

**SUBJETIVIDAD FEMENINA Y MUJER TACHADA
EN *NO ME ESPEREN EN ABRIL*
DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

**FEMALE SUBJECTIVITY AND CROSSED OUT FEMALE
IN ALFREDO BRYCE ECHENIQUE'S
*DON'T EXPECT ME IN APRIL***

Michèle FRAU-ARDON
Universidad de Granada (España)
michele.ardon@la poste.net

Palabras clave: identidad indígena, subjetividad femenina, Lima, sujeto cultural colonial, mujer, Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*

Resumen: A partir del sistema semiótico, nos proponemos cuestionar el discurso de la identidad indígena a través de dos representaciones de mujeres, personajes ficcionales, ambas sirvientas en Lima en la novela *No me esperen en abril* del peruano Alfredo Bryce Echenique (1995). Al centrarse 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 el plano simbólico, 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 50, proceso denominado *la cholificación*, éste viene a constituir uno de los estratos del sujeto cultural colonial.

Keywords: indigenous identity, female subjectivity, Lima, cultural colonial subject, women, Alfredo Bryce Echenique, *Don't Expect Me in April*

Abstract: Drawing from semiotics, we intend to question the indigenous identity discourse through two representations of women, personages of the fiction, both servants in Lima in Alfredo Bryce Echenique's novel *Don't Expect Me in April* (1995). Revolving on gender theories as well as on the course of history, the identity discussion points towards a submission versus subversion dialectic. The discourse of the "Marginalized other" comes to correlate the stereotyped representation of the indigenous woman physically humiliated which, on a symbolic level, is a sign of cultural violence against indigenous peoples in the Americas. In contrast, we see the emergence of another discourse rehabilitating the indigenous woman. And since it originated right in the mutating Lima of the fifties, through a process called 'the *cholificación*' it ends up being a layer of the cultural colonial subject.

Mots clef: identité indigène, Lima, sujet culturel colonial, femme, Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*

Résumé : A partir du système sémiotique, nous nous proposons de questionner le discours de l'identité indigène à travers deux représentations de femmes, personnages de la fiction, toutes deux servantes à Lima dans le roman *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique (1995). En se centrant aussi bien sur la loi du genre que sur le devenir de l'histoire, le discours identitaire pointe une dialectique soumission versus subversion. Le discours de "l'Autre marginalisé" vient corroborer la représentation stéréotypée de la femme indigène, humiliée dans son corps, ce qui, au niveau symbolique, est le signe de la violence culturelle contre les peuples indigènes des Amériques. En contrepoint, émerge un autre discours qui réhabilite la femme indigène. En tant que discours de la Lima en pleine mutation des années cinquante, processus dénommé, *la cholificación*, celui-ci vient à constituer une des strates du sujet culturel colonial.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Tal como lo reconocen los especialistas de la escritura de Alfredo Bryce Echenique, entre otros José Luis de la Fuente (1994), César Ferreira e Ismael Márquez (2004), la novela *No me esperen en abril* (1995) del autor peruano ofrece una lectura polifacética, al convocar varios campos de investigación: la literatura, la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la historia del Perú. En el marco de este trabajo, una aproximación sociocrítica al texto ficcional desde el sesgo de la mujer indígena identificada en tanto que chola,¹ hemos privilegiado los pasajes donde más impacta esta realidad sociocultural: dos capítulos de la segunda parte, uno titulado “Alicia en el País de las Maravillas” (Bryce Echenique, 1995: 237-249), otro “La lavandera y el Caballero de la Orden de Malta” (1995: 250-270). Dichos pasajes abordan, 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” (Bryce Echenique, 1995: 193) –siglo XX– en el espacio público del colegio San Pablo, verdadero microcosmos de la sociedad limeña. Espacio representativo, a su vez, de una sociedad mestiza, en la que conviven “las tres grandes tradiciones culturales: la nativo/amazónica, la campesina/andina y la mestizo-criolla/urbana” (Fuller, 1995: 255). La dialéctica dominante/dominado, se comprende, rige la vida cotidiana del país y de la novela. Y se extiende también al género en la relación hombre-mujer bajo patrones históricos y patriarcales.

¹ En el siglo XVIII se usaba el término ‘cholo’ en todo el virreinato del Perú para referirse a la población mestiza. El uso de la palabra, a menudo utilizada de modo depreciativo, estuvo restringido a rótulos raciales.

A través del discurso sobre la mujer indígena 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 escenificados en la novela por dos figuras emblemáticas de la oligarquía limeña, a saber, Lelo López Aldana y Amat y el Caballero de la Orden de Malta. Los dos, productos meramente ficcionales, son alumnos del colegio San Pablo, A.I.E² que se supone producirá y reproducirá lo idéntico, los “futuros dirigentes de la patria” (Bryce Echenique, 1995: 151), meta en que se centra esta institución definida a través del “mejor y más caro colegio de América del Sur” (Bryce Echenique, 1995:229). A ellos se contraponen los personajes femeninos Alicia y Vilma, en desventaja en todos los aspectos al ser mujeres, de raza “inferior” y pobres. Las tensiones propias de la desigualdad del universo limeño se extiende, como es de entender, más allá de los límites de la novela puesto que se corresponden con la realidad que sufren las mujeres no solo de Sudamérica, sino de muchos otros lugares del mundo.

1. “ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS”³

1.1 Las huellas del cuento

No se puede empezar el análisis de este apartado sin recordar la presencia del intertexto *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*

² La noción de Aparato ideológico de Estado ha sido desarrollada por Louis Althusser (1979)

³ “Alicia en el país de las maravillas” es el título del cuarto capítulo de la segunda parte de la novela de Bryce Echenique, e inaugura el primer amor racial, como lo transcribe el texto.

de Lewis Carroll (1865). Antes de ahondar en el análisis textual nos parece oportuno señalar que a través de este proceso de identificación de la Alicia de Bryce Echenique con la del cuento original, se perfila la noción de la hibridez del sujeto. Por otra parte, respecto al intertexto, se plantea una serie de interrogantes, a saber: ¿en qué medida se puede relacionar el texto original de 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? Constató que sólo quedan del texto de origen, el sema de la ingenuidad y la noción de pasaje que se deja leer desde el plano simbólico como la transgresión de las fronteras sociales. Es Lelo quien propicia el ingreso de Alicia al país de las maravillas, el mundo ficticio que va a rechazarla.

Dos signos nos resitúan en la atmósfera del cuento: la ingenuidad y el imaginario. La ingenuidad está transcrita sólo en dos niveles en el tejido textual: el primero, cuando Alicia, tras haber sido violada por los chicos del colegio, justifica esta transgresión, al apelar a la normalidad de una juventud que necesita “culear” (Bryce Echenique, 1995:240), o sea, tener relaciones sexuales. Este hecho se inscribe en el “marianismo” de Evelyn Stevens, entre cuyas manifestaciones se encuentra el de “la paciencia con el hombre pecador” (Fuller, 1995: 243); el segundo nivel, aún con connotación sexual, nos presenta a una Alicia crédula, metida en un mundo cuyas fronteras borrosas desconocen la realidad inmediata.

1.2 Alicia

1.2.1 *La violación, en tanto signo del borrado del sujeto*

El final del segundo capítulo de la segunda parte de la obra (Bryce Echenique, 1995: 118-236) apunta a las múltiples humillaciones sexuales y morales que sufrió la joven sirvienta Alicia en el colegio

San Pablo: “La violadísima Alicia volvió a integrarse un día en la soleada cotidianidad del colegio...” (Bryce Echenique, 1995: 236). ¿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” (Bryce Echenique, 1995: 239), masturbación de Manongo, el protagonista de la novela, y de los alumnos del San Pablo, no de ella.

De manera progresiva se invierte la relación víctima versus culpable, vienen a ser los agresores sexuales victimizados por el mismo estatus social, son los “pobrecitos pajaritos” (Bryce Echenique, 1995:240) 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. Pajaritos es lo que son los pobrecitos, y con los ricos que son, con los millonarios que son, dan pena.” Era una dura lección que había aprendido en un hospital (Bryce Echenique, 1995: 240).

Tanto el cambio radical de los valores, que apunta al cuestionamiento sobre 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. Es un proceso de internalización de las normas, como afirma Judith Butler, “cuando la elección se vuelve imposible, el sujeto persigue la subordinación como promesa de existencia” (2001: 32).

Desde el sesgo de una lectura psicoanalítica (Martínez Castillo, 2014: 182-183), nos permitimos retomar la afirmación de Jacques Lacan: “La distinción entre el comportamiento del individuo y el deseo del sujeto nos ubica de lleno en el plano de la moral” (1954-1955: 11). Respecto a lo que se entiende por individuo y sujeto, nos referimos al posicionamiento de Sigmund Freud que muestra que el *sujeto* no se confunde con el individuo (2014: 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, que quiere 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? (Lacan, 1954-1955: 182).

Sin embargo, no hay cuestionamiento alguno por parte de Alicia, la narración la omite, la borra. El silencio, como parte del discurso, abraza el poder (cfr. Foucault, 2009) y contribuye a mantener sin cambio las fuerzas que subyacen en los mecanismos sociales.

Esta perspectiva social que se origina en la propia Historia conduce a una serie de interrogantes: ¿qué es lo socialmente establecido?, ¿cómo viene transcrito en el tejido textual? Notamos que Alicia se presenta como una chola de raza inferior –recordemos

que esta huella ya viene históricamente inscrita-, luego, dentro del intertexto del cuento, se deja ver como una chuchumeca (una prostituta), por fin, reintegra su estatuto original, y en éste se injerta la huella histórica de Perricholi,⁴ último signo que inscribe la problematización del paso o antes bien lo imposibilita dado la estratificación de la sociedad limeña de los años cincuenta. Este personaje femenino, por lo tanto, ejemplifica el uso de la disciplina en las mujeres a lo largo del tiempo, no solo la de género, sino también la de la clase social y la raza a la que pertenecen. En términos de Foucault, son cuerpos dóciles en tanto que se les ha sometido y utilizado, transformado para disociar el poder del cuerpo y colocarlos con facilidad bajo la dominación. Como consecuencia, volverlos útiles en términos económicos y obedientes en términos políticos (cfr. Foucault, 2008).

Así, las experiencias de Alicia 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, nos permitimos utilizar y discutir al respecto los aportes del sociólogo Johan Galtung:

Cultural violence is defined here as any aspect of a culture that can be used to legitimize violence in its director 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 (Galtung 1990: 291-305).

⁴ Micaela Villegas apodada “La Perricholi” es un personaje mítico de la historia limeña virreinal (cfr. Palma 1894: 299-307).

Al cuestionar el texto del sociólogo y confrontarlo con el texto ficcional, nos interrogamos sobre el sentido del término *violencia*, las formas bajo las cuales puede darse a conocer así como su alcance: ¿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, por fuerza 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 que utiliza Lelo López Aldana y Amat.

Respecto al borrado del sujeto femenino, vemos cómo emerge del discurso de Alicia, un sistema orientado a disminuir el alcance de cualquier exacción masculina –tales como la violación, luego el repudio– 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 una foto de tamaño hembrita para la billetera oculta y el baño privado. En fin, para el baño de la masturba y del espejo propio para los fijadores de pelo Elvis, el rulo Tony Curtis, el crew cut Tab Hunter o la apuesta y decente apariencia fijador, mas no gomina y mucho menos glostora, fijador de la juventud triunfadora (Bryce Echenique, 1995:244).

Claro es que Alicia sufre una serie de humillaciones: 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 [...] reducido literalmente a polvo el negocio fotográfico del cada día más quebrado paparazzi Neca Neca Pinillos (Bryce Echenique, 1995: 257).

Ahora bien, la desaparición de Alicia en el tejido textual se deja leer en tanto metonimia del borrado del sujeto femenino.

2. LA DESCONSTRUCCIÓN DEL HÉROE ROMÁNTICO A TRAVÉS DE LA MASCARADA DEL AMOR

Luego de haber analizado el discurso sobre la identidad femenina desde el sesgo de la sirvienta Alicia, nos proponemos abordar el discurso de Lelo López Aldana y Amat, su amante. En aquel caso, antes bien podremos notar cómo el texto apunta a un proceso de identificación entre el personaje y el héroe romántico. Lo que nos interpela es que López Aldana y Amat viene a reforzar la concepción de la hibridez del sujeto, por identificarse, en lo que al amor se refiere, 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 (Bryce Echenique, 1995: 204).

2.1 Cartografía del discurso amoroso

La lectura que nos proponemos presentar al respecto se sustenta en la superposición de dos trayectos de sentido, uno parte del topos del héroe romántico,⁵ en específico el del joven Werther de Goethe (1774); el otro, del sujeto amoroso tal como viene definido en los *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes (1977). Nos basamos en un artículo de Lior Ingvid (2011), hemos confrontado ambos discursos con el texto ficcional, lo cual nos 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.

⁵ 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.

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 (Bryce Echenique, 1995: 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. [...] le tocaba y bailaba el patético Relicario bañado en lágrimas [...] 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 (Bryce Echenique, 1995:241-243).

La pasión se deja leer a través de manifestaciones específicas tales como la desesperación, y los celos, clara muestra del amor malentendido, que es en realidad dominación masculina puesto que en la diégesis es él el enamorado y ella la que se deja llevar. 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” (Bryce Echenique, 1995: 239). Una vez más, Bryce retrata al género masculino tal cual el imaginario latinoamericano lo

tiene concebido: como niños y, en consecuencia, menos responsables de sus actos que las mujeres (cfr. Fuller, 1995: 243).

2.2 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' (Bryce Echenique, 1995: 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" (Bryce Echenique, 1995: 204). Por fin, renuncia Lelo a su ferviente admiración por Hitler, "a Hitler lo había sacado del cajón de su mesa de noche" (Bryce Echenique, 1995: 239) y echa a cantar una paráfrasis del bolero de Armando Manzanero: "Adoro/ el mundo que yo vivo./ Adoro/ las razas inferiores..." (Bryce Echenique, 1995: 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 del dictador nazi y le suplica arrodillado para que lo salve de "la fatal perdición" (Bryce Echenique, 1995: 204).

El segundo discurso, préstamo del texto romántico, transcurre en el espacio/tiempo del simulacro carnavalesco configurado en dos momentos clave: la fiesta del cumpleaños, en la que la pareja Lelo-Alicia viene disfrazada, y el paseo cinematográfico que fija 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,⁶ que era lo más huachafo del mundo, le había prestado (Bryce Echenique, 1995: 241-242).

El tercer discurso, un reajuste (restitución) de la realidad socio-histórica, 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: al sentirse responsable de este abandono, Lelo echa la culpa a Alicia, con violencia “él y su mami mamita se iban a quedar solos para siempre y todo por culpa de Alicia” (1995: 243).

En el contradiscurso romántico se denuncia la inautenticidad del amor de Lelo y se desmorona la figura del pseudo romántico. Desaparece en un santiamén la ilusión de un amor único y eterno para dejar sitio a la manifestación de la discriminación racial cuyo emblema identitario es Perricholi.

pasó de la noche a la mañana del amor más grande al odio más mortal y racista. Y, en vez de morir 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 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, cargó contra ella con el grito de ¡Putal! ¡Chola! ¡Chola puta! ¡Perra chola! y hasta ¡Perricholi! (Bryce Echenique, 1995: 243-244).

⁶ La Chuchumeca es la pareja del doctor Enrique Vargas Lara, filósofo de profesión, y ex profesor estrella de la Universidad Católica del Perú.

3. LA LAVANDERA Y EL CABALLERO DE LA ORDEN DE MALTA⁷

La historia de Vilma, la segunda chola evocada en esta parte de la novela, es una historia con dos caras: una primera que ejemplifica la segregación racial y la discriminación de la que va a ser víctima esta sirvienta; en contrapunto, la segunda cara apunta a un reconocimiento de la sirvienta en tanto mujer, y en tanto 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, al ser la *cholíficación* un estrato de la colonización.

3.1 Vilma: el discurso sobre las pulsiones eróticas

Desde su llegada, Vilma se torna objeto de codicia, o sea, proyección del deseo masculino que no puede “resistir la tentación” frente a sus atributos femeninos: “ese par de tetazas, que mientras planchaba empapada en sudor *Arroz amargo* [...] las tetas empapadas, *Arroz amargo*” (Bryce Echenique, 1995: 255-256).⁸

Ahora bien, identificar a Vilma con el estereotipo femenino de la sensualidad voluptuosa que representa Silvana Mangano, citada a través de la precedente película, ya es inscribir en la diégesis las futuras rivalidades masculinas, con el fin de apropiarse de este

⁷ Dicho capítulo, que se inscribe, a continuación, en la diégesis, remite al segundo amor racial, el caso de la lavandera Vilma.

⁸ La película original *Riso Amaro* (1948) realizada por Giuseppe de Santis (1917-1997), tiene por heroína principal a Silvana Mangano, una actriz italiana del siglo veinte (1930-1989). Incluir la película en las referencias filmográficas finales

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, también apodado “El flaco de los dos libertadores del Perú”, y Carlosito Carlos de La Noue, un auténtico Caballero de la Orden de Malta, cuyo apodo, “La maja desnuda”, apunta a la desnudez femenina:⁹ “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”, (Bryce Echenique, 1995: 254), hasta que Vilma elige los ojos verdes del niño más rubio del colegio, los del segundo pretendiente. Desde luego, ella pone en escena una estrategia para mejor captar la atención del caballero de Malta a fin de que éste sucumba por entero a su poder de seducción.

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 (Bryce Echenique, 1995:255).

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” (Bryce

⁹ *La maja desnuda* es un retrato realizado por Francisco de Goya entre 1797 y 1800, por encargo de Manuel Godoy.

Echenique, 1995 257). El texto enfatiza en el frenesí de las relaciones sexuales.

Y cacharon,¹⁰ los muy suertudos. Y diariamente. O más bien nocturnamente y a diario [...] Cachaban como locos, los muy felices, y eran la envidia del San Pablo entero, que se preguntaba [...] cómo mierda el alumno más bruto del colegio podía terminar tirándose a la chola más rica de todo Los Ángeles, Chaclacayo, Chosica, Santa Inés, y en fin, como de aquí a Lima y de regreso de Lima hasta Huancayo, seguramente (Bryce Echenique, 1995: 256-257).

Ahora bien, luego de tanta intimidad interpela el modo como de pronto se separan los dos amantes. En efecto, el futuro enfrentamiento al que asistiremos no va a proceder de la relación sexual, 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 [...] (Bryce Echenique, 1995: 262).

¹⁰ *Cachar* es un término del registro coloquial sinónimo de la palabra también del registro coloquial: *joder*

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.

3.2 La ruptura o ¿cómo legitimar las pulsiones sexuales?

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 de la 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 Matrón [...], 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 *misio-nante* 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... (Bryce Echenique, 1995: 262).

Nos proponemos analizar este alegato para ver cómo organiza el amante su defensa, ver 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 esperarlo, un *mea culpa* en nombre del amor o en nombre de una sencilla satisfacción de las pulsiones eróticas de la adolescencia. El seudo arrepentimiento 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 lapsus¹¹ que irradian el tejido textual. Interroguemos 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 fébril | —————▶ | | | (¿débil?) |

Segunda parte: desde ‘las tetas’ hasta el final.

Estas palabras no están registradas por la Real Academia Española. Nos permitimos restablecer las palabras adecuadas, en lo que a la ‘verdad’ se refiere.

| | | |
|------------------------------------|-----------|------------|
| <i>El padre Ruschoff tortugado</i> | en vez de | torturado |
| <i>Misionante</i> | “ | misionero |
| <i>fordicando</i> | “ | fornicando |

¹¹ *Lapsus*, del lat. *lapsus*, resbalón. Falta o equivocación cometida por descuido y de palabras deformadas

Así que dichos lapsus, escritos en cursiva, nos cuestionan: ¿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 intencionalidad? 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 como 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. La noción de frontera infranqueable entre los mundos opuestos de los aristócratas 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*” (Bryce Echenique, 1995: 262). Desde el plano semántico, 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, al ser 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.

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” (Bryce Echenique, 1995: 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 y se genera un proceso de dessemantización.

3.3 El intercambio epistolar

Antes de ahondar en los dos textos sucesivamente escritos por Vilma y el caballero de la 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.

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 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, al protagonizar el sema de la ruptura: “Y como el amor se acaba, este segundo amor racial del colegio se acabó así, *epistolarmente*, con dos cartas de odio y nada más” (Bryce Echenique, 1995: 263).

Queda explícito el esquema de confrontación entre el pre-construido de la codificación epistolar, por una parte y el texto de Bryce Echenique, por otra. En lo que atañe al encabezamiento: Señor *mío...*, Señora *mía*, versus “Blanquiñoso imbécil que se te para mal” (Bryce Echenique, 1995: 264); “Tetona sirvienta de mierda” (Bryce Echenique, 1995: 265). En lo que atañe a la despedida: *Su* atento servidor... versus “Ni de tuya ni de nadie y pobre pero honrada “; “Ja...” (14x) (Bryce Echenique, 1995: 265).

A primera vista no hay de forma explícita ni 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, 2003: 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, pese a las fórmulas ritualmente codificadas del encabezamiento y de la despedida, éstas pudiendo ser [...] ocasionalmente omitidas o menos explícitas” (Cros, 2003:198).

Ahora bien, si suponemos que el género dentro del cual tomamos la palabra, –tomar la 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 la idea de posesión. De igual modo, su amante le contesta a través de una onomatopeya, una respuesta incisiva de una única palabra para un único sentido que pudiera resumirse en un ‘ya te he poseído’. La lectura que aca-

bamos de presentar nos conduce a adherir a 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.

3.3.1 *La carta número 1*

El texto hace hincapié en una dialéctica exclusión versus inclusión, a través de dos discursos: un primer discurso sobre el dinero, y un segundo sobre la familia.

En efecto, el texto enfatiza un discurso sobre el dinero, de modo general, con varias lexías: “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” (Bryce Echenique, 1995: 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 realza a 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” (Bryce Echenique, 1995: 264).

Pero en paralelo está presente un contradiscurso auténtico, humilde, que derrumba la perspectiva de aquel porvenir embellecido en un leitmotiv transcrito tres veces en la diégesis: Dice Vilma: “aquí estoy siempre, pobre pero honrada” y vuelve a insistir en las últimas palabras de su carta: “pobre pero honrada” (Bryce Echenique, 1995:265). La falta de dinero se constituye como elemento primordial para que la mujer Vilma devenga sujeto. Su honradez aquí ya no equivale a la virginidad sino que se equipara con la de la virtud humana: ella es mucho más valiosa para sí misma.

3.3.1.1 La rebelión o el discurso de la subversión

Interesa ahora destacar un discurso que adhiere a la realidad socio-histórica de los años cincuenta: un discurso de la subversión que viene a derrumbar los patrones de conducta vigentes al protagonizar 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, (2x), “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”, “pioi”, “*toavia*”, “*adonoren*”, “*trahidores*”, “*Delanú*”.

3.3.2 *La carta número 2*

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”. Lo más relevante es el último insulto que se presupone 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, el del gobierno del general Manuel A. Odría, presidente del Perú entre 1948 y 1956. Así, la

expresión utilizada se da a leer dentro de la ola de migración que hubiera sufrido la capital desde los Andes al generar 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. La deducción se refuerza con el hecho innegable en Latinoamérica de que al varón se le asocia con la calle, con lo público, con lo externo: “Él debe proteger el honor de la familia sobre la cual reclama autoridad. El hecho de pertenecer a la calle, al desorden le impide conservar la integridad moral y la continencia sexual que identifican el espacio interno” (1995). Si la mujer pasa al plano exterior, la connotación es negativa. No obstante, se le reconoce parte fundamental y fundadora del país en tanto que la llama “república”, en un juego de palabras que apela tanto al prefijo “re”, utilizado como superlativo, como que apela al sistema de gobierno que no es el de la dictadura.

3.4 ¿Ser mujer?

La frase que inaugura la respuesta del Caballero plantea la doble problemática de la verdad del sujeto y de la identidad femenina. El primer interrogante será la verdad del sujeto: la ausencia de determinante, “si fueras mujer”, es concluyente: 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)” (Bryce Echenique, 1995: 265).

El segundo interrogante cuestiona la ley de género ¿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?

De ahí pues la transgresión de la ley de género, tras el borrado de la esencia femenina de Vilma, y su deslizamiento hacia el género masculino, con vistas a enfrentarse con ella en un combate singular, digno de los códigos de la caballería, señal de un desfase histórico: “si fueras [...] hombre, te retaría a duelo y de ti no quedaría ni yo”; “Y te lo repito, si fueras hombre [...] ya estarías en la tumba de un duelo a *finish*”.

El tercer interrogante problematiza la identidad sexual. Como lo escriben Katarzyna Moszczyńska y Magda Potok la identidad sexual “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” (2012).

A modo de conclusión, 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.

3.5. La desconstrucción de la figura del 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? ¿Caballero de la Orden de Malta? A la luz de la definición de un auténtico

Caballero, nos proponemos mostrar en un breve esquema cómo sucesivamente se diluyen las representaciones de Charles Colas de la Noue en imágenes degradantes.

¿La nobleza de espíritu y de comportamiento? → “Te retaría a duelo”, un” duelo a *fnish*” (dirigiéndose a Vilma) “en mi calidad de Caballero”, “las envidias que despierto”, “métete tu carta a tu potó”.

¿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”.

3.6 Lectura de una subversión

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, persiste en ser dueña de su propio cuerpo y demuestra al poder su capacidad de decidir sobre su propio destino. Transgrede, de ese modo, con su deseo los patrones culturales bajo los que se halla inmersa a fin de recuperar su subjetividad femenina. Su actitud recuerda las palabras de Julia Kristeva al referirse a la construcción de la identidad estratégica: “asumir una materialidad específica pero también una identidad simulada y múltiple, conjugar la fragmentación con la pluralidad: ser varias cuando se nos quiera adscribir a una identidad preestablecida y ajena, y a una definida cuando se nos quiera anular” (cit. en Posada Kubisa, 2012: 107).

Vamos a ver ahora cómo el sujeto marginado se torna sujeto de poder al infiltrarse 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 Puquío– luego franquea los límites del colegio San Pablo en tanto planchadora, después 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, contacto en el que apuesta por su atractivo físico, y lo utiliza de forma consciente frente al docente, digno representante de la ideología dominante: “mister Jerome Owens, de Oxford, Scotland Yard y la Royal Air Force, durante la segunda guerra mundial vivirá en la casa más grande [...] por ser el director del Saint Paul School ante las autoridades competentes inglesas” (Bryce Echenique, 1995:169).

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 obsesionaba– 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 adoptar los modelos femeninos tradicionales: boda, hogar, estatuto social. Aun así, su opción se inscribe en las relaciones recíprocas del poder puesto que funciona en cadena (cfr. Foucault, 2003: 34), es una decisión realizada con base en sus objetivos.

No obstante, queda un interrogante que definimos como la expresión de la Otredad, y cuestionaremos el texto al respecto para estudiar las eventuales modalidades de asimilación o de violencia cultural. A primera vista al ser Owens un representante de la cultura

pudiéramos avanzar que éste metaforiza una educación aculturadora en específico 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 actriz sino una sencilla espectadora pero una espectadora que participe en la construcción de su identidad, al cuestionar, polemizar, conflictuar 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 Owens podrá conservar su trabajo. Es consciente de que ejerce sobre él 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 (Bryce Echenique, 1995: 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 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 privilegio” (Bryce Echenique, 1995: 267); (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 Álvaro de Aliaga y Harrimann” (Bryce Echenique, 1995: 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 Owens van a llevar una vida pobre pero feliz: es obvia la redistribución del tópico del *Beatus ille*¹² de Horacio, el cual viene pluriacentuado a continuación a través del segundo tópico del *Carpe Diem*.¹³

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 (Bryce Echenique, 1995: 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 una vez más a la hibridez del sujeto.

¹² El tópico del *Beatus ille*, segundo épodo de los Épodos de Quinto Horacio Flaco (65a.C-8a.C).

¹³ En las *Odas* 1, 11, el tópico del *Carpe diem*, que también procede de Horacio, enuncia que hay que gozar el día de hoy y no fiarse nada del mañana.

CONCLUSIONES

Como es sabido, el concepto de género remite a cómo se organizan las relaciones sociales entre los sexos e insiste

en que dichas relaciones son de poder y se configuran de un modo específico en cada cultura; para indicar que las relaciones sociales entre los sexos se inscriben en el seno de las otras relaciones de poder entre clases sociales, entre grupos étnicos, que estructuran lo social y que a su vez construyen determinadas y específicas identidades de género en cada periodo histórico y en cada cultura (Méndez, 2004: 138).

El hilo conductor de los dos discursos es el componente sexual. Este campo, como terreno sensible en Latinoamérica, le sirve a Bryce para cuestionar, en cierta medida, las ideas feministas, –ideas políticas, filosóficas y sociales cuya meta es alcanzar la igualdad entre mujeres y hombres– ideas que el autor peruano enfatiza a través del acto de violación, una puesta en escena del poder hegemónico patriarcal en que el acto de posesión hace de la mujer un objeto no un sujeto social.

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, al afirmar 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 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith (2001), *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1995), *No me esperen en abril*, Barcelona: Anagrama.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994), *Aves sin nido como alegoría nacional*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CROS, Edmond (2003), *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan.
- . (2009), *La sociocrítica*, Madrid: Arcos/Libros, S.L.
- GALTUNG, Johan (1990), *Cultural Violence in Journal of Peace Research*, vol. 27, n° 3, en <http://links.jstor.org/sici?=0022-3433%28199008%297%3A3%3C291%3ACV%3E> (consulta el 5 de agosto de 2014).

- FOUCAULT, Michel (2009), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- (2008), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI.
- (2003), *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*, Madrid: Akal.
- FULLER, Norma (1995), “En torno a la polaridad marianismo-machismo”, en ARANGO, Luz Gabriela; LEÓN, Magdalena; VIVEROS, Mara (Comps.) (1995), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Bogotá: Tercer Mundo, Uniandes, pp. 241-264.
- LACAN, Jacques (1954-1955), *El seminario*, Libro 2, Barcelona: Editorial Paidós.
- LIOR INGILD, Sigrid (2011), *Goethe et Barthes, face à l'amour. Analyse sémantique et comparative de "Werther"* en <http://www.duo.uio.no/hitstream/handle/10852/25692/Master-IS-Lior-2011.pdf?sequence=5/03/2015>].
- MÉNDEZ, Lourdes (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, España: Instituto Andaluz de la Mujer.
- MOSZCZYNSKA-DÜRST, Katarzyna & POTOK Magda (2012), *La (re)construcción de género y el orden social en las literaturas hispánicas. El poder y el género en [3 /1/2015]*.
- POSADA KUBISA, Luisa (2012), *Sexo, vindicación y pensamiento*, Madrid: Huerga y Fierro.