

ESTUDIOS

IMAGINARIOS UTOPICOS DE FIN DE SIGLO: ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Carmen Bustillos

...la esperanza, ese peculiar afecto de espera en el sueño hacia adelante, no aparece ya tan sólo como un mero movimiento circunstancial del ánimo, sino *consciente-sabida*, como *función utópica*. Sus contenidos se manifiestan primeramente en representaciones, y esencialmente en representaciones de la fantasía.

Ernst Bloch: *El principio esperanza*

Si partimos de una noción de lo imaginario como las formas que un colectivo tiene de percibir y de nombrar al mundo que lo rodea, como el sistema simbólico a través del cual se piensa y se auto-representa(1), hay pocas imágenes más trascendentes en la configuración del imaginario latinoamericano

que lo que se ha dado en llamar «la utopía de América», es decir, la invención de América desde las expectativas —imaginario— de la Europa renacentista. De allí que sea un tema trabajado y vuelto a trabajar —conformando una inabarcable bibliografía— hasta llegar a ser un tópico altamente codificado (abundando en la controvertida historia del concepto mismo de utopía) en el cual no deseamos insistir aquí. Lo tomaremos sólo como marco de referencia.

En este caso lo que nos interesa, adentrándonos en la proliferación semántica del término, es *la utopía como imaginario* y las formas que asume en la ficción contemporánea. Para ello revisaremos las *representaciones* que nos ofrece la obra de Alfredo Bryce Echenique, las cuales se apartan de las interpretaciones tradicionales y que, entre lo colectivo y lo individual, contienen simultáneamente su propia antiutopía en la desmitificación —por la ironía y el humor— de lo mismo que construyen, hasta convertirse en auténticas parodias que validan y a la vez cuestionan el modelo desde una mirada finisecular donde predominan el escepticismo y la desesperanza. Bryce Echenique presenta, además, el interés particular de pertenecer a una generación que se entronca con la llamada *nueva novela latinoamericana* por una parte, y, por otra, con las tendencias más recientes de la narrativa de fin de siglo. Su producción, vasta y constante durante casi treinta años desde la publicación de los primeros cuentos —*Huerto cerrado* (1968)— hasta *Reo de nocturnidad* (1997), permite una revisión sistémica, no sólo como representación ficcional puntual de una variante del discurso utópico, sino de la función utópica como matriz de construcción de esos mundos ficticios.

La utopía como modelo socio-político se define como la *...la sociedad perfecta, esquemas o proyectos para satisfacer el más profundo y persistente de los anhelos humanos: disfrutar de la mayor suma de felicidad alcanzable por el conjunto social... posibilidad implícita en el orden natural pero que aún no se ha*

hecho manifiesta (Pardo 1990: 771, 776). Su paradigma es la célebre obra de Tomás Moro (1516), de donde el «nombre» se ha hecho genérico ofreciendo dos particularidades: en primer lugar, su ambigüedad etimológica: *Eu-topos*, la región de la felicidad y la perfección; *U-topos*, la región que no existe (¿ambos a la vez?). En todo caso —como propone Baczko (1991)— la elaboración de Moro devela ya una representación de la alteridad social producto de su contexto histórico y geográfico, es decir, contiene en sí misma el trasfondo del imaginario epocal, de donde surge una crítica y modificación de lo existente.

Por otra parte, la obra de Moro se inserta en una larga tradición de narraciones o exposiciones —representaciones— de órdenes utópicos que se pueden rastrear desde *La República* de Platón. Ello nos lleva, entre otras cosas, a pensar en la ya clásica diferenciación que establece el debate sobre la *imaginación* y que la «divide» en pasiva —reproductiva— y activa —creadora, productiva—, esta última incluso como forma de conocimiento, según Kant, en su capacidad de construir *mundos posibles* que eventualmente permean el universo de lo fáctico a través del papel modelizante del lenguaje(2): lo que Castoriadis (1983) llama *imaginario*. Podríamos decir, incluso, de imagen de carácter arquetipal que se concreta en representaciones según tiempo y lugar. Todos los autores aceptan y nombran, de alguna manera, esta forma de entender el término, y Bronislaw Baczko la convierte en hipótesis de interpretación cultural e histórica. Según él, la utopía es una...

...suerte de constante cultural que se manifiesta en las obras de arte, los movimientos sociales, las aspiraciones religiosas, el saber crítico, etc., en todo lugar donde la imaginación a través de formas-esbozos hace resaltar del presente, siempre provisorio e inestable, lo que contiene del futuro. El interrogante sobre la utopía se confunde así con una hermenéutica general de la cultura... (1991:76)

De allí la ampliación semántica del término y su actual connotación genérica: función; estructura; pulsión; categoría autónoma de pensamiento; discurso; deseo; síndrome.

Si acudimos a las teorías de Ernst Bloch y lo que él denomina el *principio esperanza*, la utopía forma parte de la esencia del ser humano en cuanto sujeto no satisfecho (1993:31) que «sueña»—en un sentido trascendente— con un yo mejor y un mundo mejor. Por lo tanto no sería una función reductible a las utopías sociales que son sólo la parcela de un territorio que abarca toda la cultura humana. Lo importante no es el proyecto como tal sino la *conciencia utópica* que aprende de los *daños de la realidad* sin aprender nunca del todo, que es siempre corregible y modificable (*Id.*: 6-7), por lo que, según Bloch, influye en la civilización como totalidad. Ser humano es entonces tener utopía: *...sin la función utópica es un absoluto inexplicable todo excedente espiritual respecto a lo ya logrado y existente en el momento (Id.: 19-36)*. De allí el sueño y la importancia de su principio del *aún-no* —principio de esperanza— que, a la vez, evidencia las oposiciones y articulaciones de un campo donde se confunden una aproximación que parte del objeto (como la que elabora Pardo y Reyes) y otra que enfatiza el sujeto (Baczko y el mismo Bloch).

Ahora bien, si nos planteamos los sueños del ser humano (como voz del colectivo pero sin perderse como individuo), éstos puede resumirse en el deseo por el dominio de la naturaleza, la superación de la degeneración corporal y la serenidad del espíritu; una justicia social donde el sujeto colectivo viva en perfecto equilibrio y el individuo se sienta en logro y espacio propio. Obviamente —y sobre todo en su versión de orden social—, tales aspiraciones llevan, en sí mismas, las raíces de su imposibilidad en la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco, oposición ya clásica —arquetipal— de los polos de la naturaleza humana (4) que se sintetiza en el deber ser contra el ser (de allí que las representaciones utópicas proliferen en tiempos de

crisis). Puede decirse que la perfección y el equilibrio permanentes atentan contra la complejidad inherente a la condición humana. La homogeneización deja fuera la alteridad, la heterogeneidad, lo marginal; en ella no hay espacio para la aventura, para lo inesperado, para el exceso, ni siquiera para la imaginación. Por el contrario, impulsa lo cerrado, el control y el poder que, para un teólogo como Thomas Molnar (1970), implica la herejía de un juicio que se arroga el conocimiento del bien y el mal y el derecho de cambiar «lo real», con las patologías resultantes que destacan otros investigadores. Watzlavick (1980), desde su perspectiva de psicología social, nos habla en este sentido de la actitud *introyectiva*, entendida como la autoimposición de metas utópicas que terminan en frustración y aislamiento del sentido de realidad (5); de desviaciones que se traducen en dilación y posposición: cuando el sueño mismo se hace más válido que lograrlo (de larga tradición(6)); del sentimiento *proyectivo* del mesiánico moralista para quien las «culpas» siempre residen fuera.

En conclusión, todo ello encierra la contradictoria negación del cambio y la perfectibilidad, como trata de demostrar François Laplantine (1977), para quien la pulsión utópica se erige en una de las matrices de la imaginación colectiva. De allí las antiutopías y distopías, también de *larga data* en las representaciones occidentales como utopías realizadas que se convierte en pesadilla ante los valores irreductibles del individuo (Cf. Baczkó 1991:88).

Asumimos el término UTOPIA, entonces —en lo positivo y lo negativo—, como la expresión de una función paradigmática en el sujeto social a través de la Historia: el *deseo* de un mundo mejor —para lo cual se requiere un hombre mejor a través de un ordenamiento otro que se opone al existente—, lo cual queda demostrado en la abundante literatura de la tradición occidental y en su uso dentro del lenguaje coloquial. Por lo que resulta fundamentalmente una herramienta —ya

usual en los estudios sobre el tema— que hace más productivo reemplazar el término utopía por el (los) de *modelo utópico*, *función utópica*, *conciencia utópica*, *ideal utópico*, *discurso utópico*, los cuales complementan y se oponen al sentido literal o unívoco de *utopía* como proyecto social y que se traducen, en cuanto ahora nos interesa, en la noción de *imaginario utópico* según lo formula Baczko: *el imaginario utópico no es más que una forma específica de ordenamiento de un conjunto más amplio de representaciones que las sociedades se dan para sí* (1991:8), teniendo en cuenta que, entendido de esta manera, combina, como ingredientes fundamentales, además de la ideología (consciente), el inconsciente colectivo con su fondo arquetipal (7). Puede decirse entonces incluso que la *función utópica* en sí misma es un arquetipo: *imagen primordial* —que incorpora la oscilación entre el *ser* y el *deber ser*, como anotábamos atrás— articulada con el inconsciente colectivo de un pueblo, el cual le dará forma a través de su propio imaginario, matizando la ideología —*discurso utópico* constituido a partir de proposiciones estructuradas hacia un «mundo mejor» (8)—, transformándola, deformándola, fracturándola o potenciándola para construir el sistema de signos que conforma la cultura de un pueblo y que diseñará su propio *proyecto utópico*.

Dentro de ese contexto la representación ficcional es uno de los varios textos de cultura(9) que «traduce», y a la vez modela, refleja (reproduce) o transgrede (produce) —metaforizándolo— el sistema de signos construido por el imaginario colectivo del cual el creador es «portavoz», como diría Goldmann. De hecho, un investigador como José Jiménez, en su extenso estudio sobre Bloch y Marcuse, propone la dimensión estética como *utopía antropológica* por su carácter de territorio ilimitado, único capaz de diseñar los caminos de la *plenitud humana* y la *plausibilidad histórica*: ... si [...] la utopía es fundamentalmente invención, el arte es una figura ejemplar de la utopía (1983:14,179).

Así, en cuanto a la *representación del deseo*, el imaginario utópico concreta otro arquetipo: el fabular mismo (en su muy antiguo conflicto con el principio de realidad, como diría Marcuse) a través del ejercicio de la fantasía: universos alternos, más allá de toda moraleja, que parten de la imaginación productiva como forma de conocimiento y crean mundos posibles —representaciones ficcionales de función estética, en cuanto aquí nos interesa—, participando, por tanto, de la *conciencia utópica* que es imagen primordial de la cultura occidental. Dice Bloch:

...la respuesta a la verdad estética es la siguiente: la apariencia artística no es siempre mera apariencia, sino un significado de lo impulsado hacia adelante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, las cuales representan la exageración y fabulación de una pre-apariencia de algo real, dado y significativo [...] El arte es siempre virtual, pero virtual en el mismo sentido en el que un espejo lo es, es decir, en tanto que reproduce en la superficie de reflexión un objeto fuera de él con toda su profundidad (1993:45)

Ricoeur, por su parte (1994), sostiene que la imaginación no se deriva de la percepción de lo real sino del lenguaje en su fuerza de innovación semántica. A partir de allí podemos visualizar el camino que va, en América Latina, de las crónicas al *boom*, como tantas veces se ha comentado: la utopía de Europa que deposita en el Nuevo Mundo los espacios imaginarios de abundancia y armonía que ya no se podían dar en el Viejo Mundo —el *Paríso Perdido*— y construye un discurso que lo funda como territorio de —y para— la imaginación; el *realismo mágico* como percepción de América o el *barroco* como forma de nombrar(se) en su carácter heterogéneo. América es entonces el paraíso no por su organización social perfecta, sino por su «inocencia», vista desde el imaginario utópico europeo desgastado por la civilización. Esto se traduce en una represen-

tación discursiva donde se jerarquiza lo exótico, lo desbordante, lo salvaje, lo novedoso; la búsqueda de identidad colectiva en la diferencia, «cualidades» que incorpora el latinoamericano como auto-imagen y auto-representación.

Pero cruzando aceleradamente los tiempos, en la modernidad del XIX los papeles se revierten y Europa se convierte en la utopía de América: la utopía del progreso y la perfección que alimenta la ideología que va de la Ilustración al Positivismo. Europa es ahora, desde acá, el modelo —utópico en el sentido de la perfectibilidad alcanzable / no alcanzable, el «aún no» perseguido en la etapa de la formación de las nacionalidades— en una interiorización del imaginario positivista que se irá transformando luego —desplazado hacia los Estados Unidos— en el sueño de la utopía tecnológica. En síntesis: el ser humana es perfectible y, por ende, las sociedades también en su esperanza de alcanzar la «felicidad» individual y colectiva:

El sol alumbrará entonces sólo a hombres libres, cuyo único amo será la razón; la desigualdad entre los pueblos desaparecerá y todos juntos, sin guerras ni conflictos, gozará de los benéficos efectos de la civilización; el perfeccionamiento moral del hombre, la racionalización de sus instituciones, tendrán como consecuencia la desaparición de los prejuicios, el crecimiento, tanto de la felicidad individual como de la colectiva, la eliminación de los conflictos entre el individuo y la sociedad (Baczko 1991: 98-99).

Todo ello se incorpora a las redes simbólicas del imaginario latinoamericano en un discurso que se convierte en acción y donde el imaginario dictamina la percepción de lo real. De allí una representación ficcional que privilegia lo colectivo por encima de lo individual y jerarquiza lo mesiánico y lo épico pues el arte tiene que colaborar en la construcción del futuro de los pueblos (la novela comprometida). A eso se añade la apropia-

ción del modelo utópico político del discurso marxista (utópico en el sentido del «deber ser» y de la homogeneización de la diferencia) que fue tomando fuerza en el XX y que se concreta —en la «realidad real»— en la revolución cubana, lo cual produce el «intelectual de izquierdas», el héroe revolucionario, la novela de denuncia (10).

¿Cómo responde la obra de Bryce Echenique a este conglomerado de imaginarios contradictorios? Si nos proponemos trazar un mapa a partir de las tematizaciones que ofrecen sus mundos ficticios en cuanto a *discurso utópico* se refiere, y a la fabulación que hacen de diversos *imaginarios utópicos*, encontramos que éste va de la representación del paraíso perdido (la inocencia de la infancia en *Un mundo para Julius* —1970) al descreimiento total *Martín Romaña* (1981) hasta llegar a la locura —*Reo de nocturnidad* (1997)— y al suicidio —*No me esperen en abril* (1995)— dentro de una «épica de lo cotidiano» que se aleja de lo exótico para reafirmar la experiencia del sujeto —víctima de sus propias patologías— en su enfrentamiento con las distopías sociales (11). Léase, el desconcierto ante la falsedad de los paraísos de la alta burguesía latinoamericana que ha accedido a los paradigmas de la civilización; la caricaturización de los modelos transplantados; el cuestionamiento del progreso y la perfección de Europa y la descodificación de París como *el lugar* para el desarrollo del artista; la vacuidad del «héroe» revolucionario; la problematización del sistema revolucionario cubano.

Frente a eso la aventura individual transita tres *proyectos utópicos* en el sentido de perfección y felicidad: el primero, la edificación de un yo integral e integrado a su entorno, se traduce en desintegración y destrucción; el segundo: la consecución del amor ideal a través de la mujer ideal, deviene en frustración y negación, en fabulaciones donde predomina una desmitificación —en la parodia de los modelos— que convierte los mundos representados en distopías. La hipérbole, la ironía y el humor

(con sus efectos de absurdo, distancia, carnavalización), y el ejercicio de una desaforada imaginación creadora, terminan por distorsionar cualquier posibilidad de *mundo posible* como no sea la ficción misma. Lo cual desemboca en el tercer *proyecto utópico*: la ficción —la propia escritura— como utopía. Universo sustituto (¿existe? ¿tiene posibilidad de existir?) donde confluyen lo real y lo ficcional, lo individual y lo histórico, lo social y lo imaginario, la ideología y el inconsciente colectivo.

Si nos remontamos a la primera novela del autor —*Un mundo para Julius*—, encontramos en ella la fundación del típico «personaje bryceano» —como iremos viendo(12)—, lo que nos permitirá el acceso a las diferentes formulaciones utópicas de ese personaje y del proyecto estético-ideológico de la totalidad de la obra de Bryce, por lo que amerita especial atención.

La perspectiva de enunciación nos ofrece los orígenes de lo que hemos llamado la edificación del yo: es la reconstrucción de la infancia como fundación del «mundo» (paraíso perdido/inocencia) en lo que podríamos llamar una «utopía de tiempo» que, en la estructura de la novela, opera en el desplazamiento del tiempo al espacio. Es decir, el paso del tiempo se hace lugar, se fija en las coordenadas del espacio referencial —*el palacio original, el colegio, el country club, el palacio nuevo*— y del espacio textual en las estrategias de la voz narrativa: tres dimensiones que se intersectan y se superponen: el tiempo como tal, su refracción en el espacio; la perspectiva de enunciación que ordena lo anterior y maneja los recursos discursivos.

Si recordamos que la U-TOPIA (de *topos*) es el *lugar* de la felicidad, pero un lugar que «aún» o «ya» no existe, esto implica naturalmente un tiempo también inexistente o pasado, lo cual, a su vez, nos da la clave del «problema» que queremos profundizar: está precisamente en la perspectiva de enunciación, que es la que construye la representación ficcional de un tiempo / lugar «ideal». *Un mundo para Julius* dice de entrada de un

imaginario ofrecido —modelizadamente— a un niño que se enfrenta a su entorno entre los cinco y los once años: lo que se conoce como *Bildungsroman*(13) (pero narrado desde el tiempo futuro de la desilusión).

El enfrentamiento/transformación que implica el *Bildungsroman* con frecuencia está formulado como tránsito de la inocencia —el ser humano es en esencia bueno— a la no-inocencia por la contaminación del medio social, momento en el cual la infancia se convierte en la imagen del *paraíso perdido* y se la convierte en lugar utópico para dar paso a la imagen de «héroe problemático». Y efectivamente, Julius parecería encarnar la imagen del niño inocente que va absorbiendo —a medida que crece— el mundo, desde la ternura, el asombro y la hipersensibilidad -tierra «virgen»-: un mundo «construido» para él desde el imaginario de una sociedad en un momento de transformación.

¿Cómo se «da» ese «mundo»? a través del espacio y los objetos que para nosotros, espectadores, son signos de cultura que aportan significantes: el Palacio y su estratificación en la zona de los patrones ricos y bellos, finos e inteligentes, y la zona de los sirvientes, pobres, salvajes, feos; la zona de Julius, conectadora de las otras dos, y también de lo ficcional (lo no real) dentro de los parámetros de la realidad del texto. Espacio utópico de armonía y amor, es decir, paraíso artificial donde el ordenamiento se justifica y se adorna en una simulación de perfección y felicidad y donde Susan y Juan Lucas se constituyen en modelos para sus hijos y para la sociedad que los rodea.

Ahora bien, como mencionábamos anteriormente, los recursos a través de los cuales se construye la enunciación de la totalidad del mundo ficticio son la hipérbole y la proliferación, el humor y la ironía(14). En *Julius* la transformación que ejerce la ironía —de presencia en ausencia— se opera a través del mecanismo del *testigo*: la voz narrativa es una ausencia que, en simulación del discurso oral, le cuenta a un interlocutor

invisible —también ausente: el lector— una historia aparentemente farragosa y dispersa de la cual no tiene todos los detalles: *Si, por ejemplo, en ese momento, te hubieras asomado por el cerco que encerraba todo lo que cuento, habrías quedado convencido de que la vida no puede ser más feliz y más hermosa* (1974:146. Este mecanismo se refracta al interior de la acción en el personaje principal: Julius es también sólo el testigo de un mundo cuya lectura se le hace ininteligible; del lado de afuera del texto, al lector se le pretende *espectador* del mundo representado, así como Julius es espectador del teatro que es su mundo.

La ironía nos da también otras claves del texto: la historia —la fábula— como totalidad no tiene mayor importancia: son pequeñas anécdotas que van construyendo el *mundo* y que se regodean muchas veces en detalles sin importancia —énfasis en el ridículo— o en digresiones —proliferación— cuya función no tiene una causalidad directa sino que opera en función de la totalidad, totalidad que es a su vez el disfrute del lenguaje: *La ironía es al mismo tiempo sentido del detalle y pensamiento de lo universal [...] ...quiere el detalle insignificante y, en la medida de lo posible, ridículo, para que se restituya el todo...* (Jankelivitch 1982: 140-141). Es además reveladora de disonancias e inversiones en las relaciones pensamiento / lenguaje dentro de la capacidad semiótica de la palabra para mentir, para ejercer la duplicidad de la conciencia entre la apariencia y la ambigüedad (*Id.*: 49-50).

Un mundo para Julius —así como el resto de la obra de Bryce— se construye, efectivamente, a partir de digresiones y disonancias (mundo ininteligible). La palabra miente al interior del mundo representado y miente sobre todo en la perspectiva de enunciación que mata lo que alaba pero también su contrario, y simultáneamente simula simpatía y nostalgia. El resultado es, pues, ambigüedad y proliferación de significados, estrategias que se convierten en constantes dentro de los

mundos ficticios del autor (el tratamiento de Susan es idéntico al aplicado a Inés en *La vida exagerada de Martín Romaña* y a Trini /Cuba en *Permiso para Vivir*).

A ello se añade que es una ironía con humor, humor asentado no sólo en las articulaciones y retorcimientos de la anécdota sino en el manejo del lenguaje: uso de los superlativos, de la hipérbole y la exageración —Susan y Juan Lucas, en sí mismos, son una hipérbole, una caricatura que los hace prácticamente «personajes planos»—, todo lo cual conforma una corriente de burla que recorre el texto de principio a fin. Texto que, por otra parte, diseña un relato de degradación, de engaño, de injusticias, de sensibilidad traicionada. Así, podemos decir que si la ironía y el humor son los recursos claves para construir la plataforma del universo ficticio es porque escamotean la raíz de desesperación —...entre dos angustias, he optado siempre por la risa, dice Bryce (1991:40)— a través de la distancia y el desplazamiento del yo en la escritura y dentro de la escritura que es el mundo representado. En otras palabras, *Julius* es la fundación del yo en el lenguaje como acto de comunicación. Años más tarde diría el autor:

...para mí el humor se convirtió en algo fundamental, en el sentido de que yo creo que el humor es una cosa que exige una gran complicidad por parte del lector. En algunos de mis libros también lo que me he propuesto inconscientemente ha sido instalar el humor en el corazón de la tristeza. (1991:69)

En cuanto a utopía se refiere, la ironía y el humor nos siguen dando claves en la dialéctica entre afirmación y negación y en el juego de doble trama que es para Jankelevich inherente al artificio irónico (1982:51). Es evidente la pluralidad de mensajes en la imbricación de la distopía social y las utopías / distopías individuales de personajes convertidos en representámenes de un colectivo que trasciende lo local

—Lima, Perú, mediados de siglo— para alcanzar el «tipo», todo ello desde la mirada del paraíso perdido de la infancia que es, en el fondo, simulación que encubre esas mismas distopías, develando la auto-ironía de la inocencia y su pérdida. Es decir, oculta en la aparente nostalgia por la inocencia perdida del paraíso de la infancia aparece la imagen de una utopía en el otro sentido del término: lo que nunca existió en realidad bajo el simulacro de la felicidad: la inocencia es imbécil y sólo conduce a la frustración, ¡pero que bella era!

Esta contradicción entre la ternura y el ridículo, entre la nostalgia y la denuncia, deja abiertas todas las preguntas con las que se cierra el texto y que de cierta forma contesta el resto de los personajes de Bryce, configurados siempre en búsqueda de respuestas a través de la sensibilidad equivocada, desde la ubicación equivocada y en el momento equivocado, aspirando *...desesperadamente, a alcanzar una debilidad absoluta y tratar, desde la particular «hondonada» de sus múltiples «sillones Voltaire», de reconquistar el mundo perdido*, como dice Fernando Lafuente (En VVAA 1991:13) refiriéndose a Martín Romaña, paradigma de esas figuras y su particular estructura psíquica al ubicarse como narrador inserto en la acción, y en su cualidad de personaje que nombra a partir de una percepción muy selectiva de la realidad. Esto le permite aprehender el absurdo y formularlo de acuerdo a una serie de recursos desde dentro del mundo representado, convirtiendo todo en un perenne chiste (aunque no siempre hace reír) y repitiendo la perspectiva distanciada que opera por desplazamiento. Quizás más que en ningún otro relato, en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) el sujeto desplaza el dolor hacia lo cómico y se excede a sí mismo en lo que se puede llamar un *humor carnavalesco*: es el mundo al revés en una gran mueca grotesca.

A través de este personaje, y en la continuación de sus aventuras: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) —aunque siempre dentro de la aventura individual—, se des-

monta otra utopía: Europa —y París concretamente— como modelo en cuanto centro y fuente de civilización y arte, único *lugar* posible para la realización del escritor pues en América Latina no hay espacio para el creador. La Ciudad Luz es aquí hostil y bárbara en la figura de autoridades, caminantes y caseros, y se resuelve en un falso paraíso para los escritores desde el desencuentro con ese yo ansiado, lo cual no hace sino acentuar su cualidad de margen y extranjería(15). Las universidades francesas son aburridas y los profesores distantes; mayo del 68 es una farsa, como lo es también la imagen del intelectual revolucionario latinoamericano, imagen que se enriquece con nuevos ángulos en *Los grandes hombres son así, y también así* (de *Dos señoras conversan* -1990), y se perfeccionará aún más en *Permiso para vivir* (1993)- dentro del sempiterno juego de las fronteras realidad / ficción que dibuja a Cuba y su proyecto social utópico. Y todo siempre dentro de la misma clave satírica que responde a la indagación estética del autor: ... *lo que realmente busco con el humor es, utilizándolo como herramienta, penetrar en la realidad de una manera más profunda y sutil. Y para eso hay que empezar por burlarse de uno mismo, porque entonces es cuando se crea la ambigüedad, la ruptura del maniqueísmo...* (En VVAA 1991:46).

Martín Romaña, prototipo del desadaptado, del *extranjero* en la acepción más estricta del término(16), se aleja cada vez más de la utopía del sujeto integral e integrado. Se configura sólo como escritor —de los cuadernos azules y rojos— y como impenitente enamorado: de Inés, de Octavia. Sólo un paso más cerca de la realidad que Pedro Balbuena, tantas veces escritor y ninguna, tantas veces enamorado de fantasmas. Y sólo un paso más atrás que Felipe Carrillo, cuya fachada como arquitecto exitoso no es más que el viaje de ... *un tren sin pasajeros... un hombre sin final* (1998:150). Porque hay que destacar que el personaje que transita todos estos mundos ficticios es eternamente similar a sí mismo y cuenta historias también muy similares entre sí(17): el enfrentamiento sensibilidad / mundo;

las fobias y desventuras de un creador —escritor, intelectual, arquitecto— en el exilio; las historias de amores fallidos. Ello se narra en una frecuente superposición narrador / personajes en la que la auto-descripción ofrece una figura eternamente desadaptada —el *outsider*—, cuya marginalidad parte, paradójica y contradictoriamente, del propio rechazo a cualquier posibilidad de integración a los patrones que lo rodean, e, incluso, de una des-identificación lingüística desde la fragmentación y la disociación verbal que se regodea en la hiperbolización y el grotesco; en la confusión expositiva de planos temporales y espaciales y en el descentramiento discursivo *yo / el otro*; en la gozosa arbitrariedad de conducta y acción, en la deliberada difuminación de fronteras entre la realidad (textual), la imaginación, la memoria y la ficción. En conjunto, lo que surge es una auto-parodia intra e inter textual que dibuja un afanoso perseguidor de lugares —psíquicos— inalcanzables o inexistentes —utopías— desde la no aceptación de lo real tal como se le ofrece en la amistad o el amor; en el orden «colectivo» tal como creyó vivirlo, tal como lo sueña o tal como debería ser; en la nostalgia del «paraíso perdido»; en la integración con *el otro* que rechaza y lo rechaza, en la realidad que rechaza y lo rechaza; en la repetitividad obsesiva de eventos y sentimientos (que se reitera en los cuentos y se refracta en los escritos no ficcionales); en el auto-regodeo narcisista que lo convierte en lo que Watzlavick llama el *utopista introyectivo* (18).

La apoteosis de esa percepción selectiva que construye la realidad a través de las irrealidades que la conforman, y que deja ver el trayecto que va de la imagen del paraíso perdido de *Julius* hasta la desintegración total, la constituye *No me esperen en abril*: Manongo Sterne retoma la vida donde la dejó Julius para transitar por la adolescencia, por el internado en absurdos colegios ingleses en pleno Perú, y llega a la madurez sin haber logrado edificar ese *yo* coherente con el mundo, y tal vez por ello mismo sin haber logrado, tampoco, el otro *proyecto utópico*: el *amor ideal* que lo defendiera de las *distopías* reinan-

tes, el *lugar* donde el vínculo con otro ser le permitiera una especie de *heterotopía* (19) que constituyera un refugio para su aislamiento y le otorgara una suerte de identidad compartida. Pues... *El basamento de la utopía amorosa se encuentra en principio en la inadecuación del sujeto para con su medio, en el sentimiento de pérdida de sentido dentro de la existencia cotidiana, que es percibida como un caos vital* (Ogando 1997:87).

Acercándonos a los terrenos de la utopía del amor y la mujer ideal, esta pulsión recorre toda la obra de Bryce desde *Tantas veces Pedro* (1977) dentro de los parámetros que tal pulsión adquiere en la tradición de Occidente, es decir, en el imaginario de Occidente, formulado reformulado a través de distintas culturas y discursos, pero que, en el fondo, apunta a una concepción del amor como salvación(20). Susana Balán, en una revisión de las fuentes y diversas versiones de *La utopía amorosa*, la define en términos que nos interesan particularmente: *La prestigiditación amorosa consiste en conectarse con alguna otra forma de narrarse a sí mismo, provocando un espejismo que deja entrever otras identidades posibles, otras maneras de mirar y mirarse* (1997:62).

Efectivamente, la búsqueda del amor parecería en los personajes de Bryce el intento de verse, de construirse narrándose en otros ojos que le otorguen el perfil y el orden que no se sabe dar a sí mismo. Los amores, sin embargo, son siempre desdichados, según la mejor tradición que indica que "los amores felices no tienen historia". Pero, al decir de Rafael Conte, ...*Alfredo Bryce insiste en este amor una y otra vez, intenta exprimirlo hasta la exasperación, consiguiendo verse siempre exprimido por él y alcanzar el estado ideal de la derrota y el fracaso, hasta la muerte, a la que se encaminan sus personajes con una espantosa tenacidad* (en VVAA 1991:21). Porque los amores aquí son siempre imposibles y las figuras femeninas que habitan los sueños de esos personajes van desde la mujer inalcanzable (la encantatoria Susan, la madre, que, de

haber puesto los pies en la tierra, hubiera «salvado» a Julius), hasta la mujer quimera —la Octavia de Cádiz que traspasa las dimensiones de lo conocido para ser una pura invención— pasando por la mujer idealizada contra toda evidencia: la Inés de Martín y, sobre todo, la Tere de Manongo, esta última en una especie de ilustración programática del culto a la dama en la poesía trovadoresca(21), que se refina hasta conseguir la más desmesurada parodia del género.

No me esperen en abril parecería, de hecho, la condensación de los *dos proyectos utópicos* de los que hemos venido hablando: Manongo Sterne, adolescente extraviado en su soledad y desadaptación de los valores del entorno, encuentra en la amistad, y, fundamentalmente, en el amor, su «razón de ser» en el mundo. Pero lo que es en un primer momento un enamoramiento compartido se va tornando en las obsesiones aberrantes de una mente que, en vez de *narrarse* en los ojos del *otro*, se empeña en narrar —construir— al *otro* en el cristal deformado de su propia mirada. Se va estableciendo entonces una franca disociación entre lo que Tere hace y dice —incluyendo desencuentros, reclamos y hasta desprecios— y el empecinamiento ciego del enamorado (tal cual Dante frente a una Beatriz burlona y distante) que sólo ve el espejo distorsionante de su imagen interior. Así, la fresca y espontánea Tere Mancini va transformándose en una *santa* inmaculada, depositaria de todas las cualidades, expresión de toda la pureza, incapaz hasta de inspirar «malos pensamientos». Pero sólo para Manongo: en la medida en que más la idealiza, en la medida en que más pospone la satisfacción «real» de su atracción por ella, en la medida en que la hace más responsable de su propio destino, la «verdadera» Tere se le va escapando: *Pero no voy a dejar que termines de invertirme a mí también, Manongo...* (1995:215). Y con ella, se le escapa también la utopía de armonía y felicidad que había soñado para sí mismo con —en— ella.

El relato se convierte entonces en un canto de nostalgia: por un país, una ciudad, una sociedad, un *imaginario* desaparecido (y la nostalgia no es menos patética por la caricatura que se hace de la misma). El nuevo Perú se *fue a la mierda* y cada año Manongo tiene menos que ver con él. Y junto con el país se fueron la juventud, las ilusiones, la pureza, la amistad y el amor, el refinamiento de clase y cierto placer para vivir(22). Pero el mismo discurso, en los vericuetos de su ironía, nos dice que ese «paraíso» es un invento que jamás fue ni es ni será: sólo ha sido una utopía de la memoria y la imaginación. Y Manongo, el payaso que lo ha inventado, es también bastante mierda. Por eso se suicida frente a una imagen fantasmática de ELLA que no tiene nada que ver con la figura diluida que en la realidad de la ficción ha terminado siendo Tere, sino con la fantasía que él había ido alimentando durante más de cuarenta años.

Sin embargo, no siempre se idealiza la figura de la mujer como requisito para la utopía del amor. En realidad, el amor mismo, y la burbuja mágica que envuelve a los amantes, es el centro imaginado como fuente de perfección y felicidad, más allá de la perfección misma del ser amado. Allí está la Claudine, la Virginia y la Beatrice de *Tantas veces Pedro* (con toda la carga emblemática de estos dos últimos nombres), la Eugenia y la Nana de *Los grandes hombres...*, la Genoveva o la Eusebia de *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Y, desde luego, la Ornella de *Reo de nocturnidad*, perversa versión de la «mala mujer» que hace un guiñapo del hombre que la ama. Ornella atrapa y traiciona a Max, le hace un espacio en su vida para luego abandonarlo por un hombre que a su vez la dependiza, pero con quien no hace el amor. Su erotismo lo comparte con Max, pero más puede el otro, que con sólo una señal la induce a las peores bajezas. Y, sin embargo, Max la sigue amando: por ella pierde todo, por ella se va a Montpellier, por ella se alcoholiza y se convierte en un insomne crónico. En ella piensa, con ella sueña, por ella inventa relatos inverosímiles que la transforman en mito y que dibuja para sus amigos un Max

que no existe. Hasta que pierde totalmente los hilos de la realidad.

Entonces surge Claire, una joven que se compromete a transcribir largas sesiones donde Max cuenta la historia de lo que lo ha llevado a ser un *reo de nocturnidad*, sonámbulo despierto que vaga sin rumbo buscando un reposo de sí mismo: *Saltar de su cama y largarse a la calle. Y deambular como un loco por la ciudad desierta. Y tropezar brutalmente por las enrevesadas callejuelas de piedra que se repiten incansablemente* (1997:173). El amor de Claire lo consuela, y, desesperado, cuando Claire no está, acude a Nadine. El asunto es pensarse amando y amado, único lugar posible de supervivencia y esperanza, del *aún no* a cuya promesa se aferra.

Pero, más aun que el amor mismo, lo consuela la posibilidad de ficcionalizar su(s) amor(es). Esa es la función última de la devoción de Claire: escribir las ficciones que le cuenta Max para sostenerlo del lado de acá de la demencia y la muerte. Porque, como dice el mismo Bryce (en 1987):

Cuando se habla de los personajes enamorados que aparecen en mis libros se tiene en mente sobre todo a Martín Romaña y a Pedro Balbuena, cuyos enamoramientos son evocaciones de seres perdidos, a quienes nunca más se volverá a ver, pero que serán recuperados *en la alegría de la escritura* (1991:25, subrayados míos).

Efectivamente, los únicos momentos alegres de Max en el encierro en la clínica psiquiátrica son cuando puede reconstruir(se) —escribir(se), ficcionalizar(se)— a través de la fervorosa atención de Claire, transcriptoras de sus realidades y sus fantasías.

En estos últimos relatos encontramos nuevas versiones de antiguas estrategias: la hipérbole, el humor y la caricatura en la construcción paródica de la utopía del yo, del amor y la mujer ideal, donde la ironía evita la crítica directa (de Tere, por ejemplo, que siempre es maravillosa —a pesar de que frecuentemente no lo es, al menos con él—, y que reproduce el tratamiento de Susan, Inés o Trini) enfatizando la relación equívoca entre expresión y significado. Pero, fundamentalmente, encontramos la ficción de la metaficción(23) —y valgan todas las redundancias—: la construcción de un espacio que hace del texto —autorreflexivamente— el *lugar* de la utopía, de la última utopía posible de personajes y narradores para quienes todo intento de conectarse con el mundo ha resultado un fracaso.

Quizás vale recordar a Bloch en cuanto a que la *conciencia utópica* es intrínseca al ser humano como forma de defensa ante los *daños de la realidad*. Así, la amistad, el amor y la mujer ideales se instauran como proyectos utópicos —heterotópicos quizás— que intentan inútilmente construir una defensa ante las distopías reinantes. Es decir, si la construcción del *sujeto* comienza en *Julius* (1970) (o en *Huerto cerrado* —1968—, escrito en la misma clave) con la promesa del amor, atraviesa muchos y retorcidos caminos —de pasiones frustradas y distorsiones del yo— hasta *Reo de nocturnidad* (1997), donde el fracaso del amor desintegra al personaje al cortarle las amarras con la realidad, éstas son rescatables sólo a través de otro amor y de la fabulación de ese otro amor: es decir, del proceso mismo de hacer ficción, que se cierra sólo para volver a inventarse en otro amor y en otro relato. Al final, como dice Ortega, ...*este antihéroe de la pasión es [en esencia, añadido] un héroe de su propio discurso [pues] ...el sujeto en busca requiere, en fin, del objeto textual, donde se constituye como tal* (1994:33,44).

Lo que hemos llamado acá funciones utópicas adquieren entonces nuevas significaciones. Es decir, las distopías resultantes en la representación del paraíso perdido de la infancia y de los movimientos revolucionarios; los proyectos utópicos del amor ideal y el ideal del yo como forma de integración con el mundo objetal, se resuelve en el verdadero ideal utópico que es el de la escritura misma como mundo sustituto de la «realidad real» y donde la marginalidad se hace centro a través de la figura del *creador*(24). Entonces, el texto mismo se convierte en una topografía utópica en cuanto «mundo otro» que, cargado de nostalgia y humor es, en realidad, una heterotopía que convive —como lugar irreal— dentro de los espacios reales y que, por tanto, participa de los dos sentidos del término: «lugar» que no existe, y «lugar» de la felicidad y la perfección —discurso—.

Ahora bien, si aceptamos que el concepto de *utopía* sugiere —dentro del imaginario occidental de la modernidad— esperanza, progreso, linealidad en el tiempo (futuro), equilibrio, imaginación prospectiva, mesianismo, fe del hombre en sí mismo y en su capacidad para controlar el mundo que lo rodea, en Bryce —en el sujeto cultural del que son representación sus personajes— encontramos lo opuesto: ironía desmitificadora, desequilibrio, introyección, escepticismo y lo que hemos llamado una «épica de lo cotidiano»: estrategias todas que implica diferencias considerables con la tradición utópica latinoamericana. Representación del imaginario de la posmodernidad que se solaza en la caída de verdades y certezas, en el cuestionamiento de la realidad, en la imposibilidad de cualquier proyecto utópico colectivo (cuya última oportunidad, por el momento, parecerían ser los años sesenta), en la cultura del narcisismo (25).

Sin embargo, ello no implica que haya desaparecido la *conciencia utópica* como deseo: *...mis traumas peruanos, y nacionales, de mundos perdidos, son constantes vitales y, en cierta forma, pretenden, también, ser decantaciones del desorden enorme de la vida...*, dice el propio autor (1991:82). Por lo

que, en el caso de la obra de Bryce, podemos hablar —como anotábamos al comienzo— de una especie de «mapa» —viaje exterior e interior— que va desde la representación de la búsqueda del paraíso perdido de la infancia —convertida en fantasía—, pasando por la desmitificación de «todas» las utopías de su tiempo, a concentrarse en la construcción de «utopías personales» —un teatro del yo— que son sólo la máscara de la verdadera utopía narcisista: la creación ficcional que hace del *hacedor de ese mundo alterno un dios*. Por lo que el «verdadero resultado» es la construcción de *un lugar que no existe* donde la *perfección es inalcanzable* y cuyo movimiento depende enteramente de un «*aún no*» cuyo único destino posible es el camino mismo siempre recommenzado: la escritura.

La resemantización del concepto invita a nuevas perspectivas: si el imaginario utópico es una función arquetipal del ser humano, no desaparecerá jamás (recordar que los comportamientos arquetipales se hacen especialmente evidentes en los momentos de crisis, cuando el *ego* es más vulnerable). Por el contrario, se actualizará tomando nuevas formas. Porque si la llegada a la perfección significa la muerte, la ausencia total de esperanza también lo es.

NOTAS

- (1) Según la definición de Baczko, *A lo largo de su historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales... ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos* (1991:8). Ver también los trabajos de Castoriadis e Iser, entre otros.
- (2) Como desarrolla Lotman (1979) en sus investigaciones sobre los procesos comunicativos.
- (3) Noción más fácilmente aceptada por las nuevas conciencias de este fin del siglo XX en que las fronteras precisas de la realidad se han difuminado y las certezas son cada vez más cuestionadas.

- (4) Recordemos que Apolo (el hijo más importante de Zeus) representa como arquetipo la distancia intelectual, el brillo, el equilibrio, la claridad, la armonía y el orden en detrimento de la pasión, la emotividad y el sentimiento; la objetividad por encima de la subjetividad. Dionisios (hijo de Zeus y una mortal) por el contrario, representa como arquetipo el exceso, el desorden, la violencia, lo místico y lo demencial, lo contradictorio, lo conflictivo, el carnaval.
- (5) Y que usualmente se genera dentro de un funcionamiento narcisista del sujeto, características que no sólo forma parte de la cultura de nuestro tiempo sino que marca determinadamente la obra de Bryce Echenique.
- (6) *Es mejor viajar colmado de esperanzas que llegar a puerto...*, como dice Robert Louis Stevenson (citado por Watzlawick, 1980: 74).
- (7) Sobre estos conceptos, ver las definiciones de Carl G. Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1974). Están ampliamente difundidos en la bibliografía especializada.
- (8) Tema altamente debatido en el cual no nos sentimos autorizados a profundizar y que es el núcleo de las indagaciones de Karl Mannheim en su obra ya clásica *Ideología y Utopía*.
- (9) Según las acepciones de Lotman (1979), para quien *textos de cultura* serían todas aquellas manifestaciones que surgen del seno de la misma y son expresión de su visión del mundo.
- (10) Todo ello sin olvidar la necesaria simplificación de una visión generalizadora que estructura sistemas predominantes, pero que es siempre fracturada por «honrosas» excepciones: el nombre de Borges basta como referencia.
- (11) Haciendo una síntesis de los diferentes juegos que se han establecido con el término utopía, tendríamos que de la acepción original; del lugar —sin lugar ni tiempo— de la felicidad y la perfección, se derivan la antiutopía —la utopía «realizada» que produce los efectos contrarios; la distopía, lo opuesto a la perfección y la felicidad; la heterotopía: los lugares irreales —utópicos— dentro del espacio real (todo lo cual acentúa el valor del concepto como función).
- (12) Personaje que, como he desarrollado ampliamente en *La aventura metaficcional* (1998), establece un deliberado y alucinante juego de espejos con la propia figura del autor. Lo

que Julio Ortega llama acertadamente un *biografismo ilusorio* (1994:8).

- (13) Dentro de la tipología que elabora Bajtín sobre lo que denomina *novela de desarrollo*, nos interesa aquella en la que *...el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico [...]: El hombre no se ubica dentro de una época, sino dentro del límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre* (1982: 112, 114-115, subrayadas en original). Es de recordar las profundas transformaciones operadas en las estructuras sociales del Perú de mediados de siglo, tal como las conserva la imaginación creadora, no sólo en *Julius* sino en *No me esperen en abril*, y que le valieron a la primera extensas elaboraciones de la crítica sobre su función como crítica social, *cato de cisne* de una sociedad a punto de desaparecer.
- (14) La ironía (según Jankelevich, cuya perspectiva interesa particularmente aquí) implica conciencia y la conciencia es alejamiento: *Ironizar [...] es ausentarse: la conciencia involucrada en ese segundo movimiento que es la ironía transforma la presencia en ausencia. [...] Le debemos ante todo ese alejamiento y ese mínimo de ocio sin los cuales la representación es imposible* (1982:20-21). En cuanto al humor se refiere, éste viene a reforzar los efectos de la ironía de acuerdo a las proposiciones de Freud, según quien se caracteriza por una perspectiva distanciada que opera por desplazamiento: *... un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos.* (1981:208). Por tanto es fundamentalmente un mecanismo de defensa del yo y su objetivo es el «ahorro» del sentimiento.
- (15) A pesar de que Bryce ha declarado repetidas veces que no hubiera podido escribir en el Perú lo que ha escrito en Europa, si somos fieles a lo que venimos planteando, este fenómeno se debe más a circunstancias personales del autor y a la célebre e indispensable «distancia estética» que, para algunos creadores, requiere también de distancia geográfica. En todo caso, el testimonio importante aquí es mucho más el de Martín Romaña que el del propio Bryce.

- (16) Dice Kristeva que el extranjero empieza ... *cuando surge la conciencia de la diferencia... rebelde ante los lazos y las comunidades* (1991:9).
- (17) Como trato de demostrar en mi trabajo anterior sobre el autor, ya citado.
- (18) ...*profundo y doloroso sentimiento de ineptitud personal para alcanzar el propio objetivo. Si este último es utópico, el mero hecho de plantearlo crea una situación en la que la inasequibilidad del objetivo no es atribuida a su índole utópica, sino que más bien se echa la culpa a la propia ineptitud [...] Huida, retraimiento, depresión, quizás suicidio son consecuencias de tal estado de ánimo...* en el que predomina una total discrepancia con el *sentido de realidad* (Watzlawick 1980:72).
- (19) Foucault define la heterotopía como un *espacio virtual*, el estudio del cual ...*di questi spazi differenti, di questi luoghi altri, uno specie di contestazione al contempo e reale dello spazio in cui viviamo, questa descrizione potrebbe chiamarsi eterotopologia* (1994:14). Aparecería cuando el hombre se encuentra fracturado de su tiempo y crea ...*uno spazio illusorio che indica come ancor piu illusorio ogni spazio reale* (*Id.*: 18-19).
- (20) La bibliografía sobre este tema es amplísima y yo misma le he dedicado atención en *Imagenerías ficcionales / imaginerías amorosas en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1997).
- (21) Como lo demuestra Beatriz Ogando (1997) en un extenso estudio sobre el tema.
- (22) Anota Julio Ortega: *Si el Perú, tal como lo conocimos, desapareciese bajo las varias violencias que lo asolan, los libros de Bryce Echenique terminarían siendo un documento de antropología fantástica sobre una vida verbalizada por su necesidad de rehacerse* (1994:7)
- (23) La obra de Bryce es, de hecho, una paradigma de la narrativa metaficcional o autorreflexiva en el eterno espejear de su propio proceso de escritura, como elaboro en *La aventura metaficcionali* (1998).
- (24) Al igual que en el caso de Vargas Llosa, se resuelve el dilema en la reversión de *roles*: como dice Dallenbach, *la especularización escritural se sostiene sobre la*

especularización imaginaria que permite al sujeto de la escritura jugar obsesivamente con la imagen de la figura en la que se quiere ver: escritor (1977:27), creador de universos alternos. En términos del otro autor peruano (1971), se ejecuta el deicidio en la figuración del yo ideal.

(25) Como desarrollan Lash, Kristeva, Sennet (ver bibliografía).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AINSA, Fernando (1977): *Los buscadores de la utopía*. Monte Avila, Caracas.

_____ (1992): *de la edad de oro a El Dorado*. Fondo de Cultura Económica, México.

BACZKO, Bronislaw (1991): *Los imaginarios sociales*. Nueva Visión, Buenos Aires.

BAJTIN, Mijail (1982): *Estética de la representación verbal*. Siglo XXI, México.

BALAN, Susana (1997): *La utopía amorosa*. Ariel, Buenos Aires.

BLOCH, Ernst (1993): *Suplementos de Anthropos: Ernst Bloch: La utopía como dimensión y horizonte de su pensamiento*. Anthropos, Barcelona.

BOOTH, Wayne (1986): *Retórica de la ironía*. Taurus, Madrid.

BRAVO, Víctor (1975): Un mundo para Julius: una problemática del deseo. En *Revista de Literatura Hispanoamericana*, N° 8, Enero - Junio, Universidad del Zulia.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1974): *Un mundo para Julius*. Barral, Barcelona.

_____ (1981a): *Tantas veces Pedro*. Cátedra, Madrid.

_____ (1981b): *La vida exagerada de Martín Romaña*. Argos Vergara, Barcelona.

_____ (1985): *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Plaza & Janés, Barcelona.

_____ (1988): *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Oveja Negra, Bogotá.

- _____ (1993): *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Anagrama, Barcelona.
- _____ (1990): *Dos señoras conversan*. Plaza & Janés, Barcelona.
- _____ (1991): Instalar el humor en el corazón de la tristeza, en *Nuevo Texto Crítico* Vol. IV, N° 8, Segundo semestre.
- _____ (1995): *No me esperen en abril*. Anagrama, Barcelona.
- _____ (1997): *Reo de nocturnidad*. Anagrama, Barcelona.
- BUBER, Martín (1955): *Caminos de utopía*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BUSTILLO, Carmen (1994): Los espejismos bryceanos, en *Imagen*, N° 100-101.
- _____ (1995): *El ente de papel*. Vadella Hnos., Caracas.
- _____ (1997): Imaginerías ficcionales / imaginerías amorosas en la narrativa latinoamericana contemporánea. *Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal*. 21. Jahrgang, Nr. 1 (65).
- _____ (1998): *La aventura metaficcional*. Equinoccio, Caracas.
- CAPPELLETTI, Angel (1966): *Utopías antiguas y modernas*. Cajica, Puebla.
- CARRERA, Liduvina (1994): Una nota para conocer a Alfredo Bryce Echenique, en *Imagen*, NP 100-101.
- CASTORIADIS, Cornelius (1983): *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets, Barcelona.
- CIORAN, E.M. (1981): *Historia y Utopía*. Tusquets, Barcelona.
- DALLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire*. Seuil, París.
- FOUCAULT, Michel (1994): *Eterotopia*. Asociaciones Culturale Mimesis, Milano.
- FREUD, Sigmund (1981): *El chiste y su relación con el inconsciente*. Alianza, Madrid.

- HUTCHEON, Linda (1991): *A Theory of Parody*. Routledge, New York & London.
- ISER, Wolfgang (1993): *The Fictive and the Imaginary*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1982): *La ironía*. Taurus, Madrid.
- JIMENEZ, José (1983): *La estética como utopía antropológica*. Tecnos, Madrid.
- JUNG, Carl Gustav (1974): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Buenos Aires.
- KERNBERG, Otto (1979): *Desórdenes fronterizos y narcisismo patológico*. Paidós, Buenos Aires.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Historias de amor*. Siglo XXI, México.
- _____ (1991): *Extranjeros para nosotros mismos*. Plaza y Janés, Barcelona.
- LAPLANTINE, François (1977): *Mesianismo, posesión y utopía: Las tres voces de la imaginación colectiva*. Gedisa, Barcelona.
- LASH, Christopher (1991): *The Culture of Narcissism*. W.W. Norton & Company, New York.
- LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartú (1979): *Semiótica de la cultura*. Cátedra, Madrid.
- MANNHEIM, Karl (1958): *Ideología y Utopía*. Aguilar, Madrid.
- MOLNAR, Thomas (1970): *El utopismo. La herejía perenne*. Eudeba, Buenos Aires.
- MORO / CAMPANELLA / BACON (1987): *Utopías del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MOSCA, Stefanía (1994): Ante Bryce, en *Imagen*, N° 100-101.
- ORTEGA, Julio (1994): *El hilo del habla*. Universidad de Guadalajara, México.
- OGANDO, Beatriz (1996): «Tlön Ugbar, Orbis Tertius»: utopía borgiana. Boletín Universitario de Letras, Vol. III, UCAB.
- _____ (1998): «Adorarte para mí fue religión». *El culto a la dama en Alfredo Bryce Echenique*. Tesis de

- Maestría para la Universidad Simón Bolívar, Caracas.
Inédita.
- PARDO, Isaac (1990): *Fuegos bajo el agua.*, La invención de Utopía. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- PERDOMO, Alicia (1995): Jugos narcisistas, en *Ultimas Noticias*, Suplemento Cultural, 11 y 18 de junio, Caracas.
- REYES, Alfonso (1960): No hay tal lugar, en *Obras*, Vol. VII, Fondo de Cultura Económica. México.
- ROUGEMONT, Denis de (1983): *El amor y Occidente*. Kairós, Barcelona.
- SENNET, Richard (1980): *Narcisismo y cultura moderna*. Kairós, Barcelona.
- STONEHILL, Brian (1988): *The Self-Conscious Novel*. University of Pennsylvania Pres.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971): *García Márquez. Historia de un deicidio*. Monte Avila / Seix Barral, Barcelona/Caracas.
- VVAA (1991): *Semana de autor: Alfredo Bryce Echenique*. Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- VVAA (1994): *Los mundos de Alfredo Bryce Achenique*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- WATZLAVICK, Paul (1980): El síndrome de utopía. En *Cambio, Formación y solución de los problemas humanos*. Herder, Barcelona.