

1986

Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique

Ricardo Gutierrez Mouat

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Mouat, Ricardo Gutierrez (Otoño-Primavera 1986) "Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 24, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/8>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LECTOR Y NARRATARIO EN DOS RELATOS DE BRYCE ECHENIQUE

Ricardo Gutiérrez Mouat
Emory University

En la génesis del relato está el lector, y también en su final o finales posibles, en su interpretación. Esta es la proposición que me interesa desarrollar con respecto a dos relatos extraídos de *La felicidad, ja ja* (F) y *Magdalena peruana* (MP). Pero antes hay que saber quién es el lector.

Oscar Tacca resume tres vías de exploración por las que se ha tratado de llegar al concepto de lector (excluyendo las investigaciones sociológicas): la vía fenomenológica, la lingüística (por la que se ve al destinatario de un relato como ejemplo particularizado del acto de comunicación), y la estructuralista, que se concentra en las determinaciones que el lector opera en la obra. *En esta perspectiva la categoría del "lector" corresponde, pues, a una función, implícita en el texto* (subrayado original).¹ *Dicho de otra manera, las formas del discurso narrativo están en función del destinatario a que el destinador apunta.*² Para Tacca, finalmente, hay dos tipos principales de destinatario: interno (en cuyo caso siempre será conocido y preciso) y externo (caso en que el destinatario se proyecta a la dimensión del lector virtual).

El destinatario interno de Tacca coincide con el *narratario* de Gerald Prince, autor del trabajo estructuralista más valioso sobre ese verdadero personaje que es el destinatario de un relato.³ Prince, sin embargo, limita claramente el campo de pertinencia del narratario y lo segrega del lector

real, virtual e ideal, mutilando así el campo de operaciones de la lectura. En efecto, al centrarse el interés de Prince en la configuración de un retrato del narratario, la lectura de un texto en función de esta figura resulta ser parcial: *En interprétant tous les signaux de la narration en fonction du narrataire, on obtiendrait une lecture partielle du récit, mais une lecture bien définie et reproductible.*⁴ El narratario es particularmente incapaz de leer sistemas simbólicos y relaciones intertextuales, a pesar de que una de las funciones principales que Prince le asigna es la de relevo o intermediario entre el autor y el lector:

Le role du narrataire en tant que médiateur est alors fort réduit. Tout doit encore passer pour lui, puisque c'est à lui que tout — métaphores, allusions, dialogues — est toujours adressé, mais rien n'est plus modifié, rien n'est plus clarifié pour le lecteur par ce passage.⁵

Este párrafo se puede leer casi como una admisión de parte de Prince de que hace falta recuperar al lector virtual para dar cuenta de todos los aspectos de un relato. La posición de este lector frente al narratario (y al texto) en el sistema de Prince es pasiva, reduciéndose su actividad a un descubrimiento de las estructuras narrativas que en todo momento se plantean como inmanentes al relato.⁶ Para llegar al concepto de un lector productivo se necesita trascender la noción de narratario y concebir un texto no inerte o cerrado sino hecho a medias por la lectura.

Esta es la posición de Umberto Eco, quien habla de textos libremente interpretables y generados cooperativamente por el destinatario: *The reader as an active principal [sic] of interpretation is a part of the picture of the generative process of the text.*⁷ Además, este lector que propone Eco (el *lector modelo*) es explícitamente el lector virtual al que de pasada aludía Tacca y del que Prince afirmaba que sólo excepcionalmente se parecía al narratario:

To organize a text, its author has to rely upon a series of codes that assign given contents to the expressions he uses. To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by his possible reader. The author has thus to foresee a model of the possible reader (hereafter the Model Reader) supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them.⁸

A pesar de que este párrafo pareciera consolidar un modelo simplista de la comunicación lingüística y literaria (emisor/autor—mensaje/relato—destinatario/lector), Eco no omite recalcar sus insuficiencias, debidas a que existe una gran variedad de situaciones socioculturales que pueden inquietar la correspondencia entre los códigos del autor y los del lector.

Existe también una marcada diferencia entre lectores en cuanto a su iniciativa. Por último, el mensaje en cuestión es un *texto*, o sea a *network of different messages depending on different codes and working at different levels of signification*.⁹ Todo esto le permite hablar a Eco del texto como un mensaje vacío que sólo mediante las operaciones de la lectura (pero operaciones previstas por el texto y no "subjetivas") se va invistiendo de sentido.

Eco representa este proceso con un intrincado diagrama que no es mi intención reproducir aquí, pero me demoro para señalar que este modelo semiótico de la lectura tiene interesantes puntos de contacto con la práctica analítica de Barthes en *S/Z*. En ambos casos la lectura se desarrolla en un espacio multidimensional y se conduce mediante la remisión y contrarremisión constante de nivel a nivel. En ambos casos también se procede por una especie de descomposición y recomposición semántica y referencial (intra y extra), y tiene gran relevancia la intertextualidad y lo que Eco llama la *enciclopedia semántica*, estrechamente relacionada al concepto barthesiano de connotación. Tanto Barthes como Eco manejan el concepto global de la intertextualidad vinculado con los trabajos de Julia Kristeva, concepto que se puede resumir así: dentro de la intertextualidad, todo; fuera de ella, nada. La intertextualidad, que Eco ubica en la periferia de la enciclopedia semántica, es coextensiva con el campo del lenguaje (y por lo tanto de la escritura):

Since the semantic encyclopedia is in itself potentially infinite, semjosis is unlimited, and, from the extreme periphery of a given sememe, the center of any other could be reached.... Since every proposition contains every other proposition..., a text could generate, by further semantic disclosures, every other text. (By the way, this is exactly what happens in intertextual circulation: the history of literature is a living proof of this hypothesis).¹⁰

El (re)conocimiento intertextual se considera una instancia particularizada de la hipercodificación y tiene una especial afinidad con los *recuadros comunes*: *Common frames come to the reader from his storage of encyclopedic knowledge and are mainly rules for practical life.... Intertextual frames, on the contrary, are already literary "topoi," narrative schemes*.¹¹ Los recuadros intertextuales tienen la función de interpretar segmentos textuales y de posibilitar un pronóstico de la fábula, que el relato (sobre todo al final) puede confirmar o subvertir. Esto significa que al llegar a una disyunción narrativa el lector "activa" el archivo intertextual para optar por un desarrollo u otro:

To identify these frames the reader had to "walk," so to speak, outside the text, in order to gather intertextual support (a quest for analogous "topoi,"

themes or motives). I call these interpretative moves *inferential walks*: they are not merely whimsical initiatives on the part of the reader, but are elicited by discursive structures and foreseen by the whole textual strategy as indispensable components of the construction of the *fabula* (subrayados originales).¹²

Me he detenido en el tratamiento que Eco otorga a la intertextualidad porque ésta es una de las lagunas del ensayo de Prince sobre el narratario, cuya ignorancia de la intertextualidad es programática:

une notion aussi fondamentale que le vraisemblable ne saurait que très peu compter pour lui. En effet, le vraisemblable se définit toujours par rapport à un autre texte, que ce texte soit l'opinion publique, les lois d'un genre littéraire, ou la "réalité". Or le narrataire degré zéro ne connaît aucun texte....¹³

Es cierto que sólo el narratario de grado cero desconoce cualquier texto que sea, y que frecuentemente los narratarios más elaborados (con mayor "personalidad") sí están familiarizados por lo menos con textos literarios. Basta que al citarse algún título, éste quede sin mayor explicación, asumiéndose así un conocimiento "previo" por parte del narratario. Pero este tipo de reconocimiento de por sí no constituye la intertextualidad, que en el fondo es una operación productiva o interpretativa. En el interior del planteo de Prince, la familiarización que pueda mostrar un narratario con alguna obra literaria o artística en general sólo aportaría un dato más a la construcción de esta figura pero no tendría un valor hermenéutico. Lo mismo se podría decir de un narratario que conociera el texto de la opinión pública o de las leyes de un género literario. El narratario podría encontrar más o menos verosímil un enunciado del narrador, pero esto no es lo mismo que citar códigos culturales (a nivel del recuadro común o intertextual) para producir el texto.

Por otro lado, el narratario queda al margen, entre otras cosas, de lo que Prince llama *situaciones simbólicas*. Eco no enfoca directamente el problema de la competencia simbólica del lector modelo, es decir, no sabemos si éste puede reproducir, por ejemplo, la lectura del cuerpo que opera Barthes en *S/Z*, objeto privilegiado del campo simbólico y que simboliza una transgresión generalizada. No sería imposible, supongo, insertar este tipo de lectura en el esquema de Eco puesto que una interpretación simbólica es de algún modo contextual, como las determinaciones sémicas. También es interesante constatar que el nivel simbólico en *S/Z* termina coincidiendo con el de la fábula cuando Barthes afirma que "Sarrasine" *representa* un derrumbe generalizado de las economías (la del lenguaje, la del cuerpo y la del dinero, todas ellas transgredidas por la supresión de los opuestos) que redundaría en la entropía

representativa.¹⁴ Esto equivale a decir que el relato de Balzac "es sobre" o "se trata de" un colapso de varias economías, o que la fábula de "Sarrasine" (usando el término en el sentido de Tomachevski, tal como lo hace Eco) es la quiebra de una economía múltiple. Ya que la fábula según Eco, se puede enfocar desde una perspectiva semántica (la cual también pudierarevelar el campo simbólico), se constituye aquí un espacio común a ambos proyectos. En fin, lo importante es adjudicarle al lector modelo también una competencia simbólica.¹⁵

Vuelvo a plantear la pregunta inicial: ¿quién es el lector? Los relatos de Bryce que estudio más abajo se caracterizan por la figuración de un destinatario interno o narratario que no agotan el campo de operaciones de la lectura, ya que implican la presencia de un lector no representado. Este lector o destinatario virtual se comporta de la manera prevista por el modelo semiótico de Eco. El lector es el productor programado del texto.¹⁶

Bryce y su mester de juglaría

Basta una rápida ojeada a los cuentos y novelas de Bryce Echenique para constatar que la oralidad es el rasgo distintivo de su discurso narrativo. Dicho de otra manera, que la producción y circulación del relato se dramatizan en una escena del contar inaugurada por la presencia de un narratario-personaje que con frecuencia se convierte en narrador. El propio Bryce se autorrepresenta como *contador* más que como cuentista o novelista,¹⁷ y típicamente sus narradores hablan sus historias (es decir, fabulan) ante un público dramatizado en el relato (el caso del cuento augural de *Huerto cerrado* y de tantos otros), o las recogen en un sitio público aunque después las escriban (como "A veces te quiero mucho siempre", MP), o cuentan la narración de otro *contador*, como en el comienzo de "Magdalena peruana": *Don Eduardo siempre tuvo sus rarezas, contaba mi abuelo.*¹⁸ También el narrador se puede referir al contar como uno de los atributos de los personajes, como el Javier de "Una tajada de vida" que impresiona a su compañera francesa con historias peruanas: *tendría que inventarle historias mejores que la oligarquía peruana sin tierras, mucho Cuzco y Machu Picchu, más bien la cocaína y qué más...* (MP, p. 159).

El café (a veces el bar) es el lugar productivo por excelencia de la fabulación. Ahí se reúnen narradores y narratarios a beber y a charlar, ahí se conoce incluso a los protagonistas. Es en el Bar Zela que el narrador de "El Papa Guido Sin Número" (MP) ve por primera vez al fabuloso personaje epónimo, y en el Ed's Bar que el narrador de "Un poco a la limeña" (F) conoce a Ezequiel. El párrafo inicial de este relato es paradigmático en la obra de Bryce: *Me gusta la gente, me gusta su compañía, conversar con ella, que alguien me cuente cosas y fume y haya una botella de algo ahí con*

nosotros.¹⁹ Esta situación estereotipada caracteriza también la instancia de la enunciación en "Eisenhower y la Tiqui-Tiqui-Tfn", el cuento inaugural de *La felicidad, ja ja*. Se trata aquí de un narrador personal que se dirige a un narratario ausente, cuyo único y repetido apelativo es *gordo*. El narrador está en una *pocilga* donde bebe cerveza tras cerveza, y su monólogo alude a las muchísimas mañanas y tardes de su juventud pasadas en una suerte de café arquetípico en compañía del narratario:

los dos juntos en aquel Café en que nos pasamos media vida en la época de la facultad.... El café, gordo, aquel famoso café donde te conté, donde por lo menos traté de contarte qué exactamente era lo que sentía aquellas primeras veces en que no estuve conforme con lo que nos esperaba en la vida.... Años felices y sin más gastos que el café.... Sentados en el Café, mañana tras mañana, completamos mil tomos de las Vidas Paralelas... (F, pp. 14-15).

En este relato está cifrada la poética de Bryce. El gordo que hace las veces de narratario retiene ciertas marcas de un personaje real — compañero de colegio y de universidad del escritor — al que Bryce atribuye la fundación de su escritura:

yo siempre estuve sentado en un café de las galerías Boza, contándole todo al genial gordo Massa, de quien he tomado más de mi estilo que de cualquier autor. Siempre he dicho que yo soy escritor porque el gordo optó por ser abogadazo y alguien tenía que quedarse con el paquete de contar como sólo nosotros dos contábamos en Lima. O sea que me vine a Europa a estudiar "para bohemio" como decía otro compañero de colegio que se integró a la Lima doña perfecta y dormilona y yo me exilé porque ya el gordo Massa no tenía tiempo para conversar conmigo....²⁰

Poética, entonces, de un relato conversado, "en vivo", armado ante un narratario que contribuye a fabricarlo y que domina el código privado del narrador: *Logramos hasta tener un vocabulario muy personal y, a veces, nos bastaba una sola palabra para comprenderlo todo y para dejar completamente fuera de foco a la persona que nos escuchaba*.²¹ Casi se podría decir — exagerando, sin duda — que ese narratario cómplice descrito por Bryce coincide con el lector ideal que Prince coloca a buena distancia del campo de operaciones de su narratario.

Pero la instancia de la producción — puesto que presupone un trabajo — se puede entender también como una economía. No me refiero sólo al intercambio de relatos entre narradores y narratarios, sino al gasto o desgaste físico operado por el alcohol. Se juega el cuerpo en la apuesta del relato: *Pongo mucho en cada palabra, a veces me juego íntegro en una frase*, confiesa Bryce en la entrevista con Luchting.²² Y en la mesa redonda con varios críticos peruanos dice escribir *con... emoción, con...*

*nervios y con... poca inteligencia.*²³ Este sistema somático de producción se deja referir también a otro tópico que Eco llamaría un *recuadro común* pero que adquiere un valor simbólico: la escena alimenticia que con frecuencia enmarca la del contar. Así por ejemplo el primer acto de Ezequiel que admira el narrador de "Un poco a la limeña" es su compra de un expendio de pollos asados para poder rubricar las orgías étlicas de las madrugadas con la ingestión de algún alimento. También se destacan las comilonas preparadas en la madrugada por Raúl Verneuil (personaje de "A veces te quiero mucho siempre") para continuar el intercambio de relatos comenzado en el café habitual. Pienso también en el marco narrativo de "El Papa Guido Sin Número" que es la mesa familiar, aunque en ese relato — contado a la hora del almuerzo — no se aluda en ningún momento a la comida, o mejor dicho, lo que se come en familia es el relato de Carlos. O en los numerosos gordos que circulan por los cuentos de Bryce: el narratorio de "Eisenhower y la Tiqui-Tiqui-Tín", el gordo más incómodo del mundo en el relato homónimo (MP), el propio Raúl Verneuil, *un gran cocinero y el más grande comilón que he visto en mi vida* (MP, p. 110), el *gordo feliz e inteligente* que el narrador de "Dijo que se cagaba en la mar serena" (F) conoce en Huelva, etc..²⁴ Es como si alimentar el cuerpo fuera alimentar el relato: alimentar el cuerpo *del* relato. Incluso el desperdicio de la digestión se pliega a este sistema de producción, tanto el excremento como las ventosidades. El ejemplo más notorio es la farsa proustiana que da título al libro de cuentos más reciente de Bryce, en que la magdalena evocativa del escritor francés es reemplazada por el olor de las exhalaciones producidas por una opípara comida en un restaurant peruano de Madrid.

Este *recuadro común* — cenar y sus variantes — es también un recuadro intertextual carnalesco que convoca los banquetes y festines desde Petronio hasta *La Grande bouffe*, pasando por Rabelais y por la competencia gastronómica entre Aureliano Segundo y La Elefanta en *Cien años de soledad*. Quiero proponer que este recuadro produce una de las figuras del *contador* bryceano: el bufón. Efectivamente, el hincharse los carrillos con comida ("bouffer", en francés, que tiene afinidades con la *opéra bouffe* protagonizada, entre otros, por un bufón que se desempeñaba como cantor) no difiere etimológicamente del hincharse los carrillos para bufar.²⁵ El bufón se hincha tanto de comida como de palabras. En los cuentos de Bryce el bufón figura repetidamente en la persona del contador:

Ella me decía que parecía un payaso, y yo la hacía reír a carcajadas, y le decía que sí, que era el bufón de la reina, y que ella era una reina;²⁶

Gordo, fuiste siempre gordo; fuimos la gran pareja, ¿no es cierto? Fuimos Don Quijote y Sancho, Laurel y Hardy, Abbot y Costello, fuimos el gordo y su amigo el flaco... ("Eisenhower y la Tiqui-Tiqui-Tín", p.11);

¿Te acuerdas del colegio? ¿Te acuerdas cuando se suicidó mi hermana?
 ¡Creo que gracias a ti se nos fue quitando la pena en casa! ¡Diario llegaba yo y
 les contaba todo lo que tú contabas! ¡En casa empezaron a reír de nuevo...!
 ("El breve retorno de Florence, este otoño", MP p. 132).

El bufón (exasperación del humorista que se sabe que Bryce es) se transforma en un verdadero juglar al considerarse la naturaleza itinerante y trashumante de muchos de sus narradores y personajes. A no dudarlo, este juglar no representa una memoria colectiva sino que, por el contrario, es el portador de una memoria individual que incluye entre sus materiales, el haber contado antes, la nostalgia del fabular entre amigos. Las fabulaciones de este personaje, además, son extravagantes ("exageradas" es el adjetivo que prefiere Bryce) en un sentido etimológico: vagar extramuros,²⁷ en busca del tiempo perdido, sí, pero también en busca del narratario que pueda co-producir el relato.

"Pepl Monkey y la educación de su hermana"

Me propongo estudiar este relato desde dos perspectivas complementarias: la de la función del narratario, y la de los recuadros intertextuales.

Constatamos en primer lugar que el relato identifica a dos narratarios con funciones y características claramente diferenciadas: la hermana del narrador (a quien éste idolatra en la infancia y que protagoniza el relato), y ese narratario subalterno ("ustedes") implicado al comienzo del tercer párrafo al cual se le destina la mayor parte de la narración: *Déjenme contarles ahora que no está ella...*²⁸ La doble postulación del destinatario se explica desde la incredulidad del narratario principal (la hermana es la única que puede validar la verdad del relato), y la consecuente necesidad de complicar a un destinatario neutro que por no haber estado comprometido en la situación que se relata puede creerle al narrador, aunque en último término la credulidad de este narratario le sea indiferente a aquél, que acaba el relato dirigiéndose a la hermana. En cambio, el objeto del relato es convencer a la hermana de la versión inverosímil (el lector comparte la incredulidad del narratario) que despliega el narrador de la infancia de ambos, y sobre todo de su desenlace.²⁹ El narrador acepta el escepticismo del narratario pero no puede otorgarle finalidad a su aceptación, sino que intenta normalizar la actitud de la hermana:

Ella misma no me cree.... Es lo único que me apena todavía. Saber que tengo razón, que soy el único que conoce la verdad, y sin embargo tener que

estrellarme con la incredulidad de ella ... porque ella, estoy seguro, en el fondo me cree. Lo que pasa es que sabe que la historia me hace daño y prefiere que piense en otras cosas (p. 49).

La violencia designada en este pasaje (*estrellarme con su incredulidad*) es característica del relato, específicamente de la instancia de su enunciación, siempre ligada a un sueño en que el narrador cae golpeándose en unas pizarras que se destrozan, o a la agudización de su enfermedad: Allí [en el salón del piano de la infancia] la recordaré siempre por más sufrimientos que me cueste, por más mal que me ponga, por más que vuelva mil veces a caer destrozándome entre pizarras que se quiebran al golpearme salvajemente (p. 49).

Hay otra escena de destrucción y violencia en el relato que el lector (ya que no el narratorio) usa para interpretar el sueño o pesadilla de Pepi Monkey, y que se refiere a la fatídica noche en que el mundo infantil del narrador se hace añicos. La hermana asiste a un fantaseado baile para el cual toda su educación la ha ido preparando (ahí debe conocer a un príncipe para casarse) y termina enfrentándose traumáticamente con la realidad. Hay escándalo, griterío, forcejeo, y la hermana vuelve a casa *con el traje de baile desgarrado, llorando, ofendida, herida, avergonzada* (p. 58). El narrador se apropia de la destrucción de su idolatrada hermana y se identifica con su sufrimiento,³⁰ sacrificándose al asumir la violencia de la que su hermana es víctima.³¹ Es a través de la violencia ejercida sobre el objeto amado, es decir, de forma mediatizada, que Pepi Monkey codifica la destrucción de su propia infancia. De aquí la necesidad de convocar a la hermana como narratorio para recomponer o pegotear el mundo destruido. El narratorio subalterno, en cambio, preserva la integridad del narrador y del relato.

La incredulidad del narratorio principal hace que el propio lector dude de la palabra narrativa y clasifique el relato como inverosímil, desquiciado. Efectivamente, se trata de una narración fuera de quicio, fuera de lugar, puesto que desde un sanatorio se narra lo que pasó — según el narrador — en el salón de la casa familiar. Pero lo que aconteció en ese salón se puede resumir bajo la rúbrica *educación de José Martín (Pepi Monkey) y de su hermana Tati*. Se trata de enunciados reiterados y reiterables cuya única transformación significativa sobreviene al final cuando el mundo hermético del salón explota y se contamina del afuera desconocido y siempre percibido como hostil y amenazante por el narrador. El salón, en realidad, funciona como lugar discursivo en el que se producen y por el que circulan versiones contradictorias de la realidad. Por un lado están las inverosímiles historias y obsesiones de la abuela — apuntaladas por la profesora particular *de idiomas, de historia de la humanidad, de nuestra familia y de urbanidad*³² —

y por otro, las correcciones realistas de la nana, Mama Joaquina. Cuando la abuela narra la grandeza de su familia y de la clase oligárquica a la que perteneció, tanto Mrs. Scott como los niños y la aya se desempeñan como narratarios. La profesora inglesa toma nota de las historias seniles de la abuela y las añade a su Historia — verosimilizándolas — con que ella luego adoctrina a los niños. La nana conoce la versión realista pero no consigue darle curso. Los niños, por último, se debaten entre actitudes que van cambiando a través del relato, pero en general son convencidos por las fabulaciones de la abuela. Mientras Tati consigue liberarse de ellas, su hermano menor se queda para siempre encerrado, prisionero de unas fábulas que — es cierto — lo producen como narrador.

Es importante interpretar un rasgo particularmente ambiguo del relato para asegurar la función productiva, no ya del narratario, sino del lector, cuya incitación de la narración aparece marcada en esta última, aunque de modo problemático. Me refiero a la "verdad" que el discurso del narrador encerraría y que puede reducirse a su maniática insistencia en que la noche fatídica — antes de que Tati regresara violentada del baile de palacio — dura nueve años: *No me digas que esa noche no duró nueve años. Cuando regresaste del baile nueve años habían pasado y abuelita murió y yo me puse tan mal que hubo que traerme aquí. Gritabas al volver del baile nueve años después* (p. 57). La cronología interna es perfectamente coherente en cuanto a las edades de los hermanos (hay cinco años de diferencia entre ellos y Pepi tiene once la noche del baile), y esto permite inferir que los nueve años son los que han transcurrido entre esa noche y la instancia (siempre presente) de la enunciación del relato, y por añadidura, que estos nueve años se superponen al tiempo contenido en la noche de la ruptura final. Es decir que la visita de Tati (ya de 25 años y casada) al sanatorio repite obsesiva e infinitamente su regreso a casa la noche final. En un principio parecería que la enunciación del relato es motivada, a nueve años de distancia, por la visita de la hermana del narrador y por su constitución en el narratario deseado. Pero el relato también indica que tales visitas se repiten: *a veces, cuando se va...* (p. 49). También se indica que la enunciación del relato es un gesto repetido: *me miran y yo sé que siente piedad de verme aquí, encerrado, insistiendo cada vez más en lo del salón* (p. 49). Por lo tanto, la referencia a los nueve años *sólo puede representar al lector*, o mejor, al momento específico de la lectura. Siempre habrán pasado nueve años cuando se lea el texto, pero la cifra tendría que variar si se refiriera a las visitas, en sí variables, del destinatario interno. La visita definitiva es la que realiza el lector al texto.

Recuadros Intertextuales

De entre los modelos intertextuales que se dan cita en el texto, me interesa destacar dos en particular: el tópico del tiempo estancado que se puede apreciar en los enunciados referentes a Miss Havisham en *Great Expectations*, de Dickens, o en "A Rose for Emily" de Faulkner (o en las elaboraciones de este relato que García Márquez practica a lo largo de su obra), o en *Aura* y "La muñeca reina" de Fuentes; y el tópico maravilloso de la Cenicienta, que le es familiar al lector hispanoamericano no sólo en la versión canónica del cuento de hadas sino también en la versión subvertida de *Eréndira*, de García Márquez. La pertinencia de estos recuadros es fácil de establecer. El texto de Bryce retiene del primero la figura de una mujer senil que se aísla herméticamente del presente para vivir en el pasado, y cuya memoria es trabajada por la figura de un hombre que de un modo u otro la ha abandonado. Esta figura es concretamente la del abuelo, que su mujer representa como un héroe aristocrático y principesco, pero que al ponerse a hablar en sueños caracteriza de modo opuesto: *Insultaba a abuelito, lo llamaba vago, traidor, bígamo* (p. 55). Por otra parte, el lector de García Márquez recuerda que la abuela de Eréndira en sueños recuerda e idealiza a sus ancestros masculinos (los Amadisés). "Pepi Monkey y la educación de su hermana" recalca de otros modos su afiliación a la historia de la Cenicienta (personaje que es Eréndira en el relato de García Márquez, la que provoca el incendio que convierte en cenizas la mansión de la abuela). El narrador se refiere a un *illo tempore* "maravilloso" (p. 51) definido también por el poder esclavizante ejercido por la abuela sobre sus nietos. El proyecto de la abuela, además, es una modificación del de la madrastra tradicional, puesto que consiste justamente en casar a su "ahijada" con el príncipe azul a quien debe conocer en un baile de palacio. Irónicamente, Tati se casa no con un príncipe azul sino con un marido común y corriente que figura una sola vez en el relato como narratario incrédulo de Pepi.

Como ya vimos, Eco considera los recuadros intertextuales desde el punto de vista del lector, a quien le sirven para hacer inferencias y pronósticos sobre la fábula del relato. Desde este punto de vista el relato de Bryce se debate entre el modelo positivo del cuento de hadas y el negativo del tiempo estancado,³³ sobre todo a partir del quinto párrafo donde ambos modelos ya están configurados casi completamente. El lector prevé dos desarrollos posibles de la trama, que pueden coexistir y que de hecho coexisten en el relato de Bryce: el forzamiento más o menos violento del espacio hermético, y el cumplimiento de los sueños de la joven que se casará, si no con su príncipe azul, con un marido capaz de suplantarlo. Estos dos finales, sin embargo, ya están prescritos en el párrafo inicial del relato, en que se señala la pérdida de ese "allí" de antaño y se indica que

Tati *salió bien de todo aquello*. Otra razón por la cual estos recuadros intertextuales no son hermenéuticamente eficaces o son de una eficacia secundaria, es que no ayudan a *desambiguar* (el término es de Eco) la profusión de conmutadores (*shifters*) que operan en el párrafo inicial y que activan el código hermenéutico: yo, allí, el uso del pretérito. La interpretación de los conmutadores es una operación (con)textual más que intertextual.

La función de los relatos tópicos se localiza a nivel de la verosimilitud, noción implicada por Eco en su discusión de los recuadros comunes e intertextuales. Este es el problema planteado desde el comienzo por el narrador, que se ve como el único poseedor de una verdad que nadie más quiere creer. El discurso enfermizo del narrador motiva el descreimiento del lector, pero también hace un papel la afiliación de los enunciados narrativos al concepto aberrante del tiempo implicado en el tópico del tiempo estancado, y al mundo ingenuo e irreal por antonomasia del cuento de hadas. Me atrevería a decir que si "Pepi Monkey" da la impresión de ser un cuento algo flojo (en comparación, por ejemplo, a otros relatos de Bryce sobre la búsqueda del tiempo perdido de la infancia, como "Desorden en la casita"), se debe precisamente a la hipercodificación del relato en los términos trillados del cuento de hadas, que no sufren las transformaciones necesarias para remotivar el modelo.

"El Papa Guido Sin Número"

En textos como "La forma de la espada", de Borges, o las *Mil y una noches* el relato adquiere en el intercambio narrativo un valor de cambio específico y elevado. Recordemos que en el texto de Borges el inglés de la Colorada cambia la historia de su cicatriz por unas tierras, mientras que para la narradora del libro oriental contar equivale a sobrevivir. Algo parecido sucede en "El Papa Guido Sin Número", donde el relato que cuenta Carlos a su padre y a su hermano — y que se acoge de muy distinto modo — tiene un valor simbólico doble: la subversión de la autoridad paterna (en el circuito Carlos/narratario-padre), y el rito de pasaje (en el circuito conformado por Carlos y el narratario-hermano).³⁴ Examinó primero, a nivel de la comunicación y de la significación, el intercambio narrativo entre el hijo (Carlos) y el padre.

Que la historia del fabuloso, extravagante y grotesco Papa Guido representa una agresión y una provocación contra el narratario, está claro desde la apertura del relato: — *Vengo del pestilente entierro del Papa — dijo mi hermano* (MP, p. 87). Sólo después de tres interrupciones logra el padre establecer que su hijo no se refiere al entierro del papa de Roma sino a uno de sus propios "amigotes". Este diálogo de sordos, en que el

narratario interrumpe intempestivamente al narrador, que a su vez lo desafía a seguirlo por su enmarañado camino, caracteriza el "canal" de comunicación entre ambas figuras: estática, ruido. Manolo, el narratario secundario, interpreta esta ruidosa comunicación (que se hará todavía más ruidosa cuando por el canal ya no fluya el relato sino los pedos con que el narrador se despide de su narratario) desde sus dos polos. El padre interrumpe *por eso de la autoridad paterna* (pp. 88, 95), dice Manolo. Su hermano, por otro lado *conocía perfectamente bien a mi padre* (p. 95), y por eso su estrategia ofensiva logra un éxito relativo. La estrategia del narrador no consiste sólo en el despiste.³⁵ Hay otros dos momentos en que el narratario no puede disimular su interés en el relato: cuando éste promete convertirse en una historia de precocidad o perversidad sexual (p. 91), y cuando el narrador amenaza con dejar su relato incompleto ante la negativa del padre en aprobar el uso de referencias poco decorosas: —*No son historias para contar en la mesa, asqueroso* (p. 95), escupe éste, momento que representa la aporía de la autoridad paterna. Para salvarla de los *apuros en que se había metido* (p. 95), y vista la *gula* del narratario por el relato, interviene la madre y desactiva la situación.³⁶ Estas derrotas del narratario, sin embargo, son parciales. En cierto momento el padre corrige el relato dentro de su ley (p. 91) y al final logra desentenderse por completo de la culminación de la historia, a pesar de los detalles ostentosos que le va inventando el narrador, quien deja sentada su protesta mediante las ventosidades anales que marcan su retiro de la situación narrativa y de la casa paterna, a la que rehúsa regresar.

No es sólo la competencia por el relato que caracteriza a narrador y narratario como antagonistas. También el contenido transgresivo de la historia convierte al contar en un gesto de rebeldía. En efecto, el Papa Guido Sin Número es un personaje anárquico e incluso entrópico, en el sentido de que se apodera de una serie de órdenes que el discurso social necesita separar para estructurar el mundo, separación tanto más importante para la sociedad clasista a la que el relato alude. Y dentro de esos órdenes que va nivelando, el Papa Guido ejerce el caos. Así lo vemos a los 11 años en un convento y a los 17 en el Vaticano donde (según el fantasioso relato del narrador) importuna a los jerarcas hasta que el Santo Padre lo nombra papa honorario, *nada menos que en la Basílica de San Pedro, aunque en un rinconcito y de noche* (p. 92).³⁷ Lo vemos en las calles de París repartiendo el oro ganado en negocios geniales. Lo vemos como publicista en Lima amenazando a sus futuros clientes con un revólver para ganar adeptos a su compañía. Lo vemos también en los bajos fondos limeños, en la cárcel y en los muladares más abyectos de la ciudad, desmoronándose poco a poco a causa de la lepra y apestando barriadas enteras con su hedor. El (relato del) Papa Guido se adueña también de un espacio literario (el vallejiano) al que contamina. El verso de Vallejo que se

cita en el contexto farsesco del diálogo entre el papa verdadero y el Papa Guido — *¡Hay golpes en la vida ... yo no sé!* ([sic] p. 92) — se desliga del contexto poético en que aparece canónicamente y se adhiere con ironía al golpe con que un hampón deja tendido al aspirante a papa en un bar de mala muerte (p. 88).³⁸ Por último, este personaje violento, corrosivo, pestilente se cuele en el almuerzo burgués de la familia del narrador mediante la intrusión, la impertinencia del relato. Notamos en el apoderamiento y nivelación entrópica de los órdenes apuntados previamente una especie de patrón irritante para el discurso burgués que el padre del narrador articula claramente. El Papa Guido ejerce su contagio no sólo en los lugares excluidos por la "gente bien" (la cárcel, los muladares, los bajos fondos) sino también en aquéllos que definen a la clase media, sobre todo el campo del capital. La reacción final del narratario principal (el padre) es literalmente reaccionaria. Ante la mención de las barriadas que acogen al Otro inferior y a su jefe máximo, el padre se muestra *partidario de terminar con el problema de las barriadas mediante un bombardeo* (p. 96), proponiendo así un programa de higiene social que el relato irónicamente prepara unas páginas antes: Pero no me negarás que quien llenó la avenida Arequipa de tubos encendidos de Kolynos fue el Papa Guido Sin Número. De Miraflores a Lima colgó tubos en ambas pistas de la avenida, un tubo iluminado de Kolynos en cada poste de luz (p. 90).³⁹

Si el contenido de la historia contada por Carlos es transgresivo, también lo es la dimensión simbólica del relato. Por un lado, se dibuja una identificación entre el narrador y su personaje: ambos frecuentan el mismo bar limeño, ambos son "extravagantes" (en el sentido etimológico de la palabra),⁴⁰ y ambos son pestilentes. Por otro, la historia del Papa Guido (que comienza y termina con el entierro) encierra la fantasía de la muerte del *papá*. En este texto, el juego de los significantes no es inocente. Me remito, por ejemplo, a que las repeticiones ecológicas del relato (forzadas por las continuas interrupciones del narratario) encuentran su modelo en el significante ecológico pa-pá. También, a que en dos ocasiones (pp. 93 y 94) se insiste en que la policía peruana no entendía "ni papa" de lo que el Papa Guido decía en latín. El otro personaje que no entiende nada es el padre de Carlos, lo cual lo homologa con la policía, constituyéndose así un nivel ideológico coherente. Ya hemos sugerido que el padre ocupa el lugar de la ley al "sentenciar" a las barriadas a la solución final. El propio narrador, por lo demás, acerca los significantes pertinentes en el contexto del entierro: *Lo que estaba diciendo, papá, es que esta mañana enterraron al Papa Guido Sin Número* (p. 87). Es de notar que esta referencia al "papá" está enmarcada por dos referencias de la madre y de Manolo al "padre". Entre el narrador y el narratario principal se entabla una relación doblemente agónica, de competencia y de muerte. Muy diferente es la relación que la historia del Papa Guido establece entre el narrador y el

narratorio secundario, Manolo. La actitud de éste hacia aquél es de comienzo a fin de admiración porque Carlos es el hermano que cuenta historias del mundo de afuera (aunque no estén garantizadas por una experiencia cabal de ese mundo), mientras que Manolo vive en el seno familiar, dentro del dominio paterno, y — como el relato no se cansa de acentuar — con el *dedo metido en la boca*. El relato propugna un intercambio simbólico grosero y desafiante. Para liberarse hay que sacarse el dedo de la boca y metérselo — pero por otro orificio — a la autoridad paterna: *Entonces supo que el Papa Guido Sin Número ... le había metido el dedo al mundo entero y que Carlos no iba a volver más a casa por culpa de papá ... y que me agradecía porque lo importante es haber encontrado aunque sea un amigo en esa familia de mierda...* (p. 98). Se actualizan así las transcodificaciones simbólicas que sustentan el relato, es decir, el intercambio entre relatar, ingerir y descargar por el ano. La última transgresión del Papa Guido es un relato delirante que le cuenta al cura que viene a darle la extremaunción, y que remite a las *delirantes historias* místicas (p. 94) con las que seduce a las monjitas de la caridad. Antes había intentado seducir a *las muchachas en flor que salían del colegio Belén* con bombones que *llegaron a ser el pan nuestro de cada día de cinco adolescentes* p. 93. Relatar equivale a ingerir. El narratorio principal de Carlos, sin embargo, no "se traga" el relato del hijo, evitando así que le "metan el dedo" con patrañas perversamente místicas, que le den a comer la mierda verbal que el narrador comienza a repartir en el almuerzo familiar a partir de cierto momento de su relato.⁴¹ La negativa del narratorio de seguir escuchando hace que el narrador no pueda descargar su historia por arriba, y deba hacerlo por abajo.⁴²

De golpe sentí una pena horrible al comprender que mi hermano no lograrla terminar su historia, pero él estaba dispuesto a seguir luchando y por eso se tiró un pedo, dijo perdón papá, se tiró otro, y, ya sin decir perdón, dijo fue el tacu tacu que me tragué anoche con un aparado y siete huevos... (p. 97)

Se reitera de este modo la figura bufonesca del narrador o *contador* bryceano — lleno tanto de palabras como de comida, de bebida o de gases — que viene a corregir el sentimentalismo de la otra postura del bufón (la postura Pierrot) representada en los textos de Bryce. A la figura del bufón grosero le corresponde la función transgresiva y liberadora. La historia de Carlos no conmueve al padre pero tiene un efecto inesperado en la relación entre los hermanos: *Al cabo de un rato me llamó y ése fue el día en que al mismo tiempo como que crecí y me hice hombre o me saqué el dedo de la boca o algo así* (p. 97). En el párrafo final Manolo queda como único narratorio de un relato que se ha hecho íntimo y confesional.

NOTAS

1 *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 151-53).

2 *Ibid.*, p. 155.

3 "Introduction a l'étude du narrataire", en *Poétique*, 13 (1973), 178-96. Ver también Mary Ann Piwowarczyk, "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory" en *Genre*, 2 (1976), 161-77. Tacca no alude a Prince (ambos trabajos aparecen en el mismo año) pero sí alude a Todorov, Barthes y Genette. Es interesante constatar en qué punto se encontraban los estudios sobre el lector en 1966 (cuando aparece el n° 8 de *Comunicaciones*) y cómo Roland Barthes, en este volumen, pre-figura a Prince: *así, cada vez que el narrador, dejando de "representar" narra hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia de significación un signo de lectura, pues no tendría sentido que el narrador se diera a sí mismo una información.* ("Introducción al análisis estructural del relato", en *Comunicaciones* [Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970], trad. Beatriz Dorriots, p. 32).

4 "Introduction á l'étude du narrataire", p. 183.

5 *Ibid.*, p. 193.

6 Jane P. Tompkins, "An Introduction to Reader-Response Criticism", en *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins (Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1980), p. xii. La autora también señala que la distinción de Prince entre narratario y lector virtual es borrosa.

7 *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana U. P., 1979), p. 4. Ver también un libro afín de Eco, *Lector in Fabula* (Barcelona: Lumen, 1981).

8 *The Role of the Reader*, p. 7.

9 *Ibid.*, p. 5.

10 *Ibid.*, p. 24. (Incurro en mi propio paréntesis. Eco se refiere a la intertextualidad mediante un gesto intertextual, al aludir a "La biblioteca de Babel", de Borges: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier exágono, cuya circunferencia es inaccesible*, descripción en sí intertextual ya que cita la definición escolástica de Dios).

11 *Ibid.*, p. 21.

12 *Ibid.*, p. 32.

13 "Introduction a l'étude du narrataire", pp. 181-82.

14 Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1974), pp. 215-16. El término "entropía" es mío.

15 Para el Barthes de *S/Z* el lector es una figura verdaderamente prepotente: *in the text, only the reader speaks* (p. 151; subrayado original). Si recordamos que el lector de Barthes es un "lugar" donde se articulan (por donde pasan) los códigos culturales cuya red constituye el texto, y que el de Eco está programado por la enciclopedia semántica y por la intertextualidad (siendo, además, una *estrategia textual* en el mismo grado que el autor, cognoscibles ambos por marcas lingüísticas y paralingüísticas), se puede aceptar una equivalencia entre ambos.

16 El narratario, en realidad pasaría a ser parte de la información narrativa que el lector modelo tendría que interpretar, aunque no está claro su lugar: ¿códigos del autor o del lector? El problema es que Eco no se ocupa del narrador, o sea que su contrafigura queda fuera del marco de referencia.

17 [S]oy un contador de novelas, dice Bryce en la mesa redonda recogida por Wolfgang Luchting (*Alfredo Bryce: Humores y malhumores* [Lima: Ed. Milla Batres, 1975], p. 130). En la carta que Bryce le envía a Luchting y que éste recoge en el mismo volumen, hay otros comentarios pertinentes: *Tú te quedas con la rigurosa estructura, o sea con lo literario de mi literatura, y yo con la proliferación espontánea que es lo que me interesa en la oralidad de mi escritura, sobre la que tú y todos los críticos parecen estar de acuerdo* (p. 85). Y: *No sé por qué escribe Cortázar. Yo lo hago porque yo nacl entre indios contadores y mestizos que retocan nuestros mediocres partidos de fútbol en el calor de las cantinas. Se mojan la boca de cerveza y venga a contar* (p. 87). Vargas Llosa usaría el término "hablador" en vez de "contador".

18 Alfredo Bryce Echenique, *Magdalena peruana y otros cuentos* (Barcelona: Plaza y Janés, 1986), p. 177. Todas las citas de los cuentos de esta colección se refieren a esta edición. Es de notar, entre paréntesis, que los cuentos de Bryce sistemáticamente llevan una dedicatoria personal que acentúa la voluntad de circulación pública del texto mediante la identificación de un destinatario externo (aunque este destinatario privilegiado no se quede siempre fuera de la ficción: *Huerto cerrado* está dedicado a Antonio y Mercedes Linares, que figuran como personajes en "Antes de la cita de los Linares", cuento de *La felicidad, ja ja*).

19 Alfredo Bryce Echenique, *La felicidad, ja ja* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 149. Todas las citas de este libro remiten a esta edición. La figuración del café o bar como lugar productivo del relato (como *lugar de relación*, en el sentido múltiple del término) nos remite a la discusión emprendida por Gerald Prince sobre *La Chute* de Camus, cuyo protagonista encuentra al narratario adecuado en un bar de Amsterdam. También se puede pensar en "Una flor amarilla" de Cortázar.

20 Luchting, *Humores y malhumores*, p. 105 (entrevista con Bryce). Otras referencias a Alberto Massa Gálvez aparecen en las pp. 85, 109 y 131. En el apéndice del libro aparecen fragmentos epistolares de Massa dirigidos a Bryce, uno de los cuales alude al juego de las Vidas Paralelas que se relata en "Eisenhower y la Tiqui-Tiqui-Tfn": "Recuerdo a nuestro Tennessee Williams" (p. 140), que remite a la p. 15 del relato. Quizá sea ocioso señalar que vida y literatura son equivalentes para Bryce: *porque, hoy, vida y literatura se me están mezclando tanto que a veces me doy cuenta de que estoy redactando mi vida como un libro (Humores y malhumores, p. 95)*. Bryce, además, hace suya una frase de Ribeyro para definir el ejercicio de la ficción: *El escribir, después de todo, no es más que inventar a un autor a la medida de nuestro gusto...* (Ibid., p. 86).

21 Ibid., pp. 109-110.

22 Ibid., p. 104.

23 Ibid., p. 124.

24 La contrafigura del gordo es la anoréxica de "Anorexia y tijerita" que exaspera al narrador. Hay una frase que repite Bryce dos veces en su carta a Luchting (*Humores y malhumores*, p. 86) y en la mesa redonda (Ibid., p. 120), poniéndola en boca de aquéllos que no le creían cuando contaba sus relatos de forma

oral, pero que sí los creen de forma escrita: *a ti no se te cree ni lo que comes*. Se vuelve a subrayar el tópico de la palabra somática.

25 El Zingarelli asigna un origen onomatopéyico a *bufón*, a pesar de su parecido con *buffone* que viene del latín *bufo* (sapo).

26 "Dos indios", *Huerto cerrado en Cuentos completos* (Madrid: Alianza, 1981), p. 14.

27 El vagabundo o trotamundos es una variante del ser marginal: *Desde niño me pasé la vida haciendo piruetas para poder conocer, convivir, con el marginado del colegio... Hasta tal punto que creo que muchas veces yo también fui un marginado, un marginado que disimulé no serlo [sic]* (Luchting, *Humores y malhumores*, p. 121).

28 *La felicidad, ja ja*, p. 50. La idolatría como efecto producido por algunos personajes en otros (o en el narrador) es una constante de este libro. Pensemos en "Baby Schiaffino", en "Un poco a la limeña", en "Muerte de Sevilla en Madrid".

29 Una motivación secundaria que justifica la evocación del pasado es el olvido que el narrador le atribuye al narratario: *Pero Tati [la hermana] ha olvidado hasta esos detalles tan graciosos* (p. 51). La credulidad del narratario es también un rasgo productivo de otro relato de la misma colección, "Dijo que se cagaba en la mar serena".

30 Siguiendo el dictamen del epígrafe de Fitzgerald que encabeza el libro: *I only wanted absolute quiet to think out why I had developed a sad attitude towards sadness, a melancholy attitude towards melancholy, and a tragic attitude towards tragedy — why I had become identified with the objects of my horror or compassion* (subrayado original). En "Pepi Monkey" hay justamente dos referencias explícitas al miedo (pp. 51, 54). Hago notar también la ironía producida por la yuxtaposición del título del libro y de este epígrafe. El epígrafe obliga a una doble lectura del título, lo *doblega* (y también a la portada festiva y erótica de la edición española).

31 En términos sociológicos, Pepy Monkey (alienado desde el nombre o sobrenombre) es víctima del enfermizo pasatismo aristocratizante de la abuela que se adueña de la educación de los hermanos.

32 El desnivel retórico (*historia de la humanidad, historia de la familia*) constituye una figura que el narratario no está en condiciones de interpretar, pero el lector (virtual o modelo) sí. Se trata de una referencia irónica (del discurso autorial, no del narrador) a las pretensiones de la abuela. Pero también es una instancia de anormalidad discursiva que recurre en una frase como *[el salón] no es muy grande y abuelita debe ya parar de atiborrarlo de recuerdos porque a duras penas queda sitio para caminar. Hay tantos muebles, sobran muebles...* (p. 52), frase en la que hay transgresión de isotopías y se confunde el lenguaje figurado con el meramente denotativo.

33 Positivo o negativo tomando en cuenta el final de ambos relatos intertextuales. Eso sí, el final feliz del cuento de hadas se relativiza en el cuento de Bryce ya que desde el principio queda claro que la historia termina bien sólo para Tati. En cambio, el final negativo del otro relato (Miss Havisham, por ejemplo muere en el incendio de su casa) no se modifica e incluso se retiene cierta truculencia en su reelaboración. Ya que el tópico del tiempo estancado es una versión literaria de "vivir en el pasado", se da el caso también de una hipercodificación ideológica en "Pepi Monkey" que exige una lectura crítica del pasatismo oligárquico.

34 Este último (cuyo nombre es Manolo, como el ubicuo personaje y narrador de *Huerto cerrado*) se convierte en el narrador externo (*frame narrator*) del relato. Llamaré a Carlos, quien es en realidad el narrador principal, narrador interno (*framed narrator*).

35 Otro ejemplo: *Lo vi muerto la primera vez que lo vi* (p. 88). El resumen que hace el narrador externo en la página siguiente para su propio (y no representado) narratario retiene esta ambigüedad algo perversa. Me apresuro en agregar que las intervenciones del narratario y su ansiedad de aclarar el relato no son en pro del lector virtual. Son reacciones deliberadamente exageradas que obstruyen la descodificación del relato.

36 A la madre, Manolo la llama *eterna protectora de la eterna mala fama de mi hermano Carlos* (p. 87). Se diría más bien que la función materna es proteger el relato.

37 Se me podría objetar que la narración no es menos fantasiosa en otras partes del relato, puesto que no se podría confundir al Papa Guido con un personaje de la vida real. Pero esta objeción no toma en cuenta la norma de verosimilitud que adopta el relato y que, en vista de las exageraciones que pone en juego, se apresura a proteger asignándole al narratario secundario (Manolo, que funciona como relevo del lector virtual) el papel de testigo: *Increíblemente, yo logré ver al Papa Guido una mañana por las calles de París...* (p. 89).

38 El intertexto vallejiano tiene otras proyecciones (grotescas) en el relato. El Papa Guido (cuyo nombre italiano — Guido San Giorgio — puede ser una mutación del de otro sacerdote paródico de la cultura de masas norteamericana) retiene algo de la figura crística en que se proyecta el yo vallejiano en poemas como "El pan nuestro", uno de cuyos versos parece remitir a la repartición callejera del oro que emprende el personaje de Bryce: *dar pedacitos de pan fresco a todos*. El patético entierro del Papa Guido — al que asisten sólo unas cuantas personas, entre ellas el narrador — remite al relato del entierro de Vallejo que hace un presunto íntimo del poeta en otro texto de Bryce ("A veces te quiero mucho siempre", MP, pp. 108-109). Hay cierta solemnidad en el recuento de ambos entierros, pero esto no atenúa la desfiguración del intertexto vallejiano practicada en "El Papa Guido". Para atestiguar otra de sus instancias bastaría comparar la escena del almuerzo o cena familiar en poemas de *Los heraldos negros* o *Trilce* (o la presencia de la figura venerada del padre en un texto como "Enereida") con la escena análoga en el relato de Bryce. No olvido tampoco que tanto Vallejo como su contraparte grotesco (grotesco en el sentido bajtiniano de la *mésalliance* carnalesca) pasan una temporada en la cárcel y sirven de puente entre Perú y París.

39 El contagio también se da a nivel del significante. Ver el pasaje en que el nombre de Juan Charrasqueado se desliza al del nombre del bar en que Carlos ve por primera vez al Papa Guido (p. 89). Más significativamente, ver el desliz entre papa y presidente (p. 91). En su gesto anárquico el relato busca impugnar toda figura autoritaria.

40 Manolo dice de su hermano que es *el único que sabía vivir, en casa, precisamente porque casi nunca paraba en casa* (p. 87). Carlos es el vago, el afuerino, el marginal. Recordemos al respecto un pasaje de Walter Benjamin: "*When someone goes on a trip, he has something to tell about,*" goes the German saying, and people imagine the storyteller as someone who has come from afar. But they enjoy no less

listening to the man who has stayed at home, making an honest living, and who knows the local tales and traditions. If one wants to picture these two groups through their archaic representatives, one is embodied in the resident tiller of the soil, and the other in the trading seaman ("The Storyteller," in Illuminations, ed. Hannah Arendt [New York: Schocken Books, 1969], pp. 84-85). Está claro que el modelo del *contador bryceano* se encuentra en el segundo grupo.

41 Igual que el Papa Guido reparte oro — forma sublimada del excremento — por las calles de París. El padre quiere su relato sin olor, como el dinero. Notar que la inscripción simbólica se abisma cuando ésta se apropia del intertexto vallejiano. El Papa Guido reparte oro (=excremento, comida) en la misma ciudad donde Vallejo se moría de hambre.

42 Por el ano, el reverso de la boca. Relato, entonces, verdaderamente *perverso*.