casadas con ellos tenían: «[...] una predisposición inimitable a la ternura y la alegría les convertía en mujeres tocadas por la gracia, abiertas a todos los problemas de la humanidad, aunque los ignoraban también todos [...]».(p. 557).

Mientras su viaje en avión que lo lleva desde las Islas Vírgenes hasta Miami, en 1980, Manongo hace el balance de su vida amorosa, no sin un cierto pesar, doble expresión de su desilusión y de una forma de envidia, en la medida que no ha podido seguir incorporado al grupo de sus amigos: «[...] sin duda no tuvo la suerte de conocer a una de esas chicas tocadas por la gracia, como su comadre Carla, como Annie, la esposa de Luchito, como Celia [...].En fin, como todas y cada una de las esposas de sus amigos del San Pablo (p. 558).

Llegada a esta fase de mi análisis, quiero hacer hincapié en esta apertura que me proporciona la perspectiva religiosa. Fuera de todos los signos que apuntan a dicha perspectiva, es interesante ver cómo se articulan, uno sobre otro, los dos textos culturales de la tentación de Cristo por Satán y el de la tentación de Adán por la coalición de la serpiente y de Eva.

Los dos textos culturales sacados a luz se articulan sobre el texto de Bryce, en que están insertados:

por un juego esencialmente estructural. El juego de las dos estructuras la un sobre la otra es lo que permite, en cierta manera, averiguar su presencia y medir su impacto, lo cual tiende a confirmar la importancia que adquieren ciertos elementos mórficos en la organización de los campos morfogenéticos.(Cros, 2009: 189).

En efecto, me parece esencial decir que la ambigüedad del Bien y del Mal es un elemento estructural básico, hasta diré que programa el texto. Hemos visto cómo Manongo oscila entre el Bien y el Mal en sus múltiples configuraciones y cómo se ha instalado en un equilibrio frágil entre ambos, en un primer tiempo. Luego, pese a estrategias de resistencia, no ha podido resistir las tentaciones: dinero y sexo femenino. De momento, me permito avanzar el presupuesto de que la relación que entreteje Manongo con la religión presupone una dimensión religiosa del sujeto, dimensión que me propongo profundizar en aquello que califico de epílogo, o sea el final de la obra que concluye con el final de la vida de Manongo, final en que se trasluce, a mi entender, el texto cultural de la Resurrección.

EPÍLOGO

La última parte de la novela que califico de epílogo (Frau-Ardon, 2013) propone una reflexión sobre las relaciones entre el héroe, Manongo Sterne, y las memorias. Su memoria personal viene centrada en su primer amor, Tere Mancini, luego en su pérdida, y en la amistad. A través de miradas entrecruzadas entre la Historia y la cultura, se perfila la memoria de su país, el Perú, en especial la Lima de los años cincuenta. La yuxtaposición de las dos memorias apunta al cuestionamiento identitario, a la vez que permite nuestro interrogante sobre el propio funcionamiento de la memoria que nos proponemos abordar como hecho que se reconstruye a través de un sistema semiótico, tal como lo formaliza Edmond Cros. En la reescritura del pasado, intento de restitución de un patrimonio cultural,¹⁷⁰ *el hombre dividido*, como lo dice Bryce Echenique, está en búsqueda de una palabra (la Violeta) que estimule el tiempo subjetivo para huir de un presente en que ‘la realidad tiene canas’.

Antes de abordar mi análisis, juzgo útil señalar que este término inventado de transmemoria viene utilizado para mejor enfocar la temática del pasaje, del tránsito de juegos combinatorios que oscilan, entre por una parte, un pasado nostálgico, la nostalgia –entendida como una irrupción de los recuerdos compartidos con Tere Mancini, el primer amor, y por otra parte la anamnesis, evocación voluntaria del pasado por el filtro de la ensoñación, que definiremos como una predisposición mental propia del héroe, Manongo. Dicho proceso le permitirá franquear el último umbral hasta la muerte. Sin embargo, no nos vamos a adentrar en una concepción trágica, al respecto: antes bien, nuestra lectura se orienta hacia un himno al amor.

Me propongo conducir un estudio semiótico a fin de hacer aparecer elementos fundamentales del genotexto, elementos que generan la producción de sentido. En un primer tiempo, me interesaré por la realidad ficcional, o sea los ejes de lectura más relevantes para abordar, en un segundo tiempo, los conceptos opuestos que vienen a constituir los elementos de la morfogénesis a partir de los cuales podremos interrogar el discurso.

1. LA REALIDAD FICCIONAL

Estamos en abril de 1964. Teresa Mancini, el primer amor de Manongo Sterne, acaba de casarse con un *industrioso, industrial*, Bernardo Bernales, y la pareja se ofrece su primera noche nupcial, en la suite nupcial del Country club, ubicado en el acomodado barrio de San Isidro, en Lima. Mientras tanto, entre encuentros y desencuentros con Tere, siempre en abril, y tras

¹⁷⁰ Con la noción de patrimonio cultural, remitimos en esta parte del análisis a tres intertextos: *Ella*, (1950), de Jorge Negrete; *Cielito lindo*, (1882), de Quirino Mendoza y Cortes; *Cien años de soledad*, (1967), de Gabriel García Márquez.

una separación definitiva, Manongo se ha vuelto tan corrupto como su padre, al blanquear dinero en un sinfín de paraísos fiscales. A lo largo de sus *andanzas*, ha conocido la experiencia de la ensoñación, en un bar tropical de Puerto Rico, llamado *la Violeta*. La muerte brutal de su padre le ha obligado a retornar a Lima *con su inmensa fortuna*, pero también, con una cierta aprensión para enfrentarse con las nuevas realidades que han modificado tanto el paisaje urbano como las mentalidades de su entorno inmediato, en especial, las de sus tres amigos. En aquel momento, viene a elaborar el proyecto de construir tres Villas, algo que se deja leer como un signo para *cimentar la amistad*, y, a la vez, otra Villa para Tere, signo que vendría a concretar por fin sus aspiraciones amorosas, dentro del santo sacramento del matrimonio.

Ante el rechazo de sus amigos, el desilusionado Manongo se refugia en la Villa Puntos Suspensivos, la de Tere, esperándola... Será aquí, en 1994, en la bahía de Formentor, donde se suicide, tras una última *visita* de la ensoñación.

Nuestro análisis, basado en el estudio del sistema semiótico, nos ha conducido a articular el texto en torno a tres etapas: una primera que se organiza a través del discurso sobre el tiempo; una segunda que apunta al espacio y sus valoraciones, una tercera –las dos últimas páginas del objeto cultural– en la que observamos ciertas huellas religiosas que van a injertarse en las lecturas preliminares que hemos sometido precedentemente.

2. EL DISCURSO SOBRE EL TIEMPO

Una expresión recurrente vertebró la quinta parte del tejido textual: veinte cinco años atrás (7).¹⁷¹ Esta expresión hace sentido, tanto por sus múltiples ocurrencias como por la perspectiva de lectura que se nos ofrece: «veinticinco –corrigió Manongo–. Veinticinco años que Dios creó el mundo» (p 555); «Y con veinticinco años de no verse, con veinticinco años de atraso, de menos, de espera, de ganas, con veinticinco años mas de amor [...]» (p. 574).

A través de la redistribución del acto de la creación por Dios, tal como se presenta en el Génesis, se sacraliza el encuentro de Manongo con Tere, haciendo de los enamorados una nueva pareja mítica, otro Adán junto a otra Eva ,y a la vez se niega, mejor dicho, se desacraliza, en última instancia, el texto bíblico, *congelando* la creación –de la que se desconoce formalmente el principio, sólo que sería tras el caos– en el período histórico de los años cincuenta. Pues, en efecto, Manongo vuelve a Lima el 1 de abril de 1978, por lo cual si nos remonta-

¹⁷¹ La expresión temporal es recurrente: pp. 545, 552, 555, 567, 570, 574.

mos veinticinco años atrás, estamos en los años cincuenta, más exactamente, 1953, la fecha del encuentro entre Tere y de Manongo.

Si ahora nos ahondamos en las articulaciones temporales, notamos que destacan esencialmente tres textos semióticos, siendo el último aspecto analizado, la ensoñación, una polarización específica que Manongo reactiva repetidas veces para hacer efectiva, en un aquí, ahora, a la Tere de su adolescencia.

*Memoria versus olvido*¹⁷².

En primer lugar, se trasluce un ritual del desenfreno de la memoria, focalizado en dos prácticas discursivas que interactúan: la música y la literatura. En lo que a la música se refiere, el texto convoca “la música de siempre de la adolescencia”: «Sólo podía ser la música que Manongo escuchó en *Historia de tres amores*, en su casa, en sus primeras fiestas y en sus borracheras y burdeles, la música de siempre, desde *Pretend*, coma, hasta *Pretend*, punto’» (p. 518). Respecto a las lecturas, éstas se dejan ver, a la vez como escenificación de la memoria, en la configuración de una función repetitiva» [...] su memoria se convertía en la de un elefante [...] esas frases que reaparecían siempre tan intactas como la primera vez y que se repetían sin sonido y de la forma más lenta del mundo [...]» (p. 518) , y como un recurso discursivo a la intertextualidad , o sea la palabra del otro que viene a injertarse en el mismo tejido textual: «todo el material semiótico que preexiste al trabajo de la escritura y que integra no sólo los textos anteriores sino también la materia histórica reproducida y la sociedad representada por medio de las distintas prácticas sociales».(Cros ,2009: 266).

Los intertextos se polarizan en un valor fundamental en la vida de Manongo: la amistad. El discurso sobre la amistad viene ilustrado a través de trece citas, recorrido que abarca universos culturales en su diversidad. La multiplicidad de las citas intensifica su lectura en tanto *fac similé*, o sea copias que se superponen para rellenar el espacio de la escritura, signo que valora la angustia del sujeto a la par que cuestiona su presente. ¿Cuál es el estatuto del presente? ¿Está habitado o no el presente de verdaderos amigos? Es un simulacro de amistad o una amistad auténtica?

«La amistad es más trágica que el amor. Dura más» (*El cretino* de Oscar Wilde). [...] «Cada uno guarda su pasado cerrado en su interior como las páginas de un libro que sólo uno conoce; y

¹⁷² Se trata de la apertura del primer capítulo de la quinta parte, ‘Con su inmensa fortuna’, pp. 509-539.

sus amigos sólo pueden leer el título» (La pobre Virginia Woolf se suicidó). [...] «Nuestros amigos son una segunda vida» (Y algo más, Baltasar Gracián) (pp. 518-519).

De este discurso destaca la última cita: «Donde sea que te encuentres, tus amigos son todo tu mundo». El texto marca una pausa sobre la cita final: «Frasas como ésta, perteneciente a William James, psicólogo y filósofo, para más inri, era el quinto oportuno y el punto culminante de la ensoñación». Recordemos lo relevante del intertexto bíblico, siendo INRI, el acrónimo, dicho *títulus crucis*, de la expresión latina: IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM o sea, Jesús el Nazareo, rey de los Judíos (Juan, 19, 20). Además de un nivel denotativo que remite a la preeminencia de la amistad sobre el amor, notemos que hasta en un estado avanzado de embriaguez, un estado a medio camino entre lo consciente y lo no consciente, Manongo recurre a la representación crística.

← El olvido, que se presenta bajo la serie de verbos en los tiempos del pasado remite al discurso de Tere (pp. 509-511).

“Lo había vuelto a querer”, “había sido”, “haberse dejado”, “de cuando había”, “adoraba”, “se refería”, “acababa de regresar”, “se llamaba”, “tú eras”, “te quería”, “sabía”, “recordar”, “no tenía el derecho a reaparecer”, “recordaba”, “era nuestro”, “te quería”, “recordar [...] que tú eres como nadie es así”.

“se me olvidó”, “se me pasó”, “se me olvidó”, “volverte a querer”, “ha sido”, “hace siglos”.

Pasado versus futuro

Este segundo texto semiótico remite a las representaciones de Manongo.

→ “nostalgia de sus amigos”, “recuerdo inolvidable” (dirigiéndose a Tere), “últimos ocho años” (desde 1964 hasta 1972), Manongo estaba acariciando el ayer, protegiendo el pasado con sus manos tan flacas [...]» (p. 572);

← “quedaban para más tarde”, “mis planes”, “latente”, “quedaba en suspenso”, “mis puntos suspensivos”, “mis años suspensivos”.

La muerte del padre, el 12 de septiembre de 1972, conlleva el aplazamiento de los proyectos de Manongo. Dice el enunciado: «me has jodido mis planes» (p. 516), o sea, el futuro. Es así

como el padre/ diablo le ha apartado del *camino*, palabra recurrente en el tejido textual, sencilla metáfora de la vida: «Por aquellos tiempos a Manongo le empezó a encantar la palabra insignificante, por la brutal capacidad que tenía su significado de derribar cuanto obstáculo se le presenta a uno en el camino» (p. 500);»]....] que se encuentren en la mitad del camino, por ejemplo (dice la madre).

La nostalgia

Nos permitimos señalar que la memoria se nos aparece bajo una valoración sentimental, la nostalgia. En efecto, el doble discurso de la memoria, discurso que se deja leer como un contrapunto entre ambos personajes –aquello que se trasluce en el distanciamiento entre una Tere que quiere olvidar y un Manongo que quiere reactivar el pasado– nos cuestiona sobre un denominador común: la nostalgia. Bryce ha definido la nostalgia en relación con el recuerdo. Veamos, al respecto, cómo se podrían definir las dos nociones.

En su artículo ' *Terrible y maravillosa nostalgia* ', escribe José Luis de la Fuente, un especialista de la escritura de Bryce Echenique:

Recordar es algo que depende de la voluntad. [...] los recuerdos son buenos o malos. La nostalgia, en cambio, contiene la maravilla de ser totalmente ajena a la voluntad y, por consiguiente, de poder hacer lo que quiera de un escritor y su obra. Es imposible, en cambio, *nostalgia*. Por la sencilla razón de que no hay nada más independiente de la memoria que la nostalgia. [...]. Un recuerdo es algo terminado. La nostalgia, en cambio, tiene algo de maravillosamente interminable. Como un iceberg, su peso verdadero está sumergido en las marítimas y aparentemente tranquilas profundidades de nuestro inconsciente. [...]. Desde allí aflora, surge, brota, nos invade, nos llena, nos moja por dentro (De la Fuente, 1994: 52).

→ *Cupiditas versus desinterés (0): (p 512 y siguientes)*

Es el padre quien tiene toda la responsabilidad de la decadencia de su hijo: «Desde años atrás, Manongo parecía haber hecho un pacto con el diablo», (p 512). Así, el padre inició a su hijo en el camino de la corrupción con las prácticas del blanqueo de dinero.

→ con su inmensa fortuna (diez veces), comprarse el mundo entero, la Isla de Man, paraíso fiscal, isleño paraíso (fiscal), miles de millones de libras esterlinas, Islas Vírgenes, Bahamas, Gran Caimán, en el Caribe, el rey granuja de los negocios inmobiliarios, *that stinking Little King of*

Money, Reyezuelo Granuja I de tierras y terrenos, lotizaciones y urbanizaciones, de los inmuebles y el corretaje de propiedades rústicas y urbanas en las Antillas Mayores y Menores, en varias islas del Caribe, en el mar de Irlanda, en Jersey y en las Nuevas Hébridas, magnates (p 599).

El padre se nos aparece en tanto *tenant-lieu* de la imagen del padre patriarca; en efecto, degrada el modelo patriarcal que se supone que representa, al fijarlo en valores esencialmente capitalistas en sus formas más exacerbadas: el blanqueo del dinero y la corrupción. Ha logrado manipular a su hijo, desencadenando en él pulsiones negativas que le conduzcan a competir con su propio padre: «Te superé, papá» (p 514), rivalidad que se trasluce, en el tejido textual, con la inscripción del Edipo: «Su padre estaba muerto y enterrado... ¡Viva Manongo Sterne! [...] ¡Viva Manongo Sterne!... [...].Su padre estaba muerto y enterrado [...]» (p 538).

La ensoñación

La rêverie est une conscience du bien-être.

BACHELARD, 1960.

Antes de descifrar dicho proceso a través de la manifestación de sus códigos de representación, cabe recordar que se origina en un momento determinado o sea desde 1964 hasta 1972:

Manongo vio la manera más rápida de estar en Lima al día siguiente por la noche, y en seguida calculó las horas que le quedaban antes de partir. [...] Le bastaban y hasta le sobraban horas para entregarse al único placer completo que se había concedido en los últimos ocho años. Y además aún no le había empezado el atardecer y en Nassau, [...] existía el lugar apropiado para alcanzar la ensoñación. Se llamaba la Violeta [...]» (p. 516-517).¹⁷³

De la nostalgia en tanto pasado insatisfecho surgen las ensoñaciones en cuyo espacio asistimos a una deriva de las imágenes de la realidad, siendo ésta a menudo enmascarada, disfrazada para satisfacer los deseos del sujeto.

A nuestro entender, participa el proceso de la ensoñación de la dimensión sincrónica de la memoria, y al respecto me permito citar a Daniel Meyran, en su teoría de la memoria. Según Daniel Meyran (1997), la memoria se organizaría en torno a dos ejes temporales: el diacrónico y el sincrónico. La dimensión diacrónica representaría la presencia del pasado en la

¹⁷³ En adelante, veremos que la Violeta es un viejo bar colonial caribeño.

mente, mientras la dimensión sincrónica sería el punto de estructuración de donde emerja una conciencia individual que estructura el pasado como historia en tanto hecho que se reconstruye a través de un sistema semiótico.

En el tejido textual, la ensoñación se trasluce a través de un sistema estructurado que se organiza en torno a dos opósitos: abierto versus cerrado ,y entre ambos, la noción de espacio que franquear con la recurrencia de un elemento, el camino:

fue en el viejo San Juan, en Puerto Rico, donde, por primera vez en su vida, descubrió el camino que llevaba hacia la ensoñación (p 517); [...] Pero ahora, la víspera de su primer retorno al mundo roto por Tere, el camino de la ensoñación era el único que Manongo recorría con placer. (p 518).

Respecto a los textos semióticos, dos destacan en mi análisis:

Construcción versus deconstrucción, siendo este texto semiótico representado a través de un espacio reconstituido, reproducido que asume la función de un *tenant-lieu*, dado que en adelante va a ser descalificado, de ahí la no existencia como recurso último.

existía el lugar apropiado para alcanzar la ensoñación. Se llamaba la Violeta, como siempre, o en todo caso, como siempre desde que Manongo empezó a comprar viejos bares coloniales caribeños o antillanos, o a construirlos exactos hasta el mínimo detalle barroco o de deterioro por humedad caliente y salada –plantas y flores, climatización densa y tropical, farolitos tímidos que iluminaban cual candil y pesados mostradores de oscura madera tallada incluidos– en lugares tan poco cálidos y exuberantes en su vegetación como Luxemburgo y Andorra (p. 517).

La descripción de todas las Violetas abre sobre el entrecruzamiento de dos lecturas. Siendo éstas reconstituidas, pasan por el filtro de la mediación cinematográfica, y así todas vienen a injertarse dentro de un plano hollywoodiense. Por otra parte, alimentadas por el proceso del *fac similé*, estas descripciones apuntan a las prácticas discursivas del turismo, dentro del sema del exotismo. Además, es de notar que las construcciones de las Violetas se dejan ver a través de una microsemiótica intratextual: un ritual de sacralización. Vamos a ver cómo este ritual apunta al sacramento religioso del bautismo. Al evocar los múltiples bares la Violeta, dice el enunciado: «Y los bautizaba y rebautizaba con el nombre de la Violeta [...]» (p. 517) [...] bautizando [...] y rebautizando bares» (p. 518).

Cabe interrogarnos en un primer tiempo sobre lo que representa exactamente el bautismo:

El bautismo es un Sacramento que borra el pecado original y nos hace cristianos, hijos de Dios y de la Iglesia... Los niños deben ser bautizados poco tiempo después de su nacimiento: la Iglesia ha tenido razón para disponerlo así... [...] El Bautismo nos obliga a permanecer siempre unidos a Nuestro Señor Jesucristo, a imitarle, a estar también constantemente unidos a la Iglesia, a renunciar al demonio, a su pompa y a sus obras. (Crespo Sánchez, 2014).

Además, es necesario recordar que el fundamento del bautismo¹⁷⁴ radica, además de la inmersión en el agua –nos remontamos a la etimología del término–, en la invocación de la Santa Trinidad, pues se bautiza ‘en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo’. Así, el verbo, bautizar produce sentido y se debe relacionar, también, con las palabras de Jesucristo, tras su resurrección: «Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo [...]» (Mateo, 28, 16).¹⁷⁵ En última instancia, el hecho de bautizar casas remite al bautizo de Jesucristo por San Juan Bautista, un modo de mostrar cómo, de modo profano –bautizar casas–, Manongo vendría a identificarse con el santo.

Ausencia versus presencia.

→ Ausencia (de los amigos), no...aparecer (para Tere), ni tampoco...para hacerla aparecer, los ausentes, empezó a desaparecer (el serrano *Piricy Centeno*) (p 530), desaparecer (Manongo) (p 543), en ninguno aparece Tere ni su nariz, ni... (En los bares de la Violeta), había perdido por completo este poder, (p. 602°, facultad ya perdida (ensoñación) (p. 607).

← Presencia (de la ausencia de los amigos) (p 519), apareció (el cholo José Antonio) (p 530), aparecer (Manongo), reaparecer (Manongo), p 543, de golpe reaparecía hoy más intensa (la ensoñación) (p 607).

3. EL DISCURSO SOBRE EL ESPACIO

Recordemos que no estamos en Lima sino en la península de Formentor, en los Baleares. Desde el principio, se supone que Formentor va a engendrar la reconstrucción a todos los ni-

¹⁷⁴ Nos situamos en una lectura católica de la noción, lo cual viene reivindicado por el propio autor en la obra estudiada y otras entrevistas.

¹⁷⁵ Utilizamos la Biblia de Jerusalén, Bilbao, Nueva Edición, Desclée De Brouwer, S.A. La Biblia de Jerusalén es fuente de autoridad, en la carrera de teología.

veles, y en especial será un lugar propicio para realizar los deseos más íntimos. Pero, también, otra vertiente, Formentor es el más allá, es la parada tras los sinfines de vaivenes entre Lima y los paraísos fiscales, y, en definitiva, es el exilio. Veamos lo que contesta Bryce Echenique cuando se le pregunta por los valores principales del exilio latinoamericano:

Ya lo decía Julio Cortázar. El exilio es algo que se puede convertir en una experiencia muy positiva de enriquecimiento personal, de aprendizaje de otros lugares, de otras culturas y luego de explicación de nuestras realidades desde dentro de esas nuevas culturas, lo cual permite ver mejor los problemas de nuestros países que son a veces tan urgentes que para el creador llega a ser muy difícil crear en un medio apremiante (González, 2006: 156).

Tras estas breves consideraciones, estudiemos ahora el espacio ficcional. Privilegiaremos la presentación de dos textos semióticos, construcción versus desconstrucción y enmascarar versus desenmascarar, siendo el primero que hace sentido.

Construcción versus desconstrucción

→ «Si construyo varias casas, Villa José Antonio! Tyrone! Cisneros! Villa Happy April! » (p. 554),

‘Pretend’, ‘Unforgettable’ y ‘Happy April’, ya en obras, (p 567), ‘tres casas que había empezado a construir en 1978. ¿Happy April?, ¿Pretend? ¿Villa Unforgettable...? (p 591), ‘reconstruir enteramente desde los mismos cimientos’ (p 601), ‘la casa más bella del mundo’ (p.600), mansión, (p 602), Villa Puntos Suspensivos...

← ‘mundo a pedazos’, ‘mundo roto’, ‘Villa San Pablo’, (en Puerto Rico) rematada’, (p.567°, ‘la rematé’, (p 589), ‘todas las demás fincas y villas [...] un descomunal y abandonado monumento al fracaso’, (p 598), ‘derrumbar’, (p 601).

El acto fundacional de las Villas

Nuestro enfoque será ver cómo se puede entender tanto el acto fundacional de las tres Villas para los tres amigos como el de la Villa Puntos Suspensivos de Tere y de Manongo. Luego de la construcción de las tres casas, Manongo sale al encuentro de sus tres amigos.

1980: Efectúa un primer salto desde las Islas Vírgenes hasta Miami, para entregar a su primo, el Gordito Cisneros, un llavero de cuero y oro de la Finca Cisneros, «[...] en la más paradisíaca de las Islas Vírgenes» (p. 588). A continuación, efectúa un segundo salto trasatlántico desde Miami hasta el Mal Pas, en el norte de Mallorca, para entregar a Tyrone un idéntico llavero, símbolo de la Villa Tyrone, en Andorra.

Los dos amigos se niegan a aceptar este regalo: «Tu gran defecto, Manongo [...] es el de hacer las cosas primero, y consultarlas después. Normalmente, es al revés, mopri» dice Cisneros, (p. 561); «Manongo debió haberles consultado antes de meterse a construir nada», enuncia Tyrone, (p 562). Ambos se enmascaran bajo el pretexto de la costumbre: «-Ya sabes que el hombre es un animal de costumbres, primo», dice Cisneros (p. 559); «-Los críos se acostumbran sobre el pucho», dice Tyrone (p 562). Estas reflexiones de los dos amigos acaban por convencer a Manongo quien reajusta la visión que tiene de la realidad: «Manongo decidió que lo mejor era aprender a acostumbrarse, y acostumbrarse después a acostumbrarse a que esas cosas había que acostumbrarse» (p 563).

En 1981, Manongo efectúa su tercer salto desde París hasta Lima con una doble meta: «Vamos a celebrar las bodas de plata de la primera promoción del San Pablo (y) el día del matrimonio (del profesor Teddy Boy)» (p 563), le anuncia su tercer amigo, el cholo José Antonio. Ya acostumbrado, Manongo adelanta la respuesta negativa de su amigo, y ni le propone el tercer llavero. Dado la primera perspectiva de lectura que se dejaba ver en la connotación bíblica de la creación del mundo, se refuerza esta impronta a través de la triplicación: tres amigos, tres villas nombradas, tres viajes, para *cimentar la amistad*.

La semiótica del tres

Dicha semiótica del tres se puede leer a dos niveles: un primer nivel simbólico en que se perfila la figura triangular, configurada mientras los tres recorridos de Manongo, o sea desde el Caribe (Islas Vírgenes) hasta los Estados Unidos (Miami), luego, desde los Estados Unidos (Miami) hasta Europa (Mallorca), luego desde Europa(París) hasta América Latina (Lima). Nuestra lectura nos permite reconfigurar a Lima en tanto centro, a la vez punto de partida y punto de retorno del héroe, en una dialéctica atracción versus repulsión. En esta figura geométrica del triángulo se perfila la divinidad, lo preconstruido del texto mítico religioso de la Santa Trinidad: Padre, Hijo, Espíritu Santo. Un segundo nivel, explícito, transcrito en la trama de la diégesis: «estaba completamente seguro de que otro gallo cantaría cuando sus amigos se enteraran de que las villas estaban listas» (p 554), ya inscripción que viene a connotar, con el

triple rechazo, lo de «“Finca Cisneros”, “Villa Tyrone”, y “Finca José Antonio”, temporalmente cerradas...» (p 567), la negación de Pedro: (Mateo, 26, 14), ya sacada a luz anteriormente en nuestro análisis:

También tú estabas con Jesús el Galileo'. Pero él lo negó delante de todos. [...]'. '¡Yo no conozco a ese hombre! [...]. '¡Yo no conozco a ese hombre!'. Inmediatamente cantó un gallo. Pedro se acordó entonces de aquello que le había dicho Jesús: antes de que el gallo cante, me habrás renegado tres veces. Y saliendo fuera, lloró amargamente.

Además hace sentido el carácter inacabado de las tres Villas. Las tres Villas se presentan como los últimos focos de simbolización y de semantización que se relacionan con la Vanitas. El aborto del proyecto –Villas inacabadas– se deja leer como un desmoronamiento de los ideales de Manongo a la par que, por fin, de su retorno a la realidad, una realidad que Manongo percibe desde el sesgo de la resignación –una intensificación del sema de la costumbre– (diez ocurrencias):

El hombre era un animal de costumbres (p. 561); los críos se acostumbran sobre el pucho (p 562); [...] si después resulta que no se acostumbran... (p 563); Manongo decidió que lo mejor era aprender a acostumbrarse, y acostumbrarse a acostumbrarse a que esas cosas había que acostumbrarse (p. 563); -Me quedo con el oporto, mamá, porque mis amigos son *lo y los que* ayer fueron, sólo que un poquito acostumbrados, pero ya yo me voy acostumbrando... (p. 568).

Esta estructura apunta a la no coincidencia entre la evolución del grupo y la de Manongo. Por una parte, los tres amigos ya se han establecido (familia, casa, oficio) y su objetivo esencial es mantener y preservar su estatus social. Por otra parte, mientras tanto, Manongo ha atravesado muchos espacios y se ha infiltrado en los mercados financieros de los paraísos fiscales. En tanto resultado de sus ausencias repetidas, y por lo tanto de su pertenencia a sujetos colectivos diferentes, el desfase en el que se encuentra justifica, en cierta medida, tanto el proceso de exclusión de parte de los tres amigos, como el proceso de inclusión (adhesión al grupo) de parte de Manongo. En una mera lectura del funcionamiento de la memoria, el acto de la construcción de las Villas redistribuye la memoria de los años cincuenta, ora por fijarla en el tiempo inmóvil de la nostalgia, ora por proyectarla hacia el futuro para que no se deshílache.

Si ahora nos centramos en la Villa de Tere, Villa Puntos Suspensivos, los tres puntos suspensivos... remiten a la noción de transmisión (desde Manongo hacia Tere y de Tere hacia los futuros hijos), mejor dicho al ideograma de patrimonio, un patrimonio rehabilitado que contrapuntea el modelo patriarcal que ofrecía el padre de Manongo, don Lorenzo. Es obvio que cualquier proyecto lleva en sí tanto sus posibilidades de realización como sus propios límites. Ahora bien, nos proponemos cuestionar el texto para entrever hasta qué nivel puede concretarse el proyecto de Manongo. Para realizar la “última ilusión” de su vida, la Villa destinada a Tere, Manongo se dirige al arquitecto José García Bryce.¹⁷⁶ La construcción de la mansión se da a ver como un signo que carece de sentido, ya fuera con la sencilla proyección hacia el futuro de una vida personal, o con la materialización de la unión de la pareja TEREMANGO, huella de una promesa de amor entregada en el tabernáculo de la iglesia de San Felipe, en el barrio de San Isidro:

Pero ya estaba escrito que aquella noche [...]. Estos versos son partes típicamente TEREMANGO, pero, duro es decirlo y peor aun oírsele cantar a Jorge Negrete en el rincón de Ella, son partes en estado de franca descomposición y ya sólo se refieren muy vagamente al documento escrito del tabernáculo (p. 466).

Dicha semantización se perfila doblemente, en primer lugar, en el discurso de Manongo, “el iluso activo”, a través del texto semiótico ilusión (cuatro ocurrencias) versus desilusión (?) que equivale a sueño versus realidad:

Ilusión: La Villa [...] fue la última ilusión de un hombre que comprendió el inmenso error de aquella gente que confunde la idea del amor con la idea de felicidad [...] aquel último sueño emprendedor» (p. 469); [...] su inmensa ilusión inagotable, realmente inagotable (p. 470); [...] lo sabía todo acerca de su ilusión. [...] era consciente de que esa mansión para esperarla era su última mansión. Sin duda por eso fue la más activa, porque en realidad Manongo Sterne era y tenía que seguir siendo un iluso activo (p. 470).

¹⁷⁶ Aquel personaje de la ficción novelesca existe en la realidad referencial. José García Bryce nació en Lima, en 1928, como hijo de José García Castañeta y Clemencia Bryce Arróspide. Por parte de su madre, es primo del autor.

En segundo lugar, el discurso de Tere, antes bien, una ausencia de discurso personal, sólo se reduce al préstamo del intertexto revisitado de una canción de Jorge Negrete, *Ella*. Al fijarnos en la letra original, notamos que el léxico apunta a la pérdida del amor de una mujer. Veamos cómo se distribuye el discurso hombre versus mujer, a través de un breve esquema de la letra de la canción.

El hombre	versus	La mujer
de pena muero		ya no te quiero
mi vida...un abismo profundo, negro		
el llanto en mis ojos		
mi tristeza		

Lo que más nos interesa es la puesta en perspectiva del final de la letra original frente a la despedida de Tere. Dice el final de la canción:

Pero ya estaba escrito
que aquella noche;
perdiera,
su amor

Enuncia el texto de Bryce: «abrió la puerta del carro de Manongo y le terminó *Ella* con una parte típicamente Tere...» (p. 468). Es obvio que la canción es el signo premonitorio que anuncia una futura ruptura entre Tere y Manongo; en este contexto, ésta viene metafórica en los tres puntos suspensivos... En el tejido textual, el signo de puntuación en suspen- se..., se desplaza de la oralidad de la canción *Ella* a la materialidad de la Villa, en una placa de bronce: «había una inmensa placa de bronce, indudablemente destinada a ser colocada sobre la entrada principal del jardín [...] en la placa sólo había tres inmensos puntos suspensivos “...”» (p. 471).

La matriz de la espera viene a irradiar el tejido textual a través de la semiótica del tres, un signo que viene intensificado en su propia representación: «Y a Tere la mantuvieron bañada en las buganvillas del recuerdo en el Country Club esos tres...» (p. 468); «En realidad ella (Tere) le daba gusto en todo menos en llegar... Cosa extraña... [...]»; «-Sí...» (p. 470). El signo tres produce sentido: saca a la luz el desgarramiento de un sujeto escindido que oscila entre vida y muerte, eternamente yerto en el pasado de un amor sublimado, el pasado de los años

cincuenta: «Y estos...estos benditos y malditos puntos suspensivos mantuvieron vivo y muerto y naufrago y sobreviviente a Manongo Sterne [...]» (p. 468).

En lo que atañe a lo estético de la casa, el texto enfatiza su belleza y su inmensidad: «Es [...] de lejos, la más hermosa de todas [...] y su jardín [...] se perdía en el mar de Formentor» (p.471) Surge de un espacio casi purificado, un espacio redentor, vertical, que domina la bahía de Formentor, la «tan hermosa como perfecta hasta en el mínimo detalle» (p 601), la fabulosa casa que Manongo acabó en 1994. En tanto símbolo de un eterno amor, la Villa está a la espera de ser investida por Tere, pues ya desde sus primeras representaciones, «sólo Tere tenía el alma blanca», (p. 318) figura que irradia una simbólica divina. Sin embargo, para que exista plenamente la Villa... (Puntos Suspensivos), Tere debe bautizarla tal como lo hacía Manongo, con sus bares de la Violeta: «Esa mansión se llamaría Tere o lo que tú quieras, Tere. A ella le correspondía ponerle el nombre, sí, a ella, porque iba a ser la finca en que iban a vivir no bien se casara la tercera de sus hijas y Tere quedara libre» (p 603).

Nombrar es crear, nombrar es dar vida, hacer existir (texto semiótico presencia versus ausencia). Dicha existencia, forma fundamental de reconocimiento por y gracias al nombre, es el elemento mórfico que convoca el intertexto bíblico del prólogo del evangelio según San Juan (1,1-5):

En el principio existía la Palabra, La Palabra estaba junto a Dios y la Palabra era Dios. Ella estaba en el Principio junto a Dios. Todo se hizo por ella, y sin ella nada se hizo. Lo que se hizo en ella era la vida, y la vida era luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron.

Acabamos de ver cómo este proceso de reelaboración de lectura cuyo punto de partida es el tejido textual, produce sentido, apuntando a una sacralización del espacio vertical de la bahía de Formentor. No obstante, Tere no lleva a cabo el deseo de Manongo, y la Villa Puntos Suspensivos... queda en suspense, careciendo de la semántica del Verbo encarnado (Jesucristo), que exalta a la humanidad. El rechazo genera la desilusión de Manongo; ésta se trasluce a través de un nuevo texto semiótico:

Enmascarar (3x) versus desenmascarar (0): (p 601)

-Ya por entonces andaba medio amargado, el hombre, aunque lo disimulaba como nadie»; [...] había aprendido a disimular a la perfección la tristeza y la amargura que poco a poco se habían

ido apoderando de él. Y parte de ese enorme disimulo era el enorme entusiasmo que ponía en construir aquella fabulosa casa que dominaba como ninguna la bahía de Formentor (p. 601).

Ahora bien, en este careo con una realidad que le es insoportable, Manongo escoge la autenticidad de un último refugio, ‘un pequeño pabellón’ con «un extraño bar tropical llamado la Violeta [...] su Violeta particular, la única que tenía vista al mar y cuánto mar, porque de la bahía de Formentor se trataba y desde lo alto y panorámico de una colina verde de árboles frondosos y mediterráneos [...]» (p. 607). Ahí se reactiva la adecuación del sujeto a su mundo, se reajustan las perspectivas espaciales. Al retomar el discurso del Profesor Augusto Escobar (2002), diremos que Manongo regenerado «toma la iniciativa de hacerse a un espacio a la medida de su sentimiento, sentimiento que desde el centro de la realidad lo lleva a buscar las seguridades y permanencia en la tierra de donde ha salido. Por esto su espacio llega a ser la imagen del mundo prototípico de los comienzos». El mundo de los comienzos fue inaugurado, como ya lo tenemos dicho, sólo ‘veinticinco años atrás, cuando Dios creó el mundo’, según Manongo.

4. LA VIOLETA Y LAS CANAS DE LA REALIDAD

En lo que a la memoria se refiere, el análisis de los capítulos precedentes ha sacado a luz los textos semióticos memoria versus olvido, y pasado versus futuro. A este nivel de mi análisis, relaciono ambos textos con el título del último capítulo, «La Violeta y las canas de la realidad», metáfora de una realidad sin futuro. Los tres signos me conducen a problematizar el discurso temporal.

El discurso temporal

Antes de ahondar en el discurso sobre el tiempo en el texto bryceano, me permito presentar un artículo que me ha interpelado precisamente por ciertas similitudes, respecto a la concepción del tiempo, entre el autor del artículo, Jesús Avelino de la Pienda y Alfredo Bryce Echenique:

El hombre es, en cada momento de su vida «recuerdo» (anamnesis) de su pasado. Y lo es no sólo de su pasado individual, sino también de su pasado como comunidad y como especie. Tanto ontológica como gnoseológicamente el hombre es «recuerdo» de lo que fue. Es «tradicción» que marca lo que va a ser (prognosis). Por eso, corresponde a la autocomprensión del hombre una

mirada regresiva a un pasado auténticamente temporal y una mirada anticipadora a un futuro auténticamente temporal. Se trata de un esencial estar referido al comienzo y al fin de la historia temporal, tanto en la vida del hombre particular como en la de la humanidad. *Anamnesis* y *Prognosis* son dos existencias del ser humano [...]. El hombre sólo se entiende a sí mismo, sólo se posee y dispone de sí mismo, siendo anamnesis de su pasado y anticipando en la prognosis de su futuro (De la Pienda ,2006: 86-87):

Ahora, si bien noto el mismo juego combinatorio entre pasado y futuro en los dos textos de Bryce y de De la Pienda, apunto una discrepancia que me permito subrayar. En una entrevista que hace Roffé a Bryce Echenique, el autor no enfatiza el aspecto de una memoria colectiva sino una memoria personal que remitiera a un tiempo interior: «La memoria que mis personajes recuperan o lo que se recupera con ellos, es una memoria de algo muy ligado al individuo, no a la sociedad. Las mías son historias con hache minúscula (Roffé, 2004: 680).

Aclarado este aspecto, queda no obstante un interrogante que no podemos desconocer: ¿el presente? A la luz de todos los elementos catalogados, avanzo la hipótesis de que el presente se define en tanto descalificación de sí mismo, una invalidez, no aquello que se podría llamar una *presentificación*, sino una *apresentificación*, una presencia inhabitada. ¿Será el presente o mejor dicho, su borrado, el signo de la represión? Ahora bien, ¿cómo podría definirse el presente? y ¿dónde se pudiera ubicar?

Según los estudios realizados y me permito utilizar una imagen, el presente cobra la forma de una falla, en inglés, *a gap*, para mejor significar a la vez el vacío de la etapa faltante y el salto que se debe hacer. He aquí donde cobra todo su sentido la importancia del ritual. ¿Qué es el ritual? Es una atemporalidad que remite al pasado, que significa en el presente, y permite el ‘puente’ hacia el futuro. Así, el ritual sería el *tenant-lieu* del presente.

El preludeo a la muerte

Reunidos por última vez en la Villa Puntos Suspensivos, inmersos en la quietud de esta mansión donde se ve «[...] cómo se había materializado en cada rincón el amor por ella de un hombre, de toda una vida [...]» (p. 606), Manongo y Tere están desempeñando el rol de una vieja pareja casada: «[...] cuando ella le anunció todo el refilón de su visita de paso por un par de díttas solamente, sshhiii, mi amor, haz por favor como si estuviéramos dormidos...» (p. 607).

Desde el sesgo de una mirada externa, saber si se trata de un simulacro de pareja o no queda imposible, pero dentro de este tiempo suspendido, claro es que se perfila una simbiosis perfecta entre los dos personajes: «Y en este silencio tierno y calmo y de ensueño continuaron aquel par de días preciosos, realmente gloriosos, en que ni Tere ni Manongo sintieron ganas de acostarse ni siquiera de recostarse para descansar un rato» (p. 607) A la hora de marcharse Tere, Manongo le pide un último favor: que ella comparta con él la lectura de un trozo de *Cien años de soledad*, signo premonitorio de su propia muerte: «Porque si de a verdad me estoy muriendo contigo a mi lado, con una copa de oporto en la mano, con música de *ésa* y con todo este mar ahí, quiero que sepas lo feliz que he sido siempre y lo agradecido que estoy...» (pp. 607-608).

Tanto *No me esperen en abril* como *Cien años de soledad* plantean el problema de la temporalidad y enfatizan en la nostalgia, considerada como un modo para definirse en el mundo, para anclarse en él en tanto *identidad*:

Todos los latinoamericanos somos grandes nostálgicos. Andamos a la caza de nuestra *identidad*, vivimos para descubrirla [...] García Márquez, en *Cien años de soledad*, hizo de la nostalgia un fabuloso método de novelar y sus Aurelianos están constantemente recordando, ante un pabellón de fusilamiento, ante el final de su infancia o ante el fin irremediable de algo (Bryce Eche- nique, 2001: 222)

Tal Aureliano Buendía que «sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino» (García Márquez, 1967: 349), acaba Manongo de descifrarse su propio destino en la lectura preliminar de la escena de la muerte de Aureliano Buendía, luego al repetir el acto de escritura poco antes de suicidarse, y ello, precisamente, dentro de una última identificación en que sería un doble, a la vez Melquíades –el mago / demiurgo– y Aureliano Buendía –el condenado a una muerte inminente. El sujeto tralada su realidad a la ficción de *Cien años de soledad* –los cuartos se tornan las Violetas–, el sujeto se mira a sí mismo, el sujeto sale de sí mismo: es el proceso de la *EX-istence*.

Las figuras poéticas del intertexto de García Márquez –‘de cuarto en cuarto’, ‘galerías de espejos paralelos’– remiten a la figura del laberinto y, de hecho, aunque espacio cerrado, el laberinto es portador de la carga semántica de un viaje iniciático. Por lo cual se problematiza la noción de pasaje, configurado en un efecto de umbral entre la vida y la muerte, aquello que se trasluce, metafóricamente, en el intertexto de *Cien años de soledad* con el cuarto de la

realidad, siendo su opósito –la ficción– semióticamente reactivado, en otras palabras, se sustituye la vida, la realidad, y de igual modo se sustituye la muerte, la ficción.

En este punto de mi análisis, me parece que el estatuto de la realidad es cuestionado por el personaje, Manongo, quien deambula, cruzando por este laberinto a través de galerías de espejos que problematizan la figura del doble, pues los espejos paralelos implican que cada espejo se refleja en otro espejo, y desde luego el sujeto se ve reproducido en una multitud de imágenes, aquello que se deja leer como la fragmentación de la identidad. En la noción de paso por este laberinto y en la figura de “los dobles”, –Manongo no es otro, sino Otros–, generada por los espejos paralelos, percibo ciertas huellas discursivas del ensayo de Freud, «l’Inquiétante Étrangeté».

El umbral

La maison est un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité.

BACHELARD, 2007: 34.

Las primeras imágenes referenciales apuntan al espacio íntimo, silencioso y horizontal del salón: «Entonces Manongo fue a instalarse en su rincón favorito de La Violeta [...] no muy lejos del ventilador perezoso, colgando y girando apenas ahí arriba, como una desganaada rueda de la fortuna horizontal» (p. 609). A continuación, se diluyen las primeras imágenes en un espacio que califico de imaginario, pues ya no están configurados los ejes espaciales de la horizontalidad y de la verticalidad, y también vienen a borrarse las fronteras entre el interior de la casa y el exterior panorámico de la bahía de Formentor «Pero lo que más sorprendió a Manongo [...] fue que la bahía de Formentor con el mar allá abajo hubiese desaparecido para siempre [...]» (p. 610).

Las últimas páginas (pp. 609-611) del último capítulo se organizan esencialmente en torno a tres textos semióticos.

5. LOS TEXTOS SEMIÓTICOS

Exterior versus interior

→ Un elemento único: el mar allá abajo.

← un ambiente amortiguado: (un farolito) tímido, (un ventilador) perezoso, una perezosa.

Memoria versus olvido

→ ‘solía’, ‘subrayaba’, ‘copiaba’, ‘había anotado’, ‘pensaba’, ‘pensó’, ‘empezó’, ‘estuvo (...) dudando’, ‘escuchó’, ‘era(3x)’, ‘podía ser eternamente’, ‘sorprendió’, ‘tantos años atrás’, ‘primera vez’, ‘lo visitó’, ‘hizo’, ‘logró’, ‘hacía tiempo’, ‘llevaba’, ‘empezó’, ‘sonrió’, ‘sabía’(2x), ‘se llamaba’, ‘siempre’(3x), ‘tenía’, ‘se fijó’, ‘le encantó’, ‘te convenciste’, ‘he regresado’, ‘la primera’, ‘viejo’, ‘primer amor’, ‘retiró’, ‘llevaba’, ‘fue leyendo’, ‘decía’(2x), ‘dijo’, ‘se había sentido’, ‘alzó’, ‘veintitrés años’, ‘veinte años’.

← ‘había desaparecido’, ‘desapareciera’

Presencia (0) versus ausencia

→ El registro privativo: no (5x), ninguna, ni (llamada) ni (nada), ni, ya ni, nunca más, ni nadie (amigos y Tere).

La vacuidad denota la tranquilidad, un estado de plenitud que permita la apertura sobre la ensoñación: «La rêverie ne peut s’approfondir qu’en rêvant devant un monde tranquille. La Tranquillité est l’être même et du Monde et de son Rêveur. [...] La Tranquillité est le lien qui unit le Rêveur et son Monde» (Bachelard, 1960: 149).

En su Mundo reconstruido, Manongo se abre un primer camino hacia la ensoñación, esta «facultad [...] perdida, pero que de golpe reaparecía [...] más intensa y real que nunca y como siempre» (p. 607). Todas las imágenes convergen hacia una idea de apertura hacia el exterior, un modo de huir del espacio / tiempo inmediatos, y trasladarse a otro espacio, una zona intermedia entre el consciente y el no-consciente. Se trata aquí no del tiempo histórico sino del tiempo específico de la ensoñación, el de un retorno a las fuentes.

Es de notar el efecto de umbral que genera la ensoñación a la hora de irrumpir a la conciencia de Manongo, o sea cuando ‘lo visitó la ensoñación’, permitiendo que la muchacha entrara a la Violeta del viejo San Juan. Este estado de alma alcanza su paroxismo al trasladarse al campo no de la realidad histórica –la de los años noventa– sino al de la visión personal que tiene Manongo al respecto: «la Violeta de la realidad o sea la del viejo San Juan, en Puerto Rico, tantos años atrás, la primera vez que le visitó la ensoñación» (p. 610).

Tal la alegoría de la memoria, la Tere de los veintitrés años cumple con un ritual iniciático, al quitarle a Manongo las últimas huellas de su pasado: un mosaico de cuatro citas que remiten a los dos fundamentos de la vida del héroe, la amistad y el amor:

Tere misma le retiró de las manos las hojas de bloc que él llevaba como naipes de una baraja. Y las fue leyendo y convirtiendo en pelotitas de papel hecho pedazos que fue arrojando por los

rincones de la Violeta del viejo San Juan, aquí en Puerto Rico. Una hoja decía: En cada linaje, el deterioro ejerce su dominio¹⁷⁷. Otra: Cuando el sabio enseña la luna, el imbécil mira la luna. Refrán chino. Otra: La palabra amigo cambia de sentido con el tiempo, con la edad, y con el medio en que a uno le va tocando desenvolverse¹⁷⁸. Y la última hoja decía: No podía encontrar más que la muerte en la fuente que le había dado la vida¹⁷⁹. Pentadius (s. IV).

Pero, si bien este desprendimiento se da a leer como un signo premonitorio de la muerte, ante todo el acto de escritura se ha dejado leer en la forma de un diálogo con la palabra, aquello que inscribe la vida en tanto proceso dialógico, como lo subraya Bajtín cuando escribe que vivir significa participar en un diálogo: «El hombre se entrega por completo en la palabra y esta palabra forma parte del tejido dialógico infinito de la vida humana. Cada pensamiento, cada vida, llega a formar parte de ese diálogo inconcluso con toda su personalidad, con todo su destino» (Llovet Martí, 2005: 376).

6. LA EUCARISTÍA: PUESTA EN PERSPECTIVA DE DOS SIGNOS: LA COPA ALZADA Y NADIE

Le signe pour être reconnu comme signe, doit être rapproché
d'un autre signe, c'est-à-dire entrer dans une structuration montée ou
acceptée par l'écriture.

CROS, 1990: 3.

Pese a que el suicidio de Manongo se deja leer como una transgresión de la ley divina, a nuestro entender, la copa alzada, en señal de alabanza (a los tiempos remotos, pero siempre eternos de su primer amor) viene a connotar la ceremonia religiosa de la eucaristía. Recordemos que la palabra de origen griego significa acción de gracias, y entre las diferentes formas de dirigirnos a la palabra,¹⁸⁰ privilegiaremos el sentido de la eucaristía en tanto amor que lleva a dar vida, incluso por otra persona: éste viene a ser el sentido de la eucaristía, rito de la última cena de Jesús.

¹⁷⁷ Aquí viene convocado el intertexto del poeta Carlos Germán Belli, ya citado p. 520.

¹⁷⁸ Manongo evoca las palabras turbias de su padre acerca de la amistad. La misma cita está presente también en las páginas 499 y 514.

¹⁷⁹ Este refrán encabeza otra novela de Bryce Echenique (1986), *Tantas veces Pedro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 9.

¹⁸⁰ Carrón de la Torre, Antonio, seminarista del Orden de San Agustín, nos informó al respecto. En la acción de gracias de la eucaristía se plasma el amor. Tenemos cuatro formas de dirigirnos al amor; la primera es el amor a lo sensual, el erotismo; la segunda es el amor a los amigos; la tercera es el amor a nuestros familiares; la última es el amor desinteresado.

El impacto de Cielito lindo en la vida de Manongo.

Cielito lindo se nos aparece como, un nuevo intertexto que participa de la identificación del sujeto, con un sujeto colectivo mexicano, (¿aculturación, transculturación?) a la par que lo sitúa en un alter ego, aún no destinado a afirmar la propia identidad.

Recordemos, en un primer tiempo, la letra de la canción popular mexicana, escrita en 1882, por Quirino Mendoza y Cortés:

De la sierra morena,
Cielito lindo, vienen bajando
Un par de ojitos negros,
Cielito lindo, de contrabando estribillo *Ay, ay, ay, ay*
Canta y no llores
Porque cantando se alegran,
Cielito lindo, **los corazones**

Ese lunar que tienes
Cielito lindo, junto a la boca,
No se lo des a **Nadie**
Cielito lindo, que a mí me toca >estribillo (otra vez)

Veamos, ahora, las estrofas “perdidas” (p. 499), según el enunciado, que retranscribe Manongo, en su reapropiación de la canción, con el único fin de conquistar a Tere, mejor dicho, apropiársela.

De cien dificultades,
Cielito lindo,
Que el amor tiene,
Yo tengo ya vencidas
Cielito lindo
Noventa y nueve >estribillo *Ay, ay, ay, ay*
me falta una
y ésa pienso vencerla,
cielito lindo,
con la fortuna...

Si alguna duda tiene
cielito lindo,
de mi pasión
Toma un cuchillo y abre,
cielito lindo,
Mi corazón.

>estribillo: *Ay ay ay ay*

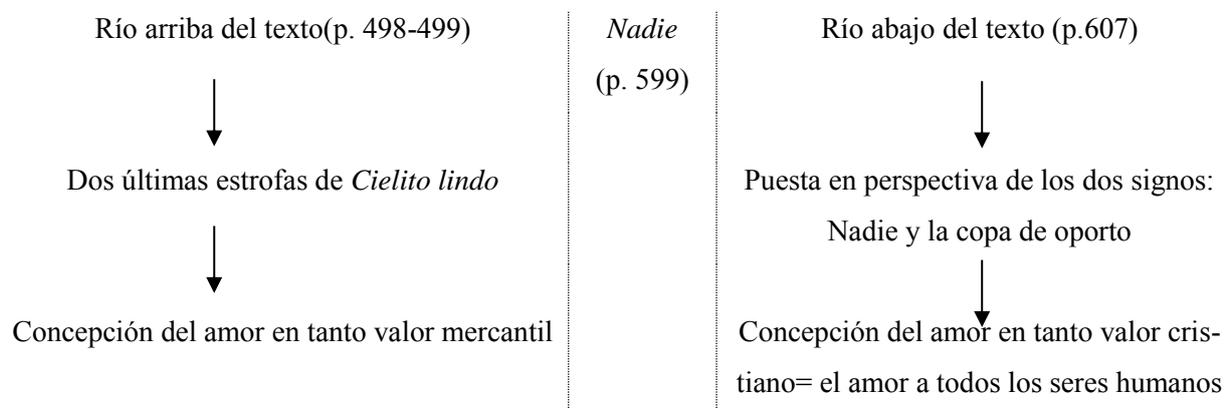
Hazlo con tiento
cuidado no la lastimes
cielito lindo,
que estás tu dentro...

Me permito dejar de lado un análisis que confrontara las dos letras y pudiera ofrecer la ocasión de un trabajo futuro. Lo que me interesa en especial es que del intertexto original sólo quedan algunas pálidas huellas en el texto bryceano, algunas palabras: *cielito lindo*, y *corazón*. Respecto a la concepción del amor, éste difiere totalmente en los dos textos: mientras que en la letra mexicana, el enamorado elogia a la mujer con dulzura y elegancia, el amor en el texto bryceano se presenta bajo la forma de una conquista, que en última instancia, se torna un sencillo objeto que comprar, con la fortuna, una carga semántica que se deja leer en aquello en que se ha convertido Manongo: un ser corrupto obsesionado por el blanqueo del dinero. Pero tal como la amistad, el amor no se compra.

Manongo se apropia del pseudo-texto musical, pero altera su significado. El término fortuna/suerte favorable es sustituido por la fortuna/ caudal, capital. Luego, esta alteración irrumpe a la vida personal de Manongo ,y él la pone en práctica (paraísos fiscales). De ahí una primera concepción del amor que se puede relacionar con una moneda de cambio. Esa concepción, antes bien terrestre, dominada por la pasión, desemboca en la soledad y en la muerte: el corazón vacío pudiera simbolizar que uno se puede morir de amor de una muerte natural, ya que en esta primera lectura se descarta la idea del suicidio.

Profundicemos nuestra lectura, relacionándola con el enunciado, o sea la evocación de la muerte de Manongo por su amigo Tyrone, en su casa: « [...] su médico de cabecera dijo que para la autopsia bastaba con abrir el corazón. Y, como no había *nadie* adentro, el forense determinó que ésa había sido la causa natural de su muerte: -Al revés de *Cielito lindo*- complementó Marta [...]» (p. 599). Emito la idea de que la negación *nadie* pudiera ser un punto de focalización de la escritura pues abre sobre un doble nivel semántico, uno que califico de profano, otro que califico de religioso. Para esclarecer mi hipótesis, que se fundamenta, no en

la letra original, sino en el texto ficcional, propongo un breve esquema, siendo la negación *Nadie* el eje de mi articulación.



En el contexto ya presentado, me parece oportuno destacar el empleo de la negación *Nadie*. Noto que ‘nadie’ se sustituye al empleo de ‘nada’, por ende avanzo la hipótesis de que se perfila el sema de la Resurrección de Cristo, la cual se celebra mientras la Pascua, que podemos certificar que fueron mientras el mes de abril.¹⁸¹ Se desplaza el sentido de la negación hasta una metáfora que vendría a ser la sepultura de Cristo, una sepultura vacía, signo de la Resurrección. En esta perspectiva de lectura, el corazón vendría a ser la metáfora de la sepultura de Cristo, una sepultura vacía donde no hubiera nadie.¹⁸² Citemos el texto bíblico:

Pasado el sábado, al alborear el prier día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro. De pronto hubo un gran temblor. El ángel del Señor bajo del cielo, se acercó, rodó la piedra del sepulcro y se sentó en ella. Su aspecto era como el del relámpago y su vestido blanco como la nieve. Al verlo los guardias se pusieron a temblar y se quedaron como muertos. Pero el ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: -Vosotras no temáis; sé que buscáis a Jesús, el crucificado. No está aquí, ha resucitado como dijo. Venid a ver el sitio donde yacía. Id en seguida a decir a sus discípulos: ha resucitado de entre los muertos y va delante de vosotros a Galilea; allí lo veréis. Eso es todo” (Mt 27, 1-8; Mc 16, 1-8; Lc 24,1-12; Jn 20,1-10).

En el trayecto de sentido religioso que está transcrito a través de la semiótica del texto, a saber: los signos de Judas, huella de la Cena; el valle de lágrimas, marcador del tiempo de cuaresma; la correspondencia epistolar de Tere, que se deja leer dentro del mismo tiempo de

¹⁸¹ Tanto las fuentes judías como las fuentes paganas sitúan la muerte de Cristo en el mes de abril. Para las fuentes paganas, cabe referirse al historiador romano por excelencia, Flavio Josefo (37-38, Roma101); él nos certifica que Jesús murió en torno al mes de abril.

penitencia, viene a sumarse en última instancia la copa. A nuestro entender, ésta refuerza la idea de una liturgia de la consagración, y se da a leer en tanto metonimia a lo largo de la cadena de significante, o sea la copa que se alza, a la hora de celebrar la Pascua, momento ya que venía anunciado en el mismo título: *No me esperen en abril*, siendo el mes de abril certificado como mes en que murió Jesucristo, y también mes en que Jesús resucita mientras el domingo de la Pascua, a través del ritual de la Eucaristía (González y Larriba, 1997).

*Institución de la eucaristía*¹⁸³ (Mc: 14, 22-25; Mt: 26,26-29; Lc: 22,15-20; 1 Co: 11,23-25).

Mientras estaban comiendo (los discípulos en compañía de Jesús), tomó pan, lo bendijo, lo partió, se lo dio y dijo: «Tomad, éste es mi cuerpo». Tomó luego una copa y, después de dar las gracias, se la pasó, y bebieron todos de ella. Y les dijo: «Ésta es mi sangre de la alianza, que es derramada por muchos. Yo os aseguro que ya no beberé del producto de la vid hasta el día en que lo beba, nuevo, en el Reino de Dios».

Así, la copa es un elemento pluriacentuado que entra en correferencia con los muchos elementos del texto, entre los cuales destaca, claro, el mes de abril. Ahora bien, al entregarse Manongo en manos de Cristo, repitiendo simbólicamente el ritual, ¿no será percibido este acto como una última identificación con Jesucristo? Claro queda problemática la cuestión del suicidio. Pero, pese a que Manongo transgrede la Ley, pese también a que el título aniquila, con la negación, *No me esperen en abril*, el principio mismo de la Resurrección¹⁸⁴, percibimos esta dádiva de la propia vida como una forma de rescate que en última instancia remite a la fe cristiana que leemos como un estrato constitutivo de la noción sociocrítica de sujeto cultural:

El sujeto no se identifica con el modelo cultural, es, al contrario, este modelo cultural el que lo hace surgir como sujeto. El agente de identificación es la cultura y no el sujeto. El sujeto [...] no tiene otra salida que identificarse cada vez más con los sustitutos (los *'tenants-lieu'*) que lo hacen presente en el discurso (Cros: 2003: 166).

Además, los últimos instantes de la vida de Manongo se caracterizan por una alabanza a la vida que está a punto de abandonar, en un estado que califico de beatitud: «Manongo [...]

¹⁸² Véase, entre los varios ejemplos, el evangelio según Mateo (27, 1), El sepulcro vacío. Mensaje del ángel.

¹⁸³ La eucaristía es la oración por excelencia de la Iglesia. Hunde sus raíces en la Santa Biblia, cuya palabra proclama y cuyo acontecimiento central, la muerte y Resurrección de Cristo, rememora y actualiza.

¹⁸⁴ Véase 1.ª epístola a los corintios.

nunca en su vida se había sentido tan joven, ni tan fuerte, ni tan requetebién. Y alzó su copa para brindar por [...] los veintitrés años de Tere [...] esos veinte años y por su inmenso y definitivo bienestar, por todo, todo lo suyo, también, de lo más sonriente» (p. 611).

Para resumir, puedo afirmar que Manongo ha vivido una experiencia desde dentro. Aprender un lugar, la bahía de Formentor, y aprehenderlo a través de su estética, participar de otra cultura, la cultura occidental, a través de sus raíces judeocristianas, reanudar con sus raíces latinoamericanas *Cien años de soledad*, y por fin lograr superar la escisión del sujeto tanto en la unión con la Naturaleza como en el desprendimiento de la pasión terrenal, Tere Mancini, tales han sido las metamorfosis que ha operado el exilio a Formentor.

Llegada al final del análisis de mi objeto de estudio, *No me esperen en abril*, puedo avanzar que el enunciado nos repite que lo que va a pasar está ya ahí. Empezamos con el propio título, que significa, antes de ser significado, en aquello que identifiqué dentro de la lectura litúrgica de la Pascua, poco antes de que Manongo franquee el umbral de la vida. Podría decirse igual a propósito de su muerte, que es reconstituida en el plano de la prolepsis, o sea su escenificación –una autopsia– en casa de su amigo Tyrone, río arriba del texto. En última instancia, hay que tomar en consideración el conjunto de los signos premonitorios que anuncian el destino de Manongo: para empezar el *Testamento ológrafo* de Sebastián Salazar Bondy, después su desencuentro en la amistad, con el aborto de las tres Villas cuya meta era la de ‘cimentar la amistad’, y por fin sus fracasos sentimentales presagiados en los tres puntos suspensivos, a la espera de ser investidos por Tere.

Es aquí donde tocamos más exactamente el genotexto: «Éste es un espacio complejo constituido por numerosos elementos que Edmond Cros califica de morfogenéticos (Cros, 2009:109). En los ejemplos que acabamos de ver, el proceso a la contra (hacia atrás) que califico de genotextual, es pluriacentuado en la sistemática de la inversión. Ésta se actualiza (reversibilidad, especularidad, duplicidad), hasta se inscribe en filigrana en el intertexto de *Cien años de soledad*, el último libro que desea consultar Manongo, y no cualquier trozo sino específicamente la escena de la muerte de José Arcadio Buendía.

Nos hemos interesado por todas las imágenes que han sacado a luz la sistemática de la inversión que se intensifica en este trozo final «Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de *espejos paralelos*, hasta que su compadre Prudencio Aguilar le tocaba el hombro. Entonces *regresaba* de cuarto en cuarto, despertando *hacia atrás*, recorriendo *el camino inverso* [...]. Hasta el final se opera una marcha atrás en el tiempo, y se puede afirmar que Manongo ha vivido toda su vida a contrapelo: «Y mientras Tere, que había seguido creciendo

antes que él, siempre más que él, sintió y comprendió y vivió el horror de notar, de descubrir, de comprender que Manongo estaba acariciando *el ayer*, protegiendo *el pasado* con sus manos tan flacas [...]» (p. 572).

Por otra parte, recordemos que convocar la sistemática de la inversión, también significa que lo opuesto contrario, a saber la cara, está presente sin ser semióticamente reactivado, o siéndolo a ciertos momentos. Emitimos la hipótesis que se activa el opósito del envés, a saber la cara, en las dos últimas páginas de la novela. No será Manongo quien opere un retorno hacia su pasado sino el recuerdo (la imagen de Tere en tanto alegoría de la ensoñación) que sale al encuentro de Manongo:

Pero lo que más sorprendió a Manongo [...] fue que la bahía de Formentor con el mar allá abajo hubiese desaparecido para siempre y que la muchacha que se le acababa de acercar hubiese entrado [...] a la Violeta de la realidad, o sea la del viejo San Juan, en Puerto Rico [...] cuando por primera vez lo visitó la ensoñación.

Retorno y recuerdo coinciden para abolir el espacio/tiempo. La alteración simbólica que se opera hace sentido. Es, en realidad, al amor regenerado de Tere al que pertenece la idea de hacer del suicidio de Manongo, una suerte de rescate de su damnación, al desprenderle de todos sus errores pasados, quitándole los últimos lazos que lo encierran en el mundo terrenal, cuatro papeles que inscriben la simbólica bíblica del número cuatro, como lo es sabido, el símbolo del universo material.

CONCLUSIONES GENERALES

Lima remite a un entrecruce de imágenes que apuntan a la vez a la Lima de la Arcadia Colonial, y a un proceso de corrosión que pudre tanto la propia ciudad como a los personajes que la habitan; en paralelo, el tiempo histórico es un tiempo fragmentado que no da cuenta del proceso evolutivo de la historia sino que se diluye en la escritura mítica, por lo cual evocaré la noción de metamorfismo temporal.

Ahora bien, ¿cómo se pueden definir las identidades en un espacio / tiempo que sólo se proyecta en una no existencia? ¿Dónde puede ubicarse el sujeto de los años cincuenta en un mundo especular / un mundo idéntico a los años anteriores, una amable e inútil sucesión de décadas, sin ninguna perspectiva de cambio histórico?

En este contexto, se plantea la idea de hombre en tanto identidad, y ésta se halla asociada a varias nociones:

Sujeto humano, persona humana, «yo», identidad personal o *self*, conciencia y autoconciencia, etc... Todas ellas aluden a un mismo fenómeno de *identidad*: identidad de la conciencia consigo misma, identidad de la persona o del sujeto a través de sus fluctuaciones temporales e «históricas», a través su adherencia accidental a diferentes papeles sociales o *roles*. Esa identidad constituye una *sustancia*: una «última instancia» incommovible que se mantiene intacta a través de los diferentes papeles o máscaras que «interpreta» o «representa». (Trías, 1984: 83).

Entonces, el hombre será sólo un paquete de papeles o máscaras, y de disfraz en disfraz, prolonga el carnaval hasta el infinito:

La idea de «persona» debería sustituirse por la idea de «máscara» o «disfraz»: pues la persona o el yo esconde, bajo su aparente unidad, una multiplicidad. Bajo el yo indiviso se esconde Multitud. Cada uno de nosotros encierra, por tanto, una multitud de máscaras. No hay unidad sino desdoblamiento y travesti. (Trías, 1984: 83).

Respecto a una aproximación sociocrítica, la lectura de los elementos mórficos que hemos podido sacar a luz, a saber: continuidad versus ruptura, alto versus bajo, ascensión versus caída, dentro versus fuera, cara versus envés, vienen convocándose y encabalgándose a diferentes niveles de nuestro análisis nos conducen a emitir la hipótesis de que un elemento mórfico específico programa el texto ficcional: el de la hibridez. Tal como lo subraya Cornejo

Polar, emito ciertas reservas respecto al empleo de este término, pues este concepto está ideologizado en extremo, pero lo quiero presentar como hipótesis de mi investigación. He podido constatar que este elemento alimenta varias representaciones discursivas: el ministro no logra renunciar a su lejanísimo pasado estudiantil en Oxford, y lo compagina con los años cincuenta mediante el asunto de la vestimenta, una camisa deshilachada, con cuello de colegial; la mujer limeña de los años cincuenta se presenta como un sujeto híbrido en tanto alienación a las representaciones de la tapada de la Arcadia colonial; don Lorenzo Sterne se da a leer como un entrecruce entre lo que es por dentro, y lo que es por fuera: en él han cohabitado muchos hombres, y Manongo sólo lo descubre después de su muerte; Tere Mancini se encuentra en la convergencia de un intertexto literario, Romeo y Julieta, y de una escritura mítica, la superposición de Galatea y Eurídice; el cholo Adán Quispe, en tanto mestizo con rasgos indígenas, se presenta como un producto de elementos de distinta naturaleza. Completemos nuestra hipótesis con Manongo: ¿no vendrá el antiguo mariconcito del colegio Santa María a rematar la lectura del concepto de la hibridez?: un muchacho a la mitad del camino entre hombre y mujer, por ser el ‘maricón del Santa María’, por lo menos hasta el rescate por Tere Mancini.

Por otra parte, la semántica del texto ficcional evidencia la valorización del tema del límite. Así las alteridades se definen por medio de una serie de signos que remiten a lo que está fuera del límite, al apuntar al elemento mórfico, dentro versus fuera. En primer lugar, el texto recurre a los límites espaciales percibidos como fronteras: frontera entre el Rímac, desviado por el ministro de Hacienda, y el colegio San Pablo, frontera entre el barrio acomodado de San Isidro y el corralón de Adán Quispe, o las barriadas de la Victoria y del Agustino. En segundo lugar, también se perfilan los límites fijados a las normas de comportamiento, límites que articulan el tejido textual con el motivo de los carnavales de Piura, viniendo a escenificar las transgresiones: embriaguez, desnudez, sexualidad, y por fin corrupción, otras tantas tentaciones que convocan la figura diabólica a través del antagonismo entre el Bien –todas las interferencias de los textos culturales que remiten a la Santa Escritura– y el Mal, las proyecciones míticas que se dejan leer, en definitiva, como deseos de ascender a la Trascendencia, a través de varios procesos que la escritura pone en juego, tales como la especularidad, la reversibilidad, la figura del doble. Estos procesos acaban por erosionar a un sujeto ya escindido. Por fin, la alteridad se moldea en la evocación edénica del universo de la bahía de Formentor, a través de la armonía de un paisaje entre cielo y mar, de la suspensión aparente del tiempo metaforizada en la rueda de la fortuna horizontal, de un horizonte onírico, el de la ensoñación que viene a convocar todos los posibles: la coincidencia del retorno y del recuerdo, un retorno

mítico que se da a leer con la redistribución del mito de Eurídice, siendo Tere quien va a visitar a su enamorado, Manongo, yerto en el recuerdo del pasado.

En contrapunto, el yo es una forma vacía a la espera de ser investida para convertirse en instancia del discurso. Esta instancia vacía es la que interpela al individuo, constituyendo un señuelo, ya que detrás de esta ilusoria subjetividad se oculta el sujeto cultural. Dicha noción implica un proceso de identificación en la medida en que se funda en un modo específico de relaciones del sujeto con los otros. El agente de identificación es la cultura y no el sujeto. Así el sujeto no tiene otra salida que la de identificarse cada vez más con los sustitutos (los *tenants-lieu*) que lo hacen presente en su discurso (Cros, 2009: 65-167).

En nuestra aproximación a la noción crosiana de sujeto cultural, vemos cómo éste emerge a través de múltiples configuraciones:

- la representación de la Pachamama (río Rímac, paloma cuculí, mito de Kukuli).
- las imágenes importadas de la cultura hollywoodiense (*Historia de tres amores*, en especial, y el mosaico de actores sacados del *star system*).
- la tradición folklórica, con el caso específico de los carnavales de Piura.
- los soportes intertextuales, (música y literatura, en especial los de Sebastián Salazar Bondy, Néstor Chocobar, o de Gabriel García Márquez).
- la escritura mítica (Pigmalión y Galatea, Narciso, Afrodita, Orfeo y Eurídice, Eros y Tánatos)
- los escritos bíblicos (la Santa Biblia y los evangelios).

Esta aproximación que da cuenta de las múltiples facetas y a la vez fracturas del texto, testimonia la difracción del sujeto cultural.

Por otra parte, la otredad, en relación con el sujeto cultural colonial, implica el intercambio dialógico de sujetos que, con diferentes configuraciones histórico-culturales, «se van constituyendo en complejos procesos que van de la hibridez, al mestizaje, y acaban fusionando en unas prácticas generalmente consideradas sincréticas» (Cros, 1997: 60).

Otro interés de nuestro estudio es ver cómo se perfilaba el combate metafórico entre el Bien y el Mal. A nuestro entender, la escritura problematizaría ya fuera la dicotomía, ya fuera el lazo entre el antagonismo entre el Bien, por una parte, y el Mal, por otra parte: de cualquier modo no se puede anular al individuo, siendo la experiencia personal de cualquier individuo en sociedad frente a la Historia uno de los signos que produce sentido. Además, sería interesante poner en perspectiva la concepción del Bien y del Mal, al confrontar los dos conceptos, al final de nuestro análisis, dentro de la lectura de la cosmovisión andina.

Nuestro análisis ha demostrado también el encriptamiento del texto ficcional por el texto mítico fundador de las sociedades occidentales: la Santa Biblia. Es en este sentido como las figuras subyacentes –viejo Adán, Juan el Bautista, Jesucristo– que nuestra lectura sociocrítica ha evidenciado-, nos permiten balizar los contornos de un sujeto cultural. Adán, Juan el Bautista y Cristo que enseñan la metamorfosis y la progresión posible cobran toda su pertinencia crítica de tal modo que la semiótica y la sociocrítica están allí para proporcionarnos una clave de descodificación del propio título de la obra: *No me esperen en abril*. Se tratará de afirmar o no la imposibilidad de repetición (reactivación) o de renovación histórica o bien, por lo contrario, e igualmente, de significar la postura de un intelectual en su repliegue frente a las mutaciones o el estancamiento, inclusive la ausencia de la sociedad y de los discursos que la mantienen.

La lectura del tiempo se da a leer a través de un presente que está en el ritual y en el *fac simile*: *fac simile* de los intertextos, *fac simile* de las representaciones cinematográficas, *fac simile* de las identificaciones.

¿Será el *fac simile* investido de apariencia o de realidad?, pues, de hecho, ¿qué queda al final de la obra, a no ser un amor, si se adopta el nivel profano, que se desvanece en la muerte, y un texto que se clausura entre dos fechas, Madrid,1992-Formentor 1994, así como, aún, un juego especular donde ningún elemento llega a imponerse en la relectura del texto. Estamos en un entredós que cuestiona otra vez las fronteras entre la realidad y la ficción.

Todas estas manifestaciones de una misma irrealidad, el simulacro, nos invitan a pensar que la producción de la escritura es un *tenant-lieu*, lo que en este sentido, posibilita una apertura sobre la utopía. Notamos que Manongo se afirma en tanto identidad sólo en el momento de decidir de sobre su propia muerte. En todas las otras ocasiones, ha habitado a los Otros, ha vivido en un tiempo yerto en la nostalgia, o se ha proyectado a través de toda una serie de mitos y arquetipos. Por lo cual apelamos a la noción de utopía. Es conocida la definición de utopía (‘un no lugar’): un supuesto estado de perfección dichosa que designa un ideal irrealizable (ya sea que no se ha realizado o no puede serlo en ningún lugar, aunque, a veces, se lo supone localizado en un sitio exótico –¿Formentor?–, preferentemente una isla, sólo conocido por algún viajero privilegiado.¿ No se podrán entonces leer los vagabundeos de Manongo, su huida y su intento de reconstrucción identitaria –a través del espacio, con vistas a cumplir con su promesa de TEREMANGO– como un intento de desplazamiento, de transferencia de la tierra de la utopía que fue América Latina, considerada en los siglos del colonialismo ibérico, como salida, recordémoslo, en los tiempos iniciales, a los problemas del Viejo Continente?. Y, si lo pensamos bien, ¿qué ocurre en la bahía de Formentor?, a no ser que desaparece de

repente, dejándose leer entonces como ese “lugar que no hay”, antes de que se vuelque Manongo, al cruzar por el otro lado del espejo, a otro lugar no conocido, otro no lugar, última Utopía que viene a cumplir con su sueño ininterrumpido, el del amor eterno, porque, en definitiva, lo que ha entendido Manongo es que «la vida es sueño y los sueños, sueños son».

¿No habitará Manongo un ‘no lugar’, un lugar que no hay, que sería la intersección de dos mundos?: «¿podría encontrarse quizás en un horizonte imaginario donde el Viejo y el Nuevo Mundo se superpusieran?» (Imaz, 1941).

El doble movimiento interactivo que consiste en el desplazamiento del discurso hacia la instancia del otro se transforma en una cuestión de responsabilidad cuando el sujeto decide actuar –aquí la decisión de darse la muerte– aquello que Bajtín define como ‘la no coartada del Ser’:

Un proceder responsable es justamente un acto basado en el reconocimiento de la singularidad de nuestro deber ser. Esta afirmación de la no coartada en el ser es precisamente el fundamento del carácter forzosamente dado y planteado de la vida. Sólo la no coartada en el ser transforma una posibilidad vacua en un proceder efectivamente responsable. Este vivo hecho del acto primordial, que funda por primera vez un proceder responsable, con su gravedad real, su obligatoriedad, es fundamento en cuanto acto ético, puesto que ser realmente en la vida quiere decir proceder, no ser indiferente hacia la totalidad única. Afirmar el hecho de nuestra propia participación irremplazable y singular en el ser quiere decir entrar en el ser justamente allí donde el ser no es igual a sí mismo: entrar en el acontecimiento del ser (Bajtín, 1997: 47-49-50).

En su desprendimiento del mundo material y en el abandono de cualquier herencia familiar –la del padre–, afectiva –la de los amigos y Tere– o cultural –todo el material de lo preconstruido que le ha habitado durante toda su vida a través de la multiplicidad de sus Otros– Manongo afirma –precisamente en el umbral que lo va a proyectar hacia la muerte, por primera y última vez, su identidad. Ha salido de la cadena de la ipseidad para poder decir/escribir–: Yo soy quien tengo entre las manos las llaves de mi destino.

Mi última reflexión remite al papel del escritor en el contexto latinoamericano. En un artículo de *Crónicas perdidas*, Bryce Echenique (2001) se interroga sobre el estatuto del escritor latinoamericano. Aquello que le interpela es el modo cómo se puede calificar a América Latina, o sea una ‘América imaginaria, producto de la mente y el arte europeos’. No obstante, hace hincapié el autor en que hoy el hombre latinoamericano merece alcanzar su propia historia y su propio lenguaje. En este sentido, fueron los escritores latinoamericanos los primeros

en tomar conciencia de este fenómeno y escribe Bryce que gracias a sus obras y a su lenguaje lograron devolverle a América Latina unidad y plenitud. Es así como: «el verdadero escritor latinoamericano (está) confrontado con ese espíritu de rebelión del que hablaba tan acertadamente Camus en *L'homme révolté*: una rebelión metafísica que se traduce en el plano estético» (Bryce Echenique, 2001: 215). Por lo cual Bryce Echenique enfatiza en el hecho de que el escritor, cualquier escritor, es un hombre que niega al mundo tal como éste se le presenta:

Una realidad en la que cada acción se le diluye hasta escapársele en otra acción, vuelve luego a él para juzgarlo bajo los más inesperados rostros, y nuevamente se le escapa como un río desconocido cuyo curso lo llevará hacia desembocaduras también desconocidas. La tarea del escritor latinoamericano [...] se le presenta cuando nace en él la imperiosa necesidad, transformada al mismo tiempo en nostalgia (*Cien años de soledad* es el resultado de un sapientísimo uso de la nostalgia como método de novelar y, a la vez, como hilo conductor de la acción de todo el relato que pasa, circular y constantemente, ante «los ojos» y la memoria del lector), de dominar el curso de aquel río. (Bryce Echenique, 2001: 217)

A la luz de esta reflexión tan íntima, entendemos mejor porqué tanto nos conmueve Manongo Sterne, pues, al fin y al cabo, él transforma su nostalgia en el propio sentido de su vida. Ésta le permite ir hasta el final de su destino, *hasta el último extremo de su pasión*, un signo evidente de la exigencia «camusiana».

Acabamos de ver cómo la ficción ha logrado crear la ilusión referencial, enfatizando en *l'effet de réel*, a través de un proceso de autoanálisis del personaje quien acaba por confesar que, en definitiva, siempre ha vivido a través de las representaciones cinematográficas, mejor dicho, siempre ha estado ausente de sí mismo. De ahí, la sensación de desprendimiento que se trasluce en el ambiente silencioso, aislado de Formentor, un último refugio que propicia el suicidio de Manongo, y que apunta a la desaparición bajo sus múltiples formas.

De la era posmoderna en la que la cultura es pseudo-cultura, los personajes simulacros, y el presente un sencillo *tenant-lieu*, ¿qué queda a no ser los signos identitarios de lo indígena?: el diálogo con el pasado del pueblo quechua, metaforizado a través de la oralidad de la palma cuculí, detrás de la cual se trasluce el mito fundacional de Kukuli, así como el segundo signo del río Rímac, señal del flujo cosmogónico, ambos signos que van a apuntar a la esencia del pueblo quechua, la Pachamama.

PARTE DOCUMENTAL

1. Artículos de periódicos

Carlos Batalla – La historia del callejón oscuro en el comercio, 24 de junio de 1952

CARLOS BATALLA

<http://elcomercio.pe/lima/sucesos/historia-callejon-oscura-que-mando-clinica-al-joven-alfredo-bryce-noticia-1412855>

Una nota del *El Comercio* del 28 de Junio de 1952 decía que un niño del colegio Santa María se había desmayado tras pasar dos veces por un callejón oscuro de 120 alumnos. Ese niño se llamaba [Alfredo Bryce Echenique](#).

Nos recibe en su departamento de San Isidro. Amable y sereno reflexiona sobre su vocación literaria.

– **La niñez y la adolescencia son etapas claves. ¿Qué personas pueblan ese mundo en su caso?**

Pertenecí a un tipo de familia que ya no existe, una que reía mucho y se visitaba constantemente. Todos tenían un gran sentido del humor, de la autoironía. Yo era un niño muy observador de ese mundo.

– **En “No me esperen en abril” (1995) se narra un violento callejón oscuro contra el protagonista Manongo Sterne. Ese hecho le ocurrió a usted en 1952 en el colegio Santa María...**

Sí, me ocurrió. Yo era el brigadier, y un torpe instructor premilitar me castigó por no detenerme; solo me distraje, pero igual me hizo pasar por el callejón oscuro. Esa tarde había 120 alumnos, dos filas de 60, era un recorrido muy largo y yo era muy nervioso. Y nunca falta un Judas, un Caín que te da un golpe de verdad. Ya había pasado una vez y el instructor me ordenó que lo hiciera de nuevo. Y le dije: “Paso, pero con usted”. Terminé mal, me llevaron a la dirección.

– **Y lo internaron en la Clínica Americana...**

Estaba con un ataque de rabia. Me llevaron a la Clínica Americana. Fue el director del colegio, un norteamericano que hablaba un pésimo castellano, el que habló con mi madre y le dijo que había ocurrido una “tragedia”. Esto hizo que ella y todo el mundo se descontrolaran.

El único que actuó con serenidad fue mi padre, que apareció en la noche. La noticia salió en los periódicos. Mi padre nos retiró a todos de los colegios norteamericanos. Yo fui al San Pablo, un internado inglés.

– **¿En ese entorno, cómo fue su cercanía con la literatura? Debe haber un instante como lector...**

Yo no era lector. Muchos amigos de mis padres y tíos me regalaban libros, y me ponía furioso porque no me daban otra cosa. Nunca fui lector de literatura infantil. Me tumbaba en mi cama y hacía mis propias novelas. A veces había ruidos en mi cuarto y se acercaban y me escuchaban que me carcajeaba o lloraba. Quizá lloraba cuando imaginaba la muerte de un amigo muy querido, pero todo era ficción, asociada a hechos y cosas del cine o canciones. Creo que allí nació el escritor.

– **¿Qué historias contaba?**

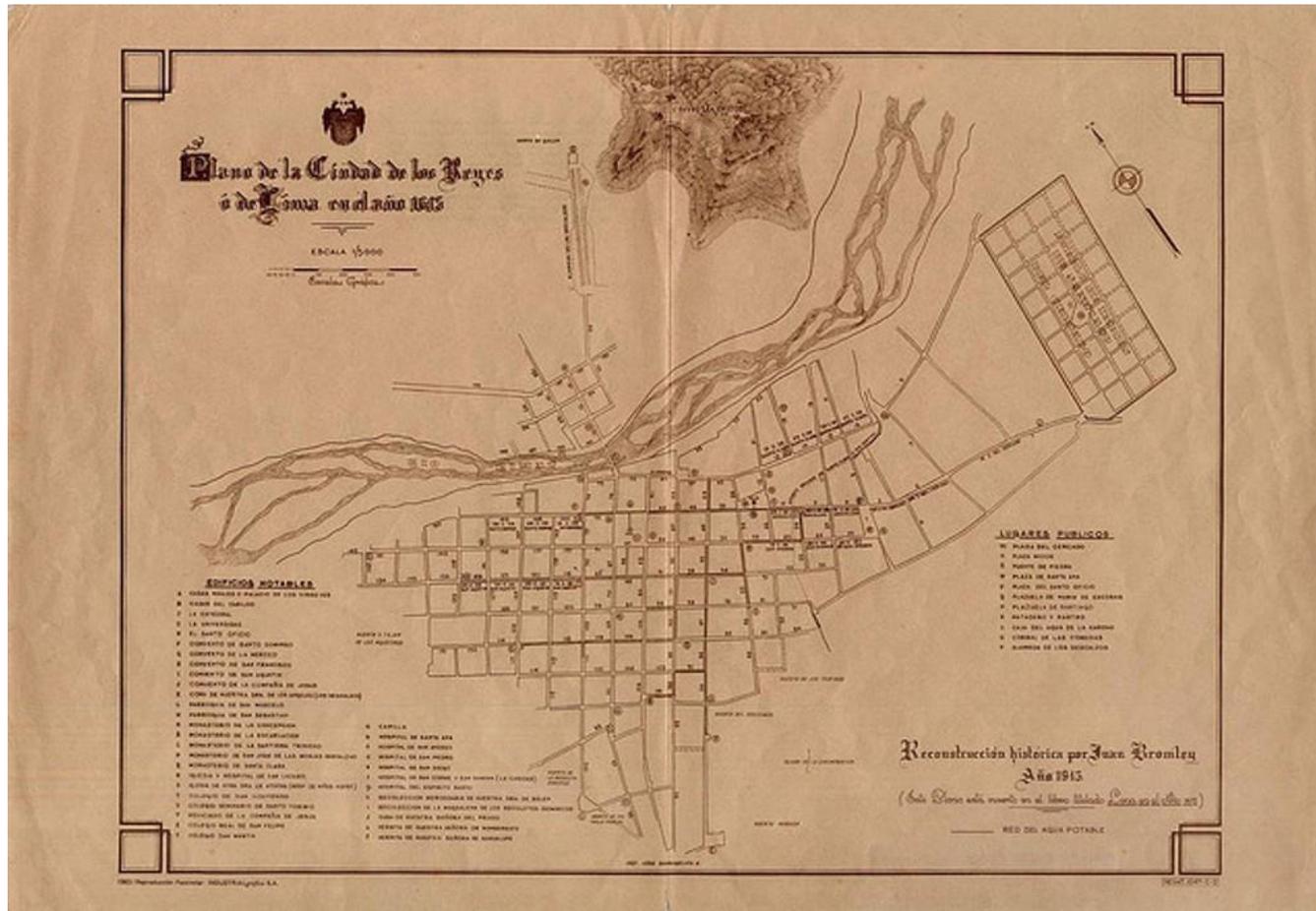
Contaba que mi padre era Arnaldo Alvarado, el campeón nacional de automovilismo. Y es que mi padre era muy poco heroico, pero tenía un carro exacto al corredor. Era un modelo del 46, un Ford Coupé, y Alvarado con ese carro hacía maravillas en el circuito. Un día que mi madre apareció en el colegio, mis compañeros se fueron encima del carro para preguntarle si era la esposa de Alvarado. Ella completó el cuento: “¡Pero, por supuesto, si Alfredo lo dice cómo no lo voy a ser!”.

– **¿Pero cuándo se reconoció a sí mismo como escritor?**

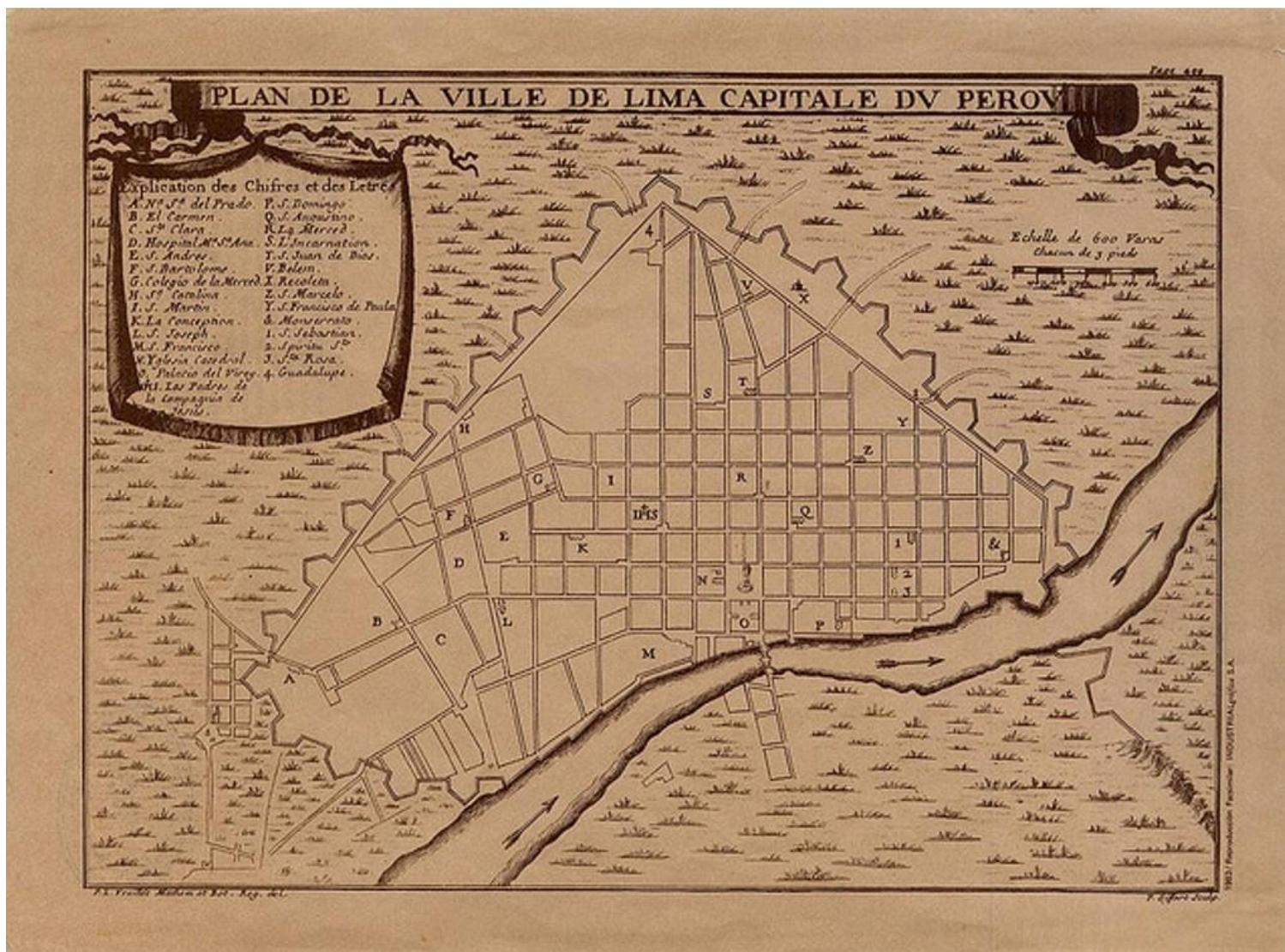
Tenía 13 años cuando llegué al San Pablo y allí había un profesor estupendo, Ricardo Nugent Valdelomar, sobrino de Abraham Valdelomar. Él tenía casa allí y era soltero. Nos recibía, ponía música, leía libros, y fue el primero que me dijo: “¡Tú eres escritor, no necesitas escribir para serlo!”.

–

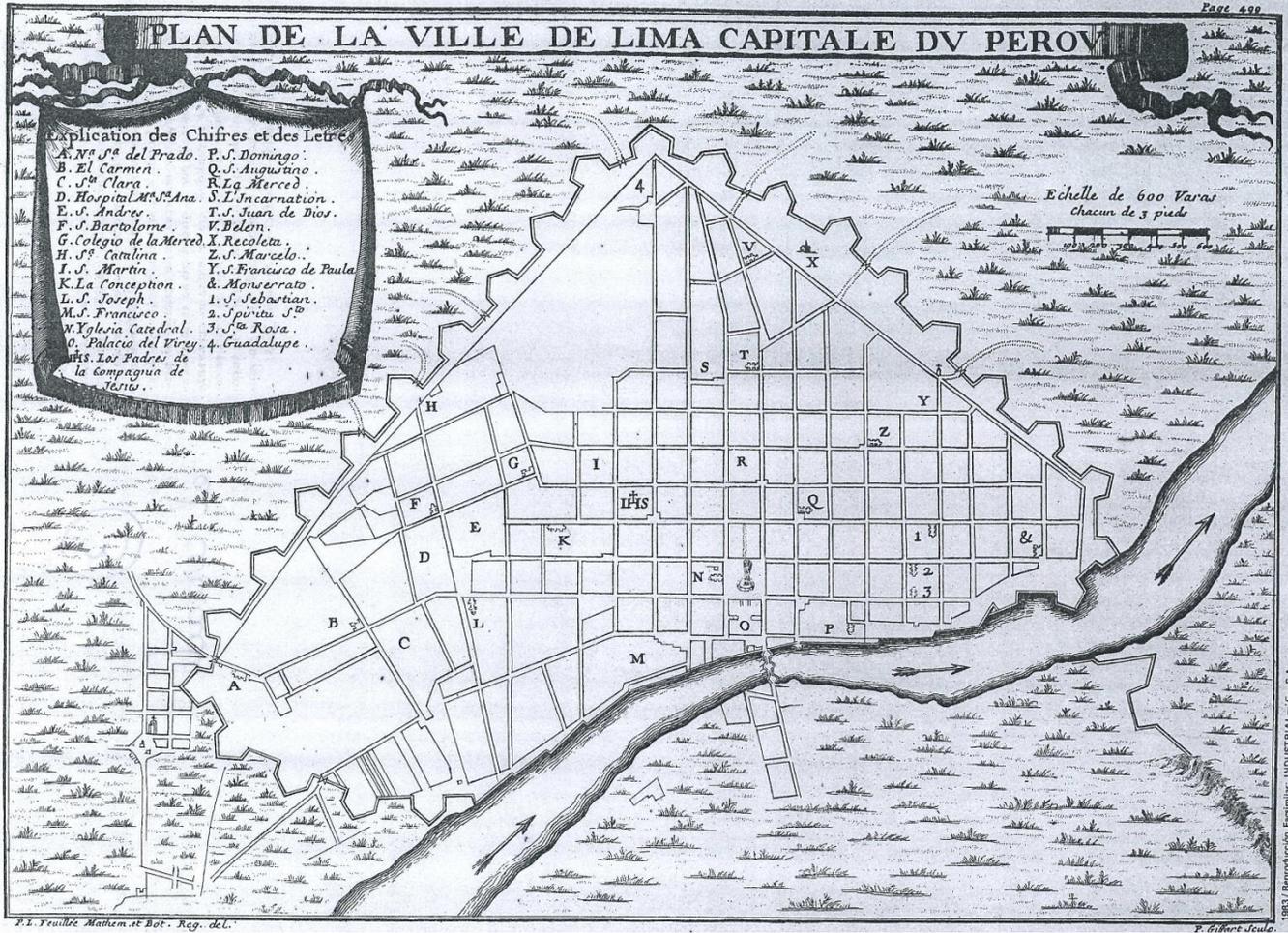
2. Planos de Lima



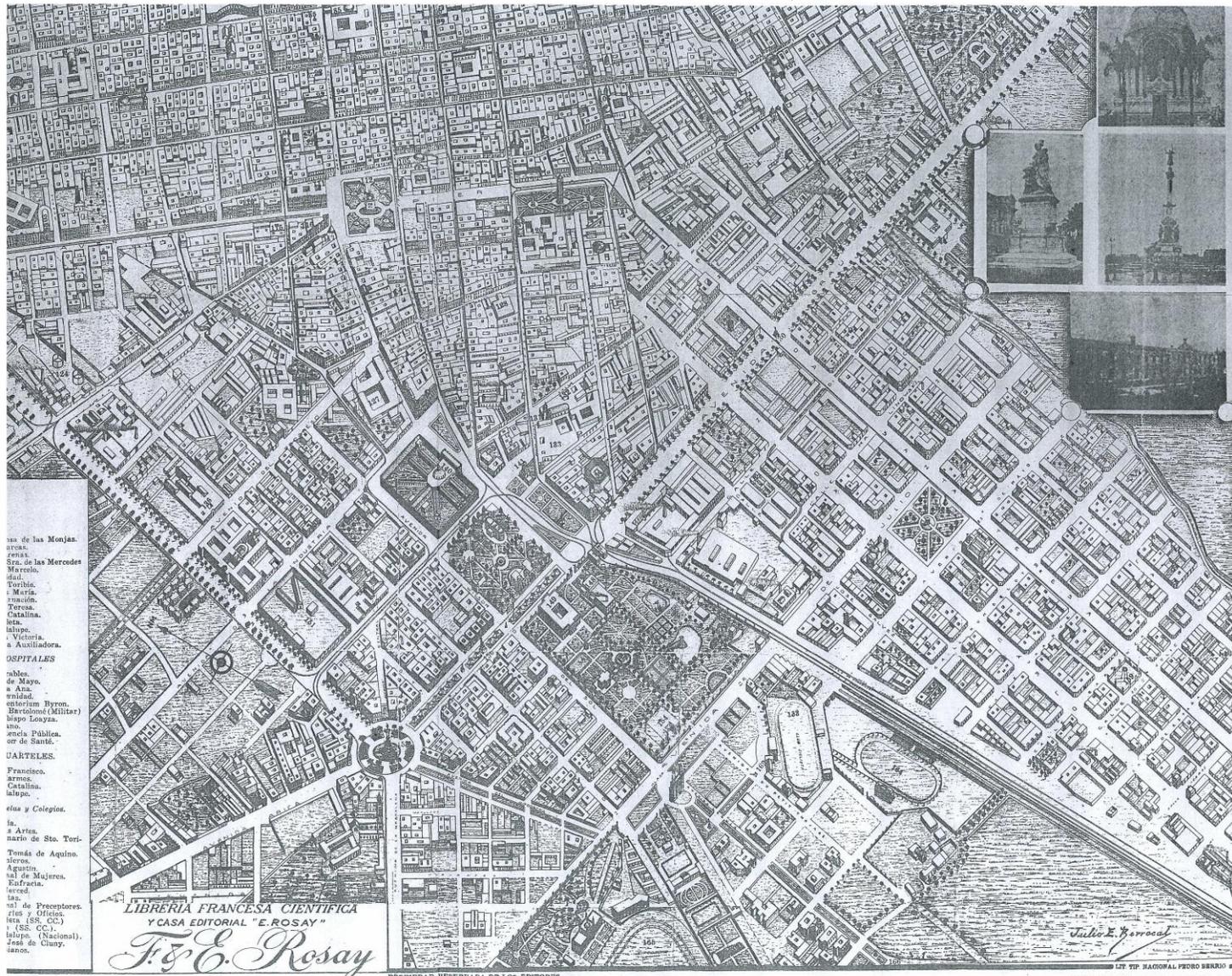
Plano 1 – Reconstrucción histórica de José Barbagelata hecha en 1945 (1613).



Plano 2 – Bernardo Clemente Príncipe (1674)



Plano 3 – El cercado Luis Feuillée [1682] (1709).



sa de las Monjas.
 enas.
 Sa de las Mercedes
 Marcollo.
 dicit.
 Toribio.
 María.
 rosación.
 Teresa.
 Catalina.
 ista.
 lalapa.
 Victoria.
 a Auxiliadora.

HOSPITALES
 ables.
 de Mayo.
 Ana.
 eridad.
 entorium Byron.
 Encarnación (Militar)
 bispo Loayza.
 anca Pública.
 or de Santé.

UARTELES.
 Francisco.
 arcos.
 Catalina.
 lalapa.

etos y Colegios.
 sa.
 a Artes.
 nario de Sta. Tori-
 Tomás de Aquino.
 zieros.
 Agustín.
 nal de Mujeres.
 Esfractu.
 lered.
 las.
 an) de Preceptores.
 rios y Oficios.
 ita (SR. CC.)
 (SR. CC.)
 lalapa (Nacional).
 José de Guany.
 sanos.

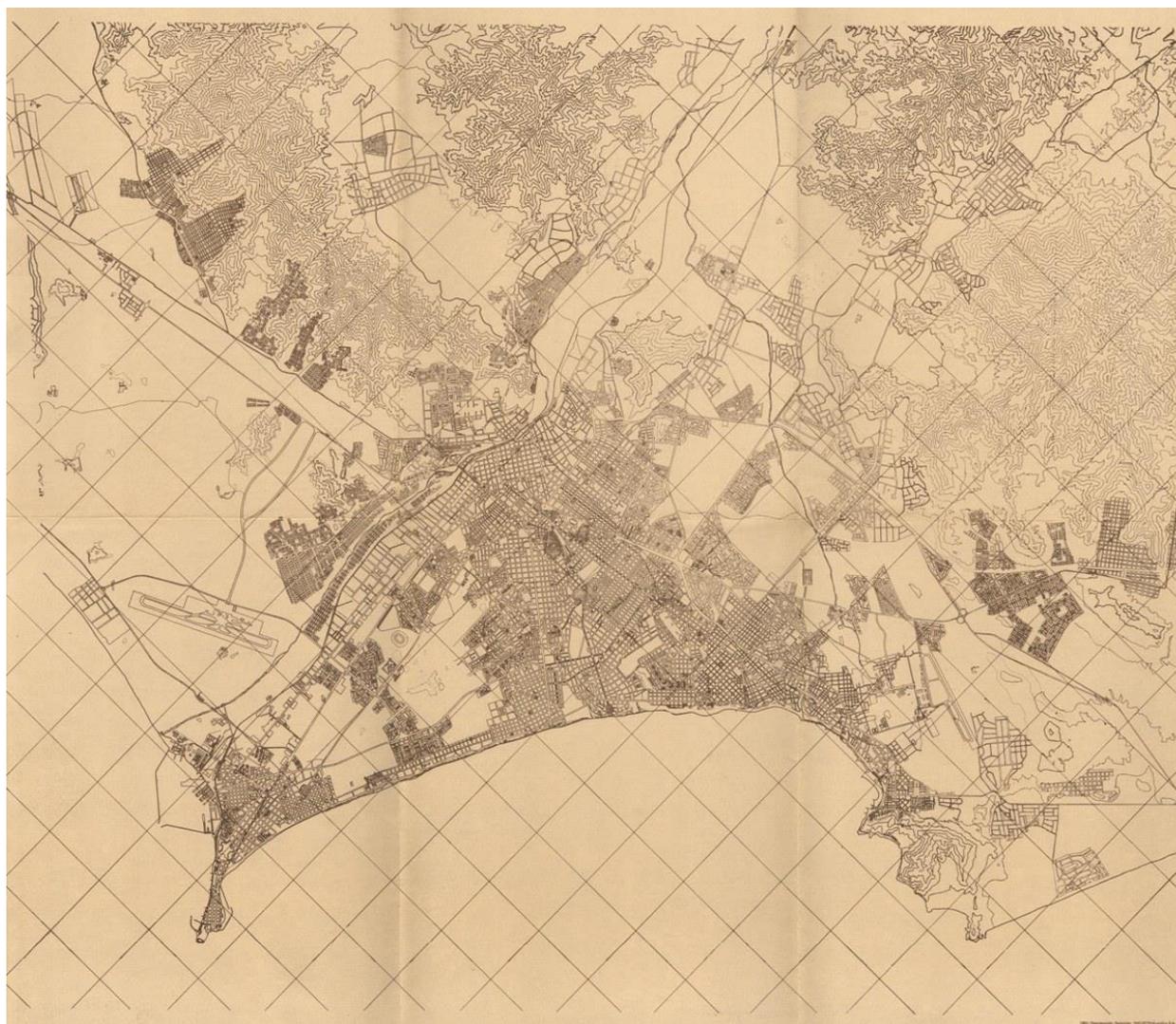
LIBRERÍA FRANCESA CIENTÍFICA
 Y CASA EDITORIAL "E. ROSAY"
F. & E. Rosay

PROPIEDAD RESERVADA DE LOS EDITORES

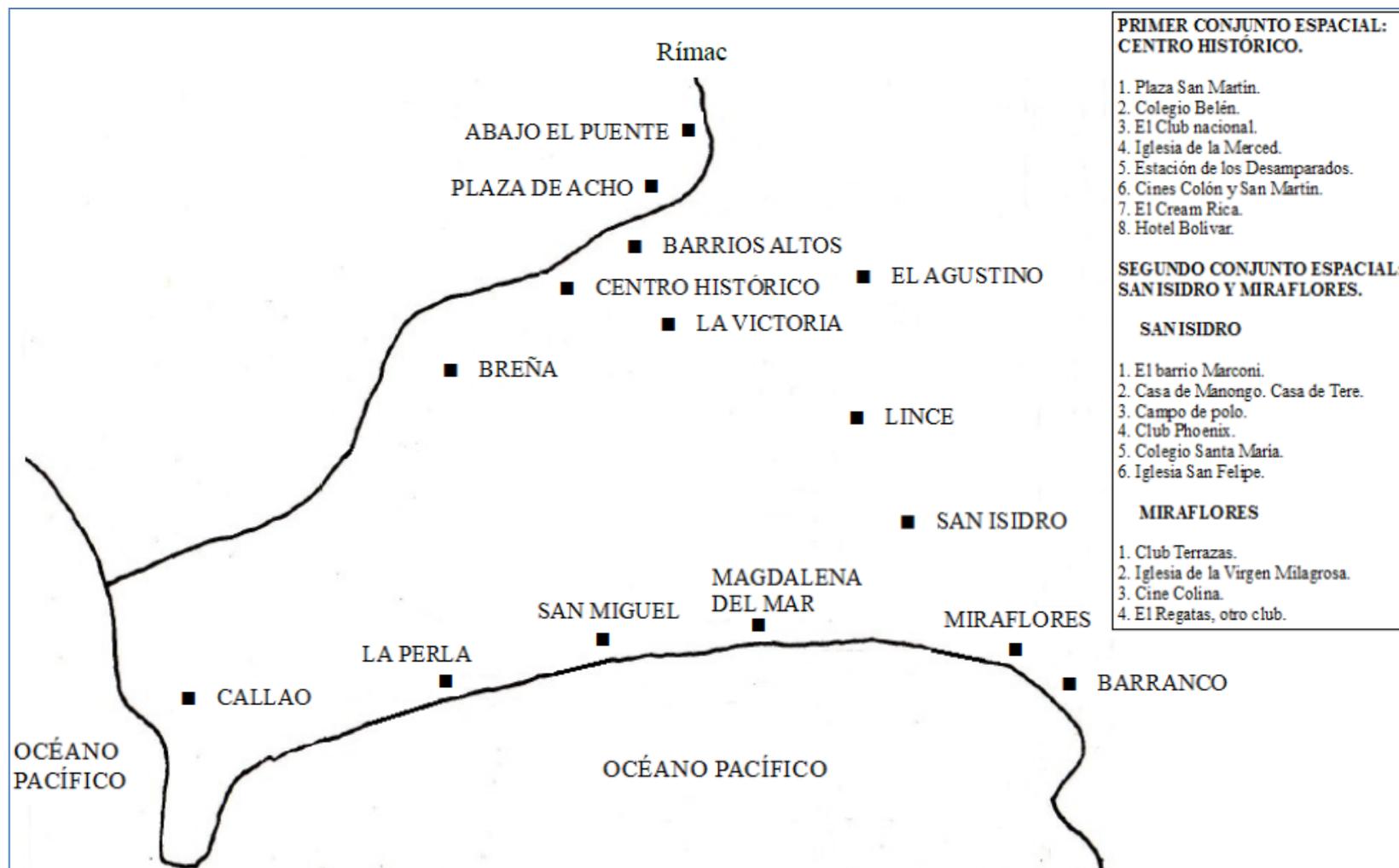
Julio E. Harroca

LIT. TYP. NACIONAL PEDRO BERRIO S.A.

Plano 4 –
 Plano panorámico de Lima
 1904-1924



Plano 5 – Nuevo Plano de la Comunidad de Lima. Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo (1954)



Lima en los años cincuenta

3. Poemas

RIMAS Y LEYENDAS ¹⁸⁵ (1836-1870)

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos,
taparon su cara
con un blanco lienzo,
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.

La luz que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho,
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.

Despertaba el día
y a su albor primero
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo.
Ante aquel contraste
de vida y misterio,
de luz y tinieblas,
yo pensé un momento:

¹⁸⁵ <http://www.tinet.org/~mpl/becquer/rimas68.htm> {consulta?}

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

De la casa, en hombros,
lleváronla al templo,
y en una capilla
dejaron el féretro.
Allí rodearon
sus pálidos restos
de amarillas velas
y de paños negros.

Al dar de las Ánimas
el toque postrero,
acabó una vieja
sus últimos rezos,
cruzó la ancha nave,
las puertas gimieron
y el santo recinto
quedóse desierto.

De un reloj se oía
compasado el péndulo
y de algunos cirios
el chisporroteo.
Tan medroso y triste,
tan oscuro y yerto
todo se encontraba
que pensé un momento:

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

De la alta campana

la lengua de hierro
le dio volteando
su adiós lastimero.
El luto en las ropas,
amigos y deudos
cruzaron en fila
formando el cortejo.

Del último asilo,
oscuro y estrecho,
abrió la piqueta
el nicho a un extremo;
allí la acostaron,
tapiáronle luego,
y con un saludo
despidióse el duelo.

La piqueta al hombro
el sepulturero,
cantando entre dientes,
se perdió a lo lejos.
La noche se entraba,
el sol se había puesto:
perdido en las sombras
yo pensé un momento:

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

En las largas noches
del helado invierno,
cuando las maderas
crujir hace el viento
y azota los vidrios

el fuerte aguacero,
de la pobre niña
a veces me acuerdo.

Allí cae la lluvia
con un son eterno;
allí la combate
el soplo del cierzo.
Del húmedo muro
tendida en el hueco,
jacaso de frío
se hielan los huesos...!
(...)

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es, sin espíritu,
podredumbre y cieno?
No sé; pero hay algo
que explicar no puedo,
algo que repugna
aunque es fuerza hacerlo
a dejar tan tristes,
tan solos los muertos.

TESTAMENTO OLÓGRAFO
(1965)

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY¹⁸⁶

Dejo mi sombra,
una afilada aguja que hiere la calle
y con tristes ojos examina los muros,
las ventanas de reja donde hubo incapaces amores,
el cielo sin cielo de mi ciudad.

Dejo mis dedos espectrales
que recorrieron teclas, vientres, aguas, párpados de miel
y por los que descendió la escritura
como una virgen de alma deshilachada.

Dejo mi ovoide cabeza, mis patas de araña,
mi traje quemado por la ceniza de los presagios,
descolorido por el fuego del libro nocturno.

Dejo mis alas a medio batir, mi máquina
que como un pequeño caballo galopó año tras año
en busca de la fuente del orgullo donde la muerte muere.

Dejo varias libretas agusanadas por la pereza,
unas cuantas discolas imágenes del mundo
y entre grandes relámpagos algún llanto
que tuve como un poco de sucio polvo en los dientes.

Acepta esto, recógelo en tu falda como unas migas,
da de comer al olvido con tan frágil manjar.

¹⁸⁶sisbid.unsmsm.edu.pe/revistas/cardiologia/v02_n2/testament.htm

4. Extractos de libros

Carta n.º 1

Blanquiñoso imbécil que se te para mal,

he cometido el error de mi vida, lo reconozco. Caer en tus manos fue peor que caer en la calle mala de la vida. Todos ustedes los blanquitos son así. No se les para bien pero nadie engaña mejor y yo puse lo mejor de mí, que no son mis tetas ni mi culo insuperables sino el recuerdo y la nostalgia de un niño llamado Julius que me trató bien y me seguiría tratando bien si hubiera mantenido el trato con él. He caído en una trampa de mi nostalgia y no me arrepiento porque, te lo juro, caballerito de juguete, que mientras me acostaba contigo sentía a Julius metido en mi corazón y en mi alma. Pero, en fin, qué puedes entender tú de todo esto cuando ya me contaron que te han jalado de año dos veces y que eres lo más bruto que hay en el mundo y, según ese que llaman Judas, también de Bolivia, aunque esta broma no la entiendo bien y sólo la imagino como una ofensa a un país donde hay muchos indios y pocos blancos. ¡Cuánta suerte para Bolivia si es así!

Y óyeme bien, payaso de esa orden de caballería que produce todo menos caballeros. Que produce gente como tú y fracasados como tu padre que dizque le llaman *adonoren*, que no sé bien lo que quiere decir, salvo que no cobran por brutos. Otro error mío y voy a reconocerlo. Creí que me darías alguna seguridad, caballerito de juguete. Pero resulta que ni amor ni seguridad, porque tu papá y tu mamá son más pobres todavía que los míos. Éstos, por lo menos, poseen un minifundito bien rentable en Puquio, y ahí tengo yo cama, comida, cobijo, y hasta los ayudo cuando voy. Y los heredaré y tendré mis tierritas en mi terruño y pude incluso haberte mantenido, misio de mierda cuyo padre dice todo el colegio que no sabe más que vender cuernos de cualquier tipo para sobrevivir. Pobres diablos de padres paren pobres diablos de hijos y *pior toavia* cuando vienen de un país más chiquito que mis tierritas y que sólo produce vacas. Tendrás tú algo de ganado, a lo mejor.

En fin, para acabar de una vez de rebajarme escribiéndote, yo creo que a ti se te para *adonoren* también y como sea que se llame eso que no se cobra porque se hace tan mal. Vete a la mierda y no te me acerques si me ves planchando. Yo no te perdonaré en la vida ni aunque me encuentres a un muchacho llamado Julius y le cuentes que aquí estoy siempre, pobre pero honrada, recordándolo toda mi vida porque no hay otro como él.

Vete ahora a la mierda con tus venados y tus vacas, con tus maltas y tus órdenes de algo que da mariconcitos como tú, cobardes y trahidores como sólo un Carlos *Delanu* supo serlo.

Tu mamá dicen que se parece a una bien ridícula que dicen que se llama Betibú, que debe ser una vaca y tu papá debe ser un toro porque así dicen que es tu país tan chiquito que casi se queda sin nombre o es que yo no lo entendí jamás porque yo sólo entendí la bondad de un niño llamado Julius en mi vida. Sólo que ahora lo sueño alto, guapo, con bigote como Jorge Negrete y con una pinga que si se le para bien.

Ni tuya ni de nadie y pobre pero honrada.

VILMA

Carta n.º 2

Tetona sirvienta de mierda,

si fueras ~~mujer~~ (tachado en la carta) hombre, te retaría a duelo y de ti no quedaría ni yo. Mentiras es que es me jalaron dos años, porque uno sólo me atrasé por no entender tanta matemática y el otro si me jalaron pero con injusticia porque, en mi calidad de Caballero, podras imaginar las envidias que despierto. En fin que mejor me callo porque una puta no merece una carta y mucho menos mía y muchísimo menos de Malta. Y te lo repito: si fueras ~~mujer~~ (tachado nuevamente) ya estarías en la tumba de un duelo a *finish* que es como me *combato* yo.

Te caché bien y métete tu misiva que aquí te *rejunto* al culo. Y mi país se llama Luxemburgo y no es mi país sino el de mi padre. Aprende, chola analfabeta. Aprende lo que es ser blanco, rubio, de ojos verdes, buemozo, muy casadero, que jamás puse un *pisco* de sentimiento en nada de lo que *hecimos*. Otra vez métete tu carta a tu potto que lo debes tener más sucio que el del Julius ese que es demasiada familia para una chola como tú.

O sea que mentirosa además de mujer *república*.

Ja ja...

CHARLES COLAS DE LA NOUE
(Chévalier de l'Ordre de Malte)

La escena del espejo 1

Cuentos Infantiles.

« [...] El azar era tremenda cosa, para qué, porque qué culpa tenía Adán Quispe de pasar como cada mañana rumbo a las mil casas donde encerraba pisos pero también justo en el momento en que Tere estaba decidiendo según el Manongo con que se mire, para presentir con claridad y un poquito de venganza. Y lo peor fue que el karateca se le achunchó íntegro y casi se va de reajo al acequión del polo cuando ella, bien mala pero bien hecho, también, se abrió de par en par el saco de la piyama y toma pa' que aprendas a mirar de reajo y ¿tenerle yo miedo a *eso*? Locos equilibrios hizo el pobre karateca para no matarse mientras Tere, ya perversa, se dirigía al *espejo* grande de su dormitorio para contemplar tranquilita y de lo más satisfecha los frutos del azar, sus causas y afectos, tremenda cosa la que se le había cruzado a Adán Quispe en su camino.

Pero también a Manongo se le había cruzado algo en su camino y, aunque era particularmente intuitivo, muy lejos estaba aun de imaginar que esa mañana Tere se había asomado a la ventana de su dormitorio y había asociado en el acto y en plan de presentimiento la mañana fea y nublaba de marzo, la más fea que recordaba de aquel verano, con el regreso de Manongo más trascendental que nunca y qué pesado. Después a Tere se le había ocurrido la idea terrible de faltarle el respeto a su amigo Adán Quispe por andar mirándola de reajo y por ser tan retaco y tan feo y, por último, en vista de los excelentes resultados obtenidos, se le había ocurrido faltarle el respeto a Manongo. Y la muy bárbara se había calateado íntegra delante del *espejo* grande de su dormitorio.

-A ver, Trascendencia –le dijo–, ¿tú qué opinas?

-¡Vístete inmediatamente! –le chilló Trascendencia, arreándole tamaño cachetadón, que Tere se zampó a sí misma para devolverlo ipso facto con verdadera rabia.

Después se sentó en su cama, esperando a ver qué hacia el azar. Tremenda cosa, porque lo que sintió fue que la cachetada que le había pegado a Manongo poco o nada tenía que ver con lo pesada que podía resultar su idea de la trascendencia, y en cambio si tenía que ver y mucho, todo, en realidad, con algo que ella sabía de paporreta: que Manongo cualquier cosa menos un cachetadón a otra chica calatita, todo lo contrario, y todo lo contrario podía ser perfectamente bien lo que Manongo había hecho en Piura. Tere regresó al *espejo* grande, se miró, y le sonrió.

-Eres una mala persona, *espejo* –le dijo–, muy mala. Si quisieras ser bueno conmigo me cambiarías por otra chica que también fuera yo y que también a Manongo tanto como yo.

-¡Tere! –la llamaban desde los bajos de la casa–. Son los mismos chicos de ayer. Preguntan si vas a ir al Regatas. ¿Qué les digo? ¿Quieres que te recojan?

-Y al *espejo* le explicó que eso era el azar y que ella había estado pasando el verano alegremente y sin miedo a Manongo y que también, por un instante, esta mañana, había querido pasar un verano y a lo mejor toda una vida sin Manongo. Pero no podía, no, no podía. Pero también era bien fregado, si, bien fregado y aburrido que Manongo regresara todo trascendentalote en pleno verano alegre y sin miedo a nadie...

Pero mira, fíjate, *espejo*, me he atrevido a decir que era bien aburrido, que algo referente a Manongo es bien pesado y super aburrido. Mira, fíjate, se lo voy a dejar todo al azar. Mira, a ver si el azar se digna hacerle sentir a Manongo cuánto lo quiero. Y mira que si no se digna... Tremenda cosa si no se digna... Peor que en la canción esa, *espejo* malo, porque tendrás que decir que te lo dije calata y por última vez, y es que no sé qué me pasa o no sé qué le pasa a Manongo en mí, pero a cada rato siento que soy como un cuatrimotor al que le ha fallado un motor... ¿Será eso? Bueno, pues espero con tres motores y a ver qué pasa...» (pp. 383-384-385)

La escena del espejo 2

“[...] Tere corrió a mirar en su *espejo* grande cómo era ella esperando desesperadamente a Manongo, así de enana moral y de estropajo indecente, arrepentidísima e indigna hasta de suicidarse. Pero lo cierto es que tuvo una suerte de la pitri mitri, o fue que la hermana de Manongo hasta cuando era perversa tenía razón, porque el *espejo* le contó con pelos y señales de donde venía Manongo esta vez, esmerándose además en demostrarle con pruebas contundentes que el sufrimiento no le quedaba nada mal, no, y más bien todo lo contrario: tenía un sufrimiento bastante fotogénico, para qué, y además como que le había salido una nariz nueva que, de frente, parecía también de perfil, y viceversa, sin duda que vista de perfil o de frente mantuviera la plenitud panorámica de su gracia. Simplemente no se lo podía creer, Tere, pero fijándose bien, lo mismo le sucedía con lo perfil de sus mejillas de frente y, cuando probó abrirse la blusa y se desabrochó el sostén, el *espejo* le arrancó una sonrisa realmente primaveral y atrevidísima por lo perfil y de frente que estaban al mismo tiempo los frutos maduritos de su enseñanza superior. En fin, Tere se entendía, y ahí se quedó, bien paradita y contem-

plándose más pero mucho más hasta que, desde los bajos, alguien le avisó que Manongo estaba de regreso y, por consiguiente, qué quieres comer por fin, Tere.” (pp. 392-393)

5. Cuadros de Santa Rosa de Lima

Cuadro 1 – DÜRER,

La melancolía: grabado al buril de Alberto Durero, 1514

http://fr.wikipedia.org/wiki/Melencolia_de_D%C3%BCrer#mediaviewer/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg

Cuadro 2 – Lienzo de Carlos Maratta

Rosa melancólica

Escuela italiana, s. XVII. Colección privada Lima

<http://books.openedition.org/cemca/docannexe/image/2317/img-3.jpg>

Cuadro 3 - *Mercedes o heridas del alma*. Manuscrito) hológrafo de Santa Rosa. Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

<http://books.openedition.org/cemca/docannexe/image/2317/img-4.jpg>

Cuadro 4 - *Escala espiritual*. Manuscrito hológrafo de Santa Rosa de Lima. Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

<http://books.openedition.org/cemca/docannexe/image/2317/img-5.jpg>

Cuadro 5 - *Transverberación* de Santa Teresa. Grabado de I. Palomino. En *Obras de Santa Teresa*, t.11, Madrid, 1752

<http://books.openedition.org/cemca/docannexe/image/2317/img-6.jpg>

Cuadro 6 – *El Desposorio Místico de Sta. Rosa de Lima*, José Joaquín Magón, Museo del Exconvento Franciscano de Huejotzingo, Pue.

<https://www.flickr.com/photos/tachidin/5379336647/>



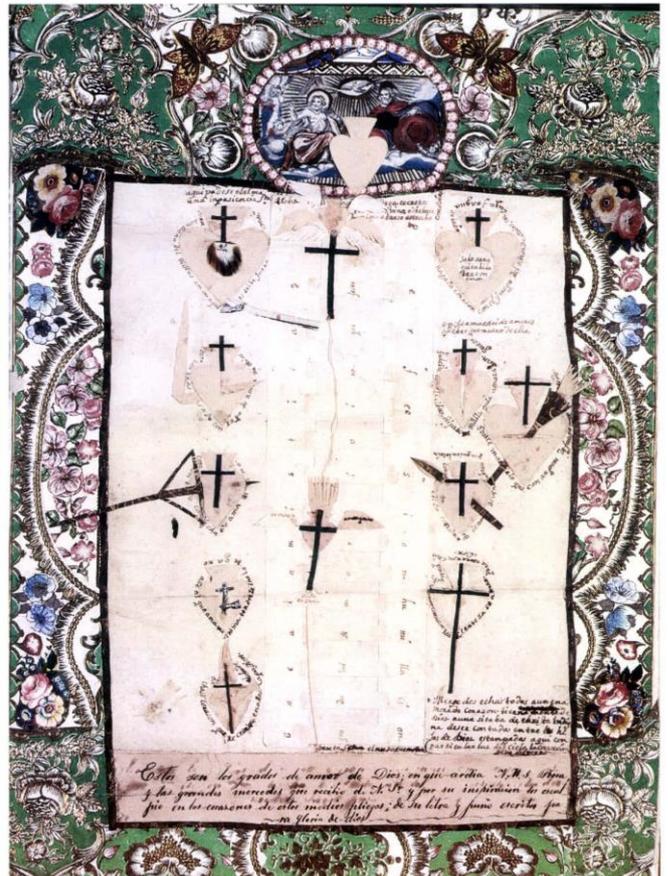
Mercedes o heridas del alma

Manuscrito hológrafo de Santa Rosa. Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

T.

Escala espiritual

Manuscrito hológrafo de Santa Rosa de Lima. Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.



Transverberación de Santa Teresa

Grabado de I. Palomino. En Obras de Santa Teresa, t.11, Madrid, 1752



El Desposorio Místico de Sta. Rosa de Lima

José Joaquín Magón, Museo del Exconvento Franciscano de Huejotzingo, Pue



La vida de Santa Rosa de Lima

en los *lienzos* del convento de. Santa Catalina de Córdoba (Argentina).

6. Canciones

El reloj

ROBERTO CARVAJAL (1956)

Reloj no marques las horas
porque voy a enloquecer
ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez

Nomás nos queda esta noche
para vivir nuestro amor
y tu tic-tac me recuerda
mi irremediable dolor

Reloj detén tu camino
porque mi vida se apaga
ella es la estrella
que alumbra mi ser
yo sin su amor no soy nada

Detén el tiempo en tus manos
haz esta noche perpetua
para que nunca se vaya de mi
para que nunca amanezca

<https://www.musica.com>

Ella

JORGE NEGRETE (1950)

Me cansé de rogarte
me cansé de decirle
que yo sin ella
de pena me muero.

Ya no quiso escucharme
Si sus labios se abrieron
Fué pa' decirme
Ya no te quiero.

Yo sentí que mi vida,
Se perdía en un abismo
Profundo y negro
Como mi suerte.

Quise hallar el olvido
Al estilo Jalisco
Pero aquellos mariachis y aquel tequila;
Me hicieron llorar.

Me cansé de rogarle,
Con el llanto en mis ojos
Alzé mi copa y brindé por ella,
No podía despreciarme.

Era el último brindis
De un bohemio
Con una reina;
Los mariachis callaron.

De mi mano sin fuerza

Cayó mi copa sin darme cuenta;
Ella quiso quedarse,
Cuando vio mi tristeza.

Pero ya estaba escrito
Que aquella noche;
Perdiera,
Su amor.

<http://www.musica.com>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA ARIAS SCHREIBER, Rosa María (1997), *Fiestas coloniales urbanas, Lima, Cuzco, Potosí*, Lima, Otorongo.
- AÍNSA, Fernando (2006), *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Vervuert, Iberoamericana.
- ALENCASTRE, G (1954), «Killku Warak'a, Dos piezas costumbristas», presentadas por Georges Dumézil en *Journal de la société des Américanistes* [Vol. 43], [Nº 43], pp. 1-82.
- ALTHÜSSER, Louis (1976), «Idéologie et appareils idéologiques d'état», en *Positions*, Paris, Éditions sociales.
- AMPUERO, Fernando (1977), «Secretos de Bryce», *Revista Caretas*, Lima, 27 de noviembre de 1977.
- ARIAS, Luis Martín (2009), «Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror» en *Trama&fondo* nº29, *La fiesta*, Valladolid, Edita Asociación Cultural Trama y Fondo.
- ARIEL DE VIDAS, Anath (2008), «Mémoire historique-mythique et construction identitaire chez les Tenek veracruzains, Mexique», en *Pour une histoire souterraine des Amériques. Jeux de mémoire. Enjeux d'identité*, Paris, L'Harmattan.
- ARROYO, Eduardo (1985), «La nueva identidad del limeño», en *Los caminos del laberinto*, n.º2, Lima, noviembre de 1985, pp. 75-89.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non –lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXIe siècle».
- BACHELARD, Gaston (2007) [1957], *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF.
(1960) *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France.
(1942), *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti.
- BAJTÍN, Mijaíl (2000), *Yo también soy yo*, México Taurus.
(1997), *Hacia una filosofía del acto ético .De los Borradores y otros escritos*, trad. T. Bubnova, Barcelona, Antropos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
(1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
(1975), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid, Taurus. Traducción española de Helena Kriukova y Vicente Cazcarra.

- (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento*, Barcelona, Barral Editores.
- (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978) [1975], *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARGALLÓ, Juan (1994), *Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis en Bargalló: Identidad y alteridad. Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar.
- BARRENECHEA VINATEA, Ramón (1969), *Crónicas Sabrosas de la Vieja Lima*, Lima, Ediciones Peisa.
- BARTHES, Roland (1975), «En sortant du cinéma», en *Communications*, 23, París, Edit. Le Seuil, pp. 104-107
- BATAILLE, Georges (2011) [1957], *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (2009) [1957], *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- (1988), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, (5ª ed)
- BAUDRILLARD, Jean (1989), *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- BEDOYA, Ricardo *et al*; De CÁRDENAS, Federico (1983), «Un novelista y el cine» en *Entrevistas Escogidas*, (1990), Lima, Fondo editorial Cultura Peruana.
- BOCCARA, Guillaume (1999), *Lógicas mestizas en América*, Temuco, Chile, Instituto de Estudios Indígenas, Editores Boccara Guillaume y Galindo Silvia.
- BORGES, Jorge Luis (1974), *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *Entrevistas escogidas*, Lima, Fondo Editorial de Cultura Peruana.
- (2012), *Dándole pena a la tristeza*, Barcelona, Anagrama.
- (2007), *Las obras infames de Pancho Marambio*, Barcelona, Editorial Planeta.
- (2006) [1984], *Entrevistas Escogidas*, Lima, Fondo editorial Cultura Peruana.
- (2006), *Entre la soledad y el amor*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A.
- (2005)[1998], *Permiso para sentir*, Antimemorias 2, Lima, Peisa.
- (2002), *El huerto de mi amada*, Madrid, Planeta.
- (2001) [1983], «La generación del 50» en *Crónicas Perdidas*, Lima, Peisa.
- (2001), *Crónicas perdidas*, Lima, Promoción Editorial Inca S.A.-PEISA
- (2000), *La historia personal de mis libros*, Lima, Congreso de la República

- (1999), *Guía triste de París*, Lima, Peisa.
- (1999), *La amigdalitis de Tarzán*, Lima, Peisa.
- (1998), *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Barcelona, Anagrama
- (1997), *Reo de nocturnidad*, Barcelona, Anagrama.
- (1996), *A trancas y barrancas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1995), *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara
- (1995), *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama..
- (1993), *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Barcelona, Anagrama
- (1990), *Dos señoras conversan*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1988), *Crónicas personales*, Barcelona, Anagrama.
- (1988), *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1985), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (1981), *Cuentos completos*, Madrid, Alianza.
- (1981), *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (1977), *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (1977), *Tantas veces Pedro*, Lima, Libre.
- (1974), *La felicidad, ja, ja*, Barcelona, Barral..
- (1970), *Un mundo para Julius*, Barcelona, Barral Editores, S.A.
- (1968), *Huerto cerrado*, La Habana, Casa de las Américas.
- (1967), «Con Jimmy en Paracas», en *Cuadernos del ruedo ibérico*, n°13-14, París, y en *Amaru*, n°4, Lima.
- BUTLER, Judith (2006) [2005], *Trouble dans le genre*, París, La découverte..
- (2006), “*Deshacer el género*”, Paidós, Barcelona.
- (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, París, Minuit.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1979), *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral.
- CACCIARI, Massimo (1989), *El ángel necesario*, Madrid, Col. La balsa de la Medusa, Visor.
- CAILLOIS, Roger (2006) [1939], *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica.

- CAMÓN, Jorge Pascual (2004), «Todo lo que Usted siempre quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar, o de por qué los ángeles son sin -sexo» en *La mujer y el goce, Trama&fondo*, n°17, Valladolid, Edita Asociación Cultural Trama y Fondo, pp. 109-117.
- CAMPBELL, Joseph (1991), *El poder del mito*, Barcelona, Emecé.
- CAMPOS, Mario (1986), «¿La felicidad?, ja! Ja!» Diario *La República*, Lima, 11 de mayo de 1986. Se reprodujo, luego con el título *La soledad ha sido la más fiel de mis amantes*, firmada esta vez por José López Ricci. Suplemento *Domingo* del diario *La República*, Lima, 6 de enero de 1991, pp. 20-22.
- CARCAUD MACAIRE, Monique (2009), «Du cadre et des frontières», en *Textes et Frontières. Actes du Colloque International*, 9-11 juin 2009, Université de Nîmes, Cahiers du GRES, Institut International de Sociocritique.
- (1982), «Le personnage en question», *Actes du Colloque, du SEL* (Seminario Estudios Literarios), Toulouse, Universidad de Toulouse le Mirail.
- CASTAÑO ZAPATA, Daniel; CLELIA SUNIGA, Natalia (2014), «Fiesta y sacrificio. Explorando el problema de la transgresión en Georges Bataille», en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva Época, Año LIX, núm.222, pp. 235-256.
- CASTRO ARENAS, Mario (1965), *La novela peruana y la evolución social*, Lima, Cultura y Libertad.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain (1974) *Dictionnaire des symboles*, París, Edit .Seghers
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2012), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia.
- COAGUILA, Jorge (2006), *Entrevistas escogidas*. Lima, Perú,
- COAGUILA, Jorge; POLLAROLO, Giovanna (1995), « ¿Qué he hecho para merecer esto ?», *Revista Debate*, Lima, febrero-abril de 1995, n. °81, pp. 35-39.
- COCTEAU, Jean (1989) [1927], *Orphée*, París, Editions Stock.
- COLÓN ZAYAS, Eliseo (1995), «Desmayo de una lágrima, nostalgia, simulacro y melodrama desde el bolero», Madrid, *Revista Lazarillo*, 7, enero-abril, pp. 30-34.
- CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos (2010) [1999], *Historia del Perú Contemporáneo*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

- CORNEJO POLAR, Antonio (2011) [1974], *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editores.
- (1994), «Aves sin nido como alegoría nacional», Prólogo en C. Matto de Turner, *Aves sin nido*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXVI.
- COTLER, Julio (2009) [1978], *Clases, Estado y Nación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- CRESPO SÁNCHEZ, Francisco Javier (2014), “La imagen de la familia en la prensa católica mejicana de la segunda mitad del siglo XIX: el ejemplo del periódico *Semanario Católico*”, en Congreso Internacional Familias y Redes Sociales: etnicidad, movilidad y marginalidad en el Mundo Atlántico, Sevilla, del 12 al 14 de noviembre de 2014.
- CROS, Edmond (2005), *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, París, L’Harmattan.
- (2003) *La sociocritique*, París, L’Harmattan.
- (2009) *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.S.L.
- (1998), *Genèse socio-idéologique des formes*, Montpellier, Collection «Études sociocritiques», Éditions du CERS.
- (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- (1990), *De l’engendrement des formes*, Montpellier, Université Paul Valéry, Études Sociocritiques.
- D’HAEN, Theo; BERTENS, Hans (1992), *Postmodernism in Latin America*, Amsterdam, Eds D’HAEN, Theo y BERTENS, Hans.
- DAGNINO Evelina *et al*; OLIVERA, Alberto (2006), *Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en América Latina*, Documentos de trabajo, Lima, PUCP.
- De BEAUVOIR, Simone (1972), *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- De LA FUENTE, José (1998), *Más allá de la modernidad. Los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*, Universidad de Valladolid.
- (1994), *¿Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique?*, Gijón, Ediciones Júcar.
- (1991), *Nuevamente Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique*, Valladolid, Alerta.
- DE LAURETIS, Irene (2007), *Théorie Queer et cultures populaires*, traduction de Marie – Hélène Bourcier, París, Le genre du monde.
- DE LA PIENDA, Jesús Avelino (2006), *Persona, Derechos Humanos y Educación*, Oviedo,

Ediciones de la Universidad de Oviedo.

- DELER, Jean-Paul (1974), «Lima 1940-1970, Aspects de la croissance d'une capitale sud-américaine». *Travaux et documents de géographie tropicale*, n °15, CEGET – CNRS, pp. 29 y siguientes.
- DELEUZE, Georges (1971) *Anti-Ædipe et Mille plateaux*, Cours Vincennes.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, París, Editions de minuit.
- DEL LUNGO, Andrea (1993), «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, n°94, París, Seuil.
- DELPHY, Christine (2009), *L'ennemi principal*, París, Editions Syllepse.
- DOERING, Günther Juan; LOHMANN, Guillermo (1992), *Lima*, Madrid, Editorial Mapfre.
- DOERING, Günther Juan (1983), *Planos de Lima, 1613-1983*, Perú, Ediciones Cope, Petróleos del Perú.
- DRIANT, Jean- Claude (1991), *Las barriadas de Lima, historia e interpretación*, Lima, Desco, Centro de Estudios y Promoción del desarrollo.
- ECO, Umberto (1988), «Apostillas a El nombre de la rosa», en *El nombre de la rosa*, Barcelona, Numen.
- (1998), *Los marcos de la libertad cómica en Carnaval*, México, FCE.
- ESCOBAR MESA, Augusto (2002), «Cosmogénesis en 'Cien Años de soledad'. Ideosema». *Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica*. Morelia (México). Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, año 1, N°1, pp. 1-24.
- ESTENSSORO, Juan Carlos (1996), «La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón» en Walker, Charles *Entre la retórica y la insurgencia. Las ideas y los movimientos sociales en los Andes, S XVIII*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- ESTRADA CÁRDENAS, Bárbara (2006), «Espacio y otredad en *Un mundo para Julius*», en *IX Actas del Congreso Internacional de Sociocrítica*, ed. Blanca Cárdenas Fernández, 2006, pp. 47-52.
- EUDAVE, Cecilia (2000), «Una mirada etnocentrista, análisis de la portada de la novela *Ciudades Desiertas*, de José Agustín», en *Sociocriticism, Image(s)2*, Montpellier, Université Paul Valéry, CERS.
- EYZAGUIRRE, Luís (1997), «De Julius a Manongo Sterne: la saga del protagonista en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique», en *Co- Textes* n°34, Université Paul Valéry, Montpellier III, CERS, pp. 49-62.

- FERNÁNDEZ, Amaya (1995), *Santa Rosa de Lima*, Editorial Brasa, S.A, Lima.
- FERRAS, Robert (1982), «L'espace vécu»: une direction de recherche en géographie, en *Imprévue* n°2, «Espace vécu et structuration de texte», Université Paul Valéry-Montpellier III-, C.E.R.S (U.E.R.2), pp. 17-27.
- FERREIRA, César; MÁRQUEZ, Ismael (2004), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Católica del Perú.
- (2003) [1994], «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas», en *Los Mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Editores Ferreira, César y Márquez, Ismael, pp. 30-44.
- (1988), “En el amor y la literatura”, Lima, Revista *Oiga*, 8 de febrero de 1988, pp. 64-66, y 68.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Folie et déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris Plon, “Civilisation d'hier et d'aujourd'hui”.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl (2004), *Hacia una filosofía intercultural latinoamericana*, Costa Rica, DEI.
- FRAU ARDON, Michèle (2015), “Ser indígena, nomás...en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique”, en *XV Congreso Internacional de Sociocrítica*, Varsovia, Universidad de Varsovia. (En prensa).
- (2015), “Desde Santa Rosa de Lima a Tere Mancini: análisis de unos procesos de transferencia escenificados por Manongo Sterne, en su búsqueda de un eterno amor, en *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique”, en *VII Congreso de análisis textual. Las Diosas*, En <http://www.tramayfondo.com/actividades/VII-congreso/las-diosas/titulos-conferencias.com.html>. ISBN 978-84-606.8734-4, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- (2015), “De las tapadas limeñas a las humilladas cholos: historia de una transgresión en *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique”, en *55 Congress of Americanists*, San Salvador, Universidad Francisco Gavidia, 2015(en prensa).
- (2014), “La cara oculta de las relaciones intrafamiliares: la negación del padre en *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique”, en *Congreso Internacional Familias y Redes Sociales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, (en prensa).
- (2013), “Entre el río Rímaq y la paloma Kukuli: reescritura de una pérdida de identidad colectiva en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique”,

Transmissions Textuelles, Actes du Colloque International. Textes réunis et présentés par Jeanne Raimond et Jean-Louis Brunel, (2014) Cahiers du GRES /Institut International de Sociocritique, Nîmes, Universidad Vauban, pp.367-387.

(2013), “Memoria(s) y transmemoria: el pasado revisitado en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique”, en *XIX Congreso de Sociocrítica La Sociocrítica y sus aplicaciones. Teoría y análisis*, Guanajuato (México), Universidad de Guanajuato.

(2012), “Lima: de la mítica Ciudad de los Reyes, al espacio marginalizado de las barriadas”, en *55 Congress of Americanists*, del 15 al 20 de julio de 2012, Viena, Universidad de Viena. Austria.

(2011) “Bajo el ardiente sol de Piura: imagologie, sociocritique et psychanalyse en *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique”, *XIII Congreso Internacional de Sociocrítica*, Perpignan, Université Via Domitia, (2011), en *Sociocriticism XXVI-1y2*, 2011, y en *Sociocritique et conscience.. Inconscient, non-conscient, conscient*. En hommage à Daniel Meyran, Collection Études, PUP, pp. 337-366.

(2010), “Alfredo Bryce Echenique, ¿una escritura post-colonial?”, en *VI Congreso del CEISAL*, IPEALT (2010), Toulouse, Maison de la Recherche, en HAL-SHS: halsh-00515911,09/09/2010 , y en *Corpo, literatura e cultura, espaços latino-americanos de escravidão*, Gilda Vilela Brandao, Ana Claudia Aymoré Martins, Zygmunt Wojski(org.),ed.UFAL,octubre de 2011,pp. 137-157.

(2010), “La paloma cuculí: desde el traumático tránsito de Manongo de la infancia a la adolescencia, en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique”, en las *Actas del VI Congreso Internacional de análisis textual Trama&fondo, El relato* (2010), Valladolid, .artículo en línea.

(2009), “Aproximación sociocrítica al incipit de *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique, en Antonio Chicharro Chamorro y Francisco Linares Alés, eds. *Sociocrítica e interdisciplinariedad*. Granada. Instituto Internacional de Sociocrítica. Ediciones Dauro, 2010, pp. 234-246.

FREUD, Sigmund (1993), Tres ensayos de teoría sexual, Buenos Aires, Punto II, Amorrortu Editores 5ª reimpresión.

(1967) [1900], *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France.

- (1988), «Deuil et mélancolie» en *Œuvres complètes*, vol. XIII, París, PUF, pp. 259-278.
- (1976), *Der Dichter und das Phantasieren* en *Gesammelte Werke: Werke aus den Jahren 1906-1909*. Tome VII, Frankfurt, S Fisher Verlag, Frankfurt and Main.
- FUENTES, Manuel Anatasio (1998) [1860], *Guía del viajero en Lima*, reedición de César Coloma Porcari, Lima, Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo
- FULLER, Norma (2002), *Masculinidades, cambio y permanencia*, Lima, PUCP.
- GÁLVEZ, José (1935), *Estampas Limeñas*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante Balliván.
- GARCÍA, Inmaculada; SERRANO, Samuel (1958), *Entrevista con Alfredo Bryce Echenique*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Montpellier, Edition du CERS, n° 641, pp 135-142.
- GARCÍA, Luis Eduardo (1995), «El regreso de Julius», en *Suplemento Dominical* del diario *La Industria*, Trujillo y Chiclacayo.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1995), «Un tiburón sentimental. El Perú de Bryce Echenique, de las dictaduras a los boleros», «Babelia», n° 192, *El País*, Madrid.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- GILMORE, David (1994), *Hacerse hombre: Consideraciones culturales acerca de la masculinidad*, Barcelona, Paidós.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1991), “Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en Poesía (1970-1989) de Luis A. de Cuenca”, VVAA, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de la Literatura Comparada, Tomo II, La parodia.El viaje imaginario*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- GÓMEZ, Moriana (1980), «La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4(winter), 133-154, *Imprévue*, 1,63-89.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Esteban (1987), «El escritor y la política», *Revista Debate*, Lima, diciembre de 1987, n°48, pp. 39-42.
- (1987), “El escritor y la política, en *Entrevistas Escogidas*”. Alfredo Bryce Echenique (2006), Lima, fondo editorial de Cultura Peruana.
- GONZÁLEZ, Ángel; LARRIBA, Teodoro, *La Biblia didáctica*, Departamentos de Religión de SM-PPC, Móstoles, Madrid, Quinta edición, abril de 1997.

- GONZÁLEZ HOLGÚN, Diego (1952), *Vocabulario Quichua*, Lima, Editorial San Marcos .
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1964), *Horas de lucha*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- GRUZINSKI, Serge (1988), *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVII^e siècle*, París, Gallimard.
- GULLÓN, Ricardo (1974), «Espacios novelescos» en *Teoría de la novela*, German Gullón y Agnes Gullón, Madrid, Taurus.
- HABERNAS, Jürgen (1991), *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus Humanidades.
- HALL, Stuart (2008), *Cultural Studies*, París, Éditions Gallimard.
- HAMILTON, Edith (1978) [1977], *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur(Belgique), Marabout.
- HAMON, Philippe (1972), «Pour un statut sémiologique su personnage» en *Poétique du récit*, vol.6, núm. 2, París, Seuil, pp. 86-110.
- HANSEN, Fray Leonardo (1929), *Vida admirable de Santa Rosa de Lima*, traducida Jacinto Parra. Reformada Zuava Pontificio Sevilla. Ed. Santísimo Rosario, Vergara.
- HILL, Jonathan (1996a), *History, Power and Identity, Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992*, Iowa, City of Iowa Press
- IMAZ, Eugenio (1941), *Utopías del renacimiento, "prólogo: Topía y Utopía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- INCA GARCILASO DE LA VEGA (1609), *Los Comentarios reales de los Incas*, Lisboa, Año de MDCIX.
- JONES, Ernest (1997), *Théorie et pratique de la psychanalyse*, París, Payot.
- KLIBANSKY, Raymond et al PANOFSKY, Erwin (1964), *Saturn and Melancholy*,New-York, Ed. Thomas Nelson & Sons Ltd New-York.
- LACAN, Jacques (1978), *Le séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, París, Seuil.
- El seminario, Libro2, 1954-1955, p. 11, Barcelona, Editorial Paidós.*
- (1966), *Écrits*, París, Seuil.
- LARRIBA GONZÁLEZ, Ángel y Teodoro, *La Biblia didáctica*, Departamentos de Religión de SM-PPC, Móstoles, Madrid, Quinta edición, abril de 1997.
- LEIRIS, Michel (2013) [1981], *Miroir de la tauromachie*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana.

- LEZAMA LIMA, José (2001) [1993], *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LLOVET MARTÍ, Jordi (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.
- LOBATO, Mirta (2008), *¿Tienen derechos las mujeres? Política y Ciudadanía en la Argentina del sigloXX*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- LÓPEZ, Maguiña (1998), “Real Heterogeneidad Imposible Homogeneidad Una aproximación a *Escribir en el aire*”, en *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*, Lima, Amaru Editores, pp. 156-168.
- MAÑACH, Jorge (1970), *Teoría de la frontera*, Río Piedras, Editorial Universitaria.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1978), *La novela y la vida. Serpentinadas*, Lima, Amauta.
(1971)[1928], *Sette saggi sulla realtà peruviana e altri scritti*, Torino, Einaudi.
- MARTÍN ARIAS, Luis (2002), “Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror”, en *Tramayfondo* n° 12, Edita Asociación Cultural Trama y Fondo. pp. 31-44.
- MARTÍNEZ CASTILLO, Rocío (2014), «Alicia en el país de las maravillas a la luz del psicoanálisis: un ejemplo de la relación entre psicoanálisis y cine», en Daniel Meyrand,(coord.), En *Sociocritique et conscience, inconscient, non-conscient, conscient, Actas del XIII^e congrès international de sociocritique*) Collection Etudes, Presses Universitaires de Perpignan,págs.181-194 .
- MARZA, Manuel (1989), *Los caminos religiosos de los inmigrantes en la gran Lima*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
(1971) *El mundo religioso de Urcos*, Cusco, IPA.
- MATOS MAR, José (1977), *Las barriadas de Lima 1957*, Lima, Instituto Estudios Peruanos.
- MAUSS, Marcel; HUBER, Henri (2010) [1899], *El sacrificio.Magia, mito y razón*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- MELVILLE, Herman (1989), *Moby Dick*, París, Flammarion.
- MEMMI, Albert (1966) [1957], *Portrait du colonisé*, París, Jean-Jacques Pauvert, -Col. Libertes, n°37- Précédé du *Portrait du colonisateur*.
- MEYRAN, Daniel (1997) «Ecriture de la mémoire, mémoire de l’écriture, chez Alfredo. Bryce Echenique», en *Co-Textes*, n° 34, CERS, Montpellier, pp.127-135.
- MIRO QUESADA, Aurelio, «La fundación de Lima» (primera parte) en *Antiguos Privilegios y documentos de la Ciudad de los Reyes*, Madrid, Joyas Bibliográficas, MCMLXXID.
- MOLINER, María (1970),*Diccionario del uso del español*, Madrid, Editorial Gredos,S.A.

- ORTEGA Y GASSET, José (2003) [1979], *La rebelión de las masas*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- ORTEGA, Julio (1983), “España aparta de mí esta copa”, en *El hilo del habla*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 61-67.
- (1997), «Bryce y la narrativa latinoamericana de fin de siglo» en *Co-Textes* n°34, *Hommage à Alfredo Bryce Echenique*, Montpellier, CERS, pp. 33-47.
- (1994), *El hilo del habla La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara.
- OSSORIO, Manuel (2000). *Diccionario de Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales*, Buenos Aires, Ed. Eliasta, Ed.27°.
- OVIDE (1962), “*Les Métamorphoses*” (X, 242-268) Pygmalion, París, Edition Gallimard.
- OVIEDO, Juan (1861), *Colección de leyes, decretos y órdenes publicados en el Perú desde el año 1821 hasta 31 de diciembre de 1854*, tomo III, Lima, Felipe Bailly Editor.
- PACHECO VÉLEZ, César (1985), *Memoria y Utopía de la Vieja Lima*, Lima, Ediciones de la Avispa Blanca.
- PALMA, Ricardo (1994), *Tradiciones peruanas* (selección), Madrid, Cátedra.
- PANFICHI HUAMÁN, Aldo; PORTOCARRERO SUÁREZ, Felipe (2004) [1995], *Mundos Interiores: Lima 1850-1950*, Lima, Universidad del Pacífico.
- PAREDES, Mariana (1978), *Las migraciones internas en el Perú*, Lima, Cuadernos de información, n° 9.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán (1993), *Nueva crónica y Buen Gobierno*, México, Fondo de Cultura, Tomo I.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1994), “Panorama y perspectiva de Lima”, en *La marca del escritor*, México, Fondo de Cultura Económica,.
- (1965)*Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- PORTUGAL, José Alberto (2004), «Alfredo Bryce Echenique y la anatomía de una melancolía peruana», en *Los Mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ed. César Ferreira y Ismael P.Márquez, pp. 457-469.
- PUENTE BALDOCEDA, Blas (2004) [1994], «Representación del otro en la ficción de *No me esperen en abril*», en *Los Mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ed. César Ferreira y Ismael P.Márquez, pp. 481-499.

- QUINTANA, Ángel (1997). *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós Studio.
- RADIGUET, Max (1964), *Lima y la sociedad peruana*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- (1852), «La buena noche en Lima et la société péruvienne», en *Revue des deux mondes*, T.14, Tercer capítulo, París, Editores Société de la Revue des Deux Mondes.
- RAMOS SOSA, Rafael (1992) *Arte festivo en Lima virreinal: siglos XVI-XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía;Acosta.
- REQUENA GONZÁLEZ, Jesús, «Lo real» en *Trama&fondo*, Número 29, Segundo Semestre de 2010, Valladolid, Edita Asociación Cultural Trama y Fondo, pp. 1-27.
- RIVA AGÜERO, José (1965), «La Universidad de San Marcos en la vida colonial», en Raúl Porras Barrenechea, *El río, el puente y la alameda*, Lima, Instituto de Raúl Barrenechea, pp. 122-129.
- ROBIN, Régine (1973), *Histoire et linguistique*, París, Armand Colin.
- RODAS, Ana María (1975), *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Guatemala. Litografías modernas.
- ROFFÉ, Reina (2004), “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique”, en *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Lima, Editores César Ferreira & Ismael P. Márquez, pp. 677-692.
- ROJAS ROJAS, Rolando (2005), *Tiempos de Carnaval, El ascenso de lo popular a la cultura nacional*, (Lima, 1822-1922), Lima, IEP.
- ROVIRA, José Carlos (2005), *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Editorial Síntesis, S.A.
- SABATINI, Francisco (1981), «La dimensión ambiental de pobreza urbana en las teorías de la marginalidad» en *Revista Eure*, n°23, Santiago (Chile), Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, pp. 53-67.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1968) [1964], *Lima la horrible*, México, Ed. Era.
- SAN AGUSTÍN, «La concupiscencia de la carne» en *Confesiones*, BAC, MMXIII, Madrid, pp. 346-348.

- SÁNCHEZ León Abelardo; ÓRTIZ DE ZEVALLOS, Augusto (2006) [1984], «Entrevista a Alfredo Bryce», en *Entrevistas Escogidas. Alfredo Bryce Echenique*, Lima, Fondo editorial Cultura Peruana, pp. 95-130.
- SANTA BIBLIA de Jerusalén (2009), Bilbao, Nueva Edición, Desclée. De Brouwer, S.A.
- SARTRE, Jean-Paul (1970), *L'existencialisme est un humanisme*, París, Editions Nagel.
- SILES OJEDA, Begoña (2012), «La verdad del relato poético», en *TramayFondo, La ideología lacaniana n°32*, Segovia, Edita Asociación Cultural Trama y Fondo.
- SILL, Bärber (2005), *Le star system. Du cinéma hollywoodien classique (1930-1960), à sa renaissance dans les années 80*, Frankfurt, Peter Gmb H.
- SILVERBLATT, Irene (1990), *Luna, sol y brujas: generos y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*, Cuzco, Centro de Estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas.
- SOUBEYROUX, Jacques (1985), «Rapports sociaux et niveaux de discours dans *Un mundo para Julius*», *Alfredo Bryce Echenique, Co-Textes*, 9 mayo, ”, Montpellier, pp.83-99.
- (1982), «Espace vécu et structures textuelles. Lima dans «*La tía Julia y el escribidor*» en *Imprévue* n°2, Université Paul Valéry, Montpellier III, C.E.R.S (U.E.R.2), pp. 87-109.
- STERNE, Lawrence (2000), *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Oxford, Oxford University press.
- TERRALA y LANDA, Esteban (1792), *Lima por dentro y Lima por fuera*, Lima, Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- THORNDIKE LOSADA, Guillermo (1982), *Los apachurrantes años 50*, Lima, Editorial Guillermo Thorndike.
- TODOROV, Tzvetan (1998), *La conquista de América: el problema del otro*, Madrid, Siglo XXI, traducción de Flora Botton Burlá.
- TRÍAS, Eugenio (1991), *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.
- (1984), *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- UNANUE, Hipólito (1806), *Observaciones sobre el clima de Lima y su influencia en los seres organizados, en especial el hombre*, Edición original, Lima: Imprenta Lux.
- VALERO JUAN, Eva María (2003), *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida. Universidad de Lleida.

- (2010), «Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la tapada como símbolo de la Lima colonial». *América sin Nombre*.n°.15 (dic.2010).pp. 69-79.
- VALCÁRCEL, Luís E (1927), *Tempestad en los Andes*, Lima, Populibros.
- VARGAS LLOSA, Mario (1992), «El nacimiento del Perú», *Hispania*, vol. 75, n°. 4, pp. 805-811.
- (1969), *Conversación en la Catedral*, Lima, Peisa.
- VICTORRI, David (2005), *Alfredo Bryce Echenique et son œuvre. Le genre comme enjeu romanesque: du «JE» romanesque au «JE» retrouvé*, Université de Perpignan, C.R.I.L.A.U.P., 544 págs.
- WACHTEL, Nathan (1971 b), *Acculturation et pensée sauvage: l'espace et le temps chez Felipe Guamán Poma de Ayala et l'Inca Garcilaso de la Vega*, París, Annales ESC 26(3/4).
- WINNICOTT, Donald Woods (1975), *Jeu et réalité*, París, Éditions Gallimard.
- WITTHERRSEIM, Eric (1999), *Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la renaissance mélanésienne*, Paris, L'Homme 151.
- ZAPATA CASTAÑO, Daniel; SUÑIGA Clelia, Natalia (2014), Fiesta y sacrificio. Explorando el problema de la transgresión en Georges Bataille, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año LIX, núm. 222.
- ZAVALA, Iris (1991), *El bolero. Historia de un amor*, Madrid. Alianza.

WEBGRAFÍA

- AÍNSA Fernando (2010) .Los guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido. [En línea], [consulta el 3 de noviembre de 2012]. <<http://amerika.revues-org/1442>>
- BÉCQUER, Adolfo Gustavo (1836-1870). «Rima 68» en Rimas y Leyendas. [En línea], [consulta el 9 de julio de 2009]. <<http://www.tinet.org/~mpl/becquer/rimas.68.html>>
- BELAY, Raynald. L'informe d'une ville: Lima et ses représentations. [En línea], [consulta el 15 de junio de 2012] <www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RAI_015_0069>
- BILBAO, Francisco (1861). Estudios sobre la vida de Santa Rosa de Lima, prólogo a la segunda edición. [en línea], [consulta el 8 de agosto de 2014]. <http://www.franciscobilbao.cl/1909/articles-81917_pdf.pdf>
- BOCCARA, Guillaume (2005). Antropología diacrónica, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [en línea], BAC-Biblioteca de Autores del Centro Boccara, Guillaume, Puesto en línea el 14 de febrero 2005, [en línea], [consultado el 08 de mayo de 2013]. <[http://nuevomundo.revues.org/589;DOI:10.4000/nuevo mundo.589](http://nuevomundo.revues.org/589;DOI:10.4000/nuevo_mundo.589)>
- BOURDIEU, Pierre. La domination masculine. En: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol.84, septiembre 1990.Masculin/Féminin-2.pp. 2-31. [en línea], [consulta el 3 de septiembre de 2014]. <<https://clio.revues.org/201>>
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. Entrevista. [en línea], [consulta en 7 de marzo de 2013]. <<http://www.elmundo.es/larevista/num169/textos/alfre1.html>>
- CATHOLIC.NET. [en línea], [consulta el 12 de febrero de 2015]. <www.es.catholic.net/op/articulos /7991/por-que-adorar-la-cruz.html>
- CATHOLICWEBSERVICES. La Levitación. [En línea], [consulta el 23 de febrero de 2015]. <<http://www.padrepio.catholicwebsites.com/ESPANOL/Levitacion.htm>>
- COLLOQUE (2012). Le miroir entre imaginaire, sciences et spiritualité. [En línea]. [consulta el 13 de febrero de 2015].<<http://cri.u-grenoble3.fr/fr/activites/colloques/le-miroir-entre-imaginaire-sciences-et-spiritualite-121464.kjsp>>
- DARDO, Scavino (2010). Palabras. [En línea], [consulta el 4 de febrero de 2010]. <www.escriitoresdelmundo>
- FANDIÑO, Pablo Luis. [En línea], [consulta el 15 de enero de 2015]. <<http://www.fatima.org.pe/articulo-26-santa-rosa-de-lima-rosa-de-santa-maria-rosa-flores-de-oliva>>

- FARIÑA BUSTO, María Jesús. Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas. [En línea], [consulta el 7 de marzo de 2014].
 <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2397> [Consulta Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas (pp. 198-228). [En línea], [consulta el 5 de marzo de 2015].
 <<http://www.sociocritica.org/wp-content/uploads/2014/07/Sociocriticism-XXVIII-1-2-2013.pdf>
- FORO DE DISCUSIÓN .¿Qué es un *signum dei* ? [En línea], [consulta el 23 de febrero de 2015]. <<http://www.quierosersanto.com/cmi/index.php?topic=1662.0;wap>
- FORO DE LA VIRGEN MARÍA. La Levitación. [En línea], [consulta el 23 de febrero de 2015]. <<http://forosdelavirgen.org/7522/el-fenomeno-de-la-levitacion-en-los-santos-2013-11>
- FREUD, Sigmund, *Conferencias Introductorias sobre Psicoanálisis. Conferencia XIX- Realización de Deseo*, Río de Janeiro, Edición Electrónica de las Obras Psicológicas Completas Volumen XV-Parte II-Sueños (1915-1916). [En línea], [consulta el 5 de marzo 2012].
 <www.thesecretlarevista.com/es/9/6652/La_Teoria_de_Sigmund_Freud.html
- GALTUNG, Johan. Cultural violence in *Journal of Peace Research*. vol.27, no. 3, (Aug., 1990), pp. 291-305. [En línea], [consulta 5 de agosto de 2014].
 <<http://jpr.sagepub.com/content/27/3/291.abstract>
 [En línea], [consulta el tres de enero de 2015].
 <<http://sociocritica.org/2014/07/25/sociocriticism-XXVIII-1-2-2013>
- GARCÍA, Andreo Juan (2005). La historia de la familia en América Latina hoy: Otras historias en Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las diosas. Guardia Sara Beatriz, CEMHAL, Primera Edición, 2005. [en línea], [Consulta el 3 de mayo de 2014]. <www.bdigital.unal.edu.co/45315/1/9972926443.pdf
- GARRIDO, Beatriz. La violencia contra las mujeres. Un análisis a través de la producción teórica feminista. [En línea], [consulta el 2 de agosto de 2014].
 <www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/t5/t5web_art_garrido_violencia.pdf
- GÜEMES César. Entrevista a Alfredo Bryce Echenique. Habla el autor de "La amigdalitis de Tarzán», [En línea], [consulta el 3 de mayo de 2012].
 <<http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990407/cul-tarzan.html>

- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. Los testigos de Santa Rosa. Una aproximación social a la identidad criolla en el Perú colonial. [En línea], [consulta el 1 de febrero de 2015].
<<http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/viewFile/RCHA9791103A/28937>
- KLAIBER, S.J, Jeffrey (1996). La Iglesia en el Perú: su historia social desde la Independencia. Fondo Editorial de la Pontificia Católica del Perú, Lima. [En línea], [consulta el 24 de julio de 2014].
<https://books.google.fr/books/about/La_Iglesia_en_el_Per%C3%BA.html?id=70I34daINx8C&redir_esc=y
- LAMAS, Marta. Género, diferencias de sexo y diferencia sexual, en Debate feminista, Año 10.Vol.20.Octubre 1999 [En línea], [consulta el 5 de agosto de 2014].
<http://www.seminarioatap.files.wordpress.com/2013/O2/ma_genero.pdf
- LAGARDE, Marcela. Identidad Femenina, [en línea], [consulta el 5 de agosto de 2014].
<www.hegoa.ehu/es.../IdentidadFemeninadeMarcelaLagarde . [En línea], [consulta el 5 de julio de 2014].
<<http://fr.scribd.com/doc/89881261/Los-Cautiverios-de-Las-Mujeres-Madresposas-monjas-putas-presas-y-locas#scribd>
- LEONARDINI, Manda. Una muerte sacralizada. [En línea]. [Consulta el 3 de noviembre de 2014].
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/Escri_pensam/n09/a08.pdf
- LEWIS, Oscar. La cultura de la pobreza. [en línea], [consulta el 3 de marzo de 2012].<http://laculturadelapobreza.blogspot.fr/p/que-es-la-cultura-de-la-pobreza.html>
- LIOR, INGVILD, Sigrid. Goethe et Barthes face à l'amour. Analyse sémantique et comparative de "Werther" [en línea], (2011). [Consulta el 5 de marzo de 2015].
<<https://www.yumpu.com/fr/document/view/16694864/goethe-et-barthes-face-a-lamour-analyse-semantique-et-duo>
- LOZADA PEREIRA, Blithz, (2003). La visión andina del universo. pp. 17-18 [en línea], [consulta el 15 de febrero de 2009].
<www.cienciasyletras.edu.bo/publicaciones/estudios%20culturales/articulos/Estudios%20Bolivianos%208/Vision_andina_del_mundo.pdf
- MOSZCZYŃSKA DÜRST , Katarzyna; POTOK, Magda. La (re)construcción de género y el orden social en las literaturas hispánicas: figuras de lo femenino y nuevas subjetividades. 25 julio, 2014. Universidad de Granada (España). [En línea], [consulta el 5

- de marzo de 2015]. <<http://sociocritica.org/2014/07/25/sociocriticism-xxviii-1-y-2-2013/>>
- MÚJICA PUNTILLA, Ramón. Cap.2. *Anatomía de la melancolía; Santa Rosa de Lima y el doctor Juan del Castillo*. In: *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* [en línea]. México.Centro de Estudios mexicanos y centroamericanos 2004. [Consultado el 8 de enero de 2015]. <<http://www.openedition.org/6540>>
- Rosa Limensis*. Cap.4. *Rosa o la Virgen Astrea: el fundamento místico de una sacra política indiana* [consultado el 15 de enero de 2015]. <<http://books.openedition.org/cemca/2319>>
- ORDEN DE MALTA. *Los Caballeros de Malta*. [en línea], [consulta el 9 de marzo de 2015]. <<http://www.orderofmalta.int/la-orden-y-sus-instituciones/306/caballeros-de-malta/?lang=es>>
- PAGAN-TEITELBAUM, Iliana. «El glamour en los Andes: la representación de la mujer andina migrante en el cine peruano.en Revista Chilena de Antropología Visual número12-Santiago, diciembre 2008- [en línea], [consulta el 3 de agosto de 2014] <<http://www.rchav.cl/index12.htm>>
- POTOK, Magda. *La transformación de la intimidad según Lucía Etxebarria*, pp. 313-341 [en línea], [consulta el 5 de marzo de 2015]. <<http://sociocritica.org/wp-content/uploads/2014/07/Sociocriticism-XXVII-1-2-2013.pdf>>
- QUISPE, Arnoldo (2010). Otros territorios de exploración: *La Pachamama en la cosmovisión andina*. [En línea], [consulta el 7 de junio de 2011]. <<http://geopolitica>> XXI. Wordpress.com
- RIOPATOS, Gino (2010). «La necesidad de incorporar en la constitución política a la Pacha Mama como sujeto de derecho», [consulta el 3 de junio de 2011]. <http://www.derecho.usmp.edu.pe/postgrado/doctorado/trabajo_de_investigacion/2010/LA_NECESIDAD_INCORPORAR_CONSTITUCION_PACHA_MAMA.pdf>
- RUDIGER SAFRANSKI. El mal o el drama de la libertad humana. [En línea], [consulta el 8 de agosto de 2014]. <http://ddooss.org/libros/safranski_rudiger.pdf>
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1965), Testamento Ológrafo [En línea], [consulta el 2 de febrero de 2015]. <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/cardiologia/v02_n2/testamento.htm>

- SANTA ROSA DE LIMA. Biografía de Santa Rosa de Lima. [En línea], [consulta el 3 de enero de 2015].
 <http://www.mercaba.org/SANTORAL/VIDA/08/08-23_S_rosa_de_lima.htm
- SARITA COLONIA. Biografía. [En línea]. [Consultado el 8 de enero de 2015].
 <<http://www.deperu.com/abc/biografias/2530/sarita-colonia>
- SMALLING, Roger L. M.Á. La Teología de la Liberación. Un Análisis. [en línea], [consulta el 5 de marzo de 2015].
 <http://thirdmill.org/files/spanish/89071~10_29_01_1-35-58_PM~Teolog%C3%ADa_de_la_Liberaci%C3%B3n.html
- SERVEN DIEZ, Carmen. «La madre burguesa evocada por Esther Tusquets». [en línea], [consulta el 7 de abril de 2014].
 <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2394>
- SOCIOCRITICISM. . [en línea]. <http://sociocritica.org/2014/07/25>
- TESTAVERDE, Tomasso. «Entretextos». Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. N°10 (Noviembre de 2007). ISSN 1696-7356. [En línea], [Consulta el 4 de agosto de 2013].
 <http://www.researchgate.net/publication/28186077_La_locin_lotmaniana_y_La_conquista_de_Amrica_de_Todorov [
- TOUBIANA, Serge. Le glamour fait partie de l'univers du cinéma [en línea], 14 de diciembre 2014 [consulta el 15 de mayo de 2015].
 <<http://lefondelair.wordpress.com/2014/12/14>
- TRANSUBSTANCIACIÓN. Doctrina de la Transubstanciación. Iglesia romana. [en línea], [consulta el 8 de enero de 2015]. <http://www.iglesiadedios-israelita.org/manual_evangelismo.htm
- TRANSUBSTANCIACIÓN. Santa Iglesia Católica. en línea], [consulta el 10 de enero de 2015].
 <<http://www.mercaba.org/CONCILIOS/trento05.htm>
- TRÍAS, Eugenio. *Conversaciones*. Escola tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. [en línea], (2004), [consulta el 2 de marzo de 2015].
 <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3987632.pdf>
- VALLEJO, César. *He encontrado a una niña*, Trilce, Editado por González Vigil, Ricardo (1991) [en línea] , [consulta el 4 de marzo de 2012]. <www.paginasdelperu.com
- VALERO JUAN, Eva María. *La construcción literaria de la "tapada" como icono de la Lima virreinal*, [en línea], [consulta el 3 de agosto de 2014].

<<http://www.miradamalva.com/mujeres/valero.html>

ZAFFARONI, Eugenio Raúl, «La Pachamama y el humano». [en línea], [consulta el 12 de junio de 2011].

<http://www.alca-seltzer.org/descolonizacion/zaffaroni_la_pachamana_1.pdf.

ZUNILDA FARIAS, Irene (1980). *Fragmentación y paradoja en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes* [en línea], [consulta el 18 de marzo de 2015].

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cfuentes.html>

RESEÑA

¿Qué pasión dialógica impulsa tanto a la postración del yo como a la canibalización de los otros, a través de otros tantos *tenant-lieu*, que vienen a problematizar la identidad del héroe, Manongo Sterne? Sujeto escindido, Manongo sale en pos de una identidad plena que pueda superar este vacío existencialista al que va finalmente a sucumbir, tras un largo recorrido por un sinfín de países, todos paraísos fiscales que le permitan volver a Lima ‘*con su inmensa fortuna*’.

La escritura de *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique, viene a ser el escenario donde se enfrentan las múltiples narrativas del yo, en una permanente apertura sobre la otredad: desde los modos de decir y de vivir el espacio –del damero de Pizarro hasta su reconfiguración en los años cincuenta–, a los modos de aprehender un mosaico de culturas, la cultura indígena, con sus dos símbolos del Río Rímac y de la paloma cuculí, la cultura popular, con el impacto de las músicas de Nat King Cole o las películas del glamour hollywoodiense, paralelamente a *Historia de tres amores*, de Vincente Minnelli, por fin la cultura criolla, a través de las dos figuras emblemáticas de Sebastián Salazar Bondy, con *Lima la horrible*, y de Néstor Chocobar, con *Un vals y un recuerdo*. Si bien las vidas ofrecidas por la identificación en el marco de la cultura se reparten en un universo de límites difusos entre ficción y no ficción, una respuesta posible a la cuestión identitaria y a la soledad del héroe se condensa en los dos temas medulares que han organizado toda su vida, la amistad y el amor. No obstante, será precisamente el amor, un amor eterno a Tere Mancini, el que va a engendrar el suicidio de Manongo. Cautivo de un pasado que quiere resucitar, Manongo nunca crece. Obsesionado por su eterno amor, que ha mitificado, cruzando por un espejo ficticio para reunirse con su enamorada, el ya maduro Manongo se desplaza por el universo paralelo de la ensoñación de *la Violeta*, el único espacio /tiempo que le permita coincidirse consigo mismo. Y tal como Orfeo fue a buscar a Eurídice a los infiernos, la Tere de la juventud va a visitar a Manongo, regresando por su amor, para llevarle, en un estado cerca de las beatitudes místicas, al umbral de la vida.

Trascendencia, transubstanciación, transculturación, transtextualidad definen la escritura de Bryce Echenique en tanto escritura de la travesía que cuaja, de manera evanescente, la intermediación del discurso, a la par que se inscribe como un palimpsesto, al nutrirse, conforme avanza la Historia, de las múltiples fuentes que la regeneran, en una élipse sin fin.