



HAL
open science

Alfredo Bryce Echenique, una escritura postcolonial? (Axe VI, Symposium 24)

Michele Frau-Ardon

► **To cite this version:**

Michele Frau-Ardon. Alfredo Bryce Echenique, una escritura postcolonial? (Axe VI, Symposium 24). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia. halshs-00504691v2

HAL Id: halshs-00504691

<https://shs.hal.science/halshs-00504691v2>

Submitted on 8 Sep 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Michèle FRAU ARDON

Doctoranda IRIEC

Université Paul Valéry Montpellier III

Hérault France

Axe VI: Literatura, cultura y medios de comunicación

Simposio 24: Cuerpo, literatura y cultura: espacios latinoamericanos de esclavitud

Título: Alfredo Bryce Echenique, una escritura postcolonial?

Resumen:

¿Cómo se transforma una cultura? ¿Cómo individuos y grupos construyen y viven su relación con lo real en una sociedad que, inscrita en el proceso histórico de los años 50, viene desquiciada por una dominación exterior? Sobre la tela de fondo de un amor imposible, la obra imprime esta visión negativa del Perú con alusiones sucesivas a las diferentes “dictablandas” en el discurso de Alfredo Bryce Echenique, y expresa la tensión entre las numerosas oligarquías amenazadas por el APRA, partido político que reivindica el heredaje indígena. En aquel periodo de la postmodernidad, en que toda cultura es pseudo cultura, Lima es el eje en torno al cual se articulan las diferentes manifestaciones culturales de la cultura criolla, la cultura indígena y la cultura popular.

Lima reactualiza el mítico pasado colonial a través de varios intertextos: frente a esta realidad colonial, por una parte lo indígena-que califico de auténtico –viene identificado en muchos signos y, anclado a la memoria colectiva, atestigua la realidad de la emigración india y el desarraigo de la cultura por la pérdida de la lengua quechua; por otra parte, los componentes de la cultura popular, modelos de comportamiento que generan nuevas prácticas discursivas, van imbricándose en los personajes, haciendo videntes los efectos de transculturación.

Palabras claves: Lima, mítico pasado colonial, cultura criolla, la cultura indígena, la cultura popular, transculturación.

Introducción

Me propongo analizar la obra “No me esperen en abril” como producto cultural atravesado por la historia del Perú, a partir de los años 50.

Lima es el eje en torno al cual se articulan las diferentes representaciones culturales de las tres culturas: la cultura criolla, la cultura indígena y la cultura popular-especialmente música y cine – cultura importada que proviene esencialmente de Estados Unidos.

Anclado al pasado de la Arcadia Colonial, la cultura criolla marca de manera constante la instancia narrativa y plantea la problemática de la noción de cultura y de su transformación; por cultura, remito a la definición del profesor Edmond Cros: La cultura¹ tiene una existencia concreta, es una praxis[...]

Las manifestaciones de la cultura son el lenguaje y las diferentes prácticas discursivas, el conjunto de instituciones y de prácticas sociales, y la manera cómo reproduciéndose en los individuos la cultura los integra como un solo sujeto”.

Hasta si el criollismo instituye un espacio jerarquizado de reproducción de su propia cultura, Manongo no puede huir del contacto con lo auténtico de la cultura andina doblemente semantizada a través de dos signos identitarios: la paloma cuculí y el cholo-indio- Adán Quispe, el del “corralón”. Mientras la cultura andina o sea indígena, conserva sus tradiciones, dentro, en particular, del espacio del corralón, la cultura criolla se deja infiltrar por la cultura popular. Dentro de la cultura criolla se injerta un cierto tipo de discurso (modelos) que viene a modificar lo real hasta sustituirse a él, generando –en cierta medida, el suicidio del héroe, Manongo Sterne. Este discurso de mitificación que Roland Barthes define como metalenguaje, establece un nuevo sistema semiológico en que música y cine vienen a subrayar el proceso de la identificación de la juventud limeña –y de la juventud del mundo entero- con esos nuevos modelos de conducta y de prácticas discursivas, y, a la vez, pone de realce la distancia entre modelo y realidad.

En búsqueda de su identidad, descuartizado entre modelo y realidad, entre el criollismo que se supone que representa y lo indígena que irremediamente le impulsa a franquear los linderos de la marginalidad, Manongo va apartándose de su colectividad, entonces de la ideología fundamental que representa, de tal modo que la novela viene a ser objeto de reflexión sobre la noción de sujeto cultural².

1

Edmond Cros, *La sociocrítica*, Madrid, Arcos/Libros, 2009 p 42

2

lb.cit p 41 siguientes

Antes de abordar mi problemática, es necesario recordar el interés particular que presenta el último epígrafe ³del objeto cultural⁴. Productor de sentido, éste es un primer punto de anclaje espacio-temporal, puesta en abismo del título "*No me esperen en abril*".⁵ Además, al contextualizar socio-históricamente la obra, el epígrafe remite al papel fundamental de la emergencia de la Historia en el tejido textual:

“Como el pueblo de Pedro Páramo, el Perú era un lugar gobernado por entes que ya habían desaparecido de la realidad hacía mucho tiempo... Nada se resolvió en los años cincuenta: simplemente aparecieron los personajes del drama de los años siguientes...”

Uno de los nudos del drama-en el sentido griego de la palabra- viene centrado en el incipit, a través un primer intento de colonización; dentro de un futuro apéndice colonial-el colegio San Pablo⁶, o Saint Paul's College] “ el mejor y más caro internado de América del Sud” p 168, un nostálgico y británico ministro de Hacienda, don Alvaro de Aliaga y Harryman, va a concretizarse su proyecto. Espacio pluricultural- mezcla de hijos de la oligarquía peruana y de provincianos y de extranjeros-, dicha institución va a intentar reproducir modelos sociales de conducta con una doble perspectiva: la primera, traer Inglaterra entera al Perú” en lo que a la educación se refiere” p24; la segunda, formar los futuros dirigentes de la Patria.

3

El epígrafe, parcialmente citado, es de Guillermo Thorndike

4

Por objeto cultural, se entiende la novela

5

Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama, 1995; en adelante, remito directamente a las páginas de la novela.

6

El colegio está ubicado a unos treinta y cinco kilómetros de Lima, entre Chosica y Chiclayo

Si bien " el flamante proyecto inglés" p 171 distribuye una "educación realmente británica" p 75 ,es un espacio jerarquizado, en que se va a realizar "la selección de las especies" p 163, en un proceso de diabolización de los cholos,⁷"unos cholos muchísimo más cholos][...][el auquérido becado Canales , becado o sea calato de mierda][...][el quinto destinado al barrio marginal][...].

Es este núcleo que Manongo Sterne, un adolescente de 13 años, hijo de un hombre de negocios, va a integrar, con una fama de maricón⁸, después de su exclusión del colegio Santa María. Durante ese período traumático, encuentra a Tere Mancini que lo va a adorar "desde aquel paseo de regreso del Club a su casa". P61

En mi aproximación al estudio del producto cultural, privilegio cuatro ejes de lectura:

1-Lima y sus representaciones.

2-el lamento desgarrador de la paloma cuculí como emergencia de la cultura andina.

3-la colonización de lo imaginario.

4-el proceso de colonización de la persona amada: el mito de Pigmalión y Galatea.

1- LIMA Y SUS REPRESENTACIONES

7

Marcos A Morínigo, *Diccionario del español de América*, ed Anaya & Mario Muchnk, 1993
Cholo, en el Perú, mestizo de indio y blanco en cuyos caracteres prevalecen los rasgos indígenas

8

Véase p 37: mientras su educación premilitar en el colegio Santa María, el brigadier Manongo desobedece las ordenes de su jefe y tiene que someterse al castigo ejemplar del "callejón oscuro".

“El texto literario se construye alrededor de un ajuste de representaciones⁹, es decir, alrededor de un sistema de estructuraciones en la medida en la que toda representación implica que sean proyectadas las relaciones que estructuran el objeto” p 82.

A partir de los años 50, la novela peruana pone en escena la ciudad de Lima. Así, Lima, además de connotar el mito de la Arcadia Colonial, se torna una verdadera “matière liménienne”¹⁰, productora de sentido. En “ No me esperen en abril”, el espacio limeño participa de la diégesis, elaborando , a través núcleos anclados al paisaje urbano, -Rio Rímac, San Isidro con el Country Club, la Plaza San Martín-un primer itinerario que estructura la novela.

1-1 Diabolización de Lima

Lima es un ser vivo, nefasto que humedece el espacio, contaminándolo todo, hasta desencadenar un proceso de descomposición que lo lleva a su desaparición simbólica convocada en el segundo intertexto de Sebastián Salazar Bondy, su testamento ológrafo.

Dentro del “endemoniado país” p 28 del Perú, Lima proyecta imágenes repelentes “la misma garúa de siempre”p71, de la “misma Lima de eme de mierda”p75.La humedad condiciona una psicología peculiar que Lorenzo Sterne, padre de Manongo, viene a manifestar en un malestar permanente.

Otro aspecto remite obviamente a la cultura nacional:”Demasiados profesores peruanos][...] Eso es exactamente lo que entiendo por humedad limeña”, machaca Don Lorenzo.

9

Edmond Cros, ib. Cit p 82

10

Henri Miterrand, Le lieu et le sens, l'espace parisien dans Ferragus de Balzac, en “*Le discours du roman*”, Paris,PUF,1980 , p 198

Directamente vinculada con la humedad, la “tapada”,¹¹ mujer de la Arcadia Colonial, es un factor activo en la elaboración del proceso de humidificación. En efecto, el enunciado refuerza el tópico de las “malditas cagadas” en el papel social; éstas afeminan a sus hijos, haciéndolos miedosos en vez de hombres bien machos. La “afeminada ciudad de Lima” p 156, húmeda y criolla, se incorpora en la instancia narrativa, generando una ruptura con los tópicos lisonjeros inmortalizados en las famosas “Tradiciones de Ricardo Palma”. Al contrario, Lima remite al intertexto de Sebastián Salazar Bondy¹²: es “Lima la Horrible”, la de la Arcadia Colonial que recuerda unos “seudo “tiempos idílicos.

Yerta en el pasado, al cabo de un largo proceso de humidificación que ha generado la putrefacción, Lima se vacía de su sentido, se desubstancia:

“el cielo sin cielo y sin ciudad”

“el cielo sin cielo y sin ciudad”

“el cielo sin cielo y la ciudad sin jaguares”

“el cielo sin ciudad y la ciudad sin jaguares”¹³ p590

1-2 Atomización de los espacios referenciales.

El punto de partida de la novela es el Río Rímac, desviado por el ministro a fin de tener la posibilidad de, al saltar de piedra en piedra, alcanzar el Colegio justo enfrente de su casa.

11

Sebastián Salazar Bondy, *Lima la Horrible*, Era, 1964 p 64 siguientes

12

Al evocar la Arcadia Colonial, el autor denuncia esos tiempos idílicos, antítesis de la realidad nacional

13

Sebastián Salazar Bondy, *testamento ológrafo*, Lima, 1965

El Rímac, eje referencial que vertebra el íncipit, es el primer elemento de identificación del paisaje limeño. Objeto conflictual en la pareja del ministro, el Río desviado remite a un acto de transgresión del orden natural; a través la apropiación del espacio, el británico ministro repite un proceso de colonización, ya instituido a nivel ficcional. A nivel simbólico, si nos remontamos al pasado colonial, lo indígena va a emerger. En efecto, la apelación quechua del Río es Rímaq es decir hablador:” Del Rimac, de el Río que habla únicamente queda el mitigado nombre[...]en la ciudad dibujada un cálido día de enero por Francisco Pizarro” p9 escribe Salazar Bondy en “Lima la Horrible”.

San Isidro, barrio de la oligarquía, es el barrio blanco de “lindas fachadas, árboles y avenidas tan largas” p 91, es un “barrio elegante recorrido por gente decente y fina hasta más con ilustrísimos apellidos”. Este espacio de opulencia marca la segregación social a través otros dos signos: la iglesia San Felipe y el Country Club.

Hasta el espacio religioso o sea espacio de comunión y de fraternidad es espacio de reproducción que repite el sema de la marginalidad que estructura, jerarquizándolo, el espacio:

“*la iglesia San Felipe* donde cada familia tiene su banquita y por orden, no por fervor o devoción: el primer contribuyente del país en primera fila, el segundo en segunda fila, y mirénlo al amarrete de Ramiro Rincón: casi escondido en la última fila de gente decente ya casi entre los pobres.” P 47

Dentro de San Isidro, *el Country Club* se inscribe como el polo de convergencia de los “matadores del barrio Marconi,” o sea los amigos de Manongo, todos hijos de jefes de empresas:

Tyrone, Pájaro, Giorgio, Jonás, Pepo y el mismo Manongo. El Country Club, cuyos orígenes se remontan a los años 20, veicula un discurso cultural en que cohabitan simultáneamente, la del pasado colonial y la anglosajona, reactualización o pluriacentuación de la cultura colonial –sólo a nivel ficcional- :] el hotel Club británico y algo colonial también...tampoco faltan algunos azulejos andaluces ni aquellos techos de cristal colorido de gran hall de entrada con piso de damero, ni el bar ese tan señorial, tan

club inglés”]...]p 80 . A este momento de mi investigación, me permito introducir la noción de sujeto transindividual.¹⁴”Todo individuo forma parte, en un momento determinado de su existencia, de un gran número de sujetos colectivos diferentes y pasará todavía por mayor número de ellos a lo largo de su vida” Inmerso en el Country Club, el sujeto va a entrar en relación con un grupo social -sujeto transindividual- que le determina y le unifica en torno a rasgos comunes. Al transmitir unos tipos de conducta específicos que lo cimentan dentro del grupo, el mismo grupo deja huella en el consciente, no consciente e inconsciente del individuo.

La Plaza San Martín

Mientras la adolescencia del “barrio Marconi”, el significante coincide plenamente con su código de simbolización o sea el de “centro”.

Este espacio se articula en torno al sema de la duplicidad (el doble).En efecto, la Plaza San Martín remite a un doble proceso de formación

1-Punto de reunión de los fundadores del Colegio San Pablo [...] recogidos en la Plaza para salir al Colegio, el centro, vector de cultura, participa, implícitamente, del futuro porvenir de la nación: los futuros dirigentes de la Patria, que se supone representantes de la ideología dominante.

2-Aprendizaje de la vida, la Plaza contribuye en reproducir el ritual de la hombría quinceañera, y en despertar las impulsiones sexuales de la juventud limeña: [...] “al cine Colón, al centro de Lima otra vez aunque sea para mayores de cien años entramos fumando y no pasa nada. Mucho peor va a ser cuando arranque el baile de Silvana Mangano.”p124

Mientras tanto, justo al frente, el Cine Metro funciona como un espacio paralelo, interno donde Manongo primero, solo, luego en compañía de Tere, se refugia para impregnarse de la obsesiva película de “Historia de tres amores”.

Veintiunaños han pasado ya desde que “por primera vez el ómnibus (...) los llevó al colegio...p526

Desde uno de los balcones de su suite del Bolívar, Manongo y los ex –matadores del barrio Marconi efectuan un retorno simbólico hacia el nostálgico pasado:

[...] el ridículo y pretencioso edificio del Cine Colón, el célebre punto de encuentro en el que el Cholo Jose Antenio Billinghurst Cajahuaranga infló por primera vez...].].] la primera escena en que se conocieran todos ..]....] en aquella Lima des Cercado que algunos nostálgicos aun llamaban el damero de Pizarro” p 526

Sin embargo, la Plaza no se queda yerta en la unicidad de una cultura, la cultura criolla de la Arcadia Colonial.

El Centro se ha vaciado de su sentido genérico; ya no es el punto de convergencia de la juventud de los años 50 “el noctambular habitual de jóvenes cundas en San Isidro [...] o en la Victoria [...]y demás invasores de la noche en la Lima señorial.” p 526. Antes bien, el espacio de la Plaza es invadido por ”un movimiento nocturno”: el flujo de una aglomeración, un ”lleno” se apropia el espacio, inscribiéndose como emergencia de un fenómeno social en la instancia narrativa , el del éxodo masivo de los serranos andinos que, desde 1950, bajan hacia la Costa o hacia Lima. La ampliación del fenómeno viene pluriacentuada en la intertextualidad”la rebelión de las masas” de Ortega y Gasset” sólo que aplicado al Perú” p 526.

¿Qué significa esta transposición del hombre-masa europeo aplicado al serrano andino?

A un primer nivel, la asimilación del pueblo andino al concepto de masa denota la conformidad, la unicidad de la visión; a un segundo nivel, el recurso al intertexto pone de realce el proceso repetitivo de la colonización en la inversión de los papeles o sea el colonizador criollo es, a su vez, colonizado –metáforicamente -por el serrano andino.

El intertexto sólo citado en su título inscribe una legibilidad social que se viene a superponer sobre la realidad social peruana:”la muchedumbre, de pronto, se ha hecho

visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la ciudad. Antes]...] ocupaba el fondo del escenario social]...] ¹⁵

Así, el intertexto produce sentido; el breve estudio comparativo nos permite reflexionar sobre el papel del espacio: el espacio, primer marcador de los cambios sociales, inscribe y participa del devenir de la Historia.

1-3 Manongo, el doble recorrido de la Otredad

Manongo afirma su diferencia; ésta viene explícitamente transcrita en la trama narrativa, en particular mientras varios signos de transgresión.

]...] De algún lugar cercano a la casa, se había conseguido un gran amigo, un cholo de corralón, ¹⁶un indio, sí, mamá! p 16

Al franquear regularmente los linderos de la marginalidad, el sujeto colonial trata de resolver la unión de los contrarios:”]...]Después de cada tarde de marzo con Tere, le tocaba la puerta del corralón ¹⁷a Adán]...]L a metáfora del corralón, “flecha disparada contra su inmenso amor con Tere” p 90, redistribuye , a través la dialéctica riqueza vs pobreza o sea inclusión vs exclusión, la concepción del espacio o sea una concepción animista , pero revisitada dentro de la apropiación por un sujeto que proyecta sus propias emociones.

15

Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, revista de occidente en Alianza Editorial, 2003, p 47 y 48

16

Salazar Bondy in ib. cit, p 49, el corralón es un conjunto de habitaciones rústicas en baldíos cercados.

17

El corralón es espacio de transgresión

Desde San Isidro, Manongo observa y reflexiona. La confrontación con el muy próximo paisaje urbano genera una microsemiótica de la fragmentación que, a su vez, en un juego especular, viene a reflejarse en el propio sujeto, despedazándole su mundo:

[...] iba sintiendo hasta qué punto limita una simple calle con otra, un barrio con otro, y sobre todo un distrito con otro. Por ahí, se le estaba partiendo el mundo a pedazos, a Manongo]...] p 112.

El colmo de la marginalidad se concentra en “la Victoria”, barrio de negros, p 57, zona negra de burdeles y de barriadas.¹⁸En una visión en contrapunto, el barrio populoso de la Victoria estructura la ciudad en un nuevo paisaje, reflejo de miseria y de exclusión, el de las barriadas. Anclado a la realidad social de los años 50, el proceso de modificación del paisaje urbano sigue su evolución: los cerros que rodean a Lima están totalmente cubiertos de barriadas.

En pleno verano de 1956, Manongo se larga a Piura, al norte de Lima, sin avisar a Tere ,sin contarle “por qué ni hasta cuándo se iba]...]p 377.Desde aquel momento¹⁹, ya no van a participar de los mismos espacios los dos enamorados .Sólo Manongo acaba en la Victoria, núcleo del criollismo, barrio grone con que trata de entablar amistad, una “amistad con lo bajo, con lo que definitivamente estaba prohibido, vedado, con el pecado” p237.

Insertado en cursiva en el relato, el espacio de la Victoria viene pluriacentuado en ese sema de la marginalidad:

“y se puede pasar , por ejemplo ...del sufrimiento atroz en un barrio residencial al sufrimiento atroz en un barrio bien pobre y populoso de la Victoria y avanzar con el dolor

18

Salazar Bondy, p 49, barriada es urbanización clandestina y espontánea de chozas de estera que excepcionalmente deriva enb casita de adobe o ladrillo.

19

En Piura, con Tere Atkins, de 18 años de edad, Manongo” había aprendido a besar todas las mujeres del mundo” p 387

a cuestras hasta el paisaje miserable y hacinamiento humano del cerro...El Agustino, histórico lugar de nacimiento de las barriadas limeñas en años de prados y de odrías 45 y del problema estructural migración campo que hace llegar a Adán Quispe(...)a Lima después a unos seis millones más como él, sea por migración, sea por nacimiento en hacinamiento y se turguriza el puente, también el río y también la alameda , que es cuando Chabuca Granda compone nostálgica” la flor de la canela” para que los limeños recuerden siquiera a las risueñas, coloniales y altamente limeñas Tradiciones peruanas de don Ricardo Palma, el evocador de una Lima que también, para él, se iba ya con algo de todo tiempo pasado que fue mejor...” p482, 483.

2- EL LAMENTO DESGARRADOR DE LA PALOMA CUCULI COMO EMERGENCIA DE LA CULTURA ANDINA

Enmarcado en la primera parte de la obra-p29 a 146- , a la vez emblema de una realidad topográfica-es ave²⁰común en Lima- y portavoz de la cultura indígena o sea metáfora de la memoria colectiva, la cuculí estructura el espacio diegético a pesar de algunos “blancos”, “huecos” (desapariciones momentáneas) que van a ser invertidos por otro signo cultural: el texto fílmico ” *Historia de tres amores*”, vector de la cultura importada.

Cabe mencionar que el lamento de la cuculí remite a la unicidad de la propia experiencia de Manongo- poco antes de cumplir 13 años-:”es que nadie la oye como yo, desde la madrugada? ” p 30

Como signo, el “lamento desgarrador” de la paloma inscribe la noción de paso –tránsito- de diferentes espacios :el espacio privado , íntimo del dormitorio de Manongo, con las cortinas agujereadas por” esos perdigones helados, húmedos y helados”p29; el espacio público limeño con “ todas las cuculíes del barrio” p 30; el espacio educativo , institucional del Colegio Santa María donde Manongo se apropia el grito:” colocó las

20

La cuculí, tortola melódica, tiene un canto distintivo que le da el nombre con el que nos recuerda que pronto amanecerá.

manos de Tarzán como un altoparlante para su grito de salvación e infancia Cuculíííííííí”
P”32.

Otra dimensión amplifica el rol del signo. En efecto, la paloma Cuculí viene a ser espacio de memoria que une el presente al pasado, convocando la memoria colectiva: ésta irrumpe a los diferentes espacios ,atravesándolos, apropiándose los :” por qué ese lamento de esa paloma es andino? Aquí en Lima, aquí en la costa, aquí en San Isidro, aquí en la casa nueva? p 30.

En un juego especular, desde Lima, el lamento desgarrador redistribuye la realidad histórica de los años 50, es decir un fenómeno migratorio transcrito en las metáforas : el lamento provinciano, el lamento de repostería, el lamento de cocinera p 32, para, después de esa recuperación, reunirse de modo definitivo con su centro, los Andes:” el lamento[...] andino desde ahora para siempre de la paloma Cuculí” p 33.

Pero, como lo subraya Edmond Cros, “pour être reconnu comme signe, le signe doit être rapproché d’un autre signe c’est-à-dire entrer dans une structuration montée ou acceptée par l’écriture ” .

A nivel ficcional, la puesta en perspectiva de los dos signos, cuculí e historia de tres amores, subtiende la situación conflictual del sujeto Manongo y cuestiona sobre las zonas de contacto entre culturas diferentes: ¿puede o no la cultura andina –lo auténtico-cohabitar, en el sujeto, con la cultura popular, lo ficcional de la cultura importada?

A nivel metafórico, el lamento desgarrador instituye el simbolismo ideológico de la realidad andina capaz de resistir a la dependencia y dominación culturales.

3- COLONIZACION DEL IMAGINARIO

“En estos tiempos de cine norteamericanos y todas esas vulgaridades” dice Lorenzo Sterne p75, “el mundo de los años cincuenta (era) ese mundo de tetas y culos apachurrados”.....

Estructura significativa, conjunto interno de estructuraciones, el corpus artístico (letras de canciones, títulos musicales de ciertos capítulos, referencias musicales con determinados tipos anclados socio-históricamente, referencias cinematográficas con recursos a actores y actrices hollywoodianos) es un eje de lectura privilegiado a través el cual la juventud limeña de San Isidro (se da el apodo de “barrio Marconi) vive sus primeras experiencias amorosas con la doble tela de fondo de “una música para amar” y de las pantallas cinematográficas que permiten identificaciones dentro de rituales de reproducción.

3-1 La noción de barrio

La pertenencia al barrio transcribe una muy fuerte segregación social y es un signo que clasifica al individuo:

“un barrio es cosa sagrada, Manongo” p81

Los “matadores del barrio Marconi” se pasan los hermosísimos instantes de la vida en el aprendizaje de la hombría o sea fingiendo, dentro dos comportamientos: fumar y desafiarse. Los cines, cine Colina, cine Orrantia, “se rompían en pedazos la violencia real de los cines de barrio]...[en el cine Colina, fumar mucho y no quitarles el ojo de encima a los del Champagnat, en el cine Orrantia fumar más y no quitarles los ojos a los maristas de San Isidro” p33.

3-2 La transculturación

Borges, en sus obras completas recuerda que “un libro es un eje de relaciones, un eje de innumerables relaciones”.

En la obra “No me esperen en abril”, esas relaciones remiten, por el injerto de la cultura popular²¹ al proceso de transculturación, proceso cultural a través el cual los ambientes juveniles propician la enmarcación de sus historias de amor: “la adolescencia unida está

21

Por cultura, se entiende en música y cine, la que desde los años, proviene de Estados Unidos.

de moda [...] en todo el mundo, fuma norteamericano, canta y habla en inglés, masca chicle [...] p 59.

En un primer tiempo, “el gran crisol” artístico se apropia el espacio narrativo-señal de colonización de una cultura importada en una mezcla de universos (música y cine) que cohabitan dentro del tiempo histórico de los años 50:

“Porque había de Aquí a la eternidad de Deborah Kerr y Burt Lancaster, por ejemplo. Porque Nat King Cole cantaba Unfergottable, porque Lucho Gatica le respondía con Todo el amor del mundo...[...]Había esa música para amar y había Bienvenido Granda , Pérez Prado, más tangos y rancheras en los burdeles para aprender[...]el primer polvo inmundo de mi vida]...[el primer mambo n° 5 rey del mambo, Damaso Pérez Prado, el tango “Amores de estudiantes” de Carlos Gardel. P 468

Dentro de este panorama, se destacan Nat King Cole y Lucho Gatica, canciones en las cuales Manongo enmarca su historia de amor. Un sema anticipado del dolor con “Reloj “ de Lucho Gatica, un sema de la ilusión con “Pretend” de Nat King Cole .Esta última canción estructura la vida sentimental de Manongo, desde su adolescencia hasta su muerte:”minutos después, Tyrone invitaba a su esposa al santuario[...]con música de Manongo... o sea de Pretend a Pretend[...] p 600.

En un segundo tiempo, en “la mejor discoteca del mundo del profesor Teddy Boy “p 40, aparece la más curiosa letra de bolero” Adoro el mundo que yo vivo, Adoro las razas inferiores”. Superponiéndose a esa música de colonización, la cultura criolla viene en contrapunto, restableciendo un equilibrio cultural con el vals del gran Felipe Pinglo” Sueños de opio” p 268, 269;

En un vaivén constante entre esos dos horizontes culturales, el proceso dinámico de la cultura deja entrever el papel que desempeña en la constitución del sujeto o sea, en nuestro estudio, Manongo.

Incorporando, al principio, el bolero “Tú me acostumbraste” de Lucho Gatica p 273, luego, la dolorosa canción de Sinatra”And I love her” p 285, el horizonte cultural se va modificando hacia otro tipo de música- en particular, el tango”Nuestro juramento” del

ecuatoriano Julio Jaramillo p 408 y la ranchera “Ella” de Jorge Negrete. P 456. Ambas músicas principian el proceso de desilusión del enamorado”Hoy un juramento, mañana una traición, me cansé de decirle que yo sin ella...”. Conforme Manongo se desconstruye en el amor- reanuda con las raíces de la propia cultura, el criollismo. Al identificarse con el bardo criollo, Néstor Chocobar, autor del vals criollo” un vals y un recuerdo” p 464, 465, Manongo reivindica su cultura y, a la vez, anticipa sobre su propia muerte.

“Trovador nacional y bardo popular.....y ese bardo criollo que hoy todos lloramos/era Néstor/Cho...coooo...baaaaaaaar.....”p 466

A partir de este momento, el matiz dramático impregna todo el campo cultural: el cante jondo de José Menese” Son grandes fatigas” p 476; “Haciendo por olvidarte”p481, una malagueña cuya letra íntegra expresa la desesperanza” porque sin ti vivir no podía”.

Después de su estancia en la Victoria, p 482, el sujeto quiere transformar la realidad, apropiándose, dentro del esquema de “Cielito lindo” p 98: “en esas estrofas perdidas, más bien tomó de esas palabras el significado que más le convenía, las convirtió en la razón de su vida y en la forma de poner esa razón en práctica” La canción ya no es universo de proyección sino universo de reconstrucción de la realidad después de los estragos provocados por el amor.

Tere le había “roto su mundo entero”. Entonces, Manongo empieza a apartarse, alejarse y refugiarse en su drama, nudo de su vida :” All you need is love”.....En el cruce de los campos culturales-literatura de S Salazar Bondy, música de Alfredo Zitarrosa, p538-la escritura inscribe la visión premonitoria de la muerte:[...]” y el cielo de Lima era ese cielo sin cielo y sin ciudad “ frente a [...] “y en la senda donde vivo/ siempre encuentro tus flores desvanecidas.....” Poco a poco, el sujeto va desapareciendo del escenario; los signos inscritos por la escritura de Salazar Bondy” el cielo sin cielo y sin ciudad” a través su testamento ológrafo se superponen a otro texto, una ranchera popular, símbolo de la identidad mexicana:” Cielito lindo” . Su letra será redistribuida, concretamente, mientras la autopsia de Manongo....

Paralelamente a la incorporación de la música, el cine viene a constituir el segundo polo de identificación de la juventud con los modelos estadounidenses dentro de rituales de reproducciones:

“ Ritual de peine, ritual de gomina, ritual de parada, ritual de mirada, ritual de voz baja, ritual de reojo y carros coupés norteamericanos con escape libre y trompo en cada esquina de la vida]...]p 60

A través un cortejo de actores y actrices célebres-Marlon Brando, James Dean, Humphrey Bogart,...- la Hollywood Goldwin Mayer p 253, proyecta modelos de conducta que van a infiltrarse en el mundo de la adolescencia. Hasta qué punto????

Entre los textos fílmicos intertextualizados, destaco cuatro productos que, para mí, imprimen un trayecto de sentido.

Mito erótico, el bayón de Silvana Mangano²² en el cine Colón, al centro de Lima, genera un erotismo exacerbado. Diabolizado dentro de la connotación bíblica del “pecado” desemboca en un discurso machista, que degrada la imagen de la mujer, al reducirla al único significante sexual: todas las hembras son “unas putas de mierda”, p215, dicen los matadores del barrio Marconi.

En contrapunto, “*Historia de tres amores*”²³ machaca la instancia narrativa, dentro de un intertexto recurrente-más de veinticinco ocurrencias-focalizado en el espacio diegético de la página 106 a la página 111; ese recurso permanente al texto fílmico redistribuye el papel del amor dentro del sema de la muerte e inscribe la adicción personal del sujeto Manongo: nunca participan los matadores del barrio Marconi de este ritual.

22

El bayón de Anna es la canción de la película “*Anna*”, de Alberto Lattuada, 1951

23

“*Historia de tres amores*” se remonta a los años 50– 1953, exactamente; es una co-producción de Vincente Minelli y Gottfried Reinhart

Inaugurando el proceso de descolonización del imaginario, el mundo ficcional de los ídolos se derrumba:...] los ídolos nada solucionan... los malditos ídolos y todo lo demás]...]p 406

El proceso de demistificación redistribuye la visión del mundo del héroe, desplazándola hacia otros dos textos fílmicos: Ciudadano Kane y El último magnate.²⁴Manongo Sterne [...] seguía ya bastante consumido por las canas y su inmensa fortuna, tan Rosebud como Ciudadano Kane y el último magnate” p 468. Siendo “Rosebud” la última palabra que pronuncia el financiero estadounidense Charles Foster Kane al expirar, y la segunda película, fascinantes imágenes hollywoodianas de los años 30, época remota, los dos signos funcionan, a nivel metafórico, como presagio del muy próximo suicidio del sujeto.

4- EL PROCESO DE COLONIZACION DE LA PERSONA AMADA: EL MITO DE PIGMALION Y GALATEA

A modo de introducción a la noción de “mito”, recuerdo brevemente su sentido que recupero de la sociocrítica .Al incorporar una materia cultural pre-construida, el texto de ficción hace emerger nuevas relaciones con el mundo y produce sentido, superponiendo el primer campo de transcripción de la memoria colectiva al segundo más complejo, donde se inscribe el conjunto de una formación social por medio de las formaciones discursivas correspondientes.

Manongo, el sujeto, se da a ver en una oscilación entre la cultura andina –lo de la cuculí ya evocado-y la cultura de masa-adicción al texto fílmico, “Historia de tres amores”.

Atravesado por esas manifestaciones culturales, el sujeto, a su vez, intenta comunicarlas al objeto de su deseo: Tere Mancini, a la que quiere conscientemente moldear a su imagen.

Manongo, sujeto colonial²⁵ colonizador, reactualiza, dentro de la dimensión afectiva, el proceso de colonización. No obstante, cabe diferenciar dos niveles de lectura. A nivel semiótico, los elementos básicos del texto cultural de Pigmalión y Galatea, -texto exógeno, importado-, hacen de Manongo un sujeto colonizado. A nivel metafórico, el fasonaje de Teresa corresponde con una búsqueda identitaria a través la cual Manongo transcribe una realidad discursiva profunda:

El sujeto peruano está en el intento pero no logra...está incapacitado en nacer....

Varios procedimientos estructurales convocados en el acto de la escritura inscriben el sema de la colonización; mi articulación está centrada en dos microsistemas.

- a- El traslado y la paloma cuculí
- b- La transmisión del texto fílmico

El traslado y la paloma cuculí

En San Isidro, el lamento desgarrador es acto iniciático que contribuye a impregnar la sensibilidad de Manongo bajo los semas de la pena y del dolor. Para librarse, en cierta medida ,de este malestar, Manongo transmite su experiencia a Tere, imponiéndole una escucha atenta al triste canto de la cuculí porque” no tenía que ser el único que escuchaba así el canto de una paloma”p73

La transmisión de la cultura importada encauzada en “Historia de tres amores”

Conjunto estructurado, la película proyecta una visión dramática del amor, drama, además, acentuado con la música de fondo de Rachmaninov, concierto n° 2 sobre un tema de Paganini.

Al entrar a platea, ” por primera vez” p 167, Manongo superpone la diégesis de la película a la instancia narrativa. Una puesta en abismo “reducida”²⁶ al espacio del primer y tercer segmentos.

El primer segmento injerta un tipo de discurso (modelo) sobre el amor, discurso que Manongo se apropia, al identificarse a James Mason y, por ende, metamorfoseando a Tere en el doble de Moira Sherer.

Pero el intento de colonización de la persona amada sólo es una quimera. El acto de la escritura redistribuye la versión original en que Pigmalión se enamora de su creación- una estatua- que logra existir a fuerza de...”Al cabo de exactamente tres años, ocho meses y trece días” p 415, Tere rechaza en bloque todos los chantajes de su enamorado: [...] “pero no voy a dejarme que termines de inventarme a mí también!”

Además de la problemática de la creación, filtrada por el mito de Pigmalión, la escritura nos interroga sobre la propia identidad del sujeto, identidad cuyo carácter ambiguo está inscrito en signo-filtro de los anteojos negros que Manongo lleva desde su adolescencia. El cuestionamiento es saber dónde se sitúan Manongo y Tere y qué sentido atribuyen a la noción de cultura.

Poco a poco, deambulan en universos paralelos. Manongo, en la cultura criolla del vals de Néstor Chocobar ; Tere, en la cultura importada de Cuba a través el mambo n°5.

Mientras ella se agita, frenéticamente, al compás de la música, Manongo, desilusionado e impotente, acaba por reconocer que “la pobre Teresita, definitivamente, sí que no tenía esa capacidad de asimilación”. P464

A este nivel de mi análisis, presento las conclusiones siguientes.

26

“ Manongo le dio instrucciones para que se aburriera con la segunda historia de amor” p 107

Yerta en el pasado mítico de la Colonia, Lima ha desaparecido del escenario; el proceso de descomposición ya inscrito en la humidificación del paisaje urbano ha efectuado su deterioro, vaciando a la Lima señorial hasta dejarla “sin cielo y sin ciudad”.

En este espacio cerrado, estigmatizado por la huella de Pizarro, los individuos deambulan, acostumbrándose-los amigos de Manongo-, reproduciendo a lo idéntico los modelos de la ideología que se supone que representan.

Si bien Manongo se enmarca, a ciertos momentos de su vida, en su propia cultura o sea cultura criolla, ante todo reivindica su unicidad.

Entonces, el cuestionamiento es el siguiente: ¿Cómo puede uno vivir su relación universal con los otros y la naturaleza que le rodea? o sea su Cultura, siendo la ésta principio vital .Como lo dice Valcárcel²⁷:

“Cada personalidad, cada grupo nace dentro de una cultura y sólo puede vivir dentro de ella, como el pez en el agua”.

Al reivindicar su unicidad, Manongo se inscribe diferentemente en el marco de la sociedad.

Sin darse cuenta, sufre una doble alienación; la película “*Historia de tres amores*” sólo es “una cinta de sueños”²⁸Manongo sale del marco rígido, convencional, institucional, de la realidad para integrar el universo onírico, en que, según Freud, “los sueños son realizaciones de deseos”. Entonces, al desmitificar el texto fílmico, Manongo inicia un proceso de deconstrucción de la visión de un mundo que se ha forjado:”desaparecieron James Mason –o sea su identificación-, y Kirk Douglas y todos los demás ídolos del

27

Luis Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, Lima, populibros peruanos, 1927, p 113

28

Orson Welles, Folleto del Festival-Cinéma-Film Français, 1952 (Be: 94)

cine”p406. El mundo entero “todo el mundo en realidad” (ídolos de cine y amigos) se vacían de su sentido “los amigos sólo eran imágenes y los ídolos no servían para nada”.

En un itinerario simbólico, Manongo, “sujet éclaté”, atraviesa el mundo antiguo, despedazado, pateando” latas sin sonido por unas calles sin hueco” p 406 en un intento de reconstrucción, desplaza la primera alienación hacia otro soporte cultural, “Cielito lindo”, un segundo vector de la cultura popular que va a ser la última trampa de la realidad. Esta le saldrá fatal pues, de ella, había hecho la propia razón de su vida. “Después de su primer retorno al mundo roto por Tere”, el derrumbe de este nuevo mundo es, claro, metáfora de la desaparición total y definitiva del sujeto al mundo de la realidad.

Así, Manongo pasa por el otro lado del espejo y se reúne con el universo de la ensoñación de la Violeta, en el escenario idílico de la bahía de Formentor, contra-visión limeña.

BIBLIOGRAFIA

Edmond Cros, *La sociocrítica*, Madrid, Arcos/Libros, 2009.

Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Henri Miterrand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 2003

Sebastián Salazar Bondy, *Lima la Horrible*, Lima, Era, 1964.

Luis Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, Lima, populibros peruanos, 1927.

