

LA IDENTIDAD NÓMADA EN LA AMIGDALITIS DE TARZÁN DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Mara Donat*

El filósofo Zygmund Bauman construye una nueva categoría para analizar la realidad político-social de la postmodernidad, con base en la velocidad, la inestabilidad, la continua movilidad de los actores sociales en ámbito profesional. La liquidez es la metáfora privilegiada de su investigación, en una acepción negativa debido a una crítica aguda a los nuevos modelos de vida según un sistema consumístico. Con todo, más allá de las implicaciones negativas de esta liquidez de la vida en la postmodernidad – el consumismo y la globalización que amenaza la autonomía de cada individuo – la idea del *perpetuum mobile* (*Vita: XXI*) pudiera adquirir matices interesantes si permitiera una mayor libertad personal. Tal vez sea un ideal utópico y en contradicción con lo que experimentamos todas las sociedades globalizadas en estos días, o sea la incertidumbre y la inestabilidad frustrante provocada por la globalización negativa¹. Sin embargo, en una perspectiva epistemológica una mayor dinamicidad pudiera permitir un verdadero rechazo de la homologación de la vida profesional y sentimental, en la mayoría de los casos frágil aún dentro de estructuras preordenadas.

Frente a la crisis de la modernidad y a la complejidad de la postmodernidad, la teórica feminista Rosi Braidotti en el trabajo titulado *Soggetto nomade* propone otra categoría para hacer frente a la realidad, el nomadismo. Si Bauman acentúa el aspecto negativizante de la vida líquida en la modernidad líquida, Braidotti mucho tiempo antes abrazaba la perspectiva epistemológica abierta de la construcción de una subjetividad en devenir, especialmente femenina.

* Università degli Studi di Udine.

¹ Véase de nuevo Bauman en *Vita liquida* (2005), también en *Modus vivendi* (2007). En esta obra el autor la define: «una globalizzazione selettiva di commercio e capitali, sorveglianza e informazione, violenza e armi, delitti e terrorismo, tutti unanimemente concordi nel rifiuto del principio della sovranità territoriale e nella mancanza di rispetto per qualsiasi confine statale. Una società ‘aperta’ è una società esposta ai colpi del ‘destino’» (*Modus: 5*).

Bauman pone énfasis en la velocidad como carrera vacía y en el consumo, con la consecuente producción de desechos, en la vida postmoderna, y explica:

«Vita liquida» e «modernità liquida» sono profondamente connesse tra loro. «Liquido» è il tipo di vita che si tende a vivere nella società liquido-moderna. Una società può essere definita «liquido-moderna» se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Il carattere liquido della vita e quello della società si alimentano e si rafforzano a vicenda. La vita liquida, come la società liquido-moderna, non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo (*Vita...*: VII).

En consecuencia el rasgo típico de esta liquidez es la precariedad en sentido negativo, como subraya el autor: «La vita liquida è, insomma, una vita precaria, vissuta in condizioni di continua incertezza» (*Ibid*: VIII).

Más allá de estas implicaciones sociológicas, justamente criticadas por Bauman, desde otra perspectiva, más positiva, Rosi Braidotti propone el nomadismo con un enfoque interesante. Bien lejos de rechazar la pertenencia a un lugar y la posibilidad de perseguir proyectos de vida duraderos, desafía en otro sentido la idea de estabilidad, abriendo las barreras impuestas por una vida arraigada a un lugar cerrado y definido por la presunta eternidad. La flexibilidad en este caso es una fluidez que desafía continuamente los confines, puestos en un juego dinámico por un ser que hace del movimiento su manera creativa de vivir. De este modo el sujeto rechaza todo tipo de hegemonía para imponer la propia libertad en la fluidez: «Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito dal ribaltamento delle convenzioni date» (Braidotti 8); la flexibilidad no implica necesariamente un desarraigo, puesto que tiene raíces, pero de tipo rizomático (28). La identidad de un sujeto nómada para Braidotti no es permanente porque se construye sin parar, día a día, nada que ver con las implicaciones negativas de la liquidez criticada por Bauman. Braidotti explica:

Essere nomadi, vivere in transizione, non significa non poter o non voler creare quelle basi, necessariamente stabili e rassicuranti, dell'identità che consentono di stare a proprio agio all'interno di una comunità.

La coscienza nomade, piuttosto, consiste nel non considerare alcuna identità come permanente. Il nomade è solo di passaggio; lei/lui costruisce quelle connessioni necessariamente situate che le/gli consentono la sopravvivenza ma non si fa carico mai pienamente dei limiti di un'unica e fissa identità nazionale. Il nomade non possiede passaporto, oppure ne ha troppi (40).

Es interesante ver como la filósofa Rosi Braidotti aprovecha positivamente la categoría de la inestabilidad y del continuo movimiento que caracterizan la

postmodernidad en sentido epistemológico. En lugar de la pérdida de confines y la no pertenencia, Braidotti propone un «nomadismo attivo» (38) que mueve dichos confines desde una pertenencia pluralizada, no fija, con todo arraigada en una situación. En este sentido la estabilidad pudiera ser más una amenaza que una seguridad para el sujeto en perenne devenir. Hay que aclarar que el nómada no es un exiliado y tampoco es un inmigrante. Braidotti lo explica con claridad:

Il nomade non rappresenta l'essere senza dimora o la condizione di dislocazione obbligatoria, è piuttosto un soggetto che ha abbandonato ogni idea, desiderio o nostalgia di stabilità. Esprime il desiderio di un'identità fatta di transizioni, spostamenti progressivi, mutamenti coordinati senza e contro ogni idea di unitarietà essenziale. Il soggetto nomade non è tuttavia privo di unità. Si muove secondo modelli di spostamento definiti, stagionali, su percorsi comunque fissati. Si tratta di una coesione che nasce dalla ripetizione, da movimenti ciclici, dislocamenti ritmici (28).

Braidotti abraza la categoría de la desterritorialización propuesta por Deleuze acerca del ser nómada. La pensadora aprovecha la idea del nomadismo para una interesante propuesta teórica sobre el feminismo con base en la diferencia (65-94)². Aquí nos interesa también como categoría epistemológica en sentido más amplio. Braidotti aclara que el nomadismo no automáticamente implica el viaje, tratándose sobre todo de una postura subversiva frente a las convenciones establecidas. «Non tutti i nomadi viaggiano per il mondo. Alcuni dei viaggi più straordinari si possono fare senza spostarsi fisicamente dal proprio habitat» (8). Con todo, en este trabajo nos interesa también la categoría del viaje, del nomadismo como desplazamiento geográfico, emocional e identitario.

Aplicaremos algunos conceptos de las teorías mencionadas para poner de relieve los comportamientos que representan tales reflexiones mediante los personajes que cumplen la acción en un relato ficcional, con el particular enfoque sobre el personaje femenino.

Dada una sociedad líquido-moderna en la acepción de Bauman, ¿cómo se puede aprovechar la movilidad de manera creativa según sugiere Braidotti? ¿Más allá del desarraigo y de la incertidumbre, es posible fijar algunas moradas en un mapa que con sus marcas construye a un nuevo ser? ¿Queda sólo el desamparo o hay alguna otra solución? ¿Cómo reaccionan las relaciones sentimentales en la vida líquida³? ¿Es posible el amor sin una casa y un matrimonio?

² Véase también el aporte de Dalmaso y de Delfino.

³ Zygmunt Bauman profundiza en el tema en su obra *Amore liquido* (2006).

Trataremos de examinar la obra narrativa *La amigdalitis de Tarzán* del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique con base en estos cuestionamientos.

A partir de la obra que lo afirma en el ambiente literario peruano y latinoamericano, también internacional, *Un mundo para Julius* (2001), Bryce Echenique establece temas y estéticas que lo caracterizan en toda su producción narrativa. En particular la atención a las relaciones sentimentales complejas y contradictorias, analizadas con ironía, es una constante temática. Resalta en general el papel del hombre protagonista debilitado en la relación amorosa, o en el puro deseo, frente a una mujer emancipada y transgresora. Se trata casi de un melodrama invertido en los papeles tradicionales de hombre y mujer, macho y hembra⁴.

Según el aporte de Margarita Krakusin la narrativa de Bryce se inscribe en el género dieciochesco de la narrativa sentimental, desde Richardson y el *Tristram Shandy*. La *sensiblerie* considerada elemento de vergüenza para la cultura del siglo XX en el hombre, en la tradición romántica y preromántica era un valor positivo decantado en las obras literarias. Los antihéroes creados por Bryce en sus tramas representan por un lado la pasionalidad típicamente latinoamericana del hombre y, por otro, rescatan una psicología débil desde la cultura del siglo anterior al de la obra. También el estilo coloquial y de matiz cotidiano junto con la estructura paradójico-irónica de la obra en su conjunto retoman la tradición de las novelas sentimentales⁵.

Nos vamos a enfocar en la novela que nos interesa y en el tema específico de una mujer con la maleta. Protagonista de la trama es de hecho una mujer, libre y emancipada, aunque no siempre autónoma económicamente. Pese a que el punto de vista narrativo en tercera persona coincide siempre con la voz del protagonista masculino, toda la acción se mueve alrededor del eje del personaje femenino. El relato se refiere a la compleja relación afectiva entre el hombre y la mujer, entre encuentros y desencuentros que junto con la trama estructural construyen la ficción.

No el exilio, ni la emigración, caracterizan la vida de este personaje femenino, sino más bien la práctica del nomadismo, con todas las implicaciones negativas de la incertidumbre y algo de desarraigo. Lo interesante es que justo el movimiento perpetuo logra construir una subjetividad bien definida en una di-

⁴ Como observa Mária Russotto la heroína melodramática ha sido la protagonista de la tradición novelística hasta nuestros días. Las escritoras femeninas insisten en el estilema y los estereotipos. Sólo algunas obras más recientes reformulan en la ironía y la parodia estos elementos fijados (*Tópicos de retórica femenina memoria y pasión del género*: 93-109). En nuestro caso el papel melodramático está interpretado por los personajes masculinos.

⁵ Es enriquecedor enfocar la lectura en el apartado titulado "Rasgos sentimentales de la novelística de Bryce" del libro *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental* de Margarita Krakusin (66-101).

mencción innovadora de la existencia cotidiana. En eso personajes femeninos y masculinos comparten una experiencia común. Se rompen todos los esquemas por lo que se refiere a la profesionalidad y las relaciones afectivas y matrimoniales de la sociedad occidental preconstituida, según un supuesto orden tanto moral como hipócrita. Estos personajes, y en especial esta mujer perennemente con la maleta, logran crearse una vida y un espacio propio dentro del movimiento. El personaje masculino participa de este nomadismo por su misma profesión, siendo un cantautor, y también por su condición de exiliado (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 75 y 80). Los desplazamientos geográficos continuos acompañan el desplazamiento de la trama que se configura en el viaje y se ambienta en lugares marginales, como veremos, lugares de paso, trátese de aeropuertos o de las ciudades mismas⁶. De verdad los confines son huidizos, también simbólicamente cuando se trata de la construcción de la personalidad de los protagonistas.

La mujer se llama Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, hija de una familia salvadoreña de elevado nivel social, bastante consentida desde el punto de vista del personaje masculino, quien nos la presenta al principio de la narración. El hombre, que coincide con la voz narrante, se llama Juan Manuel Carpio y es cantautor, de origen familiar humilde y bastante precario en su sustento personal. Exiliado en París, por su profesión viaja continuamente para dar conciertos alrededor del mundo, puesto que poco a poco adquiere un buen nivel de fama internacional. Su género musical es la tradición latinoamericana que abarca boleros, vales criollos peruanos, corridos mexicanos, tangos argentinos, etc. Todo un género que exalta lo sentimental y la entrega amorosa del caballero hacia la mujer amada o deseada. Entonces la música concurre a configurar un imaginario en el cual se coloca el sujeto masculino en relación con la protagonista femenina. Ella se aparta del mundo bien al cual pertenece por su rebeldía y por su afán de aventura, de vitalidad, sea en la vida profesional, sea en la vida amorosa. Una inquietud incontrolable la lleva a desplazamientos constantes y sólo así el personaje logra imponer su peculiar personalidad. El encuentro con el cantautor es tanto fatal como predestinado. Parece que más allá del contraste entre las dos personalidades y sus culturas específicas, hombre y mujer son dos almas gemelas porque coinciden en el movimiento perpetuo, interior y físico. Hay un hilo sutil que permanece estable más allá

⁶ Los desplazamientos de los personajes crean una espacialidad y una temporalidad dinámicas en el relato, elemento que contribuye a construir una obra según un criterio de apertura. La forma epistolar también rompe el esquema de la narración tradicional, unívoca y en tercera persona. Sobre el espacio en la narración es enriquecedor el aporte de Luz Aurora Pimentel (2001).

de toda separación y distancia. Este elemento atribuye a la novela una sólida base temática y estructural. Justo el movimiento permite la amalgama de acontecimientos que como un *collage* de testimonios, cartas y confesiones, construye a cada sujeto, así como la relación entre ellos, a lo largo de toda la narración.

Antes de analizar la dinámica de encuentros y desencuentros que urde la trama, nos detenemos en los desplazamientos geográficos, puesto que trazan un verdadero mapa del mundo, en puntos en los que la mujer protagonista cierra y abre maletas. Es así como se construye todo un mapa interior hecho de huellas que inventan una nueva subjetividad femenina⁷. La protagonista es particularmente audaz y dotada de una fuerte personalidad, al punto que su pareja llega a ponerle el tierno apodo de «Tarzán». De esta manera el hombre traslada tópicos de la personalidad masculina a la femenina, pero no incurre en el error de transplantarlos en ella, sino que simplemente enfatiza su carácter libertario e independiente. Por cierto se trata de un tipo de mujer inédito en la tradición cultural peruana y latinoamericana en los años ochenta, puesto que el movimiento feminista en América Latina se afirma más tarde que en Europa⁸. La mujer no pierde su feminidad que exalta continuamente en su expresión. En efecto, si por un lado conocemos al personaje femenino por medio de la voz narrante masculina, el género epistolar insertado en la estructura narrativa de la obra le permite a la voz femenina de autorepresentarse de manera directa⁹. Al estar continuamente en lugares diferentes la pareja de amantes amigos se intercambian muchas cartas que el hombre conserva y luego utiliza para construir su relato autoirónico y sentimental. La mujer se hace presente al narrador

⁷ Rosi Braidotti define al ser nómada también mediante esta construcción del mapa psíquico, no sólo geográfico: «L'identità del nomade è una mappa di luoghi in cui lei/lui è già stata/o. Li può sempre ricostruire a posteriori, come il numero dei passi di un itinerario. Ma nessun *cogito* trionfante è lì a supervisionare la contingenza del sé. Essere nomade significa una diversità in movimento. L'identità nomade è un inventario di tracce» (18).

⁸ Véase “La tradición reformista del feminismo latinoamericano” de Mágara Russotto (23-41).

⁹ Género de escritura que se refiere de manera particular a la literatura de emigración, la epístola implica una confesión privada, interiorizada dirigida a otra persona incluida en la comunicación que remite a la coloquialidad y a cierta oralidad, rasgos que caracterizan la narrativa de Bryce Echenique en su totalidad. Sobre la narrativa del autor véase César Ferreira/Ismael P. Márquez. El personaje masculino que relata la historia sentimental adopta estos mismos tonos comunicativos y habla con un estilo confesional. No es casual que utilice las cartas para reconstruir su memoria, junto con sus apuntes y agendas. Véase la reflexión sobre estos rasgos literarios en el estudio de Cecilia Inés Luque, enfocado en algunas escritoras, en “Subjetividad y agencia: una relectura feminista de la identidad y la historia en la narrativa de escritoras hispanoamericanas” (Forastelli F. y Truquell X. 211-219).

y al lector por medio de las cartas coloquiales que ha escrito a lo largo del tiempo de la materia narrada.

Las cartas escritas por Fernanda María llevan casi todas lugar y fecha. Conservadas por Juan Manuel, voz narrante, nos representan los viajes del personaje femenino, sus diferentes estancias temporales, principalmente entre Francia o Europa y diferentes lugares de América Latina, incluso de Estados Unidos. Desde las cartas que concurren a construir la trama del relato vemos los desplazamientos de Fernanda María desde París a Chile y Ecuador, luego a California para volver otra vez a San Salvador y Santiago de Chile, con unas estancias intermedias también en Nueva York, Londres, Menorca. Sólo para citar los lugares más representativos. Es significativa la carta en que Fernanda anuncia al amigo su viaje fugaz a París desde Caracas rumbo a Inglaterra, una ocasión para el encuentro, porque expresa todo el alboroto físico y psicológico generado por el nomadismo, en sus aportaciones negativas y positivas. Saltan a la vista la vitalidad y el entusiasmo de la mujer, característico de su ser. En este fragmento resulta fácil imaginar la maleta que va preparando para sus viajes:

Querido Juan Manuel Carpio,
FÍJATE QUE VOY A PARÍS UNOS DÍAS!!!! Con muchísimas ganas de verte, con las manos llenas de encargos, de abrazos, de fotos, de dibujos y cuentos míos para niños. Ojalà logre encontrar algunos amigos y reunirnos. Los días que estaré serán pocos. La oficina con que trabajo me manda a un curso en Manchester. Brrr... Y después de Inglaterra tengo firme y alegre intención de fugarme a París a ver las gentes y lugares queridos. Y para rematar, serán los días de Semana Santa. Ojalá no emigren en esas fechas todos los pájaros amigos (*Ibid.*: 87).

En las cartas la mujer expresa sus sentimientos sobre la vida íntima, personal y sentimental, siempre con autoironía y ternura, con nostalgias y nuevos anhelos. A menudo hace comentarios críticos también sobre la situación social y política de los países latinoamericanos, especialmente sobre San Salvador. Junto con ese aspecto, en las cartas se hace evidente el alma inquieta de la protagonista siempre en búsqueda de la autoafirmación, precisamente mediante el viaje. La inestabilidad es un desafío constante que provoca algunas frustraciones pero al mismo tiempo genera energía vital en esta mujer. Es así como, comentando las cartas, el personaje masculino identifica a la mujer con Tarzán. La ocasión es proporcionada por el primer trastorno sufrido por la mujer enfrentando el horror de la violencia. Ésa estalla de repente por parte de su marido Enrique una vez emigrados a Venezuela desde París, por razones de trabajo. El narrador nos ofrece un retrato de esta mujer con maleta formidable, frente a la peor crisis de su vida:

Una sola y larga carta de Fernanda me puso al corriente de todo este horror, aunque como siempre mi tan maravillosa Maía se las arregló para terminar contándome noticias de nuestros amigos comunes, de Rafael Dulanto o de Charlie Boston, por ejemplo, con los que siempre mantenía algún contacto salvadoreño, y luego, además, agregó anécdotas divertidas, sucesos extraordinarios, llenos de frescura, radiantes de vida, porque ella tenía esa gracia con que se viene al mundo de salir impoluta de las más sucias y abismales situaciones, de ver el aspecto no culpable y el pespunte mal zurcidito que ironiza hasta la mano que aferra y le lanza a uno un botellazo, y encarnar a fondo estas palabras de Hemingway que a mí tanto me conmovieron, la tarde en que las leí, porque fue de golpe como si un Alfa Romeo verde con Mía al timón hubiese pegado un frenazo a mi lado y hubiese gritado mi nombre, sí, también mi adorada Fernanda María de la Trinidad *Experimentó la angustia y el dolor, pero jamás estuvo triste una mañana* (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 81).

Es la misma cita que se encuentra en epígrafe a la obra, sacada de la obra de Hemingway, primer ejemplo de la estrategia intertextual e intermedial de esta narración, abierta a otras expresiones artísticas, literaria, cinematográficas y musicales¹⁰. La cita se vuelve un motivo recurrente que configura el carácter de la mujer protagonista en toda la obra. Esta capacidad de hacer frente a la angustia la transforma en Tarzán en la fantasía de apodos de su amigo, quien juega mucho con su nombre y apellido tan largos, con abreviaciones y transformaciones. Más adelante el fragmento citado acaba con una segunda referencia directa al escritor estadounidense para resaltar la valentía de Fernanda María, simbólicamente pionera también de la escritura femenina, por comparar su estilo epistolar al estilo del gran escritor: «O sea algo así como un Hemingway pero en castellano y escrito además por una mujer sumamente femenina. Que poco a poco se estaba convirtiendo en un hemingwayano Tarzán, eso sí, o también, por qué no, en ciudadela arabe: piedra y muralla por fuera, jardín por dentro» (*Ibid.*: 82)¹¹. Nos queda así trazada la fuerte personalidad de la mujer,

¹⁰ Véase Graham Allen (2000) y Bengoechea et al.

¹¹ El narrador insiste en el apodo varias veces a lo largo del relato, en una ocasión repite los conceptos citados comentando otra carta recibida y dice: «y todo ello debido a esa limpiísima mezcla de una todopoderosa capacidad de verle el lado bueno a las cosas, de una innata alegría de vivir y disfrutarlo todo, y de esa fortaleza y astucia de Tarzán que Mía iba desarrollando cada vez más» (*Ibid.*: 181). Incluso la mujer misma juega con este apodo metafórico e intermedial, con autoironía. Por ejemplo en una carta escrita de San Salvador Juan Manuel lee: «Me siento fuerte. Me siento mucho mejor. Como Tarzán al tirarse al agua» (97) y lo repite en la sucesiva: «Me siento tan fuerte como Tarzán al borde de un río muy caudaloso, donde hasta los cocodrilos le tienen mucho respeto» (101). Para significar su capacidad de resistencia en la inestabilidad exclama en otra carta: «Yo, por mi lado, me bato cual Tarzán contra la tristeza, contra los interminables problemas económicos» (106).

que por cierto sufre también debilidades en algunas ocasiones y entonces se vuelve un Tarzán con amigdalitis según el juego irónico de ambos, hombre y mujer. Ya el título de la obra nos lo señala. De vuelta a San Salvador después de algún tiempo en el extranjero, algo se quiebra en la audacia de la mujer, quien abre su corazón al amigo con asumida fragilidad. Transforma la metáfora, negativizándola, con su gran capacidad autoirónica:

Pero ha ocurrido algo mucho peor por dentro de mí, al volver aquí, amor mío. Algo que quiero contarte, porque tú siempre me has ayudado a sentirme fuerte como Tarzán, pero de golpe como que se ha producido un descalabro en la selva y Tarzán se encuentra muy solo, totalmente arrinconado, acobardado, no se atreve a colgarse de una liana, ni siquiera a arrojar al agua del río, por temor a los cocodrilos, que además están en las calles, en las casas, en las miradas de las personas, agazapados en cada esquina de la vida de este país (*Ibid.*: 207).

Mostrando su debilidad la mujer desmitifica su personaje a los ojos del amigo, más expuesto en su narración confesional a la vulnerabilidad. Los rasgos de la masculinidad y la feminidad se intercambian en estos personajes en continua construcción por medio de sus confesiones. La mujer con maleta tiene sus puntos débiles y sus desamparos. Sólo el amor es un abrigo, una vez asumida la fragilidad, como admite Fernanda en una carta: «En mi nueva vida de mujer débil, me queda una cosa fuerte e inmensa: Te quiero, Juan Manuel Carpio, cantautor y amigo. Compañero» (*Ibid.*: 209). Veremos cómo la distancia refuerza este lazo más que romperlo. Un poco antes, en la misma carta, la mujer juega con el apodo, otra vez revertido en su significado: «Y ya tú sabes todo lo que una amigdalitis puede ocasionarle a Tarzán en plena selva: desde que se lo trague un león, hasta un honor, un orgullo y unas convicciones muy firmes, todo definitivamente perdido para siempre» (*Ibidem*)¹². Justo esta debilidad es de nuevo un punto de fuerza para el personaje, capaz de superarla mediante la ironía¹³. Pronto prepara la maleta para otro viaje a Santiago de Chile y de ahí a

¹² En otras cartas la mujer expresa su miedo a través de la metáfora de la amigdalitis, como cuando escribe: «Pero desde que me fallaron las amígdalas tengo miedo de todo, mi amor» (*Ibid.*: 215). Incluso la enfermedad se vuelve un elemento de límite capaz de dotar de sabiduría a la mujer contra la irresponsable conducta típicamente machista, de manera que la mujer usa el apodo para resaltar su autonomía de género (237). El amigo deberá admitir y asumir esta debilidad como un hecho normal y desmitizar a la mujer en un diálogo entre los dos, insertado por el narrador mismo en su relato (242).

¹³ La ironía es un elemento que construye al sujeto femenino, pero también al masculino. Es un rasgo estilístico que caracteriza toda la obra de Bryce Echenique, con una función de crítica y resignificación. No es posible detener el análisis en este aspecto peculiar, por lo tanto remito al estudio de Krakusin (153-187).

otros lugares en búsqueda de un destino favorable. En realidad sólo la fluidez del ser en el movimiento del viaje puede dar una respuesta positiva a las demandas de este ser femenino tan combativo en su autoafirmación fuera de toda regla preestablecida.

Juan Manuel Carpio, la voz narrante, es el personaje masculino que desenvuelve el relato mediante su memoria y las cartas del epistolario parcial entre él y su amiga-amada, puesto que ella sufre un robo en el que pierde las de él, y él se queda sólo con algunas de ella. Este personaje es el típico ser masculino de la narrativa de Bryce. Débil y sensible, sentimental hasta la médula en su identidad de latino y cantautor. Empieza a contar cómo por primera vez, de casado y todavía no famoso, escuchó hablar de la señorita Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes por boca de un amigo en una embajada en donde fue invitado (*Ibid.*: 22-32). Sólo después el narrador por fin se presenta a sí mismo. La autoironía abarca los rasgos raciales de raíces andinas por un lado, y la cultura limeña y latinoamericana por el otro. Graduado en letras en la Universidad Mayor de San Marcos, el joven viaja a Europa de la siguiente manera «con mi primera guitarra, tras haber ganado dos juegos floreales y haberme convertido, ya con mi diploma en el bolsillo, en el poeta joven del año que se nos va a París, como César Vallejo, pero con guitarra» (33). Es una de las varias citas intertextuales e intermediales mediante las cuales el protagonista se identifica como intelectual y como músico; parece que no puede existir en la trama sin relacionarse con toda la tradición cultural en la que se formó. La música popular citada en la obra tiene la función de enfatizar el carácter sentimental del personaje y de la narración¹⁴. También la literatura es un juego intertextual que enfatiza a menudo lo sentimental. Al principio, al presentar su persona Juan Manuel Carpio nos cita los melancólicos vales criollos, de tradición limeña, de Felipe Plingo, y la poesía de Neruda. El juego irónico crea un sentido melo-dramático que en lugar de caracterizar a la mujer como de costumbre, afecta al hombre¹⁵. La autoconmiseración es superada por la autoironía que rescata al protagonista en su dignidad en el acto de confesarse por medio del relato. El hombre, recién abandonado por su mujer y antes de enamorarse de la joven Fernanda María, relata con estilo irónico e hiperbólico:

¹⁴ Margarita Krakusin analiza la función de la música popular en la obra de Bryce (135-152). La música resalta el sentimiento en particular en el protagonista masculino, rompiendo el esquema del machismo.

¹⁵ Margarita Krakusin lo subraya: «En las novelas del escritor peruano se insiste, desde el punto de vista filosófico y narrativo, en el problema que crea, en un mundo insensible, un hombre sentimental que rechaza el poder erigido y retenido por una sociedad masculina, y asume cualidades 'femeninas' como la ternura, la susceptibilidad y una fina sensibilidad» (68).

Pude componer las canciones más tristes de mi vida, esa noche, y de hecho las compuse y fueron veinte, en total, de pura coincidencia, lo juro. Eran tan increíblemente tristes mis canciones que ni yo ni nadie las pudo cantar nunca, y por ahí andan todavía, según me ha seguido contando siempre Fernanda Mía, que me las arranchó de entre estas manos un día de celos mortales y que, ni cambiándolas un poquito, con lo genial que escribe ella, ni poniéndose con todo su charm en el lugar de Luisa, ha logrado encontrar intérprete alguno ni empresa discográfica, mucho menos, para lo que ella ya llama sus derechos adquiridos, a fuerza de fugas de derecha y deportaciones de izquierda y países, ciudades y mudanzas mil, y siempre con mis veinte tristísimas canciones a cuestas, mi Fernanda María (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 35).

Resalta la estenuante cursilería del temperamento sentimental de este hombre, típicamente latinoamericano. Si por un lado vige el mito de la virilidad, se trata aquí del reverso del machismo, porque el hombre no necesita dominar a la mujer sino que intenta adaptarse con esfuerzo a la libertad y autonomía de ella. En realidad sufre un complejo de inferioridad frente a esta nueva mujer, fuerte y viajera, como todos los personajes masculinos de la narrativa sentimental de Bryce Echenique. Es atinado el análisis de Margarita Krakusin en este asunto cuando observa:

En su novelística, Bryce rompe con la tradición machista y hace que su protagonista deconstruya este mito mostrando lo que para un macho es inmostrable: la ternura, el respeto y la comprensión hacia la mujer por parte del hombre, en tanto que presenta a la mujer buscando su realización personal lejos de los papeles y normas que la sociedad machista ha reservado para ella. El nuevo acercamiento crea desfases, inseguridades y conflictos entre el protagonista y la mujer que ama (136).

Siendo el protagonista masculino un exiliado, vive también el desamparo sentimental por haber sido abandonado por su mujer formal y por su incapacidad de entablar una relación típica con Fernanda María. Ella acaba casándose con Enrique y formar una familia con él. Con todo, los dos protagonistas siguen entretejiendo su amistad amorosa, que llega a la máxima apertura en el *menage a trois*, vivido con toda angustia e ironía por parte de los dos. Juan Manuel tendrá una relación más tarde también con otra mujer en Mallorca. De verdad, parece que el puro desencuentro hace posible este amor tanto atípico e inédito como auténtico y profundo, hasta el final de la ficción que reconfirma la imposibilidad de una unión formal entre los dos personajes. Y tanto que Juan Manuel llega a exclamar en una ocasión: «fuimos mejores por carta» (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 14) y el amor da sus mejores frutos a distancia en la comunicación epistolar. En una despedida en el aeropuerto de San Francisco, la protagonista llega a expresar de manera sinéctica y metafórica, no sin

la usual ironía: «– Nos vemos en nuestra próxima carta, Juan Manuel», a cuya provocación el hombre contesta lúdicamente reforzando el nuevo significado: «– Eso, mi amor. La carta debe ser como un retrato del alma o algo así, porque tú y yo somos de lo más fotogénico que se pueda dar, epistolariamente hablando». Fernanda subraya la complicitad y afinidad entre ambos: «– Y ésta es otra hermandad más, Juan Manuel Carpio» (182).

Ya al principio del relato el narrador nos hace partícipes de la inestabilidad de la relación afectiva y amorosa desde su nacimiento y nos cuenta algunos acontecimientos salientes que marcaron el carácter de la relación. Los dos encuentros fundamentales están sintetizados en su relato confesional, cuando como interlocutores nos avisa: «Pero recuerden, por favor, que ya antes les advertí que la historia de Fernanda María, a la que pertenezco y punto, desde Roma, el 12 de febrero de 1967, o desde París, el 24 de diciembre de ese mismo año, según nuestro estado de ánimo, tiene toda una Prehistoria, y tiene además cantidades industriales de humo en la mirada» (36). Sigue el relato de los dos encuentros que encienden a un amor eterno y a distancia. En la base está la incapacidad de aprovechar la circunstancia fundamental para establecer una relación formal, posible luego sólo en los desplazamientos, maletas a la mano de ambos. En un diálogo con el amigo amante, en uno de los muchos momentos de despedida en un aeropuerto, la mujer exclama: «– Recuerda siempre que todo nos falló desde el comienzo, mi amor, menos el querernos de esta manera» (179). Entre innumerables desplazamientos de ambos, pero sobre todo de la mujer, siempre con la maleta, se establece una relación posible e imposible a la vez, determinada por la irónica metáfora anticipada al principio de la narración. Se trata del 'E.T.A.', el 'Estimated Time of Arrival' en la jerga de los lugares de paso para los viajes, también en avión. Este desencuentro entretiene la urdimbre narrativa y también construye a los personajes y la relación afectiva/amorosa entre ellos, en completa suspensión de tiempos y espacios. La metáfora del desencuentro es diseminada a lo largo del relato, que se abre con ella:

Y quién puede negar ya, a estas alturas de la vida, que lo que nos faltó siempre fue E.T.A., es decir, aquello que los navegantes de aire, mar y tierra suelen llamar en inglés *Estimated Time of Arrival*. Porque la gran especialidad de Fernanda María y la mía, a lo largo de unos treinta años, fue la de nunca haber sabido estar en el lugar apropiado ni mucho menos en el momento debido (14).

El desencuentro que marca el destino de esta relación de una mujer nómada con un cantautor viajero se cumple en París un día en que ella no ve al amigo de pie en el semáforo, pasando en un Alfa Romeo verde. Ese carro se vuelve otra metáfora humorística de los desencuentros, el más atroz, el que diseñó

el destino de esta relación. Juan Manuel se queda pasmado y asume lo sucedido, que sintetiza en la confesión relatada:

Pero el Alfa Romeo más triste y abundante del mundo, en París, el que se detuvo en mi tristeza para siempre, ante ese semáforo, no volvió a pasar nunca por esa esquina, a esa hora, ni por ninguna otra esquina. Y la próxima vez que volví a ver a Fernanda María, a Maía, a Mía, era ya una señora casada con un fotógrafo chileno, madre de un bebe de siete meses, que llegaba a París sin un centavo y en calidad de exiliada política (62)¹⁶.

La ironía de la casualidad impone los hechos que el narrador no puede relatar y reconstruir sino con hiperbólica ironía para superar la rabia y la mala suerte del momento perdido. Aunque como vimos en la trama de esta relación nada queda por perdido, sino que la imposibilidad permite la plenitud y la vitalidad. La mujer es identificada con la maleta desde el primer encuentro y así sigue de huidiza durante toda la historia. De esta manera el personaje femenino rehuye todo esquema identitario de género. El nomadismo es su categoría emancipadora, incluso simbólicamente. Si a veces sufre su continuo movimiento, al mismo tiempo sabe aprovecharlo para autoafirmarse en la vida y en la relación informal con el cantautor. Claro que el amor se da según nuevos parámetros, fuera del matrimonio y de la familia, incluso abriendo los límites de estas instituciones en la tentativa de un *ménage à trois* (73). Los personajes están dispuestos a convivir con tal de seguir queriéndose entre todos, con amistad, lealtad y solidaridad durante toda la historia. No hay lugar para celos u odio en estas relaciones abiertas. Lograda o no, la relación sentimental cumple con romper toda regla y el sujeto femenino se afirma con heroísmo resignificando las instituciones que marcan la vida de una mujer, matrimonio y maternidad. Fernanda María lo resuelve todo a su manera en la inestabilidad, con la plena complicidad, necesaria, de las parejas, marido y amante-amigo. Es en esta leal complicidad, muy lúdica y transgresora, que la ficción cumple su papel libertador y permite el encuentro más allá de toda distancia. La promiscuidad no se construye en este relato como un comportamiento negativo, repugnante. Es un desafío positivo a la conformidad impuesta a la vida afectiva por la sociedad. La autenticidad de los sentimientos mutuos entre los personajes presenta la posibilidad de nuevos valores. Después el triángulo se rompe y cada

¹⁶ Fernanda María descubrirá sólo más tarde haber perdido la ocasión de su vida con el cantautor y retoma el acontecimiento para confirmar el desencuentro entre ellos a partir de eso y el dicho 'E.T.A.'. Así la mujer pone las bases de su continuo movimiento de un lugar a otro, en una carta a Juan Manuel en donde le anuncia sus proyectos de mudanzas y viajes (83-84).

uno de los personajes busca nuevas parejas, pero lo que cuenta es haber intentado superar con ironía y creatividad las barreras impuestas en las relaciones. Sólo así la mujer logra alimentar sus sentimientos y entrelazar encuentros con Juan Manuel, no obstante el E.T.A. La pasión es viva y eterna mediante estos desplazamientos temporales y espaciales, como si la mujer inconscientemente rehuyera de la estabilidad para no caer en la trampa de la formalidad que opacaría las pasiones. Y tanto que en uno de los encuentros en un aeropuerto, Juan Manuel desborda su anhelo hasta identificar a él y su amada con los protagonistas de la película *De aquí a la eternidad*, donde el título tiene la función de cita directa intermedial para evocar todo un imaginario amoroso cumplido en la difícil pero auténtica pasión (Bryce Echenique. *La amigdalitis* 273). Fernanda María y Juan Manuel logran unirse a distancia inclusive en lo profesional, compartiendo un proyecto de música infantil con textos escritos por la mujer (283 y 313-314). Con todo, se confirma la imposibilidad de la cercanía en esta relación, puesto que en la carta escrita por ella menciona a un nuevo compañero amoroso, Bob. De manera que el narrador se rinde a su destino y logra aceptar definitivamente la inestabilidad en la relación con esta mujer perennemente con la maleta en la mano:

Y desde entonces, gracias a Bob, eso sí, jamás nos ha vuelto a fallar el *Estimated time of arrival* a Mía y a mí. Es como si ese excelente amigo lo combinara todo e impidiera que ella o yo metiéramos jamás nuestras narizotas en el asunto. Mientras haya noches y ventanas y mientras lo de la luna o lo que sea nos importe un comino, siempre hay y siempre habrá puntuales encuentros (329).

El amor en su plenitud se cumple sólo en la nostalgia y en el anhelo, convertidas en las únicas categorías emocionales que garanticen una real eternidad. No hay un tiempo contingente y no hay un espacio, como exclama con asombro la mujer en una carta desde Londres ya en 1985 al amigo: «¡Qué ilusión verte! Raro este amor acróbata, saltando a través de los años y de los lugares» (264). Como siempre nuestra mujer con maleta asume todo esto con alegría y vitalidad, aunque no faltan momentos de dificultad¹⁷.

Esta relación amorosa se configura principalmente por los lugares de paso, reconocidos como no lugares por antonomasia¹⁸. Incluso las capitales del mun-

¹⁷ En una carta precedente Fernanda lamenta: «Cuando pienso en eso, y en nuestros casi encuentros, creo que mi vida ha sido una serie de desencuentros que esta vez me han traído aquí, casi a nada. Pero lentamente tendré que salir de alguna manera (232-233).

¹⁸ Marc Augé define el no lugar de la siguiente manera: «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né relazionale, né storico, definirà un *nonluogo*» (73). Más adelante explica: «Quest'ultima [la 'sur-

do europeo o americano son percibidas como tales en su carácter de cosmopolitas y a veces grandes metrópolis anónimas, sobre todo París. Pero el aeropuerto es el lugar privilegiado de encuentros y desencuentros, partidas y llegadas, es el lugar del umbral que simboliza al sujeto femenino en movimiento y sus relaciones afectivas intermitentes¹⁹. De nuevo la voz narrante que construye el relato nos inserta en este imaginario desde el principio, identificando por vía metafórica a los dos personajes con un lugar no-lugar, mediante una comparación:

Y es que si a la realidad se la puede comparar con un puerto en el que hacen escala paquebotes de antaño y relucientes cruceros de etiqueta y traje largo, Fernanda María y yo fuimos siempre pasajeros de primera clase, en cada una de nuestras escalas en la realidad del otro. Esto nos unió desde el primer momento, creo yo. Y también aquello de no haberle podido hacer daño nunca a nadie, me imagino (Bryce Echenique: *La amigdalitis*: 13).

El lugar del aeropuerto, junto con la metáfora lúdica del E.T.A., configura todo el relato. El narrador nos representa tal lugar de partida como encuentro más que como separación, en la percepción de ellos dos: «Nunca hubo una pareja que se separara en un aeropuerto con una fe tan grande en el futuro, con tantas ilusiones compartidas y tantos proyectos comunes, como Fernanda y yo» (91). Un lugar vacío y estéril se carga de un significado nuevo gracias a los actores que lo atraviesan, incluso simbólicamente.

El ser femenino se autoafirma sólo en el umbral, con una activa voluntad que exorcisa todo peligro de estabilidad formal y abrumadora. Volvemos a la rebelión epistemológica e identitaria de Rosi Braidotti mediante la categoría del nomadismo. La pareja, el hombre Juan Manuel, está en el mismo juego y por

modernità'] impone alle coscienze individuali esperienze e prove del tutto nuove di solitudine, direttamente legate all'apparizione e alla proliferazione dei nonluoghi» (86). La cosa sorprendente es que en nuestra novela el aeropuerto se vuelve un espacio relacional y amoroso, donde la partida coincide con el regreso, la separación con el encuentro. Aquí el anonimato desaparece ante la presencia de los personajes en los parámetros de su relación en movimiento.

¹⁹ En sus conclusiones “Placer de los umbrales” que cierran el proyecto de investigación *Mujeres en el umbral* – bajo el cuidado de Emilia Perassi y Susanna Regazzoni – Perassi subraya el placer del umbral por parte de mujeres protagonistas de obras literarias, en la búsqueda de una nueva subjetividad contra toda visión maniquea y autoritaria del ser femenino. El no-lugar representa una posibilidad para la libertad y la expresión, en la hibridez y la ambigüedad. La estudiosa observa: «Los márgenes, el umbral, el limen se confirman una dimensión acogedora y al mismo tiempo subversiva, en la cual se difuminan e indiferencian los argumentos clásicos de todo dominio, esto es, la frontera, el confín, el límite» (420).

eso la relación se hace posible. Ya vimos cómo el hombre por su parte reafirma su masculinidad en la dinámica de género impuesta por esta relación inusual.

La narración se construye por mano de un autor masculino y mediante la voz de un narrador principal masculino, pero la ficción hace propuestas nuevas sobre la subjetividad no sólo femenina, sino también masculina, lo cual es notable e innovador. No siempre es necesaria una autora femenina para provocar cambios epistemológicos en la literatura en asuntos de género²⁰. La trama de la novela gira alrededor de un personaje femenino que construye su ser en la categoría del nomadismo, como movimiento continuo en un sentido positivo. En uno de sus comentarios a las cartas de la mujer con maleta el narrador insiste en este rasgo: «Jamás he conocido una persona que se mudara tanto como Fernanda María. Las agendas que he tenido a lo largo de los años dan fe de ello» (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 231). Este movimiento implica la complicidad de una forma renovada también del ser masculino en la experiencia de las relaciones amorosas. Esta mujer con la maleta construye un mapa propio de lugares que configuran su ser libre, fuera de todo hogar y de todo papel impuesto. Logra ser madre y profesional, se impone con su libre elección en la sociedad siguiendo caminos inexplorados por las mujeres tradicionales. Las maletas están llenas de encuentros que con su presencia cíclica enriquecen su existencia en la plenitud del ser y del amor, no postergado, sino vuelto juego dinámico, viaje continuo. La libertad en esta ficción de género sentimental se cumple en una especie de utopía, como búsqueda infinita de sí mismo por parte del sujeto. De nuevo, volviendo a la necesaria crítica social cumplida por Zygmunt Bauman, en la época postmoderna la utopía se limita a ser percibida y experimentada ya sólo como una huida perenne sin ninguna proyección hacia un futuro mejor²¹. Pero desde otra perspectiva, Rosi Braidotti propone: «L'utopia, o il non-luogo di cui parlano i post-strutturalisti, è dunque un sentiero nomade dove vigono ruoli e modelli altri»; sigue aclarando: «Il pensiero nomade è quel progetto che consiste nell'esprimere e nominare diverse figurezioni di questo tipo di soggettività decentrata» (39). Al recordar *Le città invisibili*

²⁰ En este sentido es bueno confrontar la reflexión de Mária Russotto en el capítulo “La escritora y la diferencia” en donde la estudiosa aclara que muchos de los rasgos tópicos de la escritura femenina están compartidos por voces masculinas que viven el mismo periodo literario con una sensibilidad cercana. Además apunta al riesgo de limitar la expresión femenina a los rasgos tópicos de su escritura sin considerar las diferencias necesarias entre las diversas voces. Ella prefiere evitar las ideologizaciones dicotómicas de lo masculino y lo femenino en los textos literarios (51; 45-60).

²¹ Véase el capítulo “L'utopia nell'età dell'incertezza” (Bauman. *Modus*: 107-126).

bili de Italo Calvino (2002), la autora confirma su teoría del ser nómada como memorización de mapas simbólicos que lo construyen (Braidotti 22). Me parece que el personaje femenino de la novela analizada, junto con su cómplice amante, se construye en la ficción según estos parámetros epistemológicos y se presenta al lector cual actor social capaz de experimentar esta nueva manera de ser una persona y una mujer. La maleta es la metáfora positiva de un camino de autoliberación, posibilidad creadora y vital, en un juego irónico que rompe todo esquema y supera la percepción de la crisis inevitable que toda ruptura cultural y social siempre provoca.

Bibliografía citada

- Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge. 2000.
- Augé, Marc. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Eléuthera. 1996.
- Bauman, Zygmunt. *Vita liquida*. Roma: Laterza. 2005.
- . *Modus vivendi*. Roma: Laterza, 2007.
- Bengoechea, Mercedes y Sola, Ricardo (eds.). *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá: Universidad de Alcalá. 1997
- Braidotti, Rosi. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli. 1995.
- Bryce Echenique, Alfredo. *La amigdalitis de Tarzan*. Madrid: Punto de lectura. 1999.
- . *Un mundo para Julius*. Barcelona: Anagrama. 2001.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori. 2002.
- Dalmasso, María Teresa. “Del discurso social y la construcción de las identidades”. Forastelli Fabricio y Ximena Triquell (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1999: 57-66.
- Delfino, Silvia. “Género y regulaciones culturales: el valor crítico de las diferencias”. Forastelli Fabricio y Triquell Ximena (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1999: 67-84.
- Ferreira, César, Ismael P. Márquez (eds.). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica. 2003.
- Forastelli Fabricio y Ximena Triquell (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1999.
- Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos. 1996.
- Perassi, Emilia, Susanna Regazzoni (eds.). *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Editorial Renacimiento. 2006.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México D.F.: Siglo XXI. 2001.
- Russotto, Mária. *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas: CELARG. 1990.