

UNA LECTURA TRANSTEXTUAL DE LOS CUADERNOS DE  
BRYCE ECHENIQUE

Cecilia Lesevic

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

Este trabajo tiene como objeto estudiar —a través de una lectura transtextual— las relaciones entre autor y narrador en dos novelas de Alfredo Bryce Echenique: *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, que conforman su díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*; así como la forma en que estos textos se relacionan con el universo de textos de la cultura (literarios y no literarios).

Entre las nociones que hemos empleado, quizás la más novedosa sea la de paratexto, uno de los tipos de relaciones transtextuales definidos por Gérard Genette en sus últimos libros, especialmente desarrollado en *Seuils* (1987), que comprende todo el conjunto de elementos que rodean al texto y conforman lo que llamamos “obra literaria”: título, subtítulo, notas marginales, epígrafes, ilustraciones, carátulas, contracarátulas; y otros que procuran al texto un contorno variable, como comentarios, entrevistas, etc. En suma, uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, de su acción sobre el lector y de lo que se llama, a partir de los estudios de Philippe Lejeune, el “contrato” genérico (Genette 1982: 10) y las “instrucciones” para leerla, es decir, el contrato de lectura (Lejeune 1986: 41).

Nuestro tratamiento de la relación entre autor y narrador, ambos fictivizados en el texto de Bryce, será básicamente paratextual, pues para explicarla nos serviremos de muchos elementos que están “alrededor” del texto y no

precisamente en él. Sin embargo, en la segunda parte procuraremos ubicar esta obra en el universo de textos, señalando a cuáles imita (sus hipotextos), a cuáles cita (sus intertextos) y en qué género se sitúa o pretende situarse (su architexto).

## 1. LAS RELACIONES ENTRE AUTOR Y NARRADOR

Podemos decir que, en los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, el autor real, Alfredo Bryce Echenique, inventa una fuente ficticia de discurso (Martínez Bonati 1978: 142), un narrador, al cual llama Martín Romaña. Este narrador autohomodiegético (en la terminología de Genette 1983, el que nos cuenta su propia historia) es, en consecuencia, quien habla en el texto, y no debemos confundirlo con el autor que escribe la novela.

Desde el momento en que reconocemos esta modificación intencional en el rol del productor discursivo (ya que Bryce, el productor real, es diferente de este productor ficticio, Martín Romaña), podemos afirmar que nos encontramos frente a una obra de ficción, pues se está cumpliendo una de las condiciones propuestas para asumir la naturaleza ficcional de un texto: que su productor sea ficticio (Reisz 1986: 140).

Martín Romaña es un personaje ficticio, entonces, que nos narra su historia. Sin embargo, ésta se parece mucho a la del autor del libro, Alfredo Bryce Echenique: el lector menos informado puede comprobarlo sólo con leer las solapas o la contracarátula de cualquiera de los dos tomos de la novela: el sexo, la nacionalidad, la estancia europea y las vivencias corresponden.

Ante esto, el lector puede pensar que se trata de una autobiografía disfrazada y no hacerse problemas: el autor real, Bryce Echenique, escribe sobre un tal Martín Romaña que en realidad es él mismo. Hasta aquí todo es normal; pero resulta que este narrador habla sobre un personaje que necesariamente desconcertará al lector: el escritor Bryce Echenique, quien además de llamarse igual que el autor real, vive en París, ha escrito los mismos libros que éste y comparte muchas de sus experiencias (lo sabemos gracias al paratexto).

Por si esto fuera poco, Martín Romaña odia a este personaje: el lector queda completamente desconcertado. ¿Quién es quién? ¿Por qué este doble desdoblamiento? ¿Se trata sólo de una broma? ¿De un guiño del autor real? Ahora trataremos de responder a estas preguntas.

## 1.1 *El narrador: Martín Romaña*

“...revient le sujet, non comme illusion, mais comme *fiction*. Un certain plaisir est tiré d’une façon de s’imaginer comme *individu*, d’inventer une dernière fiction, des plus rares: le fictif de l’identité”.

(Barthes 1973: 98)

Martín Romaña se parece mucho no sólo al autor real, sino también a los protagonistas de sus otras obras: es inmaduro, solitario, incomprendido, se encuentra entre dos sectores que lo rechazan y no pertenece a ninguno de ellos, como Julius, como Pedro Balbuena, como Felipe Carrillo.

Por otra parte, es lo más opuesto a un héroe de “los grandes y viejos tiempos heroicos”, pues se define a sí mismo como

“un pobre profesor de porquería, al que se le llama lector, ni siquiera profesor, quince años mayor que tú, muy pobre, demasiado enfermo”.

(Bryce 1985: 19)

Es un *antihéroe*, representa el lado cotidiano y prosaico que pueden ofrecer tanto el personaje de una historia de amor como el escritor en ciernes. Estas características guardan relación con la poética de Bryce, con su concepción de lo que es un personaje:

“Los personajes de las novelas hablan nuestro idioma y sus fuerzas y debilidades son las nuestras. Su mundo no es ni más bello ni más edificante que el nuestro. Pero ellos, por lo menos, llegan al final de su destino.

(Bryce 16/10/1986: 15)

Por otro lado, Martín Romaña es como cualquier latinoamericano ingenuo de los que piensan que basta con seguir los pasos de un Hemingway o de un Vallejo e irse a vivir a París para convertirse en escritor:

“Vivo en París porque leí mucho a Hemingway para ser escritor”.

(Bryce 1981: 589)

Llega a Europa cargado de *mitos* literarios que serán destruidos junto con cada una de sus ilusiones. Como ha dicho acertadamente Julio Ramón Ribeyro, sus aventuras en París pueden leerse como

**“un modo de empleo de París al uso de jóvenes latinoamericanos que siguen pensando en la Ciudad-Luz como en el emporio del arte, la fiesta y la Revolución.”**  
(Ribeyro 1982: XIV)

Igual que el típico personaje de Woody Allen, que quiere repetir en la vida real todo lo que ocurre en el cine, Martín Romaña quiere repetir en su vida todo lo que leyó en los libros (como un moderno Quijote). Al percibir la imposibilidad de hacerlo, pues le falta la pericia de lo cotidiano, se hunde en un conflicto entre la idealidad y la realidad, al que Seguin (9.2.1986: 14), en una lectura psicológica de la segunda novela, llama “quimerismo prosaico”, que termina convirtiéndose en su afán desmitificador de la literatura. Éste es el que lo lleva a calificar al escritor Bryce Echenique como un “mentiroso” y a advertir al lector para que no “crea” en su propia idealización de la ciudad de Perugia (sobre esto volveremos a hablar en la segunda parte).

Bryce define a Martín Romaña como un *voyeur*, un fisgón que se pasa la vida aguaitando, un “observador que se observa observando [...] no cree en la madurez, más bien en la locura” (Roig 1982 (2): 9). No obstante, es un observador que registra todo lo que pasa a su alrededor desde su personal punto de vista, desde su “lucidez profética” (cf. 2.3.1), desde el vértigo de su “yo”. Lo que le permite observar es el hecho de estar fuera del sistema, es su doble marginalidad de latinoamericano pobre en París, miembro de un grupo de latinoamericanos con el que no se integra: el grupo ya es marginal dentro de la sociedad parisina, y él es rechazado también por ese grupo. Según Bryce, esto se debe a que Martín Romaña y el Príncipe Leopoldo, otro marginado por su grupo, son los únicos aristócratas y los únicos verdaderamente auténticos de la novela, por lo tanto, los únicos que escogen libremente con quién van a estar y en qué van a creer. Hasta Octavia se vuelve “inauténtica” cuando se casa y deja que la transformen (las cejas, el pelo, la ropa, para desesperación de Martín Romaña); pero ellos dos no, pues son consecuentes o, como repite incansablemente el Príncipe Leopoldo, “lógicos consigo mismos”.

Por otro lado, Martín Romaña es un personaje que empequeñece constantemente, pues lo único que sabe oponer al poder (a Inés) es la pequeñez:

**“cuanto más poder hay en el adversario, más pequeño se vuelve él; pero para ser más fuerte, porque se siente seguro y, sobre todo, no visto, porque cuanto más chiquito se vuelve, menos posibilidad hay de que lo vea el poder.”**  
(Bryce, conferencias de 1986)

Además, se convierte en un triunfador, al final de las novelas, pues se salva a través de la escritura y recupera su dignidad, en la medida en que puede reírse al contar la trágica historia de la disolución de dos parejas: la que formó con Inés y la que nunca llegó a formar con Octavia de Cádiz (un amor postmoderno, como ha dicho Bryce, pues prescinde de la pareja y de los problemas cotidianos). Martín Romaña recupera su dignidad porque alcanza todo lo que temió no llegar a ser: un amante y un escritor. Logra haber amado y haber escrito. En ese sentido se diferencia de los otros personajes de Bryce, como Pedro Balbuena, por ejemplo, quien también es un profesor peruano autoexiliado en Europa para escribir, pero fracasa. Es un hombre que no logra escribir ni amar, se destruye por completo y, finalmente, es asesinado por la mujer que ama.

## 1.2 *El autor y el personaje de ficción homónimos o Bryce Echenique, personaje de Martín Romaña*

“Escribir, después de todo, no es más que inventar a un autor a la medida de nuestro gusto”

(Julio Ramón Ribeyro)

“un autor que se entremete debe ser interesante de un modo u otro; debe vivir como un personaje”

(Wayne Booth)

Frente a este subtítulo, alguien podría preguntarse: ¿qué sabemos de Bryce hombre, del autor real? Esta pregunta anularía todas nuestras hipótesis en otra época, no en ésta, cuando los escritores son estrellas que nos ofrecen en entrevistas, artículos y confidencias más o menos deliberadas, a través de los medios de comunicación, una serie de elementos de información paratextual. Antes sólo podíamos hablar, cuando más, del autor implícito (Booth 1974, Reyes 1984, Genette 1983). Hoy podemos conocer al real.

Para saber qué episodios pertenecen a la biografía de Bryce y cuáles son fruto de su imaginación, nos hemos remitido al paratexto autorial y editorial de las novelas, principalmente al autorial autógrafa (Genette 1987): artículos y declaraciones del autor en conferencias y entrevistas. Lo que nos ha sido más útil han sido sus artículos de la sección “Permiso para vivir”, publicados con cierta regularidad en la revista *Oiga*, así como sus conferencias de abril de 1986 en el Banco Continental. Sin embargo, además de las “intenciones” del autor expresadas por estos medios, también hemos tomado en cuenta las observaciones de otros lectores: críticos literarios, escritores amigos de Bryce

Echenique, amigos no-escritores (como Alberto Massa, quien también escribe en *Oiga*), etc.

El personaje de Bryce Echenique que conocemos a través de la visión del narrador de las novelas, Martín Romaña, también se parece mucho al autor real. Ha escrito los mismos libros (salvo las novelas que estamos leyendo), vive en París, es amigo de Ribeyro y le han ocurrido muchas de las anécdotas que forman parte de la biografía conocida del Bryce de carne y hueso (de su paratexto factual).

Sin embargo, hay algo más: es odiado por Martín Romaña y es descrito por él (desde su perspectiva) como una persona sumamente antipática. Como señala el mismo personaje, en el cuento “Una carta a Martín Romaña” (incluido en *Magdalena peruana*), apenas se menciona su nombre, Martín Romaña deja de escribir con la cabeza para hacerlo con el hígado: todo lo interpreta mal, hasta los títulos de sus libros le parecen una alusión personal:

“publicó un nuevo libro el día mismo en que se casó Octavia de Cádiz. Se llamaba, pérfidamente, claro está, *La felicidad ja ja*.”  
(Bryce 1985: 132)

Por esta razón, nuestro personaje es descrito con múltiples adjetivos negativos: pérfido, furioso, cretino, malhumorado, mediotíntico, malvado, estúpido, etc.; como se puede apreciar en estas citas:

“Bryce Echenique, no sé, ni chicha ni limonada [...] trata de ser cordial, trata de no parecer tímido, pero en el fondo parece estar pensando todo el tiempo en otra cosa. [...] Ribeyro parece más consistente.”  
(Bryce 1981: 251)

“mejor con ése no te metas, entre tu incapacidad de molestar y la facilidad con que él se molesta... Increíble, hay quienes piensan que ese tipo es un humorista, pero lo cierto es que *vive permanentemente furioso* y gritando que anda siempre muy ocupado, cuando en realidad lo que está es siempre muy preocupado.”  
(Bryce 1981: 187)

“Hay que ser tan cretino como Bryce Echenique, claro [...] Yo soy totalmente incapaz de semejante estupidez”  
(Bryce 1985: 40)

“*ya se habla demasiado bien de ese tipo* en el Perú, que si es un escritor muy progresista...”  
(Bryce 1985: 299)

El narrador de la novela se siente permanentemente calumniado por este personaje y, en su paranoia, se cree obligado a desmentirlo:

“de él saldrán luego tantas bromas pesadas, tantas pérfidas historias, tantas versiones de esta historia que deforman completamente la mía. Sí, fue él quien dijo siempre que yo exageraba, que lo de Octavia de Cádiz no había sido para tanto, que todo había sido fruto de mi total incapacidad para escribir. Por eso hablaba yo tanto. Cretino.”  
(Bryce 1985: 79)

“es absolutamente falsa la *pérfida historia* que hizo circular el escritor Alfredo Bryce Echenique.”  
(Bryce 1985: 28)

“quisiera aclarar algunas negras versiones sobre este negro período de mi vida, debidas por supuesto a la *pérfida imaginación del escritor Alfredo Bryce Echenique*. Es [...] falsa de toda falsedad la respuesta de Bryce Echenique según la cual mi madre se arruinó costeándole los viajes a esa especie de Proust oral que era su hijo [...] Mi madre, a mucha honra, no es ninguna tonta, y al tercer viaje me mandó al diablo en vez de mandarme un cheque.”  
(Bryce 1985: 239)

Hasta el punto de hablar de la “maldad” de este personaje, que todo lo malinterpreta y lo tergiversa, como cuando le cuenta a todo el mundo que lo vio “de perro por el Barrio Latino” (Bryce 1985: 143), sólo porque Octavia le estaba desenredando el cordón de la cortina que llevaba enrollado.

Sin embargo, en otras ocasiones debe confesar que no miente este “pérfido” individuo:

“Confieso: *no miente el pérfido Bryce Echenique cuando jura y rejure que cada día estoy más para novela* porque me ha visto y oído llegar a varias reuniones apestando a bencina y hablando de Octavia de Cádiz”.  
(Bryce 1985: 70)

e incluso que, con sus pérfidas habladurías, le proporciona el título para su libro:

“Ha regresado a París el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, andaba diciendo por calles y plazas el pérfido Bryce Echenique, ignorando por completo que me había dado así el título para lo que algún día sería esta novela.”  
(Bryce 1985: 132)

Sin embargo, Martín Romaña también logra inspirar a su detestado conocido, y nada menos que todo un libro, del cual el escritor se siente muy orgulloso:

“a mí me resultaba realmente detestable y doloroso verlo en ese estado de felicidad, de plenitud del ser, y de fe en el amor y la infancia. Todo se debía a su última novela, que se jactaba de haber titulado *Tantas veces Pedro*, (en realidad, creo que debió haberla llamado Pedro hasta en la sopa), y que un día, según me chismió Gran Lalo, con gran fidelidad de amigo, Bryce Echenique *confesó haber concebido al escucharme hablando de Octavia por el Barrio Latino.*” (Bryce 1985: 280)

Este paralelo entre el personaje de Martín Romaña y el de Pedro Balbuena ya había sido señalado por la crítica (no obstante, recuérdense las diferencias entre ambos, señaladas en 1.1); con esto el autor real no hace sino demostrar su conocimiento del metatexto de su obra con la misma ironía con que en otras ocasiones manifiesta su desacuerdo frente a él y lo modifica. Martín Romaña comenta a veces sobre el escritor (en un guiño a la crítica), lo mismo que se dice acerca del autor real:

“*De puro serio, o de puro imbécil, Bryce Echenique se había leído cincuenta tomos de novísima psicología infantil, antes de escribir Un mundo para Julius*, con el fin de no meter las cuatro al crear al personaje infantil de esa novela.” (Bryce 1981: 258)

El propio Bryce real había declarado antes lo mismo:

“Cuando empecé a escribir mi novela leí muchos libros sobre niños. Estudios de psicología infantil y novelas. Aparte de esto observé mucho a algunos niños, en particular a la hija de un gran amigo mío.” (Bryce citando por Luchting 1975: 105-106)

También tematiza muchos de los prejuicios que la gente suele tener sobre los escritores célebres:

“Horror de horrores, me dije, al aparecer en la terraza del “Café aux deux magots” y descubrir a Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique, dos escritores que yo imaginaba siempre rodeados de gente, jugando nada menos que al juego de la soledad.” (Bryce 1985: 200)

Lo cual demuestra una intención desmitificadora por parte del autor, frente a la imagen del escritor famoso (o, simplemente, frente a la figura

pública del escritor) quien, finalmente, no es diferente de ningún otro individuo, no es ningún dios. Bryce pretende destruir el mito de la autoridad del autor en el arte y en la vida. Esta intención está claramente graficada en el episodio donde Martín Romaña encuentra a Bryce Echenique escondido detrás de un árbol, esperando a ver si le dan un premio literario, para aparecer en escena si se lo dan y lograr que nadie sepa que estuvo ahí si no se lo dan. Con esto busca quitarnos todo el respeto que podamos sentir por la imagen del escritor de fama. Pero de estas y otras razones vamos a ocuparnos en el siguiente subcapítulo.

### 1.3 *El porqué del desdoblamiento*

“écrire sur soi peut paraître une idée prétencieuse; mais c’est aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide.”

(Roland Barthes)

Para la sensibilidad romántica y postromántica, en todo libro, el autor se ofrece en una representación de sí mismo: escribir se convierte en un acto teatral, sometido a una elaboración teatral. Una de las estrategias utilizadas es la de multiplicar los pseudónimos y las imágenes de uno mismo, disimulando y multiplicando así la figura del autor. Cuando se trata de una obra autobiográfica o pseudoautobiográfica, una de las convenciones, según Roland Barthes (1975), es la de designarse como “yo” y como “él”. Esta convención se cumple en las dos novelas de Bryce: el yo corresponde a Martín Romaña (salvo en el subcapítulo titulado “Martín Romaña creía firmemente” (Bryce 1981: 55), que es el único escrito en tercera persona, con un narrador heterodiegético que lo describe desde fuera), y el él corresponde a Bryce Echenique. De este modo el autor real se ofrece en representación desde dentro y desde fuera. Julio Ortega lo ve de este modo:

“estos desdoblamientos del acto de narrar a través del narrador inclusivo (dice yo pero se designa como él, se habla de tú, y es hablado por el acto mismo de narrar) ocurren formalmente como cambios de perspectiva en el punto de vista.”

(Ortega 1989: 83)

el yo representado se configura, entonces, fragmentariamente, a través de todas sus máscaras dispersas en el texto. Por ello Ortega considera que las novelas han terminado “novelizando” al autor, como si fuera un personaje creado por ellas (op. cit.: 85).

No obstante, bajo la metacategoría de la representación, no es solamente la frontera entre la autobiografía y la ficción la que se vuelve confusa, sino también aquella que separa la ficción del hablar y describir la realidad. La escritura registra, de esta manera, nuevas formas de tensión dramática, que tienen al “yo” por objeto: la escritura se convierte así en la encarnación de las compulsiones y resistencias a escribir. Ampliando esta perspectiva, la escritura misma se transforma en el tema del escritor (en la segunda parte desarrollaremos esta idea de la escritura como tema de las novelas, al establecer su relación de hipertextos frente a la obra de Proust, su hipotexto). En la misma línea, Julio Ramón Ribeyro ofrece esta brillante explicación del “doble desdoblamiento” de Bryce, además de alabar su sabiduría para lograrlo:

“el haber escogido como narrador un personaje interpuesto, que es y no es el autor, lo que le permite utilizar los materiales de la autobiografía sin renunciar a las ventajas de la ficción. Bryce lleva esta ambigüedad al punto de presentarse en su libro con su propio nombre, como un conocido de Martín Romaña con quien discute y hasta se pelea. Sutil juego de espejos en el cual Martín Romaña no es un personaje de Bryce sino Bryce uno de Martín Romaña.”

(Ribeyro 1982: XIV)

Para Ribeyro, la literatura es afectación y, al parecer, también lo es para Bryce. En consecuencia, su doble desdoblamiento se puede interpretar también como un intento de explicitar este carácter de la literatura para el lector, como una señal de alerta para decirle que lo que lee no es la realidad porque no puede serlo (Bryce autor no puede *ser realmente* tres personas a la vez). No se pretende, entonces, naturalizar la ficción, sino más bien *desenmascararla*, para que no pase por realidad. El narrador lleva este desenmascaramiento hasta el extremo de tematizar en la novela lo convencional de la reproducción de los discursos de personaje, en su recuento del diálogo que sostiene con Inés sobre la posibilidad de tener un hijo, donde afirma que “*es tan sólo una manera de contar las cosas*” (Bryce 1981: 565). Este diálogo ha sido analizado por Reisz, a quien preferimos citar directamente:

“En este texto el narrador [...] tematiza el recurso que él mismo emplea para referir la réplica de su mujer [...] dejando en claro que con el discurso directo no está refiriendo sus palabras exactas sino su postura ideológica en relación con el tema y que se trata, por ello mismo, de un modo económico de narrar un diálogo reiterado”.

(Reisz 1983: 204)

Así, el narrador pone de manifiesto el carácter literario de sus reproducciones de discursos propios y ajenos, del mismo modo que en otras ocasiones, con las marcas de escritura que ofrece, demuestra su capacidad de modificar el relato a medida que lo va construyendo, delante del lector, sin ocultarle sus dudas ni sus dificultades para contarle la historia que está leyendo.

Darle un nombre diferente del suyo a este narrador que se muestra ante nosotros, dejando aparentemente fluir su conciencia, y emplear su propio nombre para designar a un antipático personaje, también forma parte, entonces, de este afán autorial de anunciar el “simulacro” ficcional; representa una toma de distancia frente a ambos (narrador y personaje), equivale a declarar: “ninguno de los dos soy yo, exactamente”. Se devela así la afectación ficcional: no estamos en la conciencia de nadie, no estamos en la realidad. Sin embargo, no por ello sus descripciones son menos realistas. Como sostiene Martínez Bonati (1981), el realismo más realista es el que se apoya en el nivel epistemológico menos válido.

El mismo Bryce lo ha explicado en diversas declaraciones, como en ésta que cita Guillermo Niño de Guzmán:

“Yo pienso que *todos los escritores llevamos una doble vida*. A mí curiosamente me juzgan como divertido. Yo no soy así. Cuando me ven en ese buen momento en el cual *me desdoble para hacerme querer o para hacerme aceptar por miedo al rechazo*, entonces la gente está conmigo; pero cuando *me pierdo en mi propio personaje*, allí la gente se cansa de mí y me deja.”

(G.N.G. 1986: 58)

En una entrevista con Ana María Gazzolo, lo explica como un guiño al lector y una prueba de su afán desmitificador de sí mismo (no tomarse en serio como escritor famoso):

“En principio, es *no tomarse en serio* y, por otro lado, es lógico que Martín Romaña, un ser desgarrado por la incapacidad de escribir, deteste y envidie a Bryce profundamente porque mientras él vive esa desolación Bryce es un tipo que escribe feliz. También *es un guiño al lector* por aquello de que todo lo que yo hago es autobiográfico, cuando ahí lo único real es lo de Bryce.”

(Bryce citado por A.M.G., 1986: C-3)

Claro que esto de que lo único real es lo de Bryce resulta bastante discutible, pues las dos historias de amor de Martín Romaña coinciden sorprendentemente con la biografía de Bryce, como veremos a continuación.

### 1.3.1 *Lo que tienen en común el simpático Romaña y el antipático Bryce Echenique*

“Una verdad, en el arte, es aquello cuyo contrario es igualmente cierto.”  
(Oscar Wilde)

“Quiso cantar, cantar  
para olvidar  
su vida verdadera de mentiras  
y recordar  
su mentirosa vida de verdades”

(Octavio Paz)

Lo que tiene en común el autor y el narrador de estas novelas es gran parte de la *historia* de Martín Romaña. Por ejemplo, su viaje a Europa, según confesión del propio autor:

“de esta forma partí en un barco de carga rumbo a Francia, tal y como lo cuento en Martín Romaña.”  
(Bryce entrevistado por Lola Díaz, 1985: 128)

además de sus historias de amor, sumamente similares. El personaje de Inés de Romaña se parece mucho a Magie Revilla, la primera esposa de Bryce, de quien éste habla en su artículo “La corta vida feliz de Alfredo Bryce” (cf. *Oiga*, 21.12.1987: 56-59). Resulta curioso comprobar que, en este artículo, Bryce también se desdobra y habla de sí mismo en tercera persona:

“Ella estudiaba cooperativismo por aquella época y una fría mañana de enero se casó con un escritor llamado Alfredo Bryce.”  
(op. cit.: 58)

Su familia era originaria de Navrea, pueblo que Bryce convierte en “Cabreada” en la novela (recordemos que *estar cabreado*, en España, es una expresión coloquialmente usada como equivalente de “estar molesto o enojado”, y que Inés aparece en la novela casi constantemente molesta con Martín). En una entrevista con Lola Díaz, al ser preguntado sobre la realidad del personaje de Inés, Bryce responde

“Ella ahora es muy rica, pero no cuando la conocí como la hija de unos emigrantes españoles de un pueblo de Burgos. [...] Ella es muy rica y sigue cuidando mucho de mí” (Bryce entrevistado por Lola Díaz, 1985: 131)

Por su parte, Octavia de Cádiz se asemeja bastante a Sylvie Lafaye de Micheaux, la alumna de Bryce con la cual tuvo episodios bastante similares a los de Martín Romaña, y a la que dedicó sus dos novelas (cabe recordar que la función principal de la dedicatoria es la de crear el efecto de realidad y que, por otra parte, ésta puede inscribirse dentro del paratexto privado del autor). Bryce cuenta, en la cáustica autobiografía que escribió con ocasión de la publicación de *La vida exagerada de Martín Romaña* (“La exagerada vida de Alfredo Bryce”, 21/3/1982: XIV-XVI), una historia de amor bastante parecida a la de Martín Romaña con Octavia de Cádiz:

“Una adolescente se enamora de mí en París y yo no me doy cuenta porque estoy abatidísimo tras la partida de mi esposa. No puedo escribir ni nada, o sea que escribo *La felicidad ja, ja*. Cuando me doy cuenta de que tengo metido en casa al ser más adorable del mundo (y al más divertido), a mí me mete la policía a la comisaría, primero, y después una tremenda pateadura. [...] Bueno, digamos que la inolvidable muchacha aquella resultó ser algo que, para un extranjero con sólo blasones tercermundistas, de vocación escritor pobre, excasado además y muy mayor también, se ve pero no se toca. Toqué, y por eso me tocaron tanto a mí. Y perdí la guerra.”  
(Bryce 21/3/1982: XIV)

Asimismo, el autor y el narrador comparten los mismos amigos en París, como Julio Ramón Ribeyro, Patrick Rosas, Albert Bensoussan (su traductor al francés) y Gran Lalo (dueño de Uniclam en París y Solmartur en Lima); y en Bruselas, el Príncipe Leopoldo de Croÿ Solre. Sí, sorprendentemente, el personaje que parece más “de cuento de hadas” existe:

“Bruselas, diciembre de 1985 [...] Como siempre, mis editores tienen la gentileza de darme una noche libre para visitar a mi amigo, el príncipe Leopoldo de Croÿ Solre [...] Mientras observo el viejo, entrañable y alicaído comedor, *Leopoldo, que he convertido en personaje de novela*, se divierte contándome que ha tenido que impedir una llegada en masa de la familia Croÿ Solre (*querían conocer al autor del libro en que él muere al final*).”  
(Bryce, 23/3/1987: 65)

En cambio, el elemento que parece más real en las novelas, existe hoy en la vida de Bryce sólo gracias a ellas: el sillón Voltaire que posee actualmente es el producto de eso que él llama “vivir lo escrito”, “fabular la realidad futura”, como decía Julio Cortázar, o transformar la realidad a través de la literatura:

“ese sillón Voltaire es el mejor ejemplo de lo paradójicas que suelen ser las relaciones entre un autor y su obra [...] críticos y lectores quedaron absolutamente convencidos de que yo escribía, leía y hasta

dormía en un sillón estilo Voltaire. Pero yo nunca había poseído un sillón así [...] El sillón Voltaire que hoy tengo es fruto de un premio literario que obtuve precisamente después de publicar la primera de esas dos novelas en Francia. *Los miembros del jurado descubrieron con asombro que jamás había poseído un sillón como el de Martín Romaña, y me obsequiaron uno el día de la entrega del premio.*"

(Bryce 14/11/1988: 68)

Según Bryce, sus amigos se sorprenden al ver que muchas cosas que cuenta, como ésta, que tienen un aspecto muy autobiográfico aunque no han sucedido nunca, suceden años más tarde delante de ellos. De ahí su famosa frase, en una carta a Luchting:

"admiro la impostura porque es creación, como admiro la mentira del que se engaña a sí mismo porque está tan cerca de la creación, de la invención misma de una nueva vida."

(Luchting 1975: 91-92)

y su definición de sí mismo como "un mentiroso que dijo siempre la verdad" (op. cit.: 110).

Como adelantamos al comienzo y acabamos de comprobar ahora, las dos novelas de Bryce no son autobiográficas. Primero, porque el rol del productor del discurso ha sido modificado intencionalmente: existe un narrador diferente del autor real. Segundo, porque a pesar de todas las similitudes biográficas entre ambos, existen también diferencias, con lo cual se ha modificado además el referente del discurso. Tercero, e importantísimo factor, *porque desde el contrato de lectura del libro queda claro que se trata de una autobiografía ficcional.*

Este contrato se establece desde la primera página, y en él queda especificado el *nombre del narrador*: "Mi nombre es Martín Romaña", (un nombre diferente del nombre del autor, primera negación de la autobiografía); el *lugar de la narración*: "todo, en un sillón Voltaire"; el *tiempo de la historia*: el día 7 de junio de 1978 entré en crisis"; el nombre del *narratario principal*, Octavia; y su carácter de *autobiografía ficcional*:

"Cabe advertir, también, que *el parecido con la realidad de la que han sido tomados los hechos no será a menudo una simple coincidencia [...]* Por lo demás, *altero, cambio, mantengo, los nombres de los personajes.* Y también los suprimo del todo. Creo que me entiendo, pero puedo agregar que *hay un afán inicial de atenerse a las leyes que convienen a la ficción, y pido confianza.*"

(Bryce 1981: 13-14)

Contrariamente a la “improvisación” de la que se le suele acusar, Bryce es muy capaz de poner en práctica planteamientos estructurales bien pensados y estudiados: no es tan espontáneo como se cree. Antes de escribir estas dos novelas, confiesa que

“venía de estudiar lo que era memoria, autobiografía, diario íntimo, notas, novela autobiográfica.”

(Bryce citado por R.G.V. 1981: 16)

y al escribirlas mezcló los rasgos de todas esas formas, es decir, construyó esta autobiografía ficcional con datos autobiográficos y mucha imaginación.

Este híbrido no es nada nuevo, además, puesto que la mayor parte de las autobiografías comparten este carácter. Freud demostró que la memoria también es ficcional, al igual que Nietzsche lo hizo con la historia. El ser está siempre desintegrado, diseminado y diluido, y es (por lo menos en un texto) siempre una ficción. Esta concepción explica la frase de Roland Barthes

“le sujet n’est qu’un effet de langage” (1975: 82)

La epistemología cambiante del sujeto, como afirma Jay (1984), siempre se refleja en los modos de representación de sí mismo. Los escritores usan un medio —el lenguaje—, para representar otro —el ser. Y este ser o conciencia es siempre lingüístico, pues es una producción textual. Por esta razón Paul de Man (citado por Jay 1984: 18) sostiene que lo que confrontamos en cualquier trabajo autobiográfico no es la serie de eventos históricos, sino la serie de esfuerzos por escribir algo. Por otro lado, el hecho de que algunos lectores tomen esta novela como una autobiografía se debe al “poder magnético”, como lo llama Lejeune (1986: 70), de los nombres *reales* utilizados en el texto, que le comunican a todo lo demás un carácter referencial que no posee.

### 1.3.2 *El desconcierto del lector y la conciencia de la ficción*

Las tribulaciones del lector de estas novelas (por las coincidencias que encuentra entre la vida de Bryce y la de Romafia en un contrato de lectura no autobiográfico) originan que no pueda limitarse a recibir información pasivamente: que se vea obligado a interpretar, a *construir el sentido* de lo que lee.

Además, la presencia del nombre del autor en el texto, para designar a un personaje más bien antipático desde la perspectiva del narrador, implica necesariamente al lector en el juego de referentes y de niveles ficcionales, ya que significa la inclusión de un *nombre real* con praxis conocida, cuya aparición funciona como una discordancia que el lector está invitado a resolver (si puede) por lo menos a integrar en el texto como una figura de oxímoron del tipo “mentir verdadero”, del cual solamente el texto es la clave.

A través de este recurso, se fuerza la conciencia de la ficción y el lector se ve obligado a darse cuenta de que eso no es verdad, sino ficción, un juego, un guiño del autor real. Esto se ve ratificado por los juicios negativos de Martín Romaña sobre Bryce Echenique, como escritor y como persona. Lo envidia y lo aborrece porque es un autor conocido, porque ha publicado libros, porque puede escribir; y además por sus defectos personales, que demuestran que no es ningún ser excepcional. Por medio de las burlas de Martín Romaña, Bryce se burla de su propia posible imagen de autor de fama y de la deificación que se hace del escritor en general.

El discurso dieguéticamente autoconsciente de Martín Romaña tiene como fin subvertir la idea de la obra literaria como un todo autosuficiente y abrir nuevas dimensiones ficcionales en el relato, en un espacio donde todo es literatura. Las inserciones autorreflexivas, en este contexto, contribuyen a revelar una práctica narrativa donde se soslaya la lógica representativa. La reiterada mención de Bryce Echenique nos alerta sobre la presencia del paratexto <sup>1</sup>; la de Proust, sobre el hipotexto; las de otros autores, sobre el intertexto; las del cuento de hadas y las historias de amor de los viejos tiempos, sobre el architexto; invocando todas un contrato con el lector en el que éste está obligado a reconocer que todo lo que lee es ficcional, no histórico.

Este trabajado juego de involuciones es más tendenciosamente paródico cuando se pone al lector en contacto con una imagen leída del autor, como la que ofrece Bryce al fictivizarse y describirse a sí mismo, como una forma

---

1. Este mecanismo de infracción y de confusión de límites, que permite en el régimen narrativo toda suerte de transgresiones, entre ellas la alusión, en el texto mismo, a ciertos datos paratextuales, es una de las pocas excepciones en las que el texto “habla” de su paratexto, la zona contigua que lo encierra, lo comenta y define, y recibe el nombre de *metalepsis* (cf. Genette 1972: 244 y Genette 1982: 9). En los *Cuadernos* de Bryce resalta el uso de esta figura.

de afirmar que lo que leemos es invento, simulacro, mentira; como la última ironía de un escritor que se desdobra y se contempla a sí mismo al contemplar su propia creación. De esta manera transgrede las fronteras del mundo novelesco para saltar al de la realidad (al del autor real convertido en personaje, del que cuenta anécdotas reales), demostrando que todo es, a fin de cuentas, ficción.

Esta obra no contiene un “mensaje” para otro (recordemos la frase de Bryce: “no se debe confundir a los escritores con el cartero”); es más bien un desenmascaramiento del autor, una poética de la escritura y del hablar; un texto que comprende en sí mismo las marcas explícitas de su producción. La procedencia autobiográfica de los episodios no debe distraernos del manejo de todos los materiales, puestos al servicio de un proyecto literario significativo

Debemos reconocer que en toda la actividad discursiva de Bryce (incluso fuera de los límites de lo estrictamente literario, en sus artículos periodísticos, crónicas de viaje, entrevistas y conferencias) existe una fuerte tendencia hacia la autobiografía, que ha marcado la naturaleza de todo su proyecto artístico. Sin embargo, esto no significa que sea su voz (la del autor real) la que escuchamos en cada uno de sus textos; se trata más bien de una polifonía de voces propias y ajenas, que se articulan en su escritura.

## 2. EL TEXTO DE BRYCE EN EL UNIVERSO DE TEXTOS

*“Quand on écrit, on dispense des germes, on peut estimer qu’on dispense une sorte de sémence et que, par conséquent, on est remis dans la circulation générale des sémences.”*

(Roland Barthes)

Los escritores no solamente viven de la vida de los otros, sino muchas veces también de sus palabras. Sin embargo, además de ladrones son también creadores de palabras y de vidas, pues se convierten en fuente para otros escritores y para sí mismos. Su pensamiento nace de la confluencia de otros pensamientos, y no precisamente del deseo de ser originales. La literatura funciona, para muchos (como Borges), como una serie de citas, como un gran pastiche. Si está bien hecho, se habla de una nueva obra, original; en el caso contrario, se habla de copia y de falta de originalidad.

## 2.1 *Navegando en un sillón Voltaire en busca del tiempo perdido*

El arte de hacer lo nuevo con lo viejo presenta la ventaja de producir objetos más complejos, pues una nueva función se superpone y se entremezcla con una antigua estructura, y la disonancia (o la armonía) entre estos dos elementos copresentes le proporciona un nuevo carácter al conjunto.

Esta duplicidad, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse, según Genette, a través de la vieja imagen del *palimpsesto*, en la cual un texto se superpone a otro, al que no disimula completamente, sino que permite ver por transparencia. Por ello se puede decir, con justicia, que el pastiche y la parodia designan a la literatura como *palimpsesto*. Esto se aplica generalmente a todo hipertexto, como lo hacía Borges al hablar de la relación entre el texto y su pre-textos. El hipertexto nos invita, entonces, a una lectura relacional cuyo sabor, perverso si se quiere, se condensa bastante bien en el adjetivo inédito que inventara Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa* (Genette 1982: 452). Esta sección pretende ser una lectura de este tipo.

### 2.1.1 *Proust oral o el hipotexto declarado de Bryce*

“Écrire, c’est osciller entre la mélancolie de n’être qu’un copiste et l’illusion d’être le premier”

(Michel Schneider)  
“L’écivain, ce plagiaire”

Tomando en cuenta que Genette sólo considera hipertextualidad a la “masiva y declarada”, podemos decir que la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido* (obra B), constituye el hipotexto de los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* (obra A) de Bryce Echenique. Hipotexto masivo, puesto que toda la obra A se deriva de la obra B; y *declarado*, porque es asumido por el autor real al denominarse a sí mismo “Proust oral”, en diversas entrevistas y conferencias y porque encontramos múltiples confirmaciones textuales y paratextuales de esta hipótesis. En primer lugar, una confirmación partextual: el título del libro de cuentos que publicó Bryce Echenique después de los *Cuadernos, Magdalena peruana*, que significa una clara referencia a Proust y al tan conocido episodio de la magdalena mojada en el té, que le permite recuperar sinestésicamente la memoria del “tiempo perdido”<sup>1</sup>. En

---

1. Cabe resaltar que existen dos reelaboraciones del tema de la magdalena proustiana en Bryce: una bastante grotesca, en el cuento “Magdalena peruana”, y la que asocia el olor de la bencina al recuerdo de Octavia de Cádiz, en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*.

segundo lugar, varias confirmaciones textuales: el narrador nos dice, desde el comienzo de la primera novela, que con las peripecias de su vida

“podría llenar mil páginas como ésta, en un *loco marcelprousteo*, sin asma felizmente”  
(Bryce 1981: 23)

y que Marcel Proust

“era más o menos el hijo escritor que yo no le había dado a mi madre”  
(Bryce 1981: 259)

Del mismo modo, desmiente la versión del “pérfido Bryce Echenique”

“según la cual mi madre se arruinó costeándole viajes a *esa especie de Proust oral que era su hijo*.”  
(Bryce 1985: 239)

También nos cuenta que su madre va en “peregrinación” a la casa de Illiers, donde vivió “su verdadero hijo literario, o sea Marcel Proust” (Bryce 1981: 264); así como la advertencia que le ha hecho respecto a su futuro literario:

“Martín, mientras no escribas *La búsqueda del tiempo perdido* peruana, o algo muy por el estilo, pues sé que hay que tener en cuenta las diferencias, no estoy dispuesta a contarle a nadie de la familia, ni a ninguna de mis amigas, que te estás convirtiendo en escritor en París”  
(Bryce 1981: 251)

y el atinado (por los resultados) consejo que le da sobre sus posibilidades literarias:

“Martín, tienes que leer a Proust y dejarte de sindicatos pesqueros y demás babosadas. Siempre habrá gente de valor para ocuparse de esas cosas, pero tú, Martín, déjate de bobaliconadas”.  
(Bryce 1981: 248)

Los *Cuadernos* representan justamente eso que quería la madre de Martín Romaña: una “búsqueda del tiempo perdido peruana”, algo muy similar a la obra de Proust en cuanto a su *historia* (contenido dieguético, cf. Genette 1983) se refiere: son la historia de cómo Martín Romaña se convierte en escritor, del mismo modo que lo logra Marcel; constituyen la historia de una escritura.

Asimismo, podemos encontrar algunos paralelismos entre ambos textos, como la existencia de un “lado Swann” y un “lado Guermares”, marcados en el texto de Bryce por los dos libros que lo conforman y por las dos figuras femeninas que sirven de centro a cada uno de ellos. Inés representaría el lado Swann (recuerda a Gilberte, y el estado en que queda Martín después de ella es similar al de Marcel después del matrimonio de Gilberte, unido a su incapacidad para escribir), en *La vida exagerada de Martín Romaña*; y Octavia el lado Guermares (el mundo aristocrático, junto con el Príncipe Leopoldo de Croÿ-Solre), en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Además, Octavia nos recuerda a Albertine, presentada por Marcel como una figura del destino y como una musa, bastante atípica: “bacchante à bicyclette... muse orgiaque du golf”; pues ella es “la Musa en automóvil y con bluejean” (Bryce en entrevista con R.G.V., 1984: 21).

Esta dicotomía ha sido también percibida por Ricardo González Vigil, a quien citamos a continuación.

“El “loco marcelprousteo” de Martín Romaña desencadenó una memorable variante del “lado Swann” (la Inés progresista y luego burguesa podrida de *La vida exagerada...*) y el “lado Guermares” (la Octavia aristocrática de *El hombre que hablaba...*)”

(R.G.V. 14/12/86)

Este crítico también ha señalado la singular variación del tema de la magdalena proustiana en el cuento “Magdalena peruana”:

“Esta vez, la “*fijación proustiana*” de Bryce (alimentada desde su niñez, por su madre) lo lleva a citar a Proust —acierto grande— [...] Lamentablemente, lo conduce también a una grotesca variante del olor de la Magdalena inmortalizada por Proust; ahí cabe el dicho —tan desagradable por prejuicioso— según el cual no es lo mismo un desnudo griego que un cholo calato” (ibid).

Sin embargo, aquí no acaban las similitudes. Ambos libros pueden ser considerados como novelas iniciáticas, novelas de aprendizaje en las cuales el protagonista atraviesa numerosas pruebas y sufrimientos, penetra en un mundo distinto del de su vida cotidiana y vuelve de sus aventuras completamente transformado, es decir, *iniciado*. Este tipo de novelas constituye en realidad el símbolo de una aventura espiritual, de formación del alma; al final de ellas se encuentra siempre la luz, una conquista, la salud del alma o, como en el caso de Marcel y Martín Romaña, la vocación. Para ambos existe la

búsqueda en el mundo seguida de la soledad y las dudas sobre su talento literario (el hecho de creer no tenerlo equivale a la muerte simbólica antes de la iniciación). Finalmente, descubren la luz del iniciado, que en ambos casos es el hallazgo de la materia y la manera de la obra que van a escribir: su propia vida y su búsqueda.

“escribir, *solo pero no revuelto sino resuelto*, sobre Inés y sobre ti”.  
(Bryce 1985: 131)

“por qué no escribía yo sobre esas cosas entonces, en vez de andar robándole materiales a Marx y a personajes de mi techo para una novela sobre sindicatos pesqueros.”  
(Bryce 1981: 162)

“una novela que empiece con un tipo que vive en París, que está sentado en un café de París, leyendo un libro de Hemingway sobre París, y que de pronto siente un profundo deseo de irse algún día a vivir a París con su novia Inés o algo así...”  
(Bryce 1981: 182)

Es decir, que para los dos narradores-protagonistas, la escritura se convierte en salvación, después de haber creído estar muertos para el mundo, como se muestra Martín en esta cita:

“Aquella porquería de novela te convenció de que te habías traicionado, de que *ya no podías escribir*, de que *un hombre que se traiciona a sí mismo ya no se vuelve a encontrar*.”  
(Bryce 1981: 186)

Esta “iniciación” a la escritura se articula en tres momentos dramáticos: *el deseo* (la búsqueda de la revelación-escritura, que para Martín está representada por su fallida novela sobre los sindicatos pesqueros), *el fracaso* (los peligros, la noche, la nada, simbolizados por el abandono de Inés y el rechazo de todo y de él mismo frente a una novela que no funciona porque no es verdadera en su esencia, porque no nació de un verdadero impulso creador sino que fue escrita “por encargo”), y finalmente *la asunción* (en lo profundo del fracaso encuentra la victoria, cuando está más deprimido aparece Octavia, “milagrosamente”, y su lema salvador: “imprima, no deprima” (así lo declara Martín Romaña al inicio de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*).

Estas mismas etapas se pueden señalar en la obra de Proust y, por si fuera poco, también podemos encontrarlas en la biografía de ambos autores (gracias a sus propias declaraciones textuales y para-textuales): a un precoz deseo de escribir (cf. el artículo de Bryce “Pude haber sido un escritor precoz”) sucede

una etapa de tanteos, como si se buscara, se abandonara, se perdiera y se volviera a vislumbrar el camino verdadero, a través de una cierta experiencia de la literatura, antes de llegar a la escritura.

Esta experiencia de la literatura guarda relación con otro paralelismo que prueba la hipotextualidad de Proust para Bryce: la desilusión biográfica de ambos autores frente a la literatura y a los mitos de la cultura. Los libros de los otros fascinaron y luego desilusionaron a Proust, así como las obras de Bergotte y Goncourt lo hicieron con su narrador, Marcel. Su travesía de la literatura, tan parecida a los viajes iniciáticos (cf. Barthes 1972: 123), se manifestó en sus pastiches (el mejor testimonio de fascinación y desmitificación) de los autores que había admirado; del mismo modo que la de Bryce se manifiesta en estas dos novelas, que constituyen en cierto modo un *pastiche desmitificador de París* (del París literario que le inventaron Hemingway y Vallejo —véase su epígrafe vallejiano sobre París—), que él descubrió absolutamente diferente), como se puede apreciar en las siguientes citas:

“andaba por calles y plazas repitiendo que *a la Ciudad Luz se le habían quemado los plomos*”.  
(Bryce 1981: 208)

“París era, también, *la ciudad más cómica y ridícula del mundo*”.  
(Bryce 1985: 208)

“Claro, el pelotudo de Hemingway se lo trae a uno de las narices a París con francesitas tipo éramos tan pobres y tan felices, gringo cojudo, cómo no se te ocurre poner una nota a pie de página destinada a los latinoamericanos, a los peruanos en todo caso, *una cosa es ser pobre en París con dólares y otra cosa es serlo con soles peruanos... qué pobres ni qué felices*”.  
(Bryce 1981: 181)

“esta ciudad de la que todos nos quejamos tanto... París es la ciudad de la cual uno siempre está deseando irse a Roma”.  
(Bryce 1981: 231)

“*en esta ciudad está permitido hablar solo, bajito y furioso, pero silbar o tararear una alegre canción es un abuso de confianza* que se permiten los negros y, desde el 68, los latinoamericanos, un abuso de salud mental, de buen humor, en fin, una verdadera provocación tercermundista”.  
(Bryce 1981: 334)

Martín representa la “memoria colectiva” latinoamericana de los que han descubierto que París y Europa no son la fiesta en la que la literatura y la cultura las transformaron. Por eso su frase

“ahora que venga un Proust sin tanta marquesa y sin tanto asma para recuperar todo este tiempo perdido que empezó con gente corriendo a gritos y slogans por las calles y conmigo perdiéndome todo el tiempo entre esta gente, confundidísimo.” (Bryce 1981: 314-415)

y su propia conversión en ese Proust de mayo del 68. Monserrat Roig ha remarcado también este afán desmitificador:

“... quizás su autor intente con esa novela desbaratar la vieja tradición francesa según la cual todo latinoamericano en París tiene que ser de izquierdas. Y el París que vive Martín Romaña no tiene que ver con la fiesta que inventó Hemingway, sino se acerca más al París de muchos españoles, que también no tenían más remedio que ser de izquierdas, París de waters de hueco en el suelo y de buhardillas húmedas en donde era difícil no soslayar el rencor”. (Roig 1982 (2): 11)

Según Bryce, las mil páginas que suman las dos novelas no sirven más que para “hablar del mito de Francia”, para contar la misma historia que se podría resumir en esta frase: “*Notre Dame era mucho más bonita en Lima que en París*” (Bryce, conf. de 1986). Sin embargo, es consciente de que, al hacer literatura, él también está creando nuevos mitos, por lo cual pretende destruirlos antes de que el lector caiga en esa trampa “literaria”, por eso le hace decir a su narrador:

“si tipos como Hemingway *me inventaron París*, yo le debo estar inventando Perugia a algún otro pobre pelotudo”. (Bryce 1981: 202)

También pretende desmitificar toda la literatura (representada por todos los libros que, simbólicamente, se hunden en el mar, a su llegada a Europa) que aprendió en Lima con su profesora, Merceditas. Sobre todo la literatura como valor cultural, como mero conocimiento de autores y de obras, del cual se burla en esta conversación de Martín Romaña con “Lagrimón” López:

“... ¿A quién más has leído, Martín?”

—Pascal, Racine, Molière, Corneille, Malraux, La Fontaine, Proust cinco veces, Hemingway en versión original, Miller, Cicerón, Plutarco, Freud, Marx, Engels, Mao, Trozki (noté que Lagrimón comenzaba a perder interés, o sea que *volví a la cultura de mi mamá*), Maupassant, Maeterlink, Anatole France, *Madame Bovary*, Stendhal y *El Principito* de Saint-Exupéry.— *Le dije La Gioconda, para probar, y también me lo aceptó.*” (Bryce 1981: 287)

Así como se burla de la “enseñanza” de la literatura que consiste en una mera repetición, en centros culturales tan prestigiosos como La Sorbona, otro mito cultural:

“el asunto era tomar bien las notas porque a fin de año el que mejor las memorizaba y las pasaba a la hoja de examen obtenía la mejor nota. *Era un mundo circular y perfecto, en el que los profesores recibían lo mismo que daban, y daban lo mismo que pensaban recibir.*”

(Bryce 1981: 39)

que también destruye y deja de lado:

“Pasé por la Sorbona, le saqué la lengua, y juré no volver a aplaudir nunca más a los profesores de azul marino... estaba jodido, y hasta ahora *París sólo me había servido para eso*”.

(Bryce 1981: 66)

Pero no son sólo los profesores, sino también los alumnos quienes carecen de un verdadero interés, pues el narrador nos cuenta que sus alumnos de Nanterre son todos unos diletantes.

Por otra parte, la estructura órfica de las novelas iniciáticas también se da en estas dos: el mundo está dividido en dos partes opuestas, de las cuales el héroe tiene el privilegio de ir y volver enriquecido. Para Martín Romaña, Octavia y sus recuerdos son la prueba de su conocimiento del otro lado. Podría establecerse un paralelo entre Inés/el infierno y Octavia/el paraíso, el cual parece confirmarse en estas palabras del narrador:

“Sartre tenía toda la razón: el infierno son los demás. Pero cómo no afirmar, tras haber conocido a Octavia de Cádiz, que *los demás son el paraíso, también, aunque sean tan sólo el paraíso perdido y ello me haya llevado a perder la razón.*”

(Bryce 1985: 45)

La escritura se convierte, sobre esta base, en la única forma de recuperar el tiempo perdido, para Marcel, y el paraíso perdido, para Martín Romaña:

“ya me tocaba comprender *hasta qué punto había pasado el tiempo perdido*. Pero loco de contento, porque Octavia volvía a acudir a mí [...] *me decidí a buscar como loco el paraíso perdido.*”

(Bryce 1985: 283)

“*recuperáramos el tiempo y el paraíso perdidos*”

(Bryce 1985: 295)

*"Escribir me ha servido para estar con Octavia de Cádiz, no para que regrese"*. (Bryce 1985: 295)

Recordemos que se define, después de Inés, como "un moribundo de treinta y tres años" (Bryce 1985: 18), pues ella es

*"la muchacha por la que casi me quedo sin ser escritor, por la que casi me quedo sin llegar a ser yo"*. (Bryce 1981: 629)

mientras que Octavia lo ayuda a volver a vivir y a escribir, se presenta como su guía espiritual (su *donna angelicata*) en el camino de la búsqueda. Luego de descender "a los infiernos" (que es descender a sí mismo hasta descubrir que puede escribir sobre su propia vida), y quedarse solo, ella lo empuja a escribir. Por eso Martín Romaña no escribe sólo *sobre* ella, sino también *para* ella: Octavia es su narratario principal, además de su madre y de nosotros, sus "queridos amigos", los lectores. Martín Romaña será, entonces, no sólo "el hombre que hablaba *de* Octavia de Cádiz", sino *a* Octavia de Cádiz.

Asimismo, el infierno de la impotencia frente a la escritura ocupa en Proust gran parte de *El tiempo perdido*, mientras que en el caso de Bryce ocupa toda la primera novela. A partir de la segunda, Martín Romaña ya es escritor, puesto que ya escribió su cuaderno rojo; así como Marcel obtiene el poder de la escritura en el fondo del renunciamiento y este hallazgo ocupa todo *Le temps retrouvé*, donde él explora los signos que ha recibido y comprende el mundo, el tiempo y el libro.

Podemos afirmar, en consecuencia, que la integración dieguética entre los títulos y las partes del texto es muy fuerte en ambos escritores. En la obra de Proust, la sucesión de las partes está organizada por el hilo cronológico único de la vida del héroe-narrador, y se sabe que él quería originalmente publicar en un solo volumen, titulado *Les intermittences du coeur* (título que, curiosamente, es citado por Martín Romaña en la novela de Bryce); resignado a una división inevitable, lo quiso en dos volúmenes: *Le temps perdu* y *Le temps retrouvé*. Igualmente, el título integrador de Bryce *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* unifica dos novelas que representan "el tiempo perdido" con Inés: *La vida exagerada de Martín Romaña*; y el "tiempo recobrado" con Octavia: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*.

No obstante todas estas semejanzas, debemos reconocer que también existen diferencias: por ejemplo, la identidad de nombres entre el autor y el

personaje-narrador en Proust, que en Bryce son diferentes. Por otro lado, el nombre del narrador proustiano nos es revelado tardíamente, mientras que Martín Romaña se presenta ante nosotros desde la primera página. En la obra de Bryce la identidad se da más bien entre ciertos episodios de la vida del autor, del narrador y del personaje que lleva su nombre, con lo cual la novela se convierte en un coctel dosificado de confidencias y fabulaciones. Sin embargo, existe aún otra identidad: la de los nombres de ambos autores:

“a su mamá le gustaba leer a Marcel Proust —por esta razón *Alfredo se llama Marcelo de segundo nombre*”

(Montserrat Roig 1982 (2): 9)

que, como vemos, no es casual, y llega al extremo de la confusión, en su contexto familiar:

“una vez un mayordomo que no le [*sic*] conocía le dijo: “Señor Proust, su mamá está leyendo una novela de Bryce Echenique” (Ibid)

Y ahí no termina el asunto de los nombres proustianos, pues, por su parte, Bryce llamaba a su madre “Proustita”, por su afición a Marcel Proust (cf. Romero San Martín 1986: 50).

A pesar de todas estas coincidencias, es necesario recordar que todo hipertexto puede leerse por sí mismo, pues posee una significación autónoma y, en cierto modo, suficiente. Sin embargo, suficiente no significa exhaustiva, ya que en todo hipertexto existe una ambigüedad que, según Riffaterre (1979), sólo se pierde gracias a la lectura intertextual. Para Genette, esta ambigüedad obedece, precisamente, al hecho de que un hipertexto “peut à la fois se lire pour lui-même, et dans sa relation à son hipotexte” (Genette 1982: 450). No obstante, el desconocimiento de su hipotexto priva siempre al hipertexto de una dimensión de su realidad (contra esta pérdida de sentido, los autores suelen emplear diversos indicios, textuales y paratextuales, como lo hace Bryce). El hipertexto gana, entonces, con la percepción de su carácter hipertextual, con el descubrimiento de su hipotexto.

### 2.1.2 *La importancia de los nombres*

“Un personaje es, ante todo, el sonido de su nombre, y todos los sonidos y ritmos que de él proceden”

(Gass 1974: 68).

La mayoría de las palabras que utiliza el novelista tienen sus significados ya determinados; no así los nombres propios, que representan estímulos especiales para el escritor (aparte de poseer un gran valor organizador), porque le ofrecen la ocasión de crear significaciones a nuevas palabras:

“Un nombre propio comienza como un espacio en blanco, como una pared o un lienzo, sobre el cual uno puede pintar una significación tan turbulenta y misteriosa, tan traicionera y vasta como la de Moby Dick, o tan delicada, cuidadosa y sensible como la de Fleda Vetch”.  
(Gass 1974: 70)

Con el nombre, como ha señalado Spengler en *La decadencia de Occidente*, llega una nueva visión del mundo: el nombre roza el significado del conocimiento y la fuente del temor igualmente. El mundo ya no existe simplete, se siente en él un secreto, pues el hombre nombra aquello que es enigmático. Sólo el animal no conoce enigmas; por eso, con el nombre, se pasa de lo físico cotidiano del animal a lo metafísico del hombre, lo cual representa un punto decisivo en la historia del alma humana.

En la ficción, darle un nombre a algo es adjudicarle la existencia. Según Graciela Reyes (1984: 18), el estatus ontológico de la ficción es un estatus lingüístico: entidades, seres, mundos, palabras, todo aquello que se dice en el discurso existe en tanto nombrado.

Esto puede explicar por qué, tanto para Bryce como para Proust, la unidad de sus obras se encuentra en los nombres: al hallarlos, los libros parecen escribirse solos. Roland Barthes afirma, al respecto, que

“l'événement (poétique) qui a “lancé” la *Recherche*, c'est la découverte des Noms; sans doute, dès le *Sainte Beuve*, Proust disposait déjà de certains noms (Combray, Guermantes); mais c'est seulement entre 1907 et 1909, semble-t-il, qu'il a constitué dans son ensemble le système onomastique de la *Recherche*: ce système trouvé, l'oeuvre s'est écrite immédiatement”.

(Barthes 1972: 124-125)

El mismo Proust ha esbozado su teoría del nombre propio en dos oportunidades: en *Contre Sainte-Beuve* (1954), en el decimocuarto capítulo, “Noms de personnes”; y en *Du côté de chez Swann*, en la tercera parte, “Noms de pays: le Nom”. Sostiene que el nombre propio se ofrece a una exploración, a un desciframiento, es un medio en el que hay que hundirse, bañándose en todos los ensueños que sugiere:

“Ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j’irais me plonger”.

(Proust 1929: 236)

El nombre proustiano, por su espesor semántico, se presta a un verdadero análisis sémico, según Barthes, que el lector puede dilatar, rellenando los intersticios de su “armadura sémica” con infinitud de adiciones. Esta dilatación sémica del nombre propio puede definirse de otra manera: cada nombre contiene algunas “escenas”, surgidas de manera discontinua y errática, que no piden más que unirse para formar un pequeño relato, pues contar no es nada más que unir entre ellas, por un proceso metonímico, un número reducido de unidades plenas. Gracias a esta catálisis, de una riqueza infinita, es posible decir que, poéticamente, toda la novela ha surgido de algunos nombres (Barthes 1972: 127-128). Para Bryce, paralelamente, crear un personaje es dar significado, definir a través de un nombre. La realidad de un personaje está para él asegurada por su nombre. Cuando encuentra el nombre, como ha dicho repetidas veces en entrevistas y conferencias, sabe que ya hay novela esperándolo:

“si hay título y si hay nombre de personaje, hay libro”

(Bryce, conferencia de 1986)

En las novelas que nos ocupan, sobre todo en la segunda, los nombres tienen una enorme importancia en la construcción del sentido final del texto: Martín Romaña y Octavia de Cádiz son en realidad nombres, es decir existencias, que los personajes quieren asumir:

“nosotros podíamos ser Octavia de Cádiz y Martín Romaña”

(Bryce 1985: 51)

*“era absolutamente necesario que fuéramos Octavia de Cádiz y Martín Romaña, [...] ella era Octavia de Cádiz porque me adoraba y me amaba con pasión y porque no habría podido seguirme viendo con su verdadero apellido. Por eso era maravilloso que yo no me hubiese ni siquiera fijado en su verdadero apellido, por eso era maravilloso que desde el comienzo hubiese sabido que tenía otro nombre para mí”.*

(Bryce 1985: 53)

Estos dos personajes parecen enamorarse de sus nombres, o por sus nombres (o de lo que representan esos nombres: la quimera de cada uno de ellos). Recordemos que el amor de Octavia comienza de una manera “real

maravillosa” (Bryce 1985: 15), al escuchar el nombre de Martín Romaña mencionado por su hermana:

- ¿Estás segura que se llama Martín Romaña? —le preguntó Octavia.
  - ¿Por qué? ¿Lo conoces? [...]
  - No lo conozco, Florence, pero sí lo conozco [...] *Me inquieta ese nombre*. Necesito saber quién se llama Martín Romaña”.
- (Bryce 1985: 15-16)

Recordemos también que, desde el inicio de la segunda novela, al hablarnos de la primera, el protagonista nos dice que lo único que queda de él es su nombre:

“al final de esa novela sobre mi vida desde que me vine a París, prácticamente *lo único que quedó de mí*, aparte de algunos kilos de peso, *fue mi nombre*”.

(Bryce 1985: 13)

y que, gracias a Octavia de Cádiz, vuelve a ser una persona:

“gracias a ella *había vuelto a ser Martín Romaña* y gracias a ella iba a llegar a París por primera vez en mi vida porque ella era Octavia de Cádiz solo y solamente”.

(Bryce 1985: 54)

Octavia de Cádiz se enamora de este nombre, mientras que el amor de Martín comienza al “reconocerla” (obsérvese la dicotomía Octavia/Octavia de Cádiz):

Octavia, tú no sabes hasta qué punto tú eres Octavia de Cádiz”.

(Bryce 1985: 67)

“Octavia era preciosa. Preciosa y tierna y generosa y comprensiva *como Octavia de Cádiz*. *Es ella*, me dije, porque así lo sentí, porque sentí que era ella”.

(Bryce 1985: 50)

La reconoce aquí como al ideal, como a la “*donna angelicatta*”<sup>1</sup> cuya primera aparición tiene lugar en una playa de Cádiz, “en pleno *mezzo del camin di nostra vita*” (Bryce 1981: 194), como la Beatriz de Dante en *La vita nuova*, y a la cual conoce durante largo tiempo “*sólo en estado o calidad de aparición*” (Bryce 1981: 13). Por eso previene al lector al comienzo de *La vida exagerada*:

---

1. Obviamente, la tradición trovadoresca, que ofrece esta imagen de la mujer amada, también puede considerarse como un hipotexto de la obra.

*"Las apariciones milagrosas de Octavia de Cádiz pueden por momentos inquietar (a mí, desde luego, me inquietaron muchísimo)."*

(Bryce 1981:13)

Ella será a lo largo de la novela esa abstracción, ese ideal, que Martín Romaña abstraerá e idealizará cada vez más, hasta convertirla en su *quimera*, no en su amada ni, mucho menos, en su esposa:

Octavia — le dije, nunca sabré si proféticamente—, *tú no eres de verdad.*"

(Bryce 1985: 94)

"no hay chicas como Octavia de Cádiz."

(Bryce 1985: 19)

aquella muchacha que una vez vi en Cádiz y que era tan maravillosa porque *era tan de novela y tan de verdad.*"

(Bryce 1985: 61)

"Octavia de Cádiz *no era real, era un ideal, fue una quimera*. Otros, Martín Romaña, se ganan la lotería, tú en cambio *te ganaste el gordo de la vida, la quimera, nada menos que la quimera*".

(Bryce 1985: 303-304)

Para él, la quimera le ha hecho la mala jugada de convertirse en realidad, descubre al final de la novela

"Conocedor de mi secreto, de lo que es una quimera, y de *la mala jugada que me había hecho el ideal*, por idealista, procedí a no dejarme impresionar, a representar el papel del hombre fuerte que lo ha descubierto todo."

(Bryce 1985: 305)

Claro que, no por ser una quimera, ella pierde sus atributos de mujer, como podemos comprobar en la siguiente cita:

"Para ser una quimera, no se puede negar que era una real hembra, la mujer con más recursos del mundo."

(Bryce 1985: 312)

Sin embargo, el milagro de la aparición del ideal en la realidad no termina ahí, resulta que para Octavia la situación es similar:

"lo entendí toditito, desde el primer día, desde el primer instante: *también yo era el quimero de Octavia.*"

(Bryce 1985: 309)

El escritor Bryce Echenique resulta mucho más lúcido que Martín Romaña, al descubrir antes que él que Octavia no se llama así:

“— ¿Cuál es tu verdadero nombre, Octavia? En mi vida he visto nada más francés ni más bonito que tú, y simplemente *me niego a creer que te llames Octavia de Cádiz.*”  
(Bryce 1985: 89)

Mientras que Martín sólo descubre al final (“sólo en el cielo”, en palabras de Bryce), gracias al príncipe Leopoldo, su verdadero nombre, Petronila.

“— Tendrás que acostumbrarte a la idea de que *se llamaba en realidad Petronila.*  
— Pero si desde que me llenó la primera ficha de alumna en Nanterre, el día que la conocí...  
— ¿Qué otra cosa esperabas de una quimera, Martín?”

y descubre también lo importante que fue para ella convertirse en su quimera:

“*Petronila necesitó sobrehumanamente ser Octavia de Cádiz, darte el amor ideal, el amor que buscabas y necesitabas.*”  
(Bryce 1985: 313)

Sin embargo, además de la verdad, Martín Romaña encuentra en el cielo la justificación de toda su historia de amor con el nombre de Octavia, en su conversación con el Príncipe Leopoldo:

“— Una última pregunta, Leopoldo, ¿cómo crees que le llama Dios a Octavia?  
— Hombre, Octavia de Cádiz, por supuesto.  
— Ah, lo feliz que voy a ser, Leopoldo.”  
(Bryce 1985: 314)

Con lo cual el nombre es aceptado y consagrado por la divinidad. En el cuento “Una carta a Martín Romaña”, el narrador (que en este caso es el personaje ficcional Bryce Echenique), demuestra nuevamente la importancia que tuvo este nombre para Octavia, cuando va a verla para pedirle información sobre Martín Romaña, ya fallecido:

“El lector recordará tal vez que el verdadero nombre de Octavia era Condesa Petronila Faviani [...] Pues bien, *nada puede obtener de la condesa Faviani mientras la llamé Petronila* [...] Un lapsus mío le dio un vuelco total a la situación [...] *le dije Octavia y vi cómo se producía en esa mujer una verdadera transfiguración.* De ser casi la estatua de

Octavia de Cádiz, su ausencia, o su más pura abstracción, la Condesa Faviani se convirtió en el ser más real y concreto y hablantín y alegre que he visto en mi vida.” (Bryce 1986: 68)

Más adelante, este mismo narrador explica que la condesa Faviani “sucumbió a una trampa de la nostalgia que la convirtió en Octavia de Cádiz, quizás por última vez en su vida” (Bryce 1986: 74); y que “sólo el azar y la necesidad, unidos a la pasión desbordante de Martín Romaña, [la] convirtieron en la Octavia de Cádiz de una larga ficción” (Bryce 1986: 75).

Por otro lado, Martín Romaña y Octavia de Cádiz se adjudican una gran cantidad de nombres a lo largo de su historia de amor, que corresponden a cada uno de los momentos que atraviesa esta historia, sobre todo en el “cuaderno rojo” donde ésta se relata, pues el “cuaderno azul” sólo la anticipa:

“...bañarla en ternura con miles de apodos que prácticamente no vendrán al caso en el cuaderno azul, pero que en cambio justificarán plenamente la adquisición del cuaderno rojo” (Bryce 1981: 13)

“la verdad es que *a los dos nos encantaba cambiarnos a cada rato de nombre*, tal vez porque día tras día descubríamos a un ser aún más maravilloso, en el ser de ayer, e inmediatamente procedíamos a bautizarlo con algún nombre muy lindo o muy divertido, para poder acariciarlo sabiendo cómo se llamaba.” (Bryce 1981: 363)

Octavia será llamada, por ejemplo, el “*mártir peruano Daniel Alcides Carrión*”, porque se “inocula” el mal de Martín Romaña (la historia de Inés) cada tarde convesando con él y pidiéndole que le cuente todo, además de compartir con él el Anafranil (que toma para soportar tanto sufrimiento) y sus efectos. Pero también es *Ariadna*, y Ariadna en Bruselas, que lo hace recuperar “el hilo perdido” de la vida.

En Bruselas surgen muchos de los otros nombres que se adjudican el uno al otro, pues Bruselas representa en la novela “*aquel acto de amor en el que nos bendecíamos con los nombres más tiernos que conocimos*” (Bryce 1985: 124). Octavia adopta ahí el nombre de *Zalacaín*, mientras Martín toma el de “*Colonello*”, que volverá a utilizar muchas veces.

“Estábamos haciendo las maletas y ella se llamaba nuevamente Octavia. Quiero decir que ella ya no respondía al nombre de Zalacaín pero en cambio quería que yo siguiera respondiendo siempre al nombre de

colonello. E incluso muchas veces [...] me llamaba Richard, y otras me llamaba Richard Cantwell o colonello o colonello USA".  
(Bryce 1985: 100)

Al dejar Bruselas, donde fueron tan felices, Martín nos dice que su nombre "era, más que nunca, colonello. El de ella, más que nunca, Octavia Marie Amélie *Nunca*" (Bryce 1985: 101) porque era consciente de que nunca podría casarse con él.

También en Bruselas ella lo bautiza como *Maximus*, nombre que formará parte del seudónimo escogido por Martín Romaña para escribir sus guías de viaje para Solmartur: *Maximus Solre* (como hijo adoptivo del Príncipe Leopoldo de Croÿ-Solre).

"*Maximus*, me había llamado ya ella en Bruselas, sin duda alguna para limpiar la basura de todo lo que ella no era".  
(Bryce 1985: 108)

Aunque el narrador descubre que este apelativo guarda relación con el nombre del primer esposo de Octavia, Eros Massimo, encuentra una interpretación adecuada para él:

"tanto como el sacrificio de Octavia me había impresionado el nombre Eros Massimo. Claro, de ahí venía lo de *Maximus*. *Maximus sonaba muchísimo más superlativo que Massimo*, y además Octavia le había suprimido el Massimo a su príncipe, podándole el nombre hasta dejarlo en Eros, para ella, y Tanatos y para mí"  
(Bryce 1985: 188).

Claro que esta interpretación no inhibe la "lucidez profética" de nuestro narrador, capaz de reírse de sí mismo, ya que inmediatamente después nos comunica que "si bien Eros se había quedado sin Massimo, *Maximus* se había quedado sin Octavia" (ibid).

Este *Maximus* todavía evoluciona: cuando Octavia sufre un accidente y se rompe las piernas, a la salida de la sala de operaciones lo convierte en

"ese tiernísimo diminutivo *Maximuski* que resulta ser el primer diminutivo aumentativo de la historia de la gramática puesto que quiere decir todo lo contrario de *Minimus*."  
(Bryce 1985: 127)

Martín Romaña le adjudica también a Octavia el apellido “de la Bonté Mème”, que él traduce como “de la bondad encarnada”, por resultar “mucho más desgarrador y por lo tanto exacto” (Bryce 1985: 146) que su traducción real: “de la bondad misma”.

La explicación de todos estos nombres la encontramos más adelante:

“nada menos que con Octavia Zalacaín Marie Amélie de Cádiz. Porque yo era el colonello Maximus Richard Martín Cantwell Romaña. Un hombre que *había necesitado de todos esos nombres* para adaptarse a una nueva ternura, para reconciliarse plenamente con un nuevo amor.” (Bryce 1985: 118)

aunque, fuera de esta explicación seria, el narrador no puede resistirse a darnos también, en el capítulo siguiente, una humorística:

“así [Maximus] me llamaba muy a menudo Octavia de Cádiz, en un alegre pero, a la larga, tristísimo y desesperado esfuerzo por evitar la palabra *Minimus*, que fue la que en realidad me correspondió para el resto de la vida”. (Bryce 1985: 122)

y esto debido a que él se negó a fugarse con ella a California, para casarse y evitar así la oposición de su familia:

“Como si se hubiera fugado con otro Martín Romaña, aquél de los muchos nombres, porque yo me negué a fugarla conmigo a California *con nuestros únicos nombres*.” (Bryce 1985: 124)

Por otro lado, las características de los personajes parecen provenir de sus nombres, como en el caso de Inés quien, según Bryce, es

“*como su nombre lo dice*, terca, nacida en Burgos, en fin, todo ya está dicho con el nombre. El nombre la hizo nacer en un pueblo de Burgos, el nombre la hizo ser terca, el nombre la hizo ser bizca sólo para Martín Romaña.” (Bryce, conf. de 1986)

Mientras que Octavia surge de una descripción que Neruda hace en su *Memorial de Isla Negra* sobre García Lorca: “*su persona era morena, mágica y traía la felicidad*”. En ella Bryce dice que sintió “profumo di donna”, y a partir de esta idea empezó a buscar el nombre para poder construir al personaje:

“en un momento casi empiezo a escribir sobre Maite de Cádiz, pero no funcionaba... hasta que caí en Octavia, Octavia de Cádiz. Ya caminaba todo. No podía ser de Huelva, ni de Sevilla, ni de Málaga, ni de ninguna parte. Tenía que ser de Cádiz.” (Bryce, conf. de 1986)

### 2.1.3 *Hipertextualidad y humor*

“To sense or not to sense: that is the humour” (Bryce 1981: 195)

Genette asegura que ninguna forma de hipertextualidad existe sin una parte de juego, el cual es consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras ya existentes (Genette 1982: 452). El verdadero juego comporta siempre una parte de perversión, y el hipertexto es un mixto indefinible e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (lucidez y ¿ludidez?), de realización intelectual y diversión, a lo cual se suele llamar *humor*.

Gracias a este juego se cumple la utopía borgiana de una literatura en perpetua transfusión o perfusión transtextual, constantemente presente en su totalidad y como totalidad en cada texto, cuyos autores no hacen más que uno y cuyos libros son un solo libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres para esta incesante circulación de textos, sin la cual la literatura no valdría la pena. Recordemos a Borges:

“La literatura es infinita por la razón suficiente de que un solo libro lo es.” (Borges, *Inquisiciones*)

El díptico de Bryce tiene mucho de parodia. Ésta es, como ha señalado Barthes (1970: 52), “l’ironie au travail”, y no puede existir sin reconocerse como tal. El discurso del narrador de los *Cuadernos* declara el código irónico: se muestra como una citación explícita de otros, mientras que su misma ironía destruye la multivalencia que uno podría esperar de un discurso polifónico (pues en un discurso en el que se cita a otro, se descubren necesariamente varias voces, cf. Bakhtine 1987).

Bryce reconoce lo paródico de su literatura en sus artículos y entrevistas, así como en las mismas novelas: “a riesgo de que se me tome por *el más grande de los repetidores de palabras*” (Bryce 1981: 280). En sus conferencias de 1986, llega a afirmar que a la literatura latinoamericana del boom le había faltado este ingrediente, razón por la cual no estaba a la altura de la “la gran

literatura mundial del siglo XX, que ya era *una literatura básicamente irónica que reflexionaba sobre la literatura anterior.*"

El cree, al igual que Julio Cortázar, que la literatura debe explicar "el lado gravemente cómico de la realidad", pues el héroe moderno se da cuenta de la inutilidad de sus esfuerzos por encontrar una explicación o un significado al mundo y, al no poder hacerlo, se ríe de él y de sí mismo por haberlo buscado: "la nueva mirada al mundo es una mirada irónica, puesto que nadie ya está seguro de nada" (Bryce, conf. 1986).

El carácter lúdico de la hipertextualidad en la obra de Bryce se hace patente en el discurso psico-político de Inés (y el de su típico grupo de izquierda latinoamericana en París), que "plagian" (según Martín Romaña) a Freud y a Marx. Este discurso es ridiculizado por el narrador:

"qué mejor pretexto que el *diálogo con un cuadro político* para no enfrentarme al *estancamiento político-literario*, y ahora también freudiano, en el que me hallaba." (Bryce 1981: 278)

"cada tarde a las tres me sentaban, me declaraban triste y me hacían hablar [...] hasta el psicoanálisis fue en mi vida una situación exagerada" (Bryce 1981: 28)

"lo estoy solucionando mediante un *enfrentamiento de amplio espectro, pluralista, libertario*, saludable y como siempre de reconstrucción y modernización..." (Bryce 1981: 28)

Felizmente hay un lugar "que ni Marx ni Freud conocen" (op. cit.: 306), la hondonada de sus encuentros con Inés, donde no llegan ni el psicoanálisis ni el marxismo.

El yo narrativo de estas novelas, entonces, parodia los discursos "institucionalizados" y sus respectivos códigos de comportamiento; no se define por uno ni otro discurso-modelo social, político o psicológico. Por eso es refutado una y otra vez y se encuentra desfasado, marginado, carece de lugar propio, aunque posee la lucidez y la ironía del saber paradójico, que lo deja solo.

## 2.2 *Los cuadernos en su intertexto*

"Et c'est bien cela l'intertexte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini —que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie"  
(Roland Barthes 1973: 59)

Las dos novelas en cuestión se ubican dentro de la literatura y la cultura como textos paródicos que citan a otros textos: literarios, como los de Ernest Hemingway, F.S. Fitzgerald, Henry Miller, Marcel Proust, César Vallejo, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Cervantes, Jorge Manrique, etc.; y extraliterarios, como refranes y dichos limeños, letras de canciones y títulos o parlamentos de películas famosas. Según el autor, ha recogido sus materiales “en la calle”, y los ha incorporado a su texto

“con el mismo valor con que podía incorporar una cita de Quevedo o una cita de Cervantes, a la misma altura, perfectamente, que una cita de un bolero, de un tango o de un vals criollo, todo tenía el mismo valor porque todo formaba parte de nuestro acervo cultural.”

(Bryce, conf. de 1986)

En una entrevista con el crítico literario Ricardo Gonzáles Vigil confiesa, además, haber ido tejiendo ambas novelas sobre la base de epígrafes y alusiones, cuyas fuentes provienen tanto de la literatura (títulos de libros, anécdotas conocidas de sus autores, frases, versos, etc.) como del lenguaje hablado:

“El problema en el fondo es la forma en que he logrado que este hombre, al ir contando su vida, encarne literatura y vida, las vaya entrelazando, entretejiendo”.

(Bryce entrevistado por R.G.V. 1984: 21)

Obviamente posee una gran destreza auditiva para grabar y transmitir la palabra de cualquier *otro* social, a la luz de sus propósitos artísticos. Con este recurso configura lo que Bakhtine llama una *novela polifónica* (Bakhtine 1986: 254-258), en la que se mezclan varias voluntades verbales: la de la palabra ajena representada y la del narrador que la organiza con un propósito estético-semántico. Por esta razón, hemos considerado necesario para nuestro análisis señalar lo más importante del intertexto citado.

Queremos aclarar, sin embargo, que al hablar de intertexto nos referimos siempre a la noción de Genette: a la presencia efectiva de un texto en otro, que puede revestir la forma de *citación, plagio o alusión* (1982: 8); no a la de Riffaterre, para quien el intertexto es la percepción, por parte del lector, de las relaciones entre una obra y otras que la preceden o siguen, más aún, el mecanismo propio de la lectura literaria (Riffaterre 1979 y 1980). Esta noción equivale, en realidad, a la de *transtextualidad* de Genette.

### 2.2.1 *Las relaciones título-texto*

Los títulos, como ya hemos señalado, son fundamentales para Bryce. A partir de ellos se construyen sus obras:

“Cuando yo encuentro un título, ya sé que hay libro detrás de él. El único plan de un libro mío es el título”  
(Bryce, entrevista con J. Ortega, 1985: 50)

al punto de que, cuando alguien le propuso cambiar *La vida exagerada* por *La vida hiperbólica de Martín Romaña*, dejó de escribir durante un mes y tuvo “una depresión espantosa”.

El título integrador de los dos textos es bastante significativo, sobre todo si descomponemos sus elementos. En primer lugar, se trata de unos *cuadernos*, no de un libro, lo cual sugiere la escritura propia de un diario íntimo, no destinada a la publicación. En segundo lugar, *de navegación* sugiere viaje, travesía, por lo cual recuerda nuestra idea del viaje iniciático a través de las dificultades para vivir y escribir (cf. supra: 27-31) y podría muy bien representar también la “travesía” del narrador alrededor de la literatura y la cultura. Finalmente, *en un sillón Voltaire* remarca, para el lector, la importancia de este elemento material para Martín Romaña, pues parece ayudarlo mágicamente a la escritura, a la recuperación y comprensión del tiempo perdido:

“sólo cuando estamos juntos lo veo todo claro. Todo penas, alegrías, sueños, lo que he sido y lo que no he sido. Todo.”  
(Bryce 1981: 23)

“Cómo imaginar entonces lo que aquel sillón habría de representar en mi vida. Sin él, por ejemplo, no estaría contando esta historia.”  
(Bryce 1981: 167)

Los títulos individuales de ambas novelas son tautológicos y el narrador confirma esta tautología, explicando así el primero:

“Le he dado el título de *La vida exagerada de Martín Romaña* porque así ha sido mi vida desde que me vine a París”.  
(Bryce 1985: 13)

Patrick Thevenon reconoce también la tautología de este título, su “honestidad” frente al contenido del libro:

“il n’y a pas de tromperie sur la marchandise: à l’exagération du fond qu’annonce le titre de l’oeuvre répond l’exagération de la forme.”

(Thevenon 1984: 70)

En efecto, el narrador nos cuenta una vida, y se trata ciertamente de una vida *exagerada*, lo cual tiene que ver con la “exageración” típica del discurso latinoamericano para los oídos europeos, obviamente; pero también con la intensidad del efecto producido sobre el lector, a través de emociones y de hechos que, a pesar de su carácter extraordinario, son contados de manera casi oral, acortando así la distancia frente al lector. La exageración se opone, de este modo, a la banalidad de las vidas ordinarias y a la plitud de otros discursos; al mismo tiempo que se impide el alejamiento del lector mediante el humor y la oralidad del discurso del narrador.

En el segundo libro, el título define con exactitud al narrador, pues es el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz:

“para que luego también tú, cambiando de besos a besitos, *me convirtieras en lo que definitivamente será el título de esta novela: El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*”.

(Bryce 1985: 131)

“cuando empezó a surgir en mí el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, o sea cuando de Octavia Cádiz no me quedó más que hablar y hablar”.

(Bryce 1985: 68)

“yo ya me había convertido en el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz y había asumido en cuerpo y alma la teoría del mal necesario, para sobrevivir y seguir hablando”.

(Bryce 1985: 70)

Por su parte, el título de la segunda novela funciona como una cita, en consecuencia, su referencia es doble: refiere a la vez al texto que vamos a leer y al que ya hemos leído, el cual, además, ya había anunciado una continuación (el cuaderno rojo para hablar de Octavia, después del cuaderno azul donde se había hablado de Inés). Por si fuera poco, es una cita del “pérfido Bryce Echenique” quien, por burlarse, le proporciona el título), lo cual añade —a través de la ironía— un nivel suplementario al juego narrativo habitual: podemos cuestionar la instancia enunciadora y preguntarnos quién nos proporciona el título, finalmente, ¿el autor o el narrador?

Asimismo, este título es significativo porque subsume en uno los discursos de Martín Romaña sobre Octavia de Cádiz (la pluralidad de relatos

diferenciados que conforma su historia, a través de cada una de sus apariciones), les da la unidad de un discurso amoroso que pone en evidencia su sentido.

Respecto de los intertítulos, resulta interesante el hecho de que algunos de ellos nos remiten a la tradición de la novela caballeresca: son argumentales, resumen lo que va a ocurrir en el capítulo que presentan. Nos recuerdan al Quijote por sus fórmulas “de cómo y por qué”, “donde se relata la historia”, etc.; las cuales se suman a ciertos rasgos “quijotescos” de Martín Romaña, tales como su “triste figura”, su “hidalguía” familiar confirmada en España, su locura, su carácter de “mártir” de la literatura, la dama “a la que sirve” y sus “salidas” en busca de aventuras durante mayo del 68. Ortega ha reparado también es estos rasgos:

“no sigue los códigos previstos sino unas normas remotas y tradicionales (una suerte de bonhomía y señorialismo hispánico solitario) (...) un sujeto que se historia como tal entre *grandes descalabros de la mejor estirpe quijotesca*”.  
(Ortega 1989: 86)

A continuación citamos estos intertítulos “quijotescos”:

“*De nuestro viaje de bodas, del único cuento que escribí en mi vida, de cómo con mucha suerte se salvó porque en él se habla precisamente de ese viaje, de bizqueritas en España, y de cómo y por qué, tras haber sentido que me estaba volviendo loco, decidí urgentemente volverme loco un rato en Cádiz*”.  
(Bryce 1981)

“*La segunda salida de Martín Romaña, su exageración y sus tristezas*”.  
(Bryce 1981)

“*Donde se habla por primera vez del mártir peruano Daniel Alcides Carrión*”  
(Bryce 1985)

“*De cómo y por qué a Martín Romaña, mártir de una literatura que aún no ha escrito, le bloquean un dedo que le será indispensable para escribir si algún día escribe. Y de cómo y por qué Octavia de Cádiz se aprovecha de la oportunidad para apropiarse hasta del tendón de Catalina l'Enorme. Todo, bajo los efectos de la anestesia*.”  
(Bryce 1985)

Lo mismo ocurre con los títulos de algunos de sus artículos y crónicas (“De cómo y por qué los monos me devolvieron la palabra”, por ejemplo). Por otro lado, el narrador emplea frases muy conocidas del Quijote, como ésta:

“*aquel hotelucho de Bruselas, de cuyo nombre y dirección no quiero acordarme*”  
(Bryce 1985: 54)

y habla de la "sanchopancificación de Octavia de Cádiz y *quijotización de Martín Romaña*" (ibid).

Otros intertítulos nos remiten a los títulos de obras literarias bastante conocidas: "Ésa y otras *inquisiciones*" (Bryce 1981), a la obra de Borges; "Sobre *héroes y antihéroes*" (ibid), a la de Sábato; "En busca del hilo *perdido*" (Bryce 1985), a su hipotexto proustiano. Otros están relacionados más bien con títulos de películas: "Mi primer contacto en Francia" (Bryce 1981); o de canciones, como "Mi felicidad ja, ja" (Bryce 1985), que nos recuerda la canción de Palito Ortega "La felicidad ja, ja, ja, ja", además del título de un libro de cuentos del propio Bryce; y "Yo me voy pa' Pigalle y no vuelvo más", que remite a "Yo me voy pa' la Habana y no vuelvo más."

Finalmente, encontramos también intertítulos provenientes de dichos y refranes, o de sus deformaciones irónicas: "Y dice así" (Bryce 1985), que es la frase que se utiliza para empezar a cantar un vals; "Trabajo nuevo, vida vieja" (Bryce 1985), variación de "año nuevo, vida nueva"; y "Ver para creer" (Bryce 1985).

### 2.2.2 *Los textos de los otros*

"L'intertexte n'a d'autre loi que l'infinitude de ses reprises"  
(Roland Barthes)

Fuera de los intertítulos, las referencias intertextuales también se realizan por medio de frases literalmente citadas o irónicamente deformadas. No vamos a citarlas exhaustivamente aquí, ya que ello escaparía al propósito de este trabajo; sólo vamos a mostrar algunos ejemplos para probar que, efectivamente, la intención autorial de construir el texto sobre la base de epígrafes y alusiones se ha cumplido.

En primer lugar, Bryce construye sus novelas como temas musicales con sucesivas variaciones, empleando para ello versos y frases de textos literarios como elementos musicales, como leitmotivs que acompañan la aparición de algunos de sus personajes.

Esto ocurre en el caso de Inés, por ejemplo, cuyo leitmotiv está tomado de Don Juan Tenorio: "Doña Inés del alma mía, luz de donde el sol la toma". Estos versos la acompañan hasta que se termina su relación con Martín Romaña, entonces éste dice: "la *tomaba*", con lo cual el leitmotiv desaparece.

El de Martín Romaña está tomado de Santa Teresa de Ávila, es su “vivo sin vivir en mí/ y muero porque no muero”, que es utilizado y tergiversado (“vivo sin vivir en mi departamento” Bryce 1985: 284) hasta el final de la novela, en que se *realiza* el verso y muere, efectivamente

“moría porque no moría, moría porque no había llegado a ser un caballero enchapado a la antigua”. (Bryce 1985: 304)

En el cielo se encuentra con la santa, que está “muriendo porque no moría después de muerta” (op. cit.: 314).

El leitmotiv de París (sólo del París compartido con Octavia) es el título de la novela de Hemingway, *París era una fiesta*:

“tan Octavia de Cádiz, tan París era una fiesta, traducción al castellano de *A moveable feast*” (Bryce 1985: 60)

“feliz en París, que era una fiesta con Octavia” (op. cit.: 147)

“París era una fiesta alegre como ninguna” (op. cit.: 157)

Curiosamente, Octavia aplica este mismo leitmotiv también a Martín:

“—Martín es una fiesta! —exclamó Octavia, completamente de Cádiz [...] completamente su lectura de las obras completas de Hemingway. —Soy una fiesta movable!—exclamé yo, completamente de Octavia de Cádiz”. (Bryce 1985: 60)

“Martín es mi fiesta en París y en Bruselas! Es una fiesta movable!” (op. cit.: 79)

y Martín a Octavia: “su risa era una fiesta” (op. cit.: 47).

Por otro lado, los versos de Manrique, Neruda y Vallejo aparecen recurrentemente, como temas musicales, con las variaciones que les hace sufrir el narrador. Así, por ejemplo, los versos de Jorge Manrique son parafraseados como sigue:

“La historia es simple y muy llana, como los ríos cuando por fin desembocan a la mar, que, como todos sabemos, es el fin del célebre tan callando de Jorge Manrique, o sea el morir.” (Bryce 1985: 305)

“se aviva el seso tan despierto y contempla cómo, ya desde hoy, mañana será un día exacto al que murió hace diez años”.

(Bryce 1985: 125)

El de Neruda: “es tan corto el amor y tan largo el olvido”, termina siendo “Dejé de pensar en el olvido, por largo” (Bryce 1985: 39) y “yo sé que el olvido es largo, y, en el fondo, interminable” (Bryce op. cit.: 61).

Los versos de Vallejo sufren el mismo destino:

“Tanto amor, y no poder hacer nada contra la muerte, escribió mi eternamente releído y *citado* César Vallejo, que al final siempre acaba teniendo razón. O sea que *probemos el humor contra la muerte del amor.*”  
(Bryce 1985: 165)

hasta en las entrevistas de Bryce:

“tanto *humor* y no poder nada contra la muerte del amor.”  
(Bryce entrevistado por R.G.V. 1984: 21)

Vallejo es, además, el poeta favorito de Octavia y Martín, por esta razón es uno de los más citados en el texto:

“Y hoy que citando una vez más a Vallejo, sólo se me ocurre porque hoy, jueves, que proso estos versos, los húmeros me he puesto a la mala, sí, citando así a mi poeta, al que fue nuestro poeta, amor mío, revivo aquel instante fatal.”  
(Bryce 1985: 264)

“algo que César Vallejo no supo acerca de los golpes de la vida y que yo sí sé: son en la cabeza y en la boca, primero, y luego, como en el valsecito peruano, en Alma, corazón vida.”  
(Bryce 1985: 146)

“Vallejo decía: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, de querer” (vete tú a saber qué quería decir el cholo, para qué diablos mezcló la política con ESTO. [...] a veces yo también siento política gana de querer.”  
(Bryce 1985: 231)

García Márquez es igualmente citado y tergiversado: “cada *cien años de soledad* cambiaba de café [...] ni se les ocurra que voy a venir a darles una segunda oportunidad sobre la tierra” (Bryce 1985: 129); así como Vargas Llosa: “en Solmartur me llaman *Pedrito Camacho*, nuestro escritor” (Bryce 1985: 299), y

“Mi historia es verdadera y dura un año entero. Respetando lo presente, no la llamaré *La ciudad y los perros*, aunque contiene gente, ciudad y perros.”  
(Bryce 1985: 208)

Del mismo modo, se cita a los cronopios de Cortázar, cuando Martín llama a Octavia” “mi flacuchento cronopio cumplidor de su deber” (Bryce 1985: 125); y cuando habla de los recuerdos de modo muy similar a Cortázar en sus *Historias de Cronopios y de Famas*:

“A veces uno de esos objetos se me cae de la mano y se rompe, porque me he ido volviendo muy tembleque de tanto recuerdo en la mano. No importa, Recuerdo, le digo, te voy a dejar como el día en que Octavia te trajo [...] y traigo un tubo de pegalotodo excelente. Y ves, Recuerdo, le digo, al terminar la delicadísima operación tembleque, has quedado como el primer día. Pero es mentira y los recuerdos lo saben. No piden explicaciones, claro, porque hemos vivido ya demasiado tiempo juntos. Y al final se limitan a contemplarme.”  
(Bryce 1985: 70)

Henry Miller es utilizado, por su parte, como una especie de “estimulante sexual” (cf. el subcapítulo titulado “Efectos Henry Miller”):

“Hacía tiempo que no recurría a Henry Miller, por culpa de Hemingway, o sea que fui donde la monjita y me preparé para algo así como una crucifixión rosa con una taza de té en la mano.”  
(Bryce 1985: 22)

“yo la había despedido con *un beso sin Henry Miller*, con ella nunca usaba a Henry Miller, tras la misa de ese domingo la había despedido con *su besito Bécquer*.”  
(Bryce 1981: 114)

San Juan de la Cruz no escapa al “afán citador” de Martín Romaña:

“entréme donde no supe, Octavia, y quedéme no sabiendo, Octavia, toda ciencia trascendiendo.”  
(Bryce 1985: 61)

ni Juan Carlos Onetti:

“El amor es absurdo y maravilloso... pero la gente absurda y maravillosa no abunda.”  
(Bryce 1985: 47)

Otros autores citados, aludidos o parafraseados por él son Freud, Lampedusa, Nietzsche, Flaubert, Shakespeare, Fitzgerald, Alberti, Baroja, Sartre, Monterroso y González León.

Por otro lado, las letras de canciones son uno de los elementos intertextuales más utilizados, que Bryce justifica así:

“Borges se documenta sobre autores ingleses inexistentes, bueno, yo me documento sobre Palito Ortega, lo siento mucho. Y Bienvenido Granda y la Sonora Matancera y todas esas cosas y los tríos Los Panchos [...] Necesité siempre sentir que una página de Julio Ramón Ribeyro era tan importante como una estrofa de la Sonora Matancera cantada por Celia Cruz; necesité siempre saber que JRR era igual que Quevedo, que Mario Vargas Llosa era igual que Manzanero, y que en el fondo los dos se parecían a Julio Iglesias, en fin, necesité de esa ironía.”

(Bryce, conf. de 1986)

Por esta razón, las dos novelas contienen múltiples fragmentos de tangos: “yo andaba ya en pleno *tango*: bajo el ala del sombrero una lágrima empozada no la pude contener” (Bryce 1985: 160); *boleros*: “ando peor que en el bolero ése que decía permíteme igualarme con el cielo, que a ti te corresponde ser el mar” (op. cit.: 65); vales criollos: “me pisoteaban alma, corazón y vida” (op. cit.: 14) y “por el orgullo de nuestra hermosa tierra del sol” (Bryce 1981: 62); *baladas*:

“nos puede suceder que uno de esos tiempos o incluso una canción cualquiera nos sorprenda completamente *extraños en la noche*.”

(Bryce 1981: 260)

y *rancheras mexicanas*:

“el personaje aquel de la ranchera que opta por emborracharse de una vez pa' todo el año [...] por tu amor que tanto quiero y tanto extraño”

(Bryce 1985: 155)

“Un mundo raro, suspiré, porque era una ranchera que también conocía.”

(op. cit.: 158)

Sin embargo, en su “visión latinoamericana de Europa”, Bryce evita la “demagogia” de ciertas composiciones folklóricas latinoamericanas. La explicación la ofrece Martín Romaña:

“Lo que sí, nunca canté “El cóndor pasa”, y evité, en la medida de lo posible, el folklore sudamericano, debido al demagógico abuso que de él hacían los nuestros, viviendo un poquito del cuento a veces, porque la verdad es que no basta con cantar bonito “Los ejes de mi carreta” para haber estado en la guerrilla del Che o haber sido su amigo o haber sufrido cárcel y persecución, bajo esta o aquella feroz dictadura.”

(Bryce 1981: 336)

Esta tendencia se mantiene en su última novela y corresponde, como ha señalado Ferreira (1990), a la utilización que hace la narrativa hispanoamericana actual de la música popular como mecanismo narrativo. Ejemplos de ello son *Las baladas en el desierto* de J.E. Pacheco, *Bolero* del cubano Lisandro Otero y *La importancia de llamarse Daniel Santos* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

También encontramos en estas novelas algunos elementos fijos del lenguaje oral, tales como *dichos*:

“And last but not least; como se dice cuando se ha estudiado en colegio inglés.”  
(Bryce 1981: 197)

*refranes tergiversados*:

“nadie sabe para quién vive” (Bryce 1985: 296)  
(nadie sabe para quién trabaja)

“dime con quién andas y te diré qué hora es” (op. cit.: 194)  
(dime con quién andas y te diré quién eres)

*y juegos de palabras*:

“imprima, no deprima”; “deprimo, no esgrimo”, etc.

### 2.2.3 *Autorreferencia textual: Bryce intertexto de Bryce*

Como veremos enseguida, los textos citados no pertenecen solamente a otros: Bryce también se autocita, como una forma de reelaboración autoconsciente y paródica de las convenciones de su propia narrativa.

La autorreferencia textual es una constante en su obra. Sin embargo, en estas dos novelas hay una marcada conciencia de los mecanismos narrativos transtextuales empleados, como por ejemplo de su condición de hipertexto de Proust. Se trata de textos que no dejan de aludir a su condición de tales, ni de reconocer el empleo de la palabra ajena. Por ello estas novelas absorben y recrean historias ya contadas: presuponen, en consecuencia, un lector familiarizado con los relatos anteriormente escritos y publicados por el autor. Por ejemplo, al describir su relación con Inés, el narrador nos remite a *Un mundo para Julius*:

“Inés se había convertido en algo así como la mejor mamá que tuve en mi vida, yo en el hijo más travieso y delicioso del mundo, *un niño con*

*algo del Julius de la novela que tiempo después escribiría Alfredo Bryce Echenique.*" (Bryce 1981: 174)

Lo mismo ocurre con el cuento (del volumen *Magdalena peruana*) titulado "Una carta a Martín Romaña", donde reaparece el personaje ficcional Bryce Echenique (pero esta vez como narrador), investigando sobre Martín Romaña y encontrándose con Octavia-Petronila. Aquí se pide directamente la complicidad del lector para reconocer a los personajes (y recordar los acontecimientos referidos a ellos) de la novela anterior, a través de frases del tipo: "el lector recordará tal vez..." (Bryce 1986: 68).

Otro personaje que "reaparece" en estas novelas es Claudine, la de *Tantas veces Pedro*, paseando con Bryce Echenique y sus tres hijos por el Barrio latino:

"en *Tantas veces Pedro* había todo un capítulo consagrado a una muchacha llamada Claudine, que tenía dos hijos y dos ojos (así lo contaba el muy cretino), pero si decía dos ojos era para recalcar en seguida que en su novela Claudine tenía un ojo verde y el otro azul." (Bryce 1985: 280)

Gran Lalo, el jefe de Martín, discute con "el pesado de Bryce Echenique" sobre las diferencias entre la realidad y la ficción, respecto a la cantidad de los hijos y el color y la ubicación de sus ojos, lo cual le sirve al narrador para burlarse irónicamente de las teorizaciones de algunos críticos sobre la base real de la literatura.

La reaparición de personajes no es un elemento nuevo en la narrativa de Bryce, pues éste la emplea desde su primera novela:

"Hay un guiño a la crítica en *Un mundo para Julius*: la presencia en una parte de la novela del personaje Manolo de *Huerto cerrado*, que se encuentra con Julius; pero ambos se odian a muerte, no se soportan!" (Bryce en conf. de 1977: III)

Los modos de la autorreferencialidad se dan también en los niveles léxico, sintáctico, semántico y estructural: abarcan la cita literal, la alusión, la reescritura de tramas anteriores, el uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre las historias y los personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica. Así, por ejemplo, en la última novela de Bryce, *La última*

*mudanza de Felipe Carrillo*, encontramos la misma estructuración del libro sobre la base de boleros, vales y tangos, digresiones y citas, que la que descubrimos en los *Cuadernos*: casi el mismo intertexto (Freud y Marx incluidos) como señala Ricardo González Vigil en el caso de Vallejo:

“poeta tantas veces parafraseado en *La última mudanza*, como antes lo era en el díptico del sillón Voltaire”.

(González Vigil 1989: 16)

Al mismo tiempo, se explota aquí otro recurso ya empleado en el díptico anterior: el de contar un historia de amor empezando por otra:

“ahorita me arranco con todita tu historia, Eusebia, para lo cual, qué pesadilla, tendré que empezar desde aquel estúpido asunto de Genoveva”.

(Bryce 1988: 148)

así como Martín cuenta su historia con Octavia empezando por la que vivió con Inés; y el de “empezar este capítulo en el siguiente capítulo” (Bryce 1985: 59), que ocasiona la carencia de capítulo primero en la última novela. Igualmente, Felipe pierde a Eusebia por la discriminación social, de manera similar (y opuesta) a la forma en que Martín perdió a Octavia:

“La dimensión social aflora con fuerza, *en la memoria y la escritura de Bryce*. De manera convergente, [...] de Octavia de Cádiz lo separó la barrera de la discriminación (ahí Octavia estaba sometida a las exigencias aristocráticas); polo opuesto de la morena mulata popular Eusebia.”

(González Vigil, op, cit.)

Las novelas que estudiamos privilegian, de este modo, una lectura transversal, que requiere que el lector entre en el juego de reconocer anécdotas que el autor ha contado como suyas (o que han contado otros de sus personajes en libros anteriores), y que Martín Romaña cuenta, a su vez, como propias. Esto ocurre en el caso de la historia de “Al agua patos”, incluida en el volumen de cuentos *La felicidad ja, ja* y retomada en *La vida exagerada de Martín Romaña* con una pequeña variación: se trata de tres patitos en lugar de uno. Martín Romaña niño hace lo mismo que el niño del cuento: pone en práctica el dicho “al agua patos” y no deja salir del agua a los patitos que le acaban de regalar, por lo cual éstos se mueren. Ante las críticas de los demás por su supuesta crueldad, él se siente desconcertado ante la falta de lógica del asunto. Lo más sorprendente de esta autocita es que Martín Romaña, después de contar la historia (ya conocida para los lectores de Bryce), dice lo siguiente:

“Un día le conté esta historia al escritor Bryce Echenique y a él le interesó. Se la regalé, en vista de que yo había dejado de escribir, y tiempo después la convirtió en un cuento titulado precisamente “Al agua patos”. Pero a mí me sigue jodiendo todavía.”

(Bryce 1981: 290)

Nótese el desdoblamiento, que ya analizamos: el “escritor” se nutre de la vida de los otros y escribe sus historias; pero al que las sufre todavía le duelen.

Como hemos visto, la autorreferencia se convierte en un mecanismo que sirve para integrar, por medio de referencias a escenas, comportamientos, lugares y personas que aparecen parodiados, la historia de Martín Romaña en el sistema literario del autor, para utilizar sus propios libros como referente y como tema literario. La intertextualidad principal consiste en la reformulación del modelo ficcional privilegiado de su narrativa: la narración aparentemente autobiográfica (autobiografía ficcional) a través de un narrador-personaje autohomodiegético, que siempre es un marginal, un ser inmaduro y desintegrado que se mueve entre dos extremos: la niñez y la adolescencia, los ricos y los pobres, la izquierda y la derecha, la patria y el exilio, etc. Así, Julius, Manolo, Pedro Balbuena, Martín Romaña y Felipe Carrillo son diferentes nombres que apuntan al mismo tipo de narrador-personaje, y que nos invitan a buscar la significación de cada texto más allá de éste, en sus relaciones con los otros textos que constituyen la obra del autor.

Esta confluencia habitual de textos en la obra de Bryce se presenta, entonces, como una deliberada estrategia intertextual, como parte de su concepción polifónica de la novela.

### 2.3 *La architextualidad de la obra*

Genette define la architextualidad como la relación de inclusión que une cada texto a los diversos tipos de discurso de los cuales proviene (Genette 1979: 87-88). La architextualidad es, entonces, la relación del texto con su architexto, e incluye nociones como la de género, además de las determinaciones temáticas, modales y formales que ésta supone. En consecuencia, implica el tipo de relación transtextual más abstracto e implícito.

El architexto es omnipresente, se encuentra por encima, por debajo y alrededor del texto; pero no se suele explicitar en él. A veces el paratexto (generalmente a través del título o del subtítulo), nos proporciona información

sobre el género al que pertenece la obra, o sobre el género que el autor le adjudica:

“l'appartenance architextuelle d'une oeuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte.”  
(Genette 1982: 14)

En el caso de las dos novelas que nos ocupan, encontramos múltiples indicios paratextuales sobre el architexto que el autor les adjudica, principalmente en el paratexto autorial público (sobre todo en sus artículos y entrevistas). A continuación analizaremos las dos propuestas genéricas del autor para su obra: la novela picaresca y el cuento de hadas.

### 2.3.1 *La picaresca revisitada*

Bryce ha señalado en varias ocasiones que lo que pretendió con estas dos novelas fue escribir una novela picaresca moderna:

“...las dos últimas novelas [...] fueron concebidas como novelas picarescas.”  
(Bryce, conf. de 1986)

Esta intención se realiza en muchos de sus rasgos, como por ejemplo el carácter aventuresco de la narración, que se puede leer como el recuento de un doble viaje de Martín Romaña: a través de su memoria y a través de Europa: Escocia, Perugia, Grecia, la Costa Azul, Vera de Bidasoa, Oviedo, Bilbao, Cabreada, Barcelona, París y Bruselas, en la primera novela; y de todo el mundo, gracias a su trabajo de “escribidor” de guías, en la segunda: México, Guatemala, Honduras, India, Turquía, Italia, Kenya, Marraquesh, Túnez, Cerdeña, Ischia, etc. Esta movilidad, en opinión de Julio Ramón Ribeyro,

“acentúa el carácter aventuresco de la novela y sugiere interesantes correlaciones con la picaresca española.”  
(Ribeyro 1982: XIV)

Nos encontramos, entonces, frente al recuento de una vida en aventura, protagonizada por un antihéroe que comunica una irresistible simpatía cómica.

Estas relaciones con la picaresca se dan sobre todo en tres aspectos, que representan los ingredientes típicos del género picaresco: *la estructura pseudo-autobiográfica* (la falsa autobiografía), *la elocuencia del pícaro y su marginalidad*.

Sobre el primer rasgo ya hemos hablado lo suficiente; en cuanto a la elocuencia del pícaro, la verborrea y la oralidad de Martín Romaña la realizan plenamente. Es un narrador oral (con la falta de estructura y las asociaciones automáticas propias del discurso oral), que habla de todo lo que hay a su alrededor, además de sus sueños, miedos, obsesiones, pensamientos, etc. Algunos recursos lingüísticos lo ayudan a plasmar esta oralidad: la hipérbole (que ratifica la tautología del primer título: *La vida exagerada...*), el uso de superlativos, diminutivos y aumentativos; la adjetivación por medio de frases coloquiales:

“cara de estar de paso por el Barrio latino y de que se le había ocurrido subir un ratito.”  
(Bryce 1985: 52)

la ruptura de la sintaxis, las frases inconclusas, etc. Estos recursos sirven también para manifestar su rechazo a la seriedad del lenguaje literario tradicional.

En lo que respecta a su condición de marginal, podemos comprobar que la comparte con otros personajes protagónicos de las obras de Bryce: Julius, Manolo, Pedro Balbuena, Felipe Carrillo, quienes siempre sirven de puente entre dos mundos, son niños-adultos solitarios, conflictivos, desintegrados y desadaptados, pues viven el profundo conflicto de no pertenecer ni identificarse con ningún grupo, con ninguna clase. Sin embargo, en el caso de Martín Romaña, esta marginalidad es más marcada e incluso se encuentra tematizada, sirve para oponer los dos libros y, de esa manera, las dos relaciones amorosas. Según el propio Bryce:

“si en la primera novela lo tildan de oligarca podrido, aquí lo van a tildar de anarquista, izquierdista, agente castrista; total, él no sabe quién es.”  
(Bryce, entrevista con R.G.V. 1984: 21)

Inés lo deja, en el primer libro, porque Martín es

“un sórdido rezago feudal de todo lo que tenía que desaparecer en América Latina”.  
(Bryce 1985: 32)

“un miembro satisfecho de una familia podrida, un típico descendiente de la clase social que tanto daño y ruina ha causado en nuestro país. Un oligarca podrido”.  
(Bryce 1981: 345)

mientras que la familia de Octavia lo considera un pobre latinoamericano, “un árabe de mierda, mal afeitado y todo” (Bryce 1985: 108); “uno de esos revolucionarios que también son escritores y además latinoamericanos” (op. cit.: 274). Por esta razón, Martín Romaña sufre una “verdadera esquizofrenia sartriana”:

“para mí el infierno era la derecha, cuando estaba entre la derecha francesa, también la izquierda, cuando estaba entre la izquierda peruana”.  
(Bryce 1985: 42)

Esta presentación del personaje desde dos perspectivas diferentes es un recurso para voltear la narración y la valorización que de él se pueda hacer, al mismo tiempo que sirve para criticar los mitos y prejuicios de ambos lados, “en este mundo que es blanco, o es negro” (Bryce 1981: 239). Por otro lado, así se caracteriza una de las particularidades más saltantes del pícaro, que Bakhtine define así:

“étrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d’aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrent et sortent de l’envers et de l’endroit de chacune.”  
(Bakhtine 1987: 306)

A eso se debe la insistencia en la “lucidez profética” de Martín Romaña frente al destino y los verdaderos sentimientos e ideales de los que lo critican, como ocurre con el personaje de “Mocasines”, izquierdista cuyos zapatos denuncian sus aspiraciones burguesas ocultas, y que realizará después:

“siempre mi intuición me había proyectado hacia un futuro en el que aquellos mocasines caminaban al lado de los negros y lustrados zapatos de un ilustre ministro de Estado [...] camina hoy igualmente enmocasinado en las fotografías que me llegan en revistas de Lima. Ha engordado él, ha engordado el ministro, el pueblo peruano ha adelgazadísimo, y a ese hijo de puta que en una visita mía al Perú no se atrevió a mirarme a la cara, le salen mocasines hasta por las orejas”.  
(Bryce 1981: 300)

### ***2.3.2 El cuento de hadas más feo del mundo***

La clasificación genérica de cuento de hadas se aplica sobre todo a la segunda novela; aunque la primera puede leerse como la historia de las dificultades y pruebas del héroe antes de encontrar a su princesa. Hemos encontrado muchas alusiones genéricas, textuales y paratextuales, que justifican este tipo de lectura:

“habíamos dormido a Octavia, *porque así es en los cuentos de hadas.*”  
(Bryce 1985: 112)

“En *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* va a entrar en un mundo maravilloso, del cual sólo podrá salir a través de su propia muerte, la cual es también maravillosa [...] escribe su muerte, su llegada al Cielo y ahí encuentra la felicidad, el reposo.”  
(Bryce, entrevista con R.G.V., 1984: 21)

Igualmente, Martín Romaña asegura, desde el inicio de esta novela, que él y Octavia son “los héroes de las más bellas y antiguas historias de amor, sólo que reales” (Bryce 1985: 54). Por otro lado, afirma que

“Las palabras y el humor, Octavia, luchan por conservar intacta esta historia que *mil y una noches* terminaría contando por calles y plazas y bares de París y el mundo.”  
(Bryce 1985: 78)

Desde el epígrafe de Italo Svevo, tomado de una de sus novelas más recientes, *Si una noche de invierno un viajero*, se tematiza el hecho de que se trata de una historia como la de los “viejos y grandes tiempos”:

“Antiguamente una historia sólo podía terminar de dos maneras: *pasadas todas la pruebas, el héroe y la heroína se casaban o se morían.*”

El narrador tematiza el tópico del “morir de amor” desde las primeras páginas de *La vida exagerada*:

“cada día me interesaba más lo de morir de alguna forma espantosa por ella. Hubo momentos en los que definitivamente me negaba a seguir en vida debido al excedente de amor”.  
(Bryce 1981: 20)

mientras que, al comienzo de la segunda novela, parafrasea el epígrafe de Svevo:

“Sólo pensaba en una muerte como la de los viejos tiempos, cuando los héroes de las novelas o se casaban o se morían de amor.”  
(Bryce 1985: 14)

del mismo modo que lo hace al final de ésta:

“muero porque ni me caso ni me muero como en las antiguas historias de amor”  
(Bryce 1985: 297)

La explicación que da el autor es que Martín Romaña es víctima de una nueva historia de amor, una nueva empresa de vida, pues “se enamora de una princesa”, pero no se casa con ella y, al no morir, vive con una conciencia negra, desesperada, de no morir, de no ser como los héroes de esos “viejos y grandes tiempos.”

Se trata, entonces, como le dijeron al narrador las prostitutas de Palencia que escucharon “con verosimilitud” su historia, de un cuento de hadas, con princesa y todo, sí; pero del “*cuento de hadas más feo del mundo*” (Bryce 1985: 131). Por eso el narrador se ve obligado a “escribir su muerte”, con lo cual cambia el fracaso en triunfo:

“*aquí hay un matiz nuevo, que es el de cuento de hadas, “encantar” en el verdadero sentido de la palabra. El final de Martín Romaña es el más grande triunfo sobre la vida y la muerte juntas.*”

(Bryce, entrevista con R.G.V., 1984: 21)

La estructura tradicional del cuento de hadas se encuentra en la base de la novela: hay un sujeto (el héroe) que desea un objeto (la princesa); para acceder a ella debe superar múltiples obstáculos (a través de hazañas) y vencer a sus oponentes, ayudado por sus adyuvantes. Sin embargo, dicha estructura está irónicamente modificada: el *héroe*, Martín Romaña, es en realidad un antihéroe: en primer lugar, no es un príncipe:

“los otros [pretendientes de Octavia] son de cuento de hadas y yo soy un pobre profesor de porquería [...] muy pobre y demasiado enfermo.”  
(Bryce 1985: 19)

“un hombre que ha perdido a una sola esposa y *con tan poco cuento de hadas.*”  
(Bryce 1985: 8)

y, en segundo lugar, no logra realizar la *hazaña* que se le impone para conquistar a la *princesa*, Octavia de Cádiz (el objeto de su deseo y de sus desvelos): la fuga a California.

“ahora pienso que no fugarme con ella, entonces, es el único delito que he cometido en mi vida.”  
(Bryce 1985: 113)

Él cree convencer a los *oponentes* a su relación con Octavia (su familia aristócrata), mediante argumentos; no percibe que sólo podría lograrlo a través de una acción, la fuga, pues, como le adelanta su único *adyuvante*, el príncipe Leopoldo,

“—Desgraciadamente, te rechazará [la familia de Octavia] Te rechazará brutalmente. Jamás te aceptará. No los veo hace mil años pero los conozco y sé cómo son, desgraciadamente. [...] *probablemente ya está decidido que debe casarse con un hombre realmente poderoso*. Y, por supuesto, de nobleza anterior a Versailles.”

(op. cit.: 112)

“—Nada jugará a tu favor, Martín. Eso te lo aseguro.”

(op. cit.: 113)

Aunque no le falta razón respecto a la familia de Octavia, este adyuvante carece de sentido de la realidad:

“Lo que Leopoldo ignoraba totalmente, y sin duda porque era un verdadero príncipe, es que *los pueblos siguen creyendo en cuentos de hadas*.”

(Bryce 1985: 98)

por lo cual está arruinado, es rechazado por su medio social y no puede ofrecer a Martín ninguna alternativa “real” para conseguir a Octavia. En consecuencia, éste se verá enfrentado a

“la *otra* alternativa de los héroes de las novelas de los viejos, buenos tiempos.”

(Bryce 1985: 14)

Las semejanzas con el género feérico llegan incluso al “encantamiento” de la princesa. Octavia, Princesa Torlatto-Fabrini, le confiesa a Martín Romaña en Milán

“yo siempre he necesitado que alguien me encante... Ser encantada por alguien...”.

(Bryce 1985: 254)

Y firma una de sus cartas como “*la mujer encantada*, Octavia de Cádiz”. Así, “encantada”, la encuentra el narrador durante sus dos matrimonios, sobre todo en el primero (el encantamiento la hacía ser otra, “con una elegancia ajena”, era la alienación de sí misma). Durante el embarazo llega al clímax de su “encantamiento”:

“Octavia parecía una mujer realmente encantada [...] nunca la vi tan encantada.”

(Bryce 1985: 281)

y parece no salir de él más que al convertirse en Octavia de Cádiz, con Martín Romaña, gracias al poder mágico de este nombre, y con Bryce Echenique, por última vez, durante la visite que ésta le hace; pero eso ocurre ya en otro libro.

Cabe resaltar, por último, que según Bakhtine (1987: 310), el entrecruzamiento paródico entre el mundo extranjero y maravilloso de los cuentos de hadas y las novelas de caballería, con la ruta cotidiana y el mundo familiar de la novela picaresca, es bastante característico de libros como el Quijote, por lo cual no nos debe extrañar que se dé también en estas novelas, en las cuales ya hemos señalado otros elementos “quijotescos”.

## BIBLIOGRAFIA

- Abrioux, Marielle  
1987 "Intertitres et épigraphes chez Stendhal" en *Poétique* 69: 21-34.
- Adam, Jean Michel  
1984 *Le récit*.  
Paris: Presses Universitaires de France. (Collection "Que sais-je?")
- Austin, J.L.  
1962 *How to do things with words*.  
Oxford: Oxford University Press. (Traducción española: *Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 1971.)
- Bakhtine, Mikhail  
1987 [1978] *Esthétique et théorie du roman*.  
Paris: Gallimard.
- Bajtín, Mihail  
1986 *Problemas de la poética de Dostoiewski*.  
México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland  
1986 "La mort de l'auteur", en *Mantéia V*. (versión inglesa: "The death of the author" in *Image-music-text*. New York: Hill and Wang, 1979).
- 1970 *S/Z*  
Paris: Seuil. (versión española: *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980).
- 1972 [1953] "Proust et les noms", en *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil: 121-134.
- 1973 *Le plaisir du texte*.  
Paris: Seuil. (versión española: *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1980).

- 1975 *roland barthes par roland barthes*  
Paris: Seuil.
- Beaujour, Michel  
1979 *Miroirs d'encre.*  
Paris: Seuil.
- Bellemin-Noël, Jean  
1978 *Psychanalyse et littérature.*  
Paris: PUF (Collection "Que sais-je?").
- Benveniste, Emile  
1966 *Problèmes de linguistique générale.*  
Paris: Gallimard. (versión española: *Problemas de ling. gral.*  
México: Siglo XXI, 1986).
- Booth, Wayne C.  
1983 [1961] *The rhetoric of fiction.*  
Chicago: University of Chicago Press. (versión española: *La retórica de la ficción.* Barcelona: Bosch, 1974).
- 1974 *A rhetoric of irony.*  
Chicago: Chicago University Press.
- Braunstein, Néstor  
1986 *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan).*  
México: Siglo XXI.
- Culler, Jonathan  
1981 "Presupposition and intertextuality" in *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction.* Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Ducrot, Oswald  
1984 "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", en *Le Dire et le Dit.* Paris: Minuit.
- 1980 "Analyse de textes et linguistique de l'énonciation", en *Les mots du discours.* Paris: Minuit.

- Ducrot, O. et T. Todorov  
1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil. (versión española: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1974).
- Eagleton, Terry  
1988 *Una introducción a la teoría literaria*  
México: Fondo de cultura económica. (versión inglesa original: *Literary theory. An introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983).
- Eco, Umberto  
1981 *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Garrido Gallardo, M.A., T. Todorov et al.  
1987 *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus.
- Gass, William H.  
1974 *La ficción y los personajes de la vida*. Buenos Aires: Juan Goyanarde editor.
- Genette, Gérard  
1972 "Discours du récit. Essai de méthode" en *Figures III*. Paris, Seuil: 65-282. (versión inglesa: *Narrative discourse. An essay in method*. New York: Cornell University Press, 1980).
- 1979 *Introduction à l'architexte*.  
Paris: Seuil.
- 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*.  
Paris: Seuil.
- 1983 *Nouveau discours du récit*.  
Paris: Seuil.
- 1987 *Seuils*.  
Paris: Seuil.

- Goyet, Francis  
1987 "Imitatio ou intertextualité? (Riffaterre revisited)" en *Poétique* 71: 313-320.
- Greimas, Julien A.  
1974 "L'énonciation (une posture épistémologique)" en *Significao* (revista brasileira de semiótica), 1 (agosto): 9-25.
- Grivel, Charles  
1973 *Production de l'intérêt romanesque.*  
The Hague - New York - Paris: Mouton.
- Hansen, U.  
1975 "Segmentation du texte narratif. Le problème de la perspective du récit dans la fiction narrative" en *Text und Kontext*, Dinamarca 3 (2): 3-48.
- Hoek, Leo H.  
1973 "Pour une sémiotique du titre", en *Documents de Travail*, Urbino, N° 21 (2) février.
- 1982 *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.*  
Paris-La Haye-New York: Mouton.
- Jay, Paul  
1984 *Being in the text: self representation from Wordsworth to Roland Barthes.* Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- Kayser, Wolfgang  
1970 "Qui raconte le roman?" en *Poétique* 4: 498-510.
- Kristeva, Julia  
1968 "La productivité dite texte", en *Communications* 11.
- Le Galliot, Jean  
1981 *Psicoanálisis y lenguajes literarios.*  
Buenos Aires: Hachette-Universidad.
- Lejeune, Philippe  
1973 "Le pacte autobiographique" en *Poétique* 14.

- 1975 *Le pacte autobiographique.*  
Paris: Seuil.
- 1980 *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias.* Paris: Seuil.
- 1983 "Le pacte autobiographique (bis)" (relecture), en *Poétique* 56: 416-434.
- 1986 *Moi aussi.*  
Paris: Seuil.
- Léonard, Martine  
1978 "André Gide ou la mise en scène textuelle" en *Études françaises* 14 (1-2): 47-64.
- Lesevic, Cecilia  
1989 "Una propuesta poética: el modelo de Genette", en *Tik'ray* Nº 2.
- Lotman, Yuri  
1986 [1978] *Estructura del texto artístico.*  
Madrid: Istmo.
- Lozano, Jorge et al  
1986 [1982] *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.* Madrid: Cátedra.
- Martínez Bonati, Félix  
1978 "El acto de escribir ficciones", en *Dispositio* III (7-8): 137-144.
- 1980 "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", en *Dispositio* V-VI (15-16): 1-18.
- 1981 *Fictive discourse and the structures of literature: a phenomenological approach.* Ithaca and London: Cornell Univ. Press.

- Mignolo, Walter  
1981 "Semantización de la ficción literaria", en *Dispositio* V-VI (15-16): 85-127.
- Neumann, Bernard  
1973 *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires: Sur.
- Oura, Yasusuke  
1987 "Roman journal et mise en scène éditoriale" en *Poétique* 69: 5-20.
- Petőfi, Janos y A. García Berrio  
1978 *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid: Alberto Corazón.
- Portugal, Alberto  
1984 *Autobiografía y autobiografía ficcional en Los ríos profundos de J. Ma. Arguedas*. Lima: Memoria. PUC.
- Prince, Gérald  
1973 "Introduction à l'étude du narrataire" en *Poétique* 14: 178-196.
- 1985 "The narratee revisited" in *Style* 19(2).
- Proust, Marcel  
1929 *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan*. Paris: Gallimard.
- 1954 *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Reisz, Susana  
1983 "Voces y conciencias en el relato literario-ficcional", en *Lexis* VII (2): 187-218.
- 1986 *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial PUC.

- 1988 "Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)" en *Lexis* XII (2): 139-178.
- Reyes, Graciela  
1984 *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Riffaterre, Michael  
1979 *La production du texte*. Paris: Seuil.
- 1980 "La trace de l'intertexte", en *Pensée* 215: 4-18.
- Ryan, Marie-Laure  
1981 "When 'je' is 'un autre'. Fiction, quotation and the performative analysis", in *Poetics today* 2(2): 127-156.
- Sabry, Randa  
1987 "Quand le texte parle de son paratexte" en *Poétique* 69: 83-100.
- Schneider, Michel  
1987 "l'écrivain, ce plagiaire", en *L'express* (30.1.86): 69-70.
- Schuerewegen, Franc  
1987 "Réflexions sur le narrataire, Quidam et Quilibet", en *Poétique* 70: 247-254.
- Searle, J.R. "The logical status of fictional discourse" in *New Literary History*, VI: 319-332.
- Spiridon, Monica  
1986 "Ideology and fiction (suggestion for the study of first person novel)" en *Cahiers roumains d'études littéraires* I (Univ. Bucarest): 78-86.
- Starobinski, Jean  
1970 "Le style de l'autobiographie", en *Poétique* 3: 257-265.

- Tacca, Oscar  
1986 *Las voces de la novela.*  
Madrid: Gredos
- 1986 *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar* Buenos Aires: Kapelusz.
- Todorov, Tzvetan  
1978 *Poétique de la prose.*  
Paris: Seuil.
- 1980 "La trace de l'intertexte" en *Pensée* 215: 4-18.
- Van Dijk, Teun A.  
1977 *Text and context: explorations in the semantics and pragmatics of discourse.*  
London: Longman. (versión española: *Texto y contexto, Semántica y pragmática del discurso.* Madrid: Cátedra, 1980).
- 1987 "La pragmática de la comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid: Arco/Libros.

#### BIBLIOGRAFIA DE BRYCE ECHENIQUE

##### 1. Libros

- 1968 *Huerto cerrado* (cuentos).  
La Habana: Casa de las Américas. (Barcelona: Barral Editores, 1972)
- 1970 *Un mundo para Julius* (novela).  
Barcelona: Barral Editores. (Lima: Mosca Azul Editores 1980)
- 1974 *La felicidad ja, ja* (cuentos).  
Barcelona: Barral Editores.
- 1977 *A vuelo de buen cubero* (crónicas de viaje).  
Barcelona: Anagrama.

- 1978 *Tantas veces Pedro* (novela).  
Lima: Libre 1. (Madrid: Cátedra, 1981).
- 1979 *Todos los cuentos*.  
Lima: Mosca Azul Editores. (Madrid: Alianza Editorial, 1981)
- 1981 *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*.  
Tomo I: *La vida exagerada de Martín Romaña* (novela). (Bogotá: Oveja Negra, 1983)
- 1985 Tomo II: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (novela).  
Barcelona: Plaza y Janés. (Bogotá: Oveja Negra, 1985)
- 1986 *Magdalena peruana* (cuentos).  
Bogotá: Oveja Negra.
- 1988 *La última mudanza de Felipe Carrillo* (novela).  
Bogotá: Oveja Negra.
- 1988 *Goig* (relato infantil escrito en colaboración con Ana María Dueñas). Barcelona.
- 1988 *Crónicas personales* (crónicas y artículos).  
Barcelona: Anagrama.

## 2. *Artículos*

- 1971 “Necesito estar lejos de lo que cuento”, en *Textual* I (junio): 5-7.
- 1981 “Navegante ma non troppo” en *Caballo Rojo*, suplemento de *El diario de Marka* (27 de diciembre): 14-15.
- 1981 “El París que yo viví (Montpellier, 1981)”, en *Caballo Rojo*, suplemento de *El Diario de Marka*: 8-9.
- 1982 “La exagerada vida de Alfredo Bryce”, en *El observador* (21 de marzo): XIV-XV.
- 1986 “Nuestro Homero”, en *Oiga* (30 de junio): 65-66.

- 1986 "El escritor latinoamericano", en *La voz* (16 de octubre): 15.
- 1987 "Tres historias de amistad", en *Oiga* 322 (23 de marzo): 62-65.
- 1987 "De la tristeza práctica a la angustia policial", en *Oiga* (6 de abril): 64-66.
- 1987 "De cómo y por qué los monos me devolvieron la palabra", en *Oiga* (20 de abril): 70-71.
- 1987 "Cómo y por qué odio los libros para niños", en *Amauta* (14 de mayo): 28-29. [Publicado también en *Debate* VIII (37) 1986: 53-54.]
- 1987 "Retrato del artista por un adolescente" en *Amauta* (21 de mayo): 28-29.
- 1987 "Rulfo dos veces", en *Oiga* (1 de junio): 62-65.
- 1987 "Primeros contactos con el pueblo", en *Oiga* (15 de junio): 56-58 y 60.
- 1987 "Hugo jugo", en *Oiga* (29 de junio): 54-58.
- 1987 "Escrito después de una partida", en *Oiga* (13 de julio): 60-65.
- 1987 "Pude haber sido un escritor precoz", en *Oiga* (10 de agosto): 64-67.
- 1987 "Conversando con lady Diá", en *Oiga* (17 de agosto): 56-59.
- 1987 "Las tardes toreras de don León", en (5 de octubre): 56-58.
- 1987 "Estado de ánimo Montpellier 81", en *Oiga* (19 de octubre): 46-49.
- 1987 "La corta vida feliz de Alfredo Bryce", en *Oiga* 360 (21 de diciembre): 56-59.
- 1988 "Doctor por error", en *Oiga* (22 de febrero): 48-50.

- 1988 “Dicenta, Bryce y el gallero”, en *Oiga* (29 de febrero): 55-59.
- 1988 “Las ciudades y sus mujeres”, en *Oiga* 371 (14 de marzo): 72-73.
- 1988 “Tamaños escritores”. En *Oiga* (4 de abril): 48-49.
- 1988 “Herman Braun: un arriesgado ensayo pictórico”, en *Estampa*, suplemento de *Expreso* (24 de abril): V.
- 1988 “El seminarista” (1ra. parte), en *Oiga* (15 de agosto): 64-68.
- 1988 “El despacho irrepitible”, en *Oiga* (14 de noviembre): 67-68.
- 1988 “Acercándonos a Henry James”, en *Oiga* (1 de noviembre): 64-68.
- 1988 “Terrible y maravillosa nostalgia”, en *Oiga* (28 de noviembre): 68 y 72.
- 1988 “Reflexiones en torno a una cita”, en *Oiga* (12 de diciembre): 68.
- 1989 “Onetti o la soledad de un escritor de fondo”, en *Oiga* (6 de febrero): 66-68 y 74.
- 1989 “No todos los caminos llevan a Praga”, en *Oiga* (13 de febrero): 42-47.
- 1989 “Habana Club a la checa”, en *Oiga* (13 de marzo): 7-9.
- 1989 “En la isla y sin el libro” en *Oiga* (19 de junio); 56-58.
- 1989 “Grandezas y miserias de la gloria y de la historia”, en *Oiga* (13 de noviembre): 72-74.
- 1989 “Los hombres sin horario”, en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (26 de noviembre): 13. [publicado también en *Oiga* (16 de abril de 1990): 54-55.]
- 1990 “Un viejo problema”, en *Oiga* (8 de enero): 68-69. [Publicado también en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (14 de enero de 1990).]

- 1990 "Rebelde por muchas causas", en *Oiga* (15 de enero): 69.
- 1990 "El narrador oral", en *Oiga* (5 de febrero): 56-57.
- 1990 "El reencuentro", en *Oiga* (19 de febrero): 56-58.
- 1990 "La ternura de los españoles", en el suplemento Dominical de *El Comercio* (25 de febrero): 9.
- 1990 "Disparos en la espalda con abrigo", en el suplemento *Dominical de El Comercio* (11 de marzo): 17.
- 1990 "La hora 25", en *Oiga* (19 de marzo): 64-66.
- 1990 "Dificultades existenciales en los Estados Unidos", en el suplemento *Dominical de El Comercio* (25 de marzo de 1990): 9.
- 1990 "Y lo operaron también de su amigo", en *Oiga* (2 de abril): 60-62.

### 3. Conferencias, diálogos y entrevistas (en orden cronológico)

Dávila, C.A.

- 1972 "Con Alfredo Bryce el de *Un mundo para Julius*, conversación en el Embrujo", publicada en *Estampa*, suplemento de *Expreso*, 16 de julio.

Bryce, Alfredo

- 1977 "Bryce por él mismo" (monólogo en el Taller de literatura de Harry Belevan, en la U. Católica), publicado en *La Imagen Cultural*, suplemento de *La Prensa* (4 de diciembre): II y III.

Freyre, Lus

- 1981 "Esperando a Martín Romaña. Diálogo con A. Bryce", publicado en *Revista Dominical* (diciembre): 12.

Lévano, C. y A. Pita

- 1981 "La novela y la vida de A. Bryce", en *El Diario de Marka*", 9 y 10 de agosto.

- Roig, Montserrat  
 1982 “La vida exagerada de Alfredo Bryce Echenique” (primera parte de la entrevista), publicada en *El Diario de Marka* (22 de agosto): 11.
- 1982 “Llega Martín Romaña” (segunda parte), en *El Diario de Marka* (23 de agosto): 9.
- 1983 “Un novelista y el cine: encuentro con Alfredo Bryce”, entrevista realizada en agosto de 1981 y publicada en *Hablemos de cine* 76 (año XIX, febrero): 10-13.
- González Vigil, Ricardo  
 1984 “Entrevista con Alfredo Bryce Echenique: la segunda parte de Martín Romaña”, publicada en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (29 de julio de 1984): 21.
- Rivera Martínez, Edgardo  
 1984 “Alfredo Bryce terminó otra novela. Crearon para él, el “Premio Pasión” en Francia”, entrevista publicada en *La República* (11 de marzo): 2.
- Díaz, Lola  
 1985 “Alfredo Bryce: el hombre que hablaba de Echenique”, en *Cambio* 16 705 (3 de junio): 128-132.
- Ortega, Julio  
 1985 “La vida exagerada de Bryce Echenique”, entrevista realizada en Barcelona y publicada en el diario *La República* (7 de julio): 49-51.
- 1986 Tres conferencias realizadas en el mes de abril en el Banco Continental. Difundidas también por Radio Sol Armonía. Existen en cassette:  
 I. Un escritor peruano en Europa (15 de abril).  
 II. El humor y los personajes (22 de abril).

## BIBLIOGRAFIA SOBRE BRYCE ECHENIQUE

- Adolph, José  
1972 "La fregadez" en *La nueva Crónica*, 22 de julio.
- Bensoussan, Albert  
1977 "La última novela de Alfredo Bryce" en *La Prensa* (4 de diciembre): 2.
- Caballero, Ronald  
1971 "Bryce mereció ganar", en *Correo*, 7 de junio.
- Calvo, César  
1971 "Un mundo para Alfredo Bryce", en *Expreso*, 10 de octubre.
- Castro Arenas, Mario  
1971 "Bryce, el artista adolescente", en *La Prensa*, 6 de junio.
- 1971 "Alfredo Bryce: *Un mundo para Julius*", en *Siete días del Perú y del mundo*, 26 de febrero.
- Couffon, Claude  
1983 "Un humorista genial Alfredo Bryce Echenique", en el suplemento Dominical de *El Comercio* (11 de diciembre): 16.
- Chirinos, Eduardo  
1982 "La vida exagerada de Martín Romaña", en *Perspectiva*, suplemento de *La Prensa* (4 de abril): 19.
- De los Ríos, Edmundo  
1975 "Si truenas es porque piedras trae", en *La Crónica*, 4 de febrero.
- D.F.  
1971 "*Un mundo para Julius*", en *Unidad*, 19 de noviembre.
- Duncan, J.A.  
1980 "Language as protagonist. Tradition and innovation in Bryce Echenique's *Un mundo para Julius*", in *Forum modern language studies*, GB 16 (2).

- Ferreira, César  
1990 "Escritor con nombre propio", en *Oiga* (15 de enero): 68.
- Forgues, Roland  
1986 "Valores aristocráticos, valores burgueses y opciones revolucionarias en *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique", en *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima, Edit. Horizonte: 109-142.
- Gazzolo, Ana María  
1986a "Sólo Bryce", en *El Comercio* (20 de abril): C 1-3.  
1986b "Nuevos cuentos de Bryce" en *Oiga* (9 de diciembre): 68-71.
- González Vigil, R.  
1981 "La nueva novela de Bryce", en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (2 de agosto): 17.  
1982 "La madurez de Bryce", en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (31 de enero): 16.  
1986 "Valoración de Alfredo Bryce", en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (14 de diciembre): 19.  
1989 "Tabú y discriminación en Bryce" en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (9 de julio): 16.
- Gordon, S.  
1982 "*La vida exagerada de Martín Romaña*. Éxitos de Bryce en México", en el diario *El Tiempo* de México.
- Gutiérrez, M.  
1972 "*Un mundo para Julius*: un fastuoso vacío" en *Narración* 2, 23 de julio.
- Lerner, David  
1971 "El canto de cisne de un mundo", en *Oiga*, 26 de marzo.

- Lerner, Rosa  
1987 *El discurso subjetivo en La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique. Lima: Memoria PUC.
- Lesevic, Cecilia  
1989 La fictivización del autro y del narrador en los *Cuadernos* de Bryce Echenique. Lima: Memoria PUC.
- Losada, Alejandro  
1972 "El estrecho y ajeno mundo de Bryce", en *Caretas* 468, 28 de noviembre.
- Luchting, Wolfgang  
1975 *Alfredo Bryce/Humores y malhumores*.  
Lima: Milla Batres.
- 1972 "Preguntas a Alfredo Bryce", en *Textual*, revista de artes y letras del INC, 5-6 (diciembre): 62-66.
- MLMQ  
1986 "Un mundo para Bryce", en el suplemento *Dominical* de *El Comercio* (18 de mayo): 20.
- Mc. Murray  
1977 "Reseña de un libro sobre Bryce", en *La Prensa*, 28 de setiembre.
- Merino, Rosanna  
1984 *El acortamiento de la distancia en Un Mundo para Julius*.  
Lima: Memoria PUC.
- Niño de Guzmán, G.  
1986 "Bryce y Ribeyro: el nuevo boom", en *Oiga* 278 (5 de mayo): 56-59.
- Oquendo, Abelardo  
1971 "El largo salto de Bryce", en el suplemento *Dominical* de *El Comercio*, 26 de setiembre.

- 1973 *Narrativa peruana 1950/1970*.  
Madrid: Alianza editorial. (Encuesta a los narradores. Bryce: 37-40).
- 1982 “Desavenencias con Martín Romaña”, en *Hueso Húmero* 12-13 (junio): 128-133.
- Ortega, Julio  
1972 “Un mundo para Alfredo Bryce”, en *Expreso*, 22 de julio.
- 1989 “Alfredo Bryce Echenique, los discursos del y/o”, en *Socialismo y participación* Nº 46 (junio): 83-88.
- Oviedo, José Miguel  
1972 “Humor y neurosis en Bryce”, en el suplemento *Dominical* de *El Comercio*, 23 de julio.
- Oxandabarat, Rosalba  
1981 “Alfredo Bryce: la visión de dos mundos”, en *Caballo Rojo*, suplemento del *Diario de Marka*: 12-13.
- Ratto, Luis Alberto  
1971 “Alfredo Bryce: *Un mundo para Julius*”, en *Textual* 2 (septiembre): 60.
- Ribeyro, Julio Ramón  
1982 “Habemus genio”, en *El Observador* (21 de febrero): 14.
- Rivera Martínez, E.  
1982 “Bryce en Ayacucho”, en *La República* (14 de noviembre): 16-17.
- Romero San Martín, Esther  
1986 “El niño que hablaba de Alfredo Bryce” en *Caretas* (31 de marzo): 48-50.
- Ruiz, Lucy  
1972 *Análisis de la estructura base de la relación actancial en Un mundo para Julius*. Lima: Tesis de Bachillerato PUC.
- 1973 *La paradoja de un relato*.  
Lima: Tesis de doctorado PUC.

- Sánchez, Luis Alberto  
1986 "Técnica del disparate", en *Visión Peruana* (6 de abril): 20.
- Seguin, Carlos Alberto  
1982 "La depresión de Martín Romaña", en el *Dominical de El Comercio* (9 de febrero): 14.
- 1986 "Octavia y el quimerismo prosaico", en el *Dominical de El Comercio* (9 de febrero): 14.
- Suárez, Miraval  
1972 "Bryce, narrador oral", en *Correo*, 22 de febrero.
- Thevenon, Patrick  
1984 "Bryce Echenique: le vertige du moi" en *L'express* (6 au 12 janvier): 69-70.
- Varón, Policarpo  
1971 "Retrato de Julius", en *Eco*, revista de cultura de Occidente, XXIII (5) setiembre.