

**UN MUNDO PARA JULIUS DE ALFREDO BRICE ECHENIQUE:
¿ESPONTANEIDAD O ELABORACION ARTISTICA?**

Eugenio Matus Romo

La publicación en 1971 de *Un Mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique constituyó un acontecimiento en la historia de la literatura hispanoamericana contemporánea, en primer lugar porque dio a conocer a un joven escritor extraordinariamente original y luego porque esta novela explora un campo hasta ahora apenas entrevisto en la literatura peruana: el mundo de la oligarquía.

Se comparó la novela de Bryce con dos novelas anteriores que tratan el mismo tema: *Duque* de José Diez Canseco (1934) y *En octubre no hay milagros* de Osvaldo Reynoso (1965). Se advirtió enseguida la diferencia: las dos novelas mencionadas presentan la oligarquía mirada desde afuera por gente de otra clase social. La mirada de Bryce proviene del interior por pertenecer el propio Bryce a una familia de la oligarquía peruana.

La indulgencia y espíritu comprensivo con que el novelista describe la oligarquía se explicarían por esto. No faltan los reproches. Bryce debe defenderse. No se puede ser ciego ante el "encanto discreto" de la oligarquía. La novela como arma política es ineficaz. Bryce aprovecha esta pequeña polémica para autodefinirse como humorista.¹

1 Entre los artículos críticos y comentarios de diversa índole que aparecieron con motivo de la publicación de *Un mundo para Julius*, cabe citar: a) Escajadillo, Tomás: "Bryce: elogios varios y una objeción", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año III, Núm. 6, Lima, segundo semestre de 1977; b) Bensoussan, Albert: "Entrevista con Bryce Echenique", *Insula*, Núm. 308-309, Madrid, 1972; c) Kristal, Efraín: entrevista a Bryce publicada en *Imprevue*, 1979, C.E.R.S., Université Paul Valéry, Montpellier; d) Luchting, Wolfgang: "Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique", *Insula*, Núm.332-333, Madrid, 1974. Es Escajadillo quien más insiste en censurar a Bryce por su postura poco beligerante ante la oligarquía. Dice, por ejemplo: "Un mundo para Julius es una parodia de la oligarquía, pero tiene hacia ella algunas notas de ambigua fascinación; hasta cierto punto constituye un canto no exento de melancolía de un mundo que se va... La literatura en Hispanoamérica significa -entre muchas cosas más - también responsabilidad frente a una sociedad en la que las burguesías de antaño y de hoy no tienen sentido, deben desaparecer. ¿Caben frente a ellas términos medios, ambigüedades o

Son asuntos éstos sobre los cuales sería muy interesante y útil extenderse, pero por el momento el que me interesa, y que será el tema de este trabajo, es otro.

Entre los muchos comentarios que suscitó la publicación de *Un mundo para Julius* no podían faltar los concernientes a su técnica narrativa. Se señaló como uno de los rasgos característicos, el más importante quizás de la manera narrativa de Bryce, la oralidad; esto es el tono de lenguaje coloquial, de relato transmitido de viva voz. Algunos hablaron de la espontaneidad del narrador. Bryce era un novelista que contaba sus historias sin artificio, sin sofisticaciones, poco menos que como cantan los pájaros.²

Yo no creo en absoluto en esta espontaneidad y en esta falta de malicia literaria por parte de Bryce. Desde luego el propio Bryce, en múltiples declaraciones que hizo luego de publicada su novela, insiste en la conciencia con que él ejerce su oficio de narrador. Lo que él hace es "crear la ilusión de una oralidad". Su oralidad es un instrumento técnico.

Lo que me propongo hacer en estas páginas es precisamente probar de qué modo esta novela, que parece tan espontánea, es en realidad un relato hábilmente elaborado, una verdadera obra de arte. Escogeré para ello una muestra: la primera parte, titulada *El palacio original*.

Algunas observaciones preliminares.

El título de la novela es ya suficientemente significativo: *Un mundo para Julius*. Pero es *Un mundo para Julius* o *¿Un mundo para Julius?* No estamos seguros de que el mundo en que vivirá este pequeño personaje cuando crezca, será como el que aparece presentado en la novela. Julius no se siente

compromisos?" (p.147-148). La respuesta de Bryce a esta objeción se encuentra dispersa en una cantidad de artículos, entrevistas y declaraciones públicas. Creo que una sola cita significativa basta para dar una idea de su pensamiento. Dice Bryce en la entrevista publicada por Bensoussan: "Susan, linda, es moralmente lamentable, pero ella no es antipática. Presentarla como antipática sería caer en un maniqueísmo absurdo". A la actitud maniqueísta opone Bryce la actitud humorística, que lo coloca por encima de todo simplismo, de toda mezquindad en la interpretación de las realidades sociales.

2 Entre los críticos que he podido leer, es Luchting el que trata con más finura el tema de la espontaneidad y la elaboración artística en la novela de Bryce. Yo acepto en parte las conclusiones de Luchting. En efecto éste reconoce la existencia de una sabia técnica en *Un mundo para Julius*, pero cree, o parece creer al menos, que Bryce de todos modos no tiene conciencia de ello.

cómodo en él. Este mundo lo inquieta (*Las inquietudes de Julius* era el título que Bryce pensaba colocar a su novela, según me lo declaró personalmente). Julius busca otra cosa; se rebela tímidamente. Toda la voluminosa novela de Bryce (unas seiscientas páginas) no es más que la historia de los sucesivos esfuerzos por rebelarse que hace Julius. ¿Adónde lo conducirán sus inquietudes? No lo sabemos. Al terminar la novela, Julius tiene sólo siete años.

1

Si tomamos como primera unidad narrativa la sección I de la primera parte (páginas 9 a 25. Cito por la edición de LAIA, Barcelona, 1979), observamos que ésta tiene como objetivo presentar la siguiente situación básica: el mundo de Julius está constituido por dos elementos opuestos: el mundo de su familia y el mundo de los criados. Julius, aunque es parte integrante del mundo de su familia, no deja de mirar con una curiosidad y con un afecto cada vez mayores el mundo de los criados.

En la primera página nos encontramos ya con una de las técnicas que van a caracterizar esta primera unidad: la antítesis. El narrador opone continuamente los elementos del mundo de los señores a los elementos del mundo de los criados, estableciendo un paralelismo antitético en medio del cual se sitúa Julius.

Julius nació en "un palacio de la avenida Salaverry", que tenía "departamentos para la servidumbre". Este es el espacio fundamental. Significativamente estos departamentos son descritos como "un lunar de carne en el rostro más bello".

Julius se pierde en el jardín y se le encuentra a menudo "de espaldas" contemplando, por ejemplo, una flor. Está claro: Julius da la espalda al mundo de su familia y mira un objeto hermoso. La flor simboliza el mundo plenamente satisfactorio que Julius busca vaga e inconcientemente.

Este contraste inicial, significativo de la índole del mundo en que debe vivir Julius, se desarrolla enseguida por medio de la presentación sistemática de elementos de ambos espacios, el de los señores y el de los criados, en oposición.

Algunos ejemplos: Susan, la aristocrática dama de origen inglés, es bella, y el narrador no se cansa de aplicarle este epíteto. Pero también lo es Vilma, la criada. Belleza europea por una parte y belleza indígena por otra.

El fantástico baño de Julius, con sus cisnes y patos que le hacen reverencias, mientras flotan en el agua perfumada, contrasta con el mundo miserable de los indios, que Vilma describe a Julius mientras lo baña.

Los nombres indígenas, contrastan con los nombres extranjeros, símbolos de la penetración cultural americana. Frente a Puquio, Nazca, el Cuzco, Huarcocondo, se encuentran Donald, Mickey Mouse, Tarzán, Chita, Jane, Popeye.

Los indios son igualmente de dos tipos: los reales, es decir la propia Vilma y los otros criados, y los ficticios, los que provienen de los *westerns* americanos, que Julius se complace en matar a tiros, imaginándose Jesse James o Gary Cooper.

Y curiosamente, entre las funciones que cumplen los criados, indios de verdad, está la de representar el papel de indios de película, y morir si es el caso, para que Julius pueda divertirse mientras Vilma lo baña. Así, pues, la realidad social se esconde detrás de un mundo de ficción con la complicidad de las propias víctimas. Las patas de la mesa en que come Julius son del mismo modo indios ficticios, que contrastan con los indios reales. "La cargaban dice el narrador cuatro indiecitos que nada tenían que ver con los indiecitos que la chola hermosa de Puquio le contaba mientras lo bañaba en Beverly Hills" (p.13).

Sin embargo, si los indios reales colaboran en el juego de reemplazar la realidad por la ficción de importación, estos mismos indios reales asimilan lo ficticio y extranjero a su propia realidad y españolizan los nombres ingleses, con gran indignación de Susan. "Realmente no sé para qué les hemos puesto esos nombres tan lindos, decía. Si las oyeras decir Cintita en vez de Cinthia, Julito en vez de Julius, ¡ qué horror !" (p.14).

Por otra parte, frente a la influencia que ejerce en la imaginación de Julius el mundo ficticio de importación, los criados indios ejercen también la suya mediante relatos que subyugan a Julius no menos que las historietas de Disneylandia. "Hacía tiempo que Nilda lo venía fascinando con sus historias de la selva y la palabra Tampobata; eso de que quedara en Madre de Dios, especialmente, era algo que lo sacaba de quicio y él le pedía más y más historias sobre las tribus calatas". (p.14).

Vemos además que no se trata de una simple yuxtaposición de elementos antagónicos, sino que hay una dinámica en estos contrastes, una dialéctica de aceptación y rechazo que alcanza a los representantes de uno y otro mundo.

Una antítesis importante es la constituida por la alcancía de Julius y la caja que contiene el dinero del Club de Amigos de Huarcocondo. Evidentemente la caja del club, dinero colectivo, producto de las cotizaciones de sus

miembros, todos gente del pueblo, contrasta con la alcancía de Julius, dinero personal, producto de los regalos de sus padres.

Los propios criados advierten este contraste: "La servidumbre en pleno gozaba pensando que Julius, propietario de una suculenta alcancía a la que no le prestaba ninguna atención insistiera tanto en ver, tocar y abrir la caja del Club de Amigos de Huarcocondo" (p.15).

Julius entra por primera vez en la parte del palacio reservada a los criados y constituye éste un acto de descubrimiento: el descubrimiento de la pobreza. "Miraba hacia todos lados: todo era más chiquito, más ordinario, menos bonito, feo también, todo disminuía por ahí" (p.19). Pero, lo peor de todo: la caja, que él había imaginado como un objeto precioso, no era más que una caja de galletas. Al darla vuelta, se derrama un montón de billetes y de monedas sucias. Es la desilusión para Julius.

El narrador no desarrolla las consecuencias de este descubrimiento de Julius. No hubo probablemente consecuencias inmediatas, aparte de la desilusión. Pero son estos descubrimientos del mundo de la pobreza, por el cual su familia no muestra más que indiferencia, los que van a continuar picando su curiosidad y provocando sus intentos de rebeldía.

En esta enumeración de antítesis que caracterizan la estructura de la primera unidad narrativa de la novela, he reservado para el final la que me parece más importante, tanto por el contenido mismo de las situaciones novelescas que se oponen, como por el efecto a largo plazo que tendrá sobre Julius. Me refiero a los funerales del padre de Julius y los de Berta, la sirvienta.

Cinthia, la hermana de Julius, muerta prematuramente, desempeña aquí un papel fundamental. Hipersensible como su hermano, Cinthia vive inquieta a partir del momento en que se puso a pensar en el contraste entre los funerales de su padre y los de Berta. "¿Por qué, mami?, mami, yo me escapé, yo vi por la ventana, ¿Por qué a papi se lo llevaron en un Cadillac negro con un montón de negros vestidos como cuando papi iba a un banquete en el Palacio de Gobierno? ¿por qué, mami? (p.22). En cuanto a Berta, por el contrario, cuando murió, la sacaron por la puerta trasera en una ambulancia.

Julius escucha las palabras de su hermana y, cediendo a sus ruegos, se viste de luto por la criada.

Más adelante, Cinthia tiene la idea de celebrar de nuevo los funerales de Berta. Durante una ceremonia a la cual asisten todos los criados, Cinthia y Julius entierran el peine, el cepillo y el último frasco de agua de colonia utilizados por Berta. Si los funerales de Berta fueron pobres, si se sacó su

cadáver por la puerta trasera, en tanto los funerales del dueño de casa fueron fastuosos, los niños van a enmendar este entuerto y desagruar a la vieja criada.

Es cierto que en este episodio el personaje central es Cinthia, pero años más tarde, cuando muere Arminda, otra criada, Julius (en cuya conciencia está siempre presente el fantasma de Cinthia) protagoniza un episodio semejante. Se las arregla para cerrar todas las puertas de la casa a fin de que el ataúd de Arminda tenga que salir forzosamente por la puerta principal. La ofensa infligida a Berta queda así ampliamente reparada.

La técnica de la antítesis en este ejemplo es, como se ve, más compleja que en los casos precedentes. Está caracterizada por la oposición de diversos elementos (entierro del padre de Julius, entierro de Berta, entierro de los objetos de Berta, entierro de Arminda) y por la relación que esta antítesis establece entre dos momentos narrativos, situados uno al principio y el otro al final.

2

Junto a la antítesis, el símbolo es otro de los recursos artísticos que emplea Bryce en esta primera parte de su relato. Hemos hecho ya alusión al simbolismo de la postura en que es presentado Julius: vuelto de espaldas. Tres veces se dice que Julius está de espaldas. "De espaldas, mirando, por ejemplo, una flor" (p.9). "De espaldas a su mamá, que era linda, tratando de alcanzar la manija de la puerta (de la carroza)" (p.10). "Lo encontraba siempre de espaldas, parado frente a la tina... contemplando la subida de la marea en esa tina llena de cisnes, gansos y patos, una tina enorme, como de porcelana y celeste. Su mamá le decía darling, él no volteaba, le daba un beso en la nuca y partía muy linda" (p.11).

Así, tres veces Julius da la espalda a su madre. Esto no tiene ninguna relación, por supuesto, con el afecto que Julius experimenta por ella. Julius da la espalda al mundo que Susan representa.

El olor a ajo de la cocinera Nilda es igualmente simbólico. Es el olor de lo natural. Julius querría tocar a la cocinera, pero naturalmente la elegante y refinada Susan se lo prohíbe. Julius, inmerso en el mundo aséptico de su familia, ignora lo que son los ajos. Una noche se lo pregunta a Nilda, y la cocinera se pone a llorar. Esta pregunta de Julius y el llanto de Nilda tienen el carácter de una iniciación. En un instante Julius comprende que su ignorancia del mundo de las realidades cotidianas es grave. "Julius recuerda que éste fue el primer día más triste de su vida" (p.14).

Se podrían dar muchos otros ejemplos (de hecho, entre los ejemplos de antítesis que he citado, varios son también de símbolos), pero no agregaré sino uno más, que me parece importante.

Julius se quedaba solo en el comedor principal y pasaba largo rato "contemplando un enorme juego de té de plata, instalado como cúpula de catedral en una inmensa consola que el bisabuelo-presidente había adquirido en Bruselas" (p.13)

Julius se siente atraído por la deslumbrante tetera. Querría alcanzarla, pero su corta estatura se lo impide. Un día logra cogerla, pero desgraciadamente la tetera cae al suelo y se rompe. Una catástrofe. "Desde entonces no quiso volver a saber más de juegos de té de plata en comedores principales de palacios" (p.13).

Es evidente que este servicio de té es símbolo del mundo oligárquico, de su riqueza, de su poder (la consola sobre la cual está instalado fue adquirida por un Presidente de la República). El amor por el dinero, la vanidad mundana han ocupado, entre los oligarcas, el lugar de los valores religiosos. El servicio de té está instalado "como cúpula de catedral".

Julius se siente atraído por la belleza del objeto, pero después de la desgracia ocurrida, no quiere ya oír hablar más de tales suntuosidades. Su decisión implica una ruptura con el mundo de su familia. No es evidentemente una ruptura fundamental. Pero es sobre la base de estas pequeñas rupturas, de estas sucesivas aperturas hacia el mundo exterior, de estas infantiles decisiones, como se va definiendo la personalidad de Julius, niño inquieto y diferente, aunque, al final, nos quedemos en la ignorancia de adónde lo van a conducir sus inquietudes y su diferencia.

Vemos, pues, por lo que hemos dicho, que esta primera unidad narrativa contiene una rica elaboración. Es una unidad que tiene una finalidad precisa (la presentación del triángulo: patronos, criados, Julius, con el dinamismo dialéctico que esto supone) y el narrador se ha servido sistemáticamente de dos procedimientos artísticos: la antítesis y el símbolo.

3

La segunda unidad narrativa (p. 25 a 51) posee también una finalidad precisa: presentar la ostentación de la riqueza y el arribismo. El episodio central es la fiesta ofrecida por los Lastarria.

La casa de Lastarria es la que podíamos esperar de un pretensioso preocupado de parecer más de lo que es . Es un castillo de estilo inglés con sus armaduras, sus espadas y sus escudos.

Lastarria, que ha subido en la escala social por su matrimonio con Susana la horrible (prima de Susan la linda, la madre de Julius), vive orgulloosamente en su palacio, deseoso de frecuentar a las personas de la sociedad aristocrática.

En el análisis de esta segunda unidad narrativa, desearía detenerme más bien en el estudio de las situaciones novelescas, para mostrar de qué modo extremadamente hábil el novelista las maneja y aprovecha en la consecución de su propósito.

Comencemos por los criados. Víctor, el "digno mayordomo de los Lastarria", orgulloso de su cargo, trata de deslumbrar a las criadas, especialmente a la hermosa Vilma, la niñera de Julius, con los aparatos eléctricos con que cuenta la cocina. Los hace funcionar. Seca los vasos, afila los cuchillos con máquinas sofisticadas y se comunica con su patrona por medio de un teléfono interior. Criado servil que se identifica con su patrón, llega a creer que la ostentación de la riqueza de éste, valoriza su propia persona.

Tiene, sin embargo, que sacrificar su vanidad ante el mago Pollini. "¿Quién podría traerme un vaso de agua?", pregunta el mago advirtiendo a Víctor entre los espectadores. "Víctor se hizo el desentendido, ni que fuera quién, pero la señora volteó a mirarlo: "Víctor, tráigale un vaso de agua al mago... al señor", y el pobre no tuvo más que humillarse en presencia de Vilma" (p.39).

Pero si Víctor está en situación de inferioridad en relación con el mago, éste lo está en relación con Lastarria. El caso del mago, claro, es diferente. Este no experimenta resentimiento hacia Lastarria, sino admiración. "Llegó Lastarria, el padre de Rafaelito y el mago se derritió... El mago lo miraba, lo admiraba y esperaba que, con los ojos, lo autorizara a correr y saludar" (p.40).

Y el encadenamiento prosigue. Lastarria aspira también a aproximarse a una persona superior a él; es decir, a Susan. "Un whisky, duchess" le propone. Susan acepta, lo llama "darling", pero en el fondo, lo que experimenta la aristocrática dama no es más que desprecio por el arribista. "Pobre darling, se casó con Susana, la prima Susana, y descubrió que había más todavía, *something called class, aristocracy*, ella por ejemplo, y desde entonces vivía con el pescuezo estirado como si quisiera alcanzar algo, algo que tú nunca serás, darling" (p.41).

Así el narrador nos presenta una serie de parejas compuestas por el arribista y la persona que el arribista considera superior a él. En la cumbre, Susan no aspira a nada. Le basta con gozar simplemente de la vida.

Ahora bien, una vez la situación presentada, ¿qué actitud adopta el narrador hacia cada uno de estos personajes? Yo diría que una doble actitud. Los toma como motivo de sátira y siente piedad por ellos. Los ridiculiza un momento y luego los deja gozar un instante de felicidad.

Víctor pasa un mal rato cuando es obligado a llevar un vaso de agua al mago, pero se da el gusto de deslumbrar a las criadas con los aparatos eléctricos de la cocina y de conversar a solas con Vilma y darse importancia delante de ella, citando frases del libro *El arte de enamorar*.

Susan desprecia a Lastarria. El narrador se complace en darnos a conocer la triste idea que ella tiene de su primo: "Sus pechitos regordetes bajo la camisa de seda, la pancita que tanto hacían entre él y el sastre por esconder, la paradita insoportable con la mano entre los botones, el bigotito recto sobre el labio, aprendido en sabe Dios qué cabaret (no olvidaría nunca cuando Santiago, su esposo, dijo que era la distancia más corta entre sus dos cachetes), la planchada de cabellos tipo magnate griego-argentino, por ejemplo, los anteojazos de sol todo el año, cursilón el primo..." (p.41).

Pero Lastarria tiene también su momento de felicidad. Se sienta al lado de Susan y tiene el placer de decirle "my duchess" mil veces más y escuchar que ella le dice "darling" delante de todo el mundo.

Lo mismo ocurre con el prestidigitador. Se siente desgraciado al no poder acercarse a Lastarria, pero de pronto, impensadamente, éste lo llama, le ofrece un whisky y se lo sirve él mismo. El paraíso también para este otro arribista.

El tratamiento paralelo que da el narrador a estos personajes nos permite, como se ve, apreciar el fenómeno del arribismo no sólo como característica personal, sino también como fenómeno social. En cuanto a la ostentación de la riqueza, ya hemos visto con qué orgullosa satisfacción muestra Víctor a las empleadas la moderna y completa instalación de la cocina de Lastarria. La observamos también en la elegante vestimenta de los niños, que llegan acompañados de sus niñeras a la fiesta de Lastarria, y en lo que hablan. "Pero tú no tienes casa en Ancón", dice Rafaelito a Julius. En esta sociedad oligárquica, los niños aprenden ya a reconocer el valor del dinero y la necesaria ostentación que hay que hacer de él.

Pero esta pobreza moral de la oligarquía tiene su contrapartida. La técnica de la antítesis prosigue en esta segunda unidad narrativa. El elemento

contrastante o antitético es aquí un simpático personaje: el tío abuelo romántico enamorado de una muchacha que no era de su condición. La historia del tío abuelo es una historia tierna, llena de una delicadeza de espíritu que contrasta con el ridículo snobismo de Lastarria: está enamorado de una pianista. La joven se enferma y muere junto al piano. El tío abuelo, que ha contraído también la enfermedad, muere a su vez. No es extraño que sean los dos niños enfermizos, diferentes, Cinthia y Julius, los que hablen de esta historia y se emocionen con ella. Hay una especie de relación íntima entre la pianista y el tío abuelo, enfermos ambos, y los dos niños delicados de salud. "Sus cuatro manitas ligeras y finas descansaban dudosas sobre las teclas de marfil que los Lastarria, por supuesto, ni tocaban" (p.33).

Los Lastarria no tocaban el piano por temor al contagio. Se trata de un temor llevando al extremo a la enfermedad que mató al tío abuelo y a la pianista. Pero no podemos dejar de ver también en ese temor un símbolo. Es el temor a la disidencia, a la rebeldía. La pianista contagió al tío abuelo transmitiéndole no sólo una enfermedad biológica, sino también una enfermedad psicológica: el desprecio por las diferencias de clase. Es eso lo que temen los Lastarria.

Este análisis puede parecer forzado, pero se confirma plenamente si consideramos la relación que establece el narrador entre esos dos personajes del pasado y los niños Cinthia y Julius. No es un azar que los dos niños enfermizos sean al mismo tiempo indiferentes a los prejuicios de clase, rebeldes y disidentes como su tío abuelo. ¿No es fácil también observar una correspondencia entre la tos de Cinthia y la tos de la pianista? Cinthia, por otra parte, toca el piano (como lo hará Julius más adelante) y en ciertas ocasiones Julius cree ver efectivamente en su hermana la imagen de la pianista. Cinthia, en su casa, sentada al piano se pone a tocar "como que no quiere la cosa, un poquito ida tal vez, hasta que se encontró con la mirada de Julius, la estaba mirando aterrado, rápido retiró sus manitas crispadas del teclado y corrió a sentarse junto a él" (p.52). Lo que pasa por la mente de Julius en ese momento es claro. Tiene una premonición de la muerte de Cinthia, al identificarla con la pianista.

La intención simbólica del narrador es evidente: en este mundo oligárquico, la disidencia, la rebeldía, el desprecio por las categorías sociales no son algo normal. Es algo que tiene más bien las características de una enfermedad. Sólo seres extraviados por un exceso de sensibilidad y sentimentalismo pueden presentar tal fenómeno.

La tercera unidad que consideraremos abarca tres secciones; es decir, de la página 51 hasta el fin de la primera parte. Este fragmento de la novela tiene también una finalidad. Está fundamentalmente destinado a presentarnos la oposición entre la afectividad auténtica y la inauténtica. La afectividad auténtica está representada por el mundo de los criados o por la gente modesta en general y la afectividad inauténtica, por los miembros de la oligarquía. Esto no implica, sin embargo, ningún maniqueísmo, pues la frontera entre las dos actitudes no es tajante. Admite, por el contrario, matices. Es indudable que Susan experimenta, en ocasiones, auténticos sufrimientos como es indudable también que, entre la gente del pueblo, se encuentran mistificadores, tipos inauténticos como Palomino o la señorita Julia.

Veamos, en grandes líneas, cómo se produce esta oposición. La muerte de Cinthia provoca un éxodo familiar. Susan, Juan Lucas (su segundo esposo) y los hijos mayores parten a Europa para olvidar. Julius, que a causa de su enfermedad no puede acompañarlos, se va con los criados a Chosica. Así, pues, Europa se opone a Chosica. Encontramos aquí de nuevo la técnica del contraste: la vida de lujo (los hoteles, los restaurantes, el golf, los viajes internacionales) que lleva la familia en Europa se opone a la existencia de Julius en contacto con el pueblo, con la realidad social del país.

El recuerdo de Cinthia se borra poco a poco en Europa, en medio de tantas ocupaciones turísticas. "Era necesario moverse, distraerse para olvidar" (p.71), en cambio Julius, aunque no menciona a Cinthia en sus cartas, no la olvidará jamás. Lo mismo harán los criados. Lo importante en esta unidad narrativa es el hecho de que, por primera vez en la novela, los dos mundos, el de los ricos y el de los pobres, aparecen separados y Julius está en contacto con sólo uno de ellos. Esto permite presentar de manera más ordenada y sistemática el contraste que existe entre ambos.

El narrador, situado en el punto de vista de Chosica, nos da noticias de la vida de la familia en Europa a través de las cartas de Susan, ya transcritas literalmente, ya parafraseadas. A veces la transcripción de una carta sirve también al narrador para transportar su lugar de observación a Europa. Ejemplos: páginas 72, 76, 92 y 93. Ya hemos esbozado el mundo de los ricos en Europa y no hay gran cosa que agregar. El mundo de los criados y Julius en Chosica es mucho más animado y rico en experiencias, en experiencias de Julius, sobre todo, quien por primera vez puede penetrar en ese mundo exterior al palacio, que comenzó a conocer a través de los relatos de Vilma, de

Nilda y gracias a su ingreso en el departamento de la servidumbre y al llanto de Nilda cuando le preguntó qué eran los ajos.

Julius se acerca a los mendigos, que le decían "niñito" y le sonreían "inofensivos pero andrajosos", se pasea por Chosica Baja "con su mercado lleno de frutas y de animales muertos colgando de inmensos garfios" (p.73.), y sobre todo, traba amistad con el pintor Peter. Este pintor americano es una especie de anti-Juan Lucas. Mientras Juan Lucas vive en un mundo aséptico, sin ningún contacto con la pobreza, el pintor americano experimenta curiosidad y simpatía por el pueblo peruano. Juan Lucas encuentra a los criados desagradables, feos y repulsivos. El pintor Peter, por el contrario, encuentra belleza en el pueblo y la transforma en objeto artístico. Frente al elegante Juan Lucas, siempre vestido para las circunstancias, Peter se presenta a nosotros mal afeitado, vestido con negligencia, la pipa apagada en la boca, completamente ajeno a las conveniencias sociales. Juan Lucas detesta la intimidad de Julius y su niñera. Peter pinta precisamente a Julius en compañía de Vilma, cuadro que evidentemente no interesa a nadie en la familia.

Julius, naturalmente, simpatiza con el pintor y le confía cosas tan íntimas como el entierro de Berta, la historia del tío abuelo romántico y la pianista, y sobre todo le habla de Cinthia. El pintor notó que Julius "se excitaba demasiado cuando hablaba de su hermana Cinthia, no podía recoger el vaso de la mesa, palidecía" (p.81).

Un día Julius da la mano a Peter y, al hacer esto, comprende que por primera vez en su vida (otra iniciación) da la mano a alguien por propia iniciativa. Esta amistad por el pintor es una manifestación todavía más audaz, de la rebelión de Julius, de su adhesión a un mundo que no es el de su familia. Julius se escapa incluso de su casa para ir a reunirse con el pintor. Atraviesa por primera vez con él un puente colgante.

Una de las razones de este lazo afectivo entre Julius y el pintor es un recuerdo verosímilmente triste de la infancia de Peter, que el narrador nos da a conocer. Julius le pregunta por qué tartamudea. "Peter, cesando inmediatamente de tartamudear, le contó que no había nacido tartamudo sino que cuando era niño... Y como Julius ya le había contado de Cinthia y de su bizquera fue un momento bien emocionante, ahí frente al viejo Hotel de la Estación" (p.82).

¡Qué contraste entre esta amistad llena de ternura y de verdad de Peter y de Julius, y la relación puramente cortés que éste último mantiene con su padrastro Juan Lucas, que lo trata de usted, le pregunta si tiene un traje elegante y lo invita a cenar al Acuarium!

A este pintor, por lo demás, todo el mundo lo quiere, pues es un hombre que, a pesar de la dificultad que esto presenta para él, quiere integrarse a ese mundo popular: "Estaba muy atareado con sus clases vivas de castellano (así llamaba él conversar con la gente en la calle). La verdad es que aprendía mucho, pero su acento era francamente malo y no faltaba quien lo tratase burlescamente. Con cariño, eso sí; cariño y respeto, porque el mister se había convertido en una especie de institución en el mercado, siempre pintando, siempre conversando, siempre contando de su país, de sus viajes, siempre con la pipa en la boca, tartamudeando además. Mucho trabajo le costaba comunicarse con los nacionales, pero insistía" (p.80).

Es el afecto que produce la comunicación, la solidaridad. ¡Qué diferencia con las relaciones puramente superficiales de los que toman juntos el cóctel, pertenecen al mismo club de golf y se encuentran en los mismos restaurantes de lujo! Relación además siempre colocada bajo el signo del dinero.

En la demostración de afecto por Julius, el pintor se muestra mesurado, como un hombre de fina inteligencia. Sonríe a veces con comprensión; se preocupa de la salud de su joven amigo; procura no despertar en él el recuerdo de Cinthia, etc...

El fenómeno que se observa entre los criados es el inverso. Aquí la manifestación del afecto va acompañada de una actitud demostrativa de mal gusto. Los gritos, los estallidos, los desbordes afectivos de los criados son, en efecto, de mal gusto. Pero es este mal gusto lo que revela precisamente la autenticidad de sus afectos. Es la ternura que sienten por Julius la que los hace dejarse llevar por el dolor o la cólera. Cuando Vilma y Nilda se percatan de la desaparición de Julius (éste se ha escapado de la casa para reunirse con el pintor), llegan al extremo de agredirse: "Usted tiene la culpa por zamarra, por andar putean... No pudo terminar porque Vilma se le fue encima desesperada, y empezaron a matarse contra las paredes, contra los sillones, rodando por el suelo entre chillidos, alaridos, gemidos... Y los gritos seguían, escuchaba (Palomino) clarito los alaridos de las mujeres, se estaban matando allá. Nilda le había arañado íntegra la cara a Vilma y ahora Vilma la había cogido por el cuello y la estaba acogotando" (p.84).

El regreso de Julius provoca al mismo tiempo que los gritos de gozo de todos, los llantos de Vilma arrepentida que gritaba pidiendo perdón: "¡Ella no era mala!, ¡No se dejaba tocar por nadie!, ¡Nilda se equivocaba por completo respecto a ella!, ¡Ella no podría vivir sin Julius! Total que Nilda se emocionó y soltó el llanto también; se armó un lloriqueo horrible..." (p.87).

Es este tipo de manifestaciones el que saca de quicios a Juan Lucas. Cuando la familia regresa de Europa, los criados lanzan gritos de alegría: "Nilda se había lavado las manos de ajo, para soltar su grito de felicidad, interrumpido esta vez por la mueca del señor, qué tanta euforia de las mujeres, que desaparezcan de una vez" (p.97).

Susan, en realidad, siente afecto por sus sirvientes, pero el olor a ajo se interpone entre ellos. "Además Arminda estaba llorando, no tardaba en persignarse y arrancar con eso de Dios bendiga a los que llegan a esta casa ... Por fin Juan Lucas terminó con tanta confraternidad..." (p.98). Sin embargo, Susan decide "amarlos a todos un ratito" y acaricia al bebé de Nilda.

Una escena particularmente significativa de este contraste entre la capacidad afectiva de unos y otros tiene lugar el día del cumpleaños de Julius "¡Brindemos con Coca-Cola por los seis años de Julius! -dijo Susan, mirándolos, a ver qué tal recibían su frase. Le salió perfecto. Se emocionaron todos. Tanto que ella terminó sacando la cuenta y Cinthia tendría ya once años; se le llenaron los ojos de lágrimas anticóctel, se me van a hinchar los ojos. Los sirvientes habían enmudecido. ¿Por qué?, se preguntaba ella, ¿notarán? En ese instante Nilda, en nombre de todos, dijo que acompañaba a la señora en su recuerdo. Susan se quedó pensativa, en todo están cuando se trata de ... ¡Qué bárbaros para querer!... (p.99).

"¡Qué bárbaros para querer!" Es el mejor homenaje que Susan podía rendir a la capacidad afectiva de los criados. Es verdad que ella ama también, que se emociona también al recordar a su hija muerta, pero este recuerdo y esta emoción no pueden separarse, en ella, de la preocupación de que se le hinchen los ojos.

Este paralelismo que acabo de comentar alcanza su punto culminante en el episodio en que los criados toman la defensa de Vilma (que ha sido víctima de un intento de violación por parte de Santiago, el hijo mayor) y organizan una especie de manifestación en defensa de sus derechos.

En el auto, Juan Lucas, en compañía de Susan, recuerda este momento desagradable:

"Uno baja listo para irse donde unos amigos a disfrutar el domingo y toda la servidumbre ahí abajo insolente y todo. No, Susan; por ti no he soltado un ¡váyanse a la mierda! general. Esa mujer, la cocinera con los dientes picados, hablando del sudor de su rostro y de un hijo, utilizando palabras absurdas, rídiculas en su boca, derechos, seres humanos, sindicato, queja, cojudeces por el estilo, Susan, y tú muriéndote de pena, de miedo, diciéndoles que los quieres, diciéndoles que vas a castigar a Santiago, y todavía la chola

ésa, la cocinera te pregunta que cómo, y tú, Susan, tú ni si quiera sabes responderle, te piden que lo pongas interno y tú te rebajas, tú les das explicaciones, tú les dices que ya es muy tarde, que los colegios abren dentro de tres o cuatro días, que te perdonen..." (p.120-121).

Observemos la ausencia absoluta de maniqueísmo que revela esta situación. Susan, a pesar de su calidad de aristócrata, aparece como una mujer sensible. Ella sin duda es sincera cuando dice que quiere a sus criados, que tiene pena. Discute un poco con Juan Lucas. Pero las fuerzas le faltan y es que al final de la ruta se observa ya la bifurcación que conduce al Club. Allí los esperan la piscina y los aperitivos. Su frivolidad de mujer superficial se sobrepone a sus buenos sentimientos. Como dice Juan Lucas: "Estuvo grotesco el asunto y ahora basta ya".

Esta unidad narrativa termina con la partida de Vilma (que se convertirá, más tarde, en prostituta). La partida de su niñera es para Julius un hecho doloroso que sobrelleva, sin embargo, con un silencio enigmático. Ha perdido la comunicación con una parte muy importante de ese mundo en el cual se había ido integrando poco a poco.

Esta tercera unidad narrativa tiene también, como las precedentes, una finalidad precisa que le confiere coherencia estructural y en ella el recurso artístico más empleado sigue siendo la antítesis.

Vista en conjunto esta primera parte de la novela, no queda ninguna duda sobre su sabia composición y su riqueza de estilo. Pero ¿se trata de espontaneidad o de arte? Me parece que no se deben considerar necesariamente estos términos como antitéticos. La respuesta que me dio personalmente Bryce cuando le consulté sobre este asunto, me parece absolutamente clara³. Un novelista que es al mismo tiempo un experto en teoría literaria y un especialista en el análisis de textos (Bryce ha sido profesor de literatura en varias universidades francesas) puede perfectamente escribir de un tirón, sin detenerse a meditar mucho en la estructura de su obra y seguir, no obstante, el camino preciso para obtener un relato bien estructurado. Su intuición de novelista, apoyada por el conocimiento que posee de la literatura y del análisis literario, le dirá, sobre la marcha, cómo dar unidad a un capítulo determinado, cómo armonizar las situaciones novelescas, cómo y cuándo emplear

3 Tuve la ocasión de intercambiar ideas con Alfredo Bryce Echenique con motivo de una invitación que le cursé, para asistir a un seminario sobre su obra que dictaba en la Universidad de Dijon.

el contraste, o dar un carácter simbólicos a los elementos narrativos, o desarrollar con amplitud, o abreviar, o cambiar de clave narrativa, o mirar a los personajes desde afuera, o meterse en su conciencia, o respetar la sintaxis tradicional, o romperla, en fin, todos los recursos artísticos de los que puede disponer un narrador.

Pienso que es el secreto de esta novela.

No me ha sido posible, desde luego, hablar de todo en este artículo. No he estudiado más que algunos de los recursos artísticos que aparecen en el capítulo titulado *El palacio original*. Creo, sin embargo, haber dicho lo suficiente como para responder a la pregunta que me he formulado: de qué manera esta novela, que parece surgida de un modo tan espontáneo, es en realidad un texto hábilmente elaborado, una verdadera obra de arte.

Universidad de Los Lagos

Casilla 933 - Osorno