



IRONÍA, INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD EN «LA AMIGDALITIS DE TARZÁN» DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Mara Donat
(Università di Udine)

Resumen. Se analiza el texto literario en toda su capacidad expresiva y estructural en relación con otros textos literarios y extra-literarios del canon hispánico e hispanoamericano, pero abierto a toda la tradición occidental. Después de una breve premisa teórica, se estudia el mecanismo de la intertextualidad y la intermedialidad en su construcción metafórica con particular atención al efecto irónico que se produce a lo largo de la obra. La historia de amor adquiere un efecto cómico y vital en un texto riquísimo y abierto a todas las expresiones artísticas.

Abstract. We analyze the literary text in its complete expressive and structural capacity in relation to other literary and extra-literary texts in the spanish and latin-american canon, open to the whole western tradition. After a short theoretic introduction, we study the intertextual and intermedial mechanism in its metaphoric construction with peculiar attention in the ironic effect produced in the whole narrative. Love history acquire a comic and vital effect in a very rich text, open to any artistic expression.

Palabras clave. Intertextualidad, Intermedialidad, Narrativa Hispanoamericana, Canon Occidental, Ironía

Keywords. Intertextuality, Intermediality, Latinamerican Narrative, Western Canon, Irony

Por cuanto el objeto artístico se caracterice por la autonomía y la autorreferencialidad en la época contemporánea, el acto artístico nunca podrá perder del todo su relación referencial con el mundo empírico. En la acepción de Paul Ricoeur, la configuración es posible solamente en relación con una prefiguración, que implica la pre-existencia en la vida real de un potencial narrativo que necesita de ser configurado, en la oralidad o en la escritura (Ricoeur P. 2004: 113-130). También Roland Barthes subraya la imprescindible historicidad del acto de la escritura, gesto de abstracción que se genera desde la Historia para volver a ella misma. Inevitable también, el compromiso social, explícita o implícitamente vehiculizado a través de la escritura, por medio del autor; incluso una revolución estética y formal es una respuesta artística, mediante el lenguaje artístico, a una situación social o política precisa (Barthes R. 2000: 17-26). En la acepción posmoderna, el texto es un cruce de textos de diversas proveniencias culturales, lingüísticas y sociales, y su voz suele ser multivocal. La teoría de la polifonía y el dialogismo de Mijail Bajtín están en la base de esta nueva concepción del texto y de la narrativa contemporánea. Hoy en día el término *intertextualidad* se presta a numerosísimas interpretaciones e implicaciones, pero todas coinciden en la visión del signo y del texto como una interrelación de otros textos, de manera que nunca un texto es autónomo y autosuficiente. Ya la teoría saussuriana del signo y del lenguaje había desarrollado una dinámica relacional, aunque dentro de la estructura fija y autónoma del lenguaje mismo como sistema. Después, el postestructuralismo y el postmodernismo llevan a cabo tal enfoque teórico para aplicarlo a diferentes disciplinas, también literarias, con particular atención al fenómeno social. De esta manera, un texto siempre está precedido por otros textos de tipo cultural y social que van conformando sujetos dentro de un sistema de interconexiones. En este sentido amplio, la intertextualidad no se refiere a la sola escritura literaria en su sistema, sino que se trata más bien de un enfoque semiótico del texto, atravesado por diversos códigos. Siempre implica un lector partícipe que contribuya a la definición misma del texto en cualidad de intertexto. Más aun, tal implicación es fundamental para una teoría de la intertextualidad, donde la figura del autor en sentido tradicional (paternidad y filiación) queda anulada, colocando en su lugar la entidad dinámica entre escritor-lector, emisor y receptor del texto (Graham A. 2000: 8-93). De esta manera, la ficción vuelve a la realidad desde la cual ha comenzado todo el proceso. Todavía más significativa es esta fase de reconfiguración en el caso de la intertextualidad dentro del sistema artístico-literario.

Fue Gérard Genette quien se preocupó por ofrecer un cuadro sistemático de las relaciones entre textos dentro del sistema literario, el cual luego se abrirá también a otras formas de expresiones artísticas en su estructura dialógica. El autor llamó a tales relaciones con el término de «transtextualidad», significativo en la acepción de «ir más allá del texto» (Genette G. 1989: 9-44).

La literatura contemporánea ha desarrollado este recurso de la intertextualidad para hacer frente a la tradición, no para negarla, sino más bien para apoderarse de ella en un anhelo de innovación que tampoco puede perpetuarse en el rechazo del canon establecido. Más aun, la apertura a otros textos no se ha delimitado a la pura literatura, sino que se ha dirigido hacia otros lenguajes en la expresión artística, no solamente las artes plásticas y la pintura, sino también el cine, la música, y posiblemente otros lenguajes. En estos términos, la intertextualidad en sentido genetiano adquiere una nueva terminología específica, la «intermedialidad», en cuanto se refiere a otros medios artísticos, y no a un texto literario.

También las otras formas de transtextualidad se encuentran con frecuencia en la literatura, y no solamente en la literatura de nuestra época. Interesante es sobre todo la hipertextualidad, que implica un proceso de transformación de un texto en otro, con efecto generalmente paródico en la literatura contemporánea. Lo que cuenta subrayar es que en esta relación entre textos, el efecto de nueva significación, sea paródica o no paródica, irónica o seria, se obtiene solamente en el momento de la lectura, y de una lectura competente. Si existe un intertexto por el lado de la escritura y de la enunciación, pues bien, se necesita por otro lado de un «intertexto lector» (Mendoza Fillola A. 2001: 97). Este proceso de activación del texto en el momento de su reconfiguración por parte del lector, de manera parecida, es necesario para la comprensión e interpretación completa de un texto paródico e irónico. La inversión estética, pragmática y semántica que implican estos recursos retóricos y formales, necesitan ser reconocidas a la par de las marcas intertextuales de una obra literaria, para funcionar dentro del proceso de significación de la misma. Mucha información configurante del discurso y algunos efectos estilísticos se pierden cuando un lector no posee el conocimiento enciclopédico adecuado y la suficiente habilidad literaria en la tradición para reconocer las desviaciones de significados que implican intertextualidad, hipertextualidad, intermedialidad e ironía o parodia, junto con la sátira (Hutcheon L. 1992: 173-193)¹. Estos recursos estilísticos y formales permiten una nueva significación en la tradición cultural y literaria de un país o de una parte del mundo, en nuestro caso el mundo occidental. Otra vez con Bajtín, el dialogismo suplanta a la percepción unívoca y cerrada de las cosas, dentro del arte y la literatura.

El escritor peruano contemporáneo Alfredo Bryce Echenique colinda espontáneamente con esta postura dialógica de la literatura, por medio de los recursos textuales, retóricos y pragmáticos de su escritura que hemos estado presentando. De la misma manera, la estructura de sus novelas suele ser de tipo bivocal y polifónico por las múltiples voces de la enunciación y los personajes,

¹ Para la definición de cada tropo véase Catherine Kebrat-Orecchioni, «La ironía como tropo», en Linda Hutcheon, *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 1992, pp. 195-22.

tanto como por la amplificación de los planos espacio-temporales y la organización no lineal del entramado.

Nuestro escritor peruano se coloca en un punto de encuentro entre la realidad y la ficción, sin poder renunciar a ninguna de las dos, y obtiene en sus obras una buena síntesis entre autobiografía e invención, muy a menudo una supuesta biografía que anticipa acontecimientos de su vida más que recolectarlos (Bryce Echenique A. 2003: 21-27). La ironía es el filtro retórico y pragmático que mejor modula esta síntesis y este encuentro en su obra: subvierte la realidad para reformularla en la ficción, y hace un guiño complaciente al lector para que participe en el juego y siga la historia activamente, con un papel fundamental en la reconstrucción de la trama. Esta se reconcilia luego con la realidad que la ha implicado, logrando en el conjunto una oralidad que casa perfectamente con la más densa literariedad del discurso (Bryce Echenique A. 2003: 29-44). En efecto, la intertextualidad y la intermedialidad, que muy a menudo desembocan en la ironía, la sátira y la parodia, nada más completan esta textualidad abierta y dinámica que trata de reformular también la realidad literaria junto con la realidad empírica. Como afirma el autor en una entrevista: «Mi literatura no está hecha con la cabeza, no es intelectual. Yo arranco de un sentimiento, de una emoción que me ha venido persiguiendo. Una idea que permanece y se embellece con el nombre de un personaje, un título que me gusta, música, libros... Todo.» (Bryce Echenique A. 1990: s.p.).

La amigdalitis de Tarzán (2000)² lleva a una buena culminación estos rasgos estilísticos y formales. La historia se reduce a un desencuentro amoroso entre los dos personajes protagonistas, que son a la vez personajes narradores: la salvadoreña burguesa Fernanda María de Monte Montes y el cantautor peruano Juan Manuel Carpio. Otros personajes narrados en tercera persona o representados dramáticamente por medio de los diálogos completan el entramado: los dos novios de la mujer protagonista, el chileno Enrique –marido con el cual la mujer tiene dos hijos– y el estadounidense Bob; la novia española del protagonista narrador, Flor; los numerosos amigos comunes a los dos. La acción de un mundo mnemónico y sentimental se cumple dentro de desplazamientos espaciales y temporales continuos, con desajustes que nunca permiten una verdadera unión de la pareja; la enunciación se multiplica en la voz de un narrador omnisciente en primera persona –que asume una postura dialógica en el proceso de rescatar su historia de amor del olvido–, en la voz de Fernanda María en las cartas, en los diálogos que confieren carácter dramático a la narración, jugando entre el tiempo gramatical pasado y presente.

² De ahora en adelante las referencias a la obra narrativa analizada se pondrán entre parentesis indicando el número de página.

La historia de amor, reconstruida en la memoria por medio de recuerdos y cartas, abarca el período de casi una vida, desde 1976 hasta 1997, que se configura en la narración por medio de analepsis y prolepsis, en el procedimiento dinámico de la enunciación. Se trata de una verdadera comedia alrededor del tema de un amor no cumplido, que permanece vivo justamente gracias a los aplazamientos y las distancias, testimoniados por las cartas, mediante las cuales este amor imposible se cumple, paradójicamente. Ya a partir del contenido reconocemos un recurso irónico que comienza a expresarse en el *incipit* de la narración para seguir constantemente en la configuración de la historia, hasta su repliegue en la nostalgia al final, al momento del último encuentro posible pero ya no necesario.

La ironía sirve, en efecto, para significar el absurdo de tal desencuentro amoroso, que trata de recuperar sentido en la reformulación de la memoria, por lo menos en el plano de la ficción frente a la realidad ya transcurrida e irreversible. Visto desde un punto de vista externo al mundo diegético configurado, tal narración irónica, que llega hasta la hipérbole en su aplicación retórica, es también una sátira fuertemente humorística de las relaciones de amor estandarizadas, en la monogamia tradicional, pero igualmente en la bigamia permitida. El efecto es absolutamente cómico a la hora de trazar escenas de diálogos que configuran verbalmente tales posturas frente a las relaciones, en una sociedad burguesa.

Desde las primeras palabras del narrador-personaje empieza este juego extremo, porque fundamenta motivos de efecto irónico que van a configurar la historia. La recurrencia es constante en el entramado, mediante la repetición exasperada con efecto hiperbólico, lo cual crea nueva significación e implica una participación activa del lector. Encontramos juegos semánticos con la onomástica y con los elementos que configuran a los personajes y a los acontecimientos; juegos lingüísticos y frases recurrentes que se convierten en motivos del entramado; repeticiones antifrásticas e inversiones de significado. Esta ironía se obtiene en la intra-textualidad, provocando una interrelación semántica dentro del texto narrativo. Toda la obra es densa de estos efectos cómicos, de manera que nos avalamos de algunos ejemplos más evidentes para analizarlos.

Saltan a la vista los juegos lingüísticos y semánticos. Ante todo señalamos las palabras que inducen a la ironía a partir de la intencionalidad del autor, que atribuye a ciertas palabras un valor enfático que de por sí se desvía de la significación lineal y simple. Bryce Echenique se muestra muy bien dispuesto hacia el lector, puesto que inserta marcadores que señalan tal función, o sea que estas palabras están escritas en cursiva. Por ejemplo, al referirse a las costumbres burguesas de la mujer protagonista, el narrador describe sus costumbres no sin juicios de valor, con una ironía que llega al límite del sarcasmo. Por ejemplo, cuando dice que Fernanda María «no *usa* transportes

colectivos de masas» (p. 26). Más aun, al referirse a sus frecuentaciones, se expresa con el termino *mundo raro* de manera reiterativa durante un tiempo, como cuando dice «Pues me pescaba, y a ustedes qué diablos les importa, generalmente en el lindo departamento estilo *mundo raro*, para mí, de Fernanda María» (p. 54); se repite también, más tarde, en la narración, cuando la hermana de la mujer llega a París: «Por otro lado, y como quien ni cuenta se da, Susy prácticamente se apropió, por un puñadito de francos, de aquel hermoso departamento que yo ahora recordaba como el corazón de lo que alguna vez llamé mi *mundo raro*» (p. 86), ahora con efecto auto-irónico. El término es como una lexía que se repite varias veces con la misma función de configurar personajes y discurso a la vez. Junto a estas expresiones marcadas, destaca el plurilingüismo en la obra (abarca el francés, el italiano y el inglés), siempre produciendo un efecto irónico. Lo vemos al principio de la narración, por ejemplo, cuando el narrador cuenta de la llegada de la joven Fernanda María a París, luego cuando cuenta de su encuentro en la Plaza España en Roma, más adelante cuando dramatiza la comunicación interpersonal con la mujer o cuando reproduce las cartas que se escribieron. En el momento en que la «muchacha bien» se dirige al lugar equivocado (en París, la zona de Pigalle), para dar cuenta del choque cómico de la situación con la buena educación de la protagonista y la bajeza de tal lugar, el narrador utiliza el recurso del contraste:

...el viejo taxista, que de todo había visto en esta vida de conductor *by night, et à Paris on voit de ces choses, merde*, casi se muere de pena cuando la *jeune fille*, tan pecosita y jovencita y ojos verdes y flaquita, le dijo que sí, con pertinentísima insistencia y trocito de sonrisa amable, que cualquiera de esas nuevas direcciones le convenían perfectamente, y que así se lo habían enseñado a ella en sus largos años de internado suizo (Bryce Echenique A. 2000: 28)

Es evidente aquí, como en toda la obra, el tono burlón que demarca la dicción del narrador, al enfatizar el juego irónico de la expresión en su generalidad y especificidad. Hay que observar también la oralidad inserta en el discurso narrado, como en este pasaje, que remite a la conversación oral y cotidiana, absolutamente coloquial e inclusive grosera, de la vida real, en este caso en un ambiente urbano, en otros casos en diferentes ámbitos, y con referencia a la relación amorosa también. Los juegos lingüísticos y expresivos son numerosos: por ejemplo la expresión «burdel arrepentido *ma non troppo*» (p. 29) y «Pero luego resulta que el araucanazo de la crin azabache se había largado *ma non troppo*» –donde la terminología musical sacada de su contexto original para ser aplicada semánticamente a ambitos discursivos diferentes e inesperados produce, todavía más, un efecto irónico–; «¡Por la *madonna!*» imitando la grosería en italiano «per la madonna!» que podría significar «carajo»

con mayor énfasis; el «*Ladies first, madame*» de Juan Manuel al acomodarse a una mesa de restaurante con la amada y sus hijos después de la enésima constatación de sus desencuentros. Se trata de unos ejemplos representativos del estilo de esta narración, que ya desde el plurilingüismo construyen un intertexto mediante la cita y desde la lengua. Por cierto, el juego semántico fundamental del relato es el ETA, el *Estimated time of arrival*, pues se convierte en motivo de la temporalidad que configura justo el tema principal de la historia, o sea, el desencuentro amoroso. Este motivo, que es a la vez elemento del discurso dentro del tropo de la ironía, es uno de los más recurrentes en la obra, mediante la repetición con efecto hiperbólico. La expresión se refiere a la jerga de los medios de transporte, en alusión al tiempo de llegada a un lugar en un viaje. Nuestros personajes pasan continuamente por aeropuertos en sus encuentros y separaciones, dada la vida inestable que llevan. La expresión técnica que forma el acróstico sigue perteneciendo a la expresión original, pero al mismo tiempo sale de contexto, se vuelve metáfora de los desencuentros amorosos por medio de la antífrasis que la nueva significación produce, con efecto irónico. A nuestros héroes siempre les falla el horario de llegada y no se encuentran, por metáfora y literalmente. La expresión se vuelve lúdica en la repetición diseminada que hiperboliza la nueva significación a lo largo de la obra. Al principio encontramos la definición del motivo:

Y quién puede negar ya, a estas alturas de la vida, que lo que nos faltó siempre fue E.T.A., es decir, aquello que los navegantes de aire, mar y tierra suelen llamar en inglés *Estimated time of arrival*. Porque la gran especialidad de Fernanda María y la mía, a lo largo de unos treinta años, fue la de nunca haber sabido estar en el lugar apropiado ni mucho menos en el momento debido. O sea que jode, realmente jode, y cómo, tener que reconocer que fuimos mejores por carta (Bryce Echenique A. 2000: 14)

De ahí en adelante se modula en tono irónico en la mayoría de los casos, con particular intensidad cuando se asocia a la relación intertextual con Hamlet en el momento de decidir sobre el destino y –a lo mejor– cambiar la situación, con referencia a Juan Manuel en uno de los numerosos encuentros con la amada. Otra vez la ironía expresa eficazmente una paradoja, enfatizada justamente por el efecto de inversión del significado, en este caso el contenido filosófico existencial vuelto acontecimiento pragmático, ir o no ir al encuentro:

La verdad, es increíble lo bien que logra uno ponerse en el pellejo del ser amado, desde y para siempre, y lo demócrata y tolerante y comprensivo y buen anfitrión que es uno también con las razones del corazón de su huésped tan esperado, aunque Mía nuevamente esté

llegando con un pésimo *Estimated time of arrival* y aunque ello lo obligue a uno sobreponerse al Hamlet que todos llevamos dentro, es decir a un *To be or not to be, but at the airport*, en este caso preciso, o sea un poderosísimo y hasta muy comprensible *Ir o no ir, pero a recibir a Fernanda al aeropuerto* (Bryce Echenique A. 2000: 270)

Aquí el plurilingüismo refuerza el juego irónico intra-textual e inter-textual, acercando la expresión al sarcasmo y produciendo un efecto satírico en referencia a la relación amorosa y a los personajes que la viven. Todo confluye en la máxima ironía amarga del final, cuando el *Estimated time of arrival* logra funcionar, aunque ya la relación se haya vuelto comprensiva amistad. Fernanda María ha encontrado la paz con el nuevo compañero estadounidense Bob, a quien por juego onomástico el narrador llama «Bob Bien», con mucho sarcasmo y auto-ironía: «Y desde entonces, gracias a Bob, eso sí, jamás nos ha vuelto a fallar el *Estimated time of arrival* a Mía y a mí» (p. 329)³.

Merece la pena enfocarnos sobre el efecto irónico-satírico de la onomástica y la configuración de los personajes, lo cual nos remite también a la intertextualidad. Ya el nombre real de los protagonistas está cargado de significación, sin la ironía y el efecto lúdico que les añaden luego los narradores-personajes, puesto que ambos pertenecen al mundo diegético al mismo tiempo que cubren el papel de la enunciación y la narración. El nombre del hombre cantautor, Juan Manuel Carpio, remite a los escritores españoles don Juan Manuel y Lope de Vega, mientras el nombre de la mujer salvadoreña de clase alta, Fernanda María de Trinidad del Monte Montes nos remite a la Fernanda del Carpio de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; al número tres del «menage à trois» y del círculo de la comunicación por carta; a la selva de Tarzán (por lo de Monte). Más aun, el intercambio epistolar modifica los apelativos y las firmas de los amantes según el ánimo del momento, por lo cual Fernanda María es Mía, Tuya, Fernanda Mía; Juan Manuel pierde o adquiere su apellido hasta la auto-ironía del personaje en llamarse Juan Manuel «ex-Carpio» al final del relato. Pero lo que más produce el efecto irónico en los nombres y los personajes son las referencias intertextuales e intermediales: precisamente gracias a ellas nuestros protagonistas están configurados en el mundo diegético de manera dinámica y satírica, por la total distorsión del modelo comparatista.

Fernanda María es una mujer guapa, pelirroja y delgada que se va por las carreteras de París en un carro Alfa Romeo verde; en la ciudad, en un semáforo verde se entrama el primer desencuentro con el amado. Todos estos elementos se vuelven motivos que configuran, en la recurrencia iterativa, el carácter de la mujer y el tema del desencuentro amoroso. Es repetitivo de manera obsesiva y

³ Para la recurrencia del motivo y del tropo véase, de la misma obra, las páginas 83, 88, 90, 127, 222, 259, 285, 316, 319, 323.

amargamente irónica a lo largo del relato, hasta producir un efecto fuertemente cómico y satírico en los dos ámbitos, de carácter y temático, bien interrelacionados en la trama. Resulta ejemplar la configuración irónica y paródica del momento en el que Juan Manuel reformula verbalmente, en una entrevista, el momento del primer desencuentro, entablando una relación intertextual con *El Spleen de París* de Charles Baudelaire, en referencia a la vida urbana en París, aquí invertido por estar cargado negativamente mediante el tropo de la ironía y el recurso a la intertextualidad. Juntos, intensifican el efecto cómico que trata de exorcizar la amargura real:

–Ese semáforo no ha vuelto a cambiar nunca de color, señor. Ni tampoco el auto ni el pelo ni las pecas ni la mueca de impaciencia de la chica –porque no le cambia de luz nunca ese semáforo y va a llegar tarde al trabajo– han perdido jamás su eterno contenido de tristeza, *full* tristeza, señor.

–¿*Spleen de París*, diría usted?

–*Spleen* de nada, señor. Puro y duro semáforo y Alfa Romeo, para siempre. Y puro Fernanda María atrapada para siempre, en el interior de un automóvil paralizado. Jamás una ciudad en el mundo ha tenido tantos semáforos y, sobre todo, tantos Alfa Romeo verdes como París, desde esa mañana (Bryce Echenique A. 2000: 61)

En varias ocasiones ironía e intertextualidad se unen para producir el efecto cómico y/o satírico, a menudo incluyendo el elemento paródico. El mismo apodo de Fernanda María comparte estas características: Tarzán acaba con amigdalitis, acontecimiento cómico ya anticipado paratextualmente por el título de la obra. Tarzán es el famoso héroe de la jungla que vive en medio de los monos, con su favorita Chita. Manifiesta su poder jalándose de un árbol a otro por medio de las lianas y emitiendo un grito largo y profundo; en nuestro texto el nombre está relacionado de manera intermedial con el cine y los comics, pero completamente transformado, resignificado dentro del nuevo mundo diegético. Aquí Tarzán es una mujer, ser femenino dotado de voluntad y acción contra el modelo estandarizado del comportamiento del género, aunque pronto denuncie su fragilidad como ser humano por tener amigdalitis en sentido metafórico. El efecto cómico es doble, por la confusión de género y por la debilitación física y simbólica del personaje. Por otro lado, Juan Manuel tiene atributos femeninos por ser poeta y ser pasivo frente a los acontecimientos de la vida (Ferreira C. Y Márquez I. 2003: 533-537)⁴. Por su fragilidad y su pobreza, para superar el complejo de la identidad india con la cual el hombre protagonista juega continuamente de manera auto-irónica, él también busca un modelo en el

⁴ A este respecto véanse, también, las páginas 23, 82, 97, 101, 106, 129, 151-2; 137, 207, 258 y 279.

mundo del cine, como su amada, y elige *De aquí a la eternidad*. La pelirroja Deborah Kerr representa a Fernanda María, y con Burt Lancaster se identifica a sí mismo, jugando así con la nueva identidad adquirida de manera correlativa e iterativa en el relato que sigue⁵. Con todo, nuestro personaje masculino necesita muchas más referencias para conferirse a sí mismo una identidad en su experiencia caótica e inestable en el tiempo y el espacio, por lo cual, si por un lado se relaciona de manera intertextual e irónica con poetas y escritores de su época, por otro lado se identifica, de manera intermedial, con músicos de varios géneros latinoamericanos y occidentales, como los boleros, el tango, el pop, el jazz y la música popular⁶.

Esta continua configuración intertextual en la narración se construye por medio de la cita directa o indirecta, o mediante la alusión, directa o indirecta; como vimos en el caso de la ironía, las palabras clave que trascienden el texto narrativo, por ser cita de un texto poético, de una canción o de una película de cine, son marcadores –explícitos o implícitos–, o sea palabras escritas de manera que se puedan distinguir tipográficamente de las otras, para facilitar la asociación intertextual en la lectura y la interpretación (Begonchea M. 1997: 29-32; 54-73)⁷. La mayoría de las citas y de las alusiones en la obra son de tipo irónico, paródico y satírico, o sea que cumplen una función de inversión del significado original de la fuente intertextual, en un proyecto de subversión que resignifica la experiencia narrada y el discurso literario.

Volviendo al personaje masculino, poetas, escritores y músicos configuran su personalidad artística. Por medio de la cita directa, encontramos la referencia a los poetas y escritores latinoamericanos del siglo XX, pero también a escritores del siglo de oro español o escritores medievales: del *Cantar de mio Cid* y Jorge Manrique pasamos a Quevedo, a García Lorca, a Vallejo y Neruda, a Cortázar, Rulfo y Carpentier; también encontramos referencias a Lawrence y Dante, a *Las mil y una noche*, entre muchos otros títulos y nombres de la tradición literaria occidental. Es interesante ver cómo a veces una alusión indirecta entra a formar parte del discurso sin ninguna distinción tipográfica y sintáctica, en una notable resignificación del tema desarrollado, junto con la transformación del texto original en este nuevo contexto. Es el caso de Proust, cuando el narrador dice: «Y, sin embargo, nuestros besos *lo* lograron. Al borde del mar, y no, con las olas, y no, en la playa, y no, en la arena, y no, de aquí a la eternidad, y no, y en nuestras tiernas noches de amor y de búsqueda del tiempo perdido, y sí» (p. 274). Como se nota, esta «búsqueda del tiempo perdido» es una cita que no recurre al marcador, se mimetiza en el nuevo texto y contexto en la nueva significación;

⁵ Véanse la página 273 y subsiguientes.

⁶ Cfr. Fernando Valerio Holguín, «Bolero, exilio y nostalgia: *La amigdalitis de Tarzán* de Alfredo Bryce Echenique», en César Ferreira e Ismael Márquez (Eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 2003, pp. 539-547. El autor analiza el elemento musical en la obra, evidenciando las adaptaciones irónicas de los textos de las canciones en el nuevo texto.

⁷ Sobre la alusión, véanse Luz Aurora Pimentel (1993) y Helena Beristáin (1996).

solamente un lector competente podrá reconocer el guiño intertextual en este caso, con su efecto cómico por la distanciación del significado original, tratándose aquí de un tiempo pragmático e inminente y no del tiempo trascendental de la memoria como en el texto proustiano. El título está perfectamente reproducido en la nueva obra, pero tiene una función alusiva puesto que se reformula en el discurso literario.

De acento más paródico es toda la referencia citacional al *boom latinoamericano* (pp. 33 y 55-57), palabra enmarcada que se vuelve juego fonético y semántico por representar algo que estalla, pero en este caso con una carga negativa: el término está repetido de manera diseminada durante algunas páginas con un tono fuertemente irónico que desestabiliza una etiqueta estandarizada para designar un importante período estético de la literatura latinoamericana. Se vuelve parte del nombre del seductor por antonomasia, Don Juan, de manera lúdica:

Y uno ahí canta que te canta lo mejor de la tristísima belleza de sus versos propios, pero ellos *boom* para arriba y *boom* para abajo, ni cuenta que se daban de nada, ni siquiera de que el cantautor peruano era uno de los suyos, con permiso de residencia caducado, difíciles comienzos, años duros, mítica búsqueda de las luces en la Ciudad Luz,
(...)

-Mejor para ti- me consolaba Fernanda María, ante cuyas plantas se postraba sin embargo medio *boom*, e incluso a pesar de que ella, a veces, justificaba el que yo me quedara y ellos no, presentándose como su novio y su compañero in-se-pa-ra-ble, cuando todos se tenían que marchar, ya es hora caballeros, y algún don Juan *Boom* que se quería encamar con ella, me miraba de arriba abajo como diciendo: «¿Y a qué horas se nos larga el cantautorcito?» (Bryce Echenique A. 2000: 56)

El cantautor nos define su perfil caracterial y artístico en este juego intertextual e irónico extremo, hasta la caricatura mediante la referencia al vate nacional, César Vallejo. La sátira llega a su culminación, puesto que la significación intertextual se logra, en este caso, mediante la referencia a la persona del poeta peruano y no a algún texto poético suyo. Así sucede cuando Juan Manuel hace su autopresentación, y al narrar su ida a París se compara con el poeta de su país, por el elemento común de la poesía y la emigración a la capital francesa, pero en seguida introduce el elemento de contraste que resignifica la referencia intertextual, siempre con efecto irónico: «...que es más o menos por donde andaba yo cuando zarpé a Europa con mi primera guitarra, tras haber ganado dos juegos florales y haberme convertido, ya con mi diploma en el bolsillo, en el poeta joven del año en que se nos va a París, como César

Vallejo, pero con guitarra» (p. 33). Más allá de la referencia citacional (por el nombre) y alusiva (por los versos) de Fernanda María en una carta dirigida al amigo –cuando escribe «alumna aventajada de un gimnasio de Tarzanes, hoy, como diría tu venerado poeta y compatriota César Vallejo, refiriéndose a sus huesos húmeros, hoy a mí las amígdalas a la mala se me han puesto» (p. 209)–, el personaje vuelve de manera amargamente irónica más tarde, cuando el narrador cuenta, o más bien, satiriza, el jurado de poesía que le otorgó el premio en Perú, en relación analéptica y repetitiva con el mismo acontecimiento ya narrado antes. El juego irónico producido por la intertextualidad siempre es acompañado por el mismo tono irónico del discurso y de la enunciación: «Carpio toca todavía mejor la guitarra, y la música que compone, señores miembros del jurado, autodidácticamente, además, tiene..., tiene..., sí, tiene algo de Atahualpa Yupanqui y hasta de Edith Piaf, me atrevería a decir, si me fuerzan un poquito...»; y para convencer crece la ironía: «–Lo que tiene, con su permiso, señor decano, es un gran porvenir por delante. Y debería viajar, por ejemplo, a París, porque yo creo que lo único que le falta es un poquito más de hambre, como a nuestro inmortal César Vallejo con aguacero en la Ciudad Luz...» (p. 276).

Salta a la vista la oralidad del diálogo reproducido, siempre elemento complementario de la máxima literariedad de la obra, justamente subrayada por la intertextualidad, que remite a otros textos literarios. También la cita onomástica de personajes y la alusión a algunos acontecimientos de la Historia, como el Che Guevara, y el '68 con su música, completa la configuración caricaturesca de nuestro protagonista, por medio de la cita intermedial (pp. 51-53 y 73).

La referencia intertextual que configura de manera auto-irónica a ambos los personajes en cuanto amigos y pareja amorosa, son los poemas de Lawrence sobre los elefantes, destacando sus características físicas y comportamentales, sobre todo su grandeza y lentitud de movimiento, tanto como su gracia, su naturaleza salvaje y libre, su misterio. La protagonista, Fernanda María, hace una comparación de su amigo y de ella con los mismo elefantes de Lawrence, por alusión, ya desde las primeras páginas, cuando en una carta pregunta al amigo si recibió el libro de poemas del autor inglés, que le había enviado por medio de amigos. Ahí es cuando plantea la identificación con los animales, como si el poeta hablara de ellos, sobre todo en el rasgo de lo salvaje y rebelde (p. 16). Elemento que la protagonista vuelve a demarcar en otra carta, pero destacando también la dulzura y nobleza de los animales, con referencia al poema «Elephants are slow to mate», cuando cita directa y textualmente «los elefantes, esos mastodontes, son muy lentos de domesticar» (pp. 185-186) Regresa sobre ello, de manera alusiva esta vez, el narrador, para subrayar la naturaleza rebelde del ánimo suyo y de la amiga en sus continuos desencuentros. Apela con amarga ironía directamente al autor y parafrasea sus versos: «Definitivamente, Mister David Herbert Lawrence, los elefantes, esas gigantescas bestias, esos tremendos

mastodontes, son lentísimos de domesticar». La cita de Fernanda María tiene la función de reforzar la identificación y la significación, mientras que Juan Manuel usa la alusión intertextual con una implicación irónica que acaba en un amarga auto-ironía. Este efecto se produce otra vez en la comunicación telefónica entre los dos, cuando Fernanda María hace referencia a los elefantes de Lawrence de manera invertida, diciendo «Los elefantes, esos mastodontes, son lentísimos valores seguros que D. H. Lawrence domesticó especialmente para nosotros. O sea que llegará el día.» (p. 260). De repente hay una esperanza de encuentro definitivo en las intenciones de la mujer, dispuesta por fin a domesticarse junto con el amigo. Pero un bostezo de Juan Manuel y su confusión con el nombre de la nueva amada Flor, que se funde de manera cómica en «Flor Mía», rompe el encanto, mientras se interrumpe también la comunicación telefónica que se acaba con una irónica confirmación de la identidad rebelde que Lawrence atribuye a los animales, porque la mujer exclama desolada: «Eso, Juan Manuel de mi alma... Eso mismo... Y muy buenas noches, adorado elefante mío...» (p. 261).

Cierta amargura de este amor incumplido encuentra expresión mediante la alusión al poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, por cierto una poesía sensual, cósmica y trascendental sobre el amor, pero también densa de tristeza y amargura por el desencuentro. El narrador hace alusión indirecta a ellas cuando habla de su arte de cantautor y de la música, con relación al amor, el de su primera esposa y el de Fernanda María, contextualizando la obra de Neruda en su narración para aumentar el significado de ella, otra vez acompañando la intertextualidad con el tono irónico: «Pude componer las canciones más tristes de mi vida, esa noche, y de hecho fueron veinte, en total, de pura coincidencia, lo juro» (p. 34). La ironía es más amarga cuando se refiere a la llegada del tercer incómodo en el departamento de París, que antes había compartido solamente con Fernanda María, cuando recuerda su compañía «ante unas botellas de tinto y unas canciones de amor, todas desesperadas» (p. 73). Para subrayar el elemento temporal en estos desencuentro aparece la alusión a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, con una reformulación recontextualizada y resignificada de sus famosos versos iniciales, siempre con la intención irónica de subvertir el significado original, manipulado para hacer frente a una situación que, sin embargo, no admite cambios. Sin embargo, Johnatan Swift aparece como cita onomástica para aludir al enredo de la historia de amor, pero implícitamente también al discurso narrativo en acto.

La intermedialidad está presente más que nada en la identificación de Juan Manuel en cuanto cantautor, como vimos, y también en la configuración del amor que adquiere una tonalidad romántica en referencia a la música de Frank Sinatra, a los boleros (pp. 14, 24 y 251-252) –sobre todo de Lucho Gatica (pp. 37, 269 y 271)–, al tango y al jazz cuando el narrador hace alusión a Carlos Gardel y al Louis Armstrong (p. 135 y p. 280). El juego intertextual se complementa con la intermedialidad por medio de la cita alusiva de una obra del cubano Cabrera

Infante, *Tres tristes tigres*, obra que pertenece al género de la novela-bolero. Por medio de un juego de identificación auto-irónica, en una de las primeras cartas Fernanda María escribe al amado, con referencia al triángulo con su esposo Enrique: «Como ves, nos acompañamos de la manera más completa, tres tristísimos tigres» (p. 95). Con todo, el amor perdura y está particularmente configurado por Frank Sinatra, quien aparece citado como nombre (por ejemplo en las pp. 166-167), y a través de unas palabras de una canción que se repiten de manera diseminada a lo largo de la narración en esta configuración de la relación amorosa, de varias maneras, más o menos irónicas según el contexto: *It's all right with me*⁸.

En fin, la obra es densa en referencias intertextuales e intermediales que, a través de la ironía, resignifican el texto original en la configuración narrativa como texto abierto y dinámico que implica la colaboración del lector. El proceso abarca todo el canon occidental, literario y artístico, con particular enfoque en la tradición hispánica e hispanoamericana. La obra concilia un logrado equilibrio entre la realidad y la ficción, la oralidad y la escritura. La textualidad abierta deja en suspenso la historia en una fragmentación formal que en el conjunto produce un efecto de pluralidad de lenguajes, de discursos, de voces (51-53)⁹. La amargura que atraviesa la obra y que culmina en la nostalgia final está suplantada por la ironía que logra resignificar y refundar la experiencia en un mundo diegético alegre y vital.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes Roland, «¿Qué es la escritura?», en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI Editores, 2000.

Bajtín Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bengoechea Mercedes et al., *Intertextuality/Intertextualidad*, Alcalá, Universidad de Alcalá, Mercedes Bengoechea y Ricardo Sola Editores, 1997.

Beristáin Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM, 1996.

Bessière Jean, «Literatura y representación», en Marc Angenot et al., *Teoría literaria*, México, Siglo XXI Editores, 2002.

Bryce Echenique Alfredo, *La amigdalitis de Tarzán*, Madrid, Punto de lectura, 2000.

Bryce Echenique Alfredo, *Papeles apasionados*, entrevista por Ana Laura Pérez, www.clarin.com/suplementos/cultura/e-01001d.htm (11/07/1990).

⁸ Véanse, en la obra, las páginas 42, 44, 46, 47, 49, 51, 59, 67 y 75.

⁹ Sobre la oralidad de la escritura del autor cfr. Alfredo Bryce Echenique, «El narrador oral», en César Ferreira e Ismael Márquez (Eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 2003, pp. 51-53.

- Ferreira César y Márquez Ismael (Eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 2003.
- Genette Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Graham Allen, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.
- Hutcheon Linda, *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 1992.
- Mendoza Fillola Antonio, *El intertexto lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Pimentel Luz Aurora, «Tematología y transtextualidad», en *NRFH*, México, a. XLI, No. 1, 1993, pp. 215-229.
- Pimentel Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI Editores.
- Ricoeur Paul, «Tiempo y narración: La triple 'mimesis'», en *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI Editores, 2004.
- Pimentel Luz Aurora, *Relato: historia y ficción*, México, Dosfilos Editores, 1994.