

Direcciones y carencias del narrador en *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique

José Luis de la Fuente

Con respecto a **Un mundo para Julius** (1970) de Alfredo Bryce Echenique la crítica y el propio autor han insistido en la utilización de unos mecanismos narrativos que hacen de la novela una pieza ante todo oral, donde el narrador⁽¹⁾ y sus diferentes manifestaciones actúan como elemento vertebrador de la historia a través de un extraordinario diseño discursivo que tiene como objetivo fundamental caracterizar y concretar el mundo de Julius.

Este trabajo intentará adentrarse en ese ámbito del narrador; se ocupará del estudio de la modalización⁽²⁾ en **Un mundo para Julius** atendiendo a dos aspectos complementarios: las direcciones del narrador y sus carencias en el relato que gobierna. El narrador, con un poder total, dispondrá a su antojo de la historia, aunque en un intento de oralidad y de credibilidad la dotará -junto a otros recursos- de un discurso que a menudo, por un lado, dirige a un supuesto narratario⁽³⁾; en el que, por otro, efectúa un préstamo de su voz a los personajes; y, por último, finge sus carencias.

El narrador de **Un mundo para Julius** es heterodiegético⁽⁴⁾, no es personaje de la historia que se narra, aunque en ocasiones su presencia parece estar latente; el narrador cuenta hechos o acontecimientos que su propio discurso permite interpretarlos como que no le son ajenos. Es habitual su presencia en escena, junto a los personajes de la historia, interviniendo, con una clara función ideológica o testimonial⁽⁵⁾ en el mismo escenario de los acontecimientos, para censurar o disculpar a los personajes, o para corroborar sus acciones o sentimientos.

De manera que el predominio de esta omnisciencia neutral⁽⁶⁾ del narrador, ilimitado y omnisapiente, le permite también introducirse veladamente en la historia apuntando sus hilos. Como consecuencia de esto, el narrador (con el ánimo de una verosimilitud ya lograda, y, lo que es más, con la intención de crear una sensación de realidad visible y palpable para el receptor, pero también, sobre todo, un discurso directo y vivo) deja a sus personajes una buena parte de la construcción del relato, de tal manera que en esos momentos prevalezca la

voz de aquéllos, generando así un discurso en el que, sin abandonar totalmente la omnisciencia neutral, se cife a una omnisciencia selectiva⁽⁷⁾. Así, la perspectiva que entonces toma el relato será la propia del personaje elegido, si bien, en la mayoría de los casos, esa modalización se transtorna con alguna intervención del autor implícito⁽⁸⁾ que modela ideológicamente el contenido. En otras ocasiones, la modalización adoptada será la de una omnisciencia multiselectiva⁽⁹⁾, por la que dos o más personajes se harán cargo del relato de la historia. Esto es particularmente interesante, porque resultan habituales las manifestaciones de esas intervenciones en el interior del discurso del narrador.

Más útil para concretarlos y diferenciarlos será la omnisciencia multiselectiva, cuando son colocados en escena varios personajes, en una determinada situación, y sus comportamientos se van conformando a la medida de su propia individualidad, que contrastará con la del resto. Por ejemplo:

"A fin de año había lo de la repartición de premios [...]. Juan Lucas no aportó nunca por ahí. Se entendía con las monjitas por medio de cheques. Le pasaban la cuenta del semestre, la leía entre mil otras en su oficina, y llenaba la suma indicada. La que sí venía, muerta de flojera, era Susan. También los Lastarria vinieron hasta que sus hijos terminaron en Inmaculado Corazón. Juan no se atrevía a besarle la mano a Susan, por lo de las monjitas, y después regresaba a su casa lleno de remordimientos. En cambio la tía Susana gozaba; esa se sabía el nombre, el apellido, la procedencia de todos los alumnos, y se pasaba la tarde enseñándole sus hijos a sus amigos, como si fueran una joya valiosísima. Corría de monja en monja y se desvivía saludándolas y presentándolas a su marido [...]. Susan, linda, se aburría a gritos, no veía las horas de que la ceremonia se acabara. Julius la buscaba con los ojos, la miraba desde su silletita y la adoraba, la controlaba, con el deseo le exigía que prestara atención, que ubicara a cada uno de sus amigos [...]. Santiago y Bobby siempre habían pasado con las justas del año, en cambio Julius estaba entre los primeros de su clase" (pág. 103)⁽¹⁰⁾.

En otras ocasiones, la perspectiva se centra en todo un grupo, en el que Julius está integrado:

"...ellos se pegaron la arrepentida del siglo, lo sintieron en el alma, se llenaron de propósitos de enmienda, nunca más volverían a garabatear una pared y, cada vez que comieran un chocolate, irían derecho a arrojar la platina al tarro de basura" (págs. 130-131).

No obstante, será más frecuente la adopción de la omnisciencia selectiva, como indiqué, especialmente en las apariciones en escena del niño protagonista. Su función parece evidente: individualiza al personaje con mayor eficacia que la omnisciencia neutral, por

cuanto la perspectiva que adquiere es la de aquél, en cuya visión es acompañado por el narrador o, para ser exacto, cuya visión es adoptada por el narrador.

"...Era tan maravilloso estar ahí parado junto a su mamá, en el silencio de la misa de siete, donde aparte de los ponnn ponnn espaciados y del andar de ese señor tan rico y tan beato, sólo se escuchaba el paso de algún sacerdote que venía a rezar varias horas, desde el alba, [...], así deben sonar las alas de los ángeles cuando se van al cielo y mami aquí a mi lado con el pañuelo blanco, se le ha escapado el mechón..." (pág. 144).

Esta focalización, también cuantitativamente muy importante a lo largo de la novela, generalmente va acompañada, como veremos, por los estilos libres, directo⁽¹¹⁾ e indirecto⁽¹²⁾, y puros, dichos o pensados por el personaje.

"Julius abrió rápido la ventana, asomó bruscamente la cara, pero allá afuera, entre el aire oscuro y tibio de la noche, Vilma continuó siendo puta, tan chuchumeca como Nilda contó esta mañana. Y más todavía, eso era lo peor, más todavía. Cerró la ventana, se quedó tranquilo, mudo, como si nada, absolutamente nada hubiera pasado, [...] mírenme, no pasa nada, absolutamente nada, sólo que Vilma es puta más grande que hace un instante cuando abrí la ventana, mucho mucho más que esta mañana..." (pág. 422).

Por lo tanto, este narrador heterodiegético, que está implicado, aunque velada, subrepticamente en la historia, subjetivo en lo que se refiere a los impulsos de los personajes, pero objetivo, generalmente, en sus acciones, no duda en descargar sobre ellos el peso de la narración.

Tampoco es extraño que el narrador omnisciente limite su propio punto de vista⁽¹³⁾ y por medio de una paralipsis⁽¹⁴⁾ oculte un dato más o menos necesario para la comprensión de la historia. Generalmente, ese desconocimiento u omisión se inserta en el discurso de los personajes, en el punto de vista de los personajes:

"Nilda trajo al bebé que había tenido, nadie sabe cómo: simplemente un día empezó a inflarse bajo el mandil de cocinera y una tarde pidió permiso para irse a dar a luz. Una semana después regresó lista para el viaje a Chosica y con el monstruito ese" (pág. 49).

Por supuesto que resulta más habitual, mayor cuantitativamente, en la perspectiva del protagonista:

"Carlos y los mayordomos habían salido. Nilda andaba ocupada con su hijo y Arminda y su hija sabe Dios por dónde andarían. Lo cierto es que el pobre Julius estaba loco por salir..." (pág. 59).

Resultará un útil recurso para la caracterización, mucho más que el aséptico relato objetivo y neutro del narrador omnisciente, quien en estos casos selecciona la perspectiva y se va fundiendo con el personaje para ser un solo ente.

Entonces, el narrador puede poseer unos conocimientos de igual grado que los personajes. Este narrador equiesciento⁽¹⁵⁾ puede incluso convertirse en un narrador infraesciente⁽¹⁶⁾, deficiente, pero más raramente:

"...apareció Susan; [...] apareció aterrada, como diciendo adónde me han traído, no reconocía, sabe Dios en qué había estado pensando en los dos últimos minutos" (pág. 71).

Esta deficiencia es más habitual cuando se tratan escenas protagonizadas por personajes apenas relevantes en el conjunto, sobre los que el narrador no parece -si bien esto sucede en escasísimas ocasiones- tener un dominio, un conocimiento absoluto de sus conciencias:

"...Concepción de los Reyes, ¿qué verá? Se limitaba a sonreír viejísima y como si no captara ese súbito entusiasmo que un universo de amos manifestaba por ella. ¿Lo captaba? ¿O simplemente se sentía tocada, reída y aplaudida por seres increíbles y sobre todo muy variables?..." (pág. 157).

Aun así, a pesar de esas limitaciones, el carácter omnisciente, total, del narrador es evidente. El nuestro posee un absoluto dominio sobre los personajes, sobre el tiempo y el espacio, aunque su estatuto -la narración vívida, directa y oral- suponga que él mismo limite su perspectiva cuantas veces se le antoje, prestando su voz a los personajes o retomándola de nuevo⁽¹⁷⁾. Todo ello responde al deseo del autor de crear una narración con una enorme carga de oralidad, y, de paso, configurar un mundo que no sólo es propiedad de quien lo relata, sino también lo es del conjunto de los personajes, que con su voz, de alguna manera propician la creación del ambiente y las situaciones que configuran ese mundo y confirman su autenticidad. Esto contribuye a la confirmación de las tesis del autor implícito en lo que respecta a las imperfecciones de ese mundo chato y superficial donde crece el niño

protagonista, cuya experiencia al final de su infancia provocará la decepción y la desesperanza que le sitúan traumática y repentinamente en la adolescencia cuando se diluye su inocencia en los entresijos de las ya reconocidas relaciones humanas que conforman el mundo que ha heredado.

Aunque el narrador de **Un mundo para Julius** no deje de ser omnisciente⁽¹⁸⁾, en numerosas ocasiones emerge del fondo de la historia para instalarse cómodamente en el discurso y así guiar o señalar a un supuesto destinatario cualquier detalle que merezca su atención, y, entonces, la presencia del narrador se hace patente dirigiéndose a un *tú*, externo a la historia, pero en la cual ha de comprometerse. No siempre, sin embargo, esa dirección aparece absolutamente objetivada. El narrador puntualiza intercalando su precisión en el discurso de la señora:

"¿Vengan! ¿Vengan para que los escobillen! ¿Por misericordia de Dios no les ha caído en los ojos! (A Vilma le había caído uno grandazo en la boca) ¿Ya no sé qué hacer con Rafaelito!..." (pág. 24).

Otras veces el narrador precisa con ánimo de corrección una información antes ofrecida, que de inmediato, con espontaneidad, concreta.

"...En ese instante llegó el señor Lastarria, el padre de Rafaelito y el mago se derritió. Entró el señor Lastarria, Juan Lastarria y avanzó para saludar una vez más a su esposa..." (pág. 31).

Más adelante:

"El mago ya estaba empezando con toda la alharaca de *a ver, ¿quién quiere hacer un truquito?*, cuando, sin que nadie lo hubiese notado (sólo Vilma y Cinthia), descubrió que, a su lado, junto a la mesa, había una criatura orejona parada con los tacos muy juntos" (pág. 33).

Será habitual esa función informativa del narrador⁽¹⁹⁾, por la que éste trata de mantener su vínculo con el narratario. En otro momento:

"...Juan Lucas, y por esas cosas raras de la vida, sí se había recordado el santo de Julius (ayer, mientras lo afeitaban en la peluquería del hotel hizo una mueca y el peluquero se disculpó creyendo haberlo lastimado), pero decidió taparse la boca..." (pág. 192).

La precisión del narrador, por medio del autor implícito, busca la caracterización del personaje, el retrato detallado del mundo que hereda Julius. A la vez, el autor real, la creación de un narrador vivo y espontáneo que dinamiza la historia y la objetiva en su discurso.

La misma función informativa, y de comunicación con el narratorio, desempeña otro fragmento en el que se añade lo rumoroso que puede, también, definir a esa clase:

"...hay baile esta noche en el Casino o en casa de Pelusita Marticonera (hija de Aránzazu, la que fue amante de Juan Lucas, la que estaba en los toros)..." (pág. 183).

En ocasiones, el narrador se muestra escrupuloso en el relato de ciertos detalles, aunque, en el caso al que ahora me refiero, no falta la nota irónica y conminatoria, pero velada, del autor implícito:

"Había sido un viaje feliz, demasiado corto, ahora que se sentían en Lima. Imposible resumirlo así, en tan poco tiempo [...]. En fin, ya de eso se encargarían las crónicas sociales con "inimitable mentecatería", según Juan Lucas. Hablarían de su viaje sin que ellos lo quisieran... (Ya por ahí no me meto: eso es algo que pertenece al yo profundo de los limeños: nunca se sabrá; eso de querer salir, o no, en "sociales", juran que no...)"⁽²⁰⁾ (pág. 72).

Sin embargo, el narrador acostumbra a obviar sus escrúpulos y censura abiertamente las acciones de los personajes:

"Ellos estaban unos diez metros más allá y seguían besándose. A quién se le ocurría, es verdad, pero tal vez Manolo y Cecilia creían que ése era el lugar más seguro..." (pág. 192).

O interviene con su opinión en asuntos más delicados: por ejemplo, en la condición de la prometida del arquitecto, que contrasta a las claras con su admirada Susan:

"...la pobre se pasaba reunión tras reunión calladita, siempre sonriente y accediendo en todo, algo insignificántita la novia del arquitecto, la verdad " (pág. 164).

Sin embargo, aquí incluye en su discurso el de los propios personajes en estilo directo libre.

Tampoco duda en mostrar su asombro, aunque lo que sucede es que adopta, como dije, la voz de los personajes para insertarla en su discurso. Es habitual, con Susan, esa actitud, casi aturdida, del narrador, como también les sucede a los personajes masculinos de la historia, por la impresión que en su ánimo provoca. En el ejemplo que expongo se trata de una dama la admirada, en estilo indirecto libre, ante la pose de Susan:

"Al día siguiente vino a visitarla espantada la embajadora de Nicaragua [...]. Susan la recibió sonriente pero sufriendo. ¡Había que verla con sus mañanitas tejidas por unas monitas de Oviedo!" (pág. 137).

O, anteriormente:

"...y ella se movía más, alargando tantito el brazo para ponerle las manos en la posición correcta, con sus dedos tan buenos que seguro acababan de bañarse en agua bendita..." (pág. 133).

En otras partes del discurso, el narrador omnisciente desempeña, desde el autor implícito, una función ideológica⁽²¹⁾ -que resulta dominante- que persigue la toma de opinión del lector implícito. Es común que esto suceda en las apariciones en escena de Juan Lucas; por ejemplo:

"Minutos después de la primera inyección llegó Juan Lucas, casi se podría decir que vestido para la ocasión, con una capa para la ocasión en todo caso" (pág. 136).

Más significativa, por el deíctico, se convierte otra escena, en la que el narrador muestra al personaje desde la voz de los niños del colegio Santa María:

"Hasta el Arenas de la clase, el más inmundo de los Arenas, parecía recién bañadito esa mañana. Más bien su papá estaba bien sucio: es ese señor de bigotes que baja del Ford" (pág. 119).

El tratamiento común que el narrador establece cuando se dirige al narratario es un *tú* que vincula más estrechamente a ambos:

"Hasta había aprendido a poner inyecciones intramusculares y no le tenía asco ni a los pobres ni a los mendigos, qué te crees" (págs. 138-139).

Si atendemos al contenido total de la secuencia en la que se inserta esta frase -las obras de caridad de Susan, pronto abandonadas-, hemos de interpretar ese *tú* irónico como dirigido a Juan Lucas, que ha tratado de convencer a su esposa para que abandone esa práctica repentina, que además cree debida al influjo de Julius, y, por tanto podría muy bien ser, su emisión, del niño, transformada en estilo indirecto libre por el narrador, primero, y, después, en directo libre, para lograr una mayor eficacia en el contraste entre la personalidad de Susan y su nuevo e inesperado giro. No parece clara, sin embargo, esa identificación (lo más probable es que sea el narrador cómplice y solidario con Julius, por cuanto no parece que el niño esté en escena), porque incluso sería factible interpretarlo como la voz del narrador que se dirige al personaje de Juan Lucas, en defensa de la mujer ahí, y de Julius más adelante. Sea como fuere, la segunda persona logra el contraste en la personalidad de Susan y consigue la llamada que es atendida por el lector implícito e interpretada.

La nota humorística resulta más evidente en otra secuencia -el intento de Juan Lucas por calmar a Bobby-, que concluye con las palabras del narrador al narratario, donde el lector implícito recibe, de una manera directa, una nota más de la personalidad de los dos personajes, ahora enfrentados:

"-¡Alcahuate! ¡Cabrón de mierda!

Ahí tienes algo que hace por lo menos treinta años nadie le decía a Juan Lucas; se desconcertó el golfista..." (p 337).

Más interesantes son los casos en que el narrador de **Un mundo para Julius** trata de mostrar el lujo de esos lugares al narratario -la identificación con el lector real se hace más evidente que nunca-, cuya experiencia no le permite, probablemente, apreciar el auténtico valor material de esos objetos:

"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; además, habrías visto muy buenos jugadores de golf, hombres sin edad, de brazos fuertes y ágiles, y mujeres bastante chambonas en lo de darle a la pelotita pero lindas" (pág. 108).

Más evidente resulta en otros momentos:

"En otro baño, uno que tú nunca tendrás, hollywoodense en la forma, en el color, en la dimensión de sus aparatos higiénicos, oriental en sus pomitos de perfume, francés en sus frascos de porcelana de botica antigua, con inscripciones latinas, Susan tomaba una ducha deliciosa" (pág. 87).

O, por ejemplo:

"...se conocían en restaurants en que la cuenta podría ser tu sueldo y no en los afiches esos que ponen para que te enteres de lo del cáncer" (pág. 183).

Según Bryce Echenique,

"Ese tú no tiene otra finalidad que la de darle al lector la idea de algo inaccesible para él por lo lujoso y suntuoso y caro; es como si buscara que el mismo lector se imagine un lujo asiático de acuerdo a sus deseos"⁽²²⁾.

La segunda persona, por tanto, nuevamente significa la intención de introducir al receptor en el ambiente de la historia; lo acerca más, por el contraste, que la simple mención o la descripción aséptica de la suntuosidad y la ostentación de los miembros de ese mundo.

Por otra parte, la función semántica de la omnisciencia psíquica resultará fundamental para el conocimiento de la oligarquía limeña y la situación del niño Julius, por cuanto el autor implícito rodea la historia de unos caracteres de clase, por asociación o contraste con los propios de la familia protagonista, que precisan por esas dos vías los de éstos, y, además unos desplazamientos y unos apuntes espaciales -con o sin señal del narrador cuasi cicerone- que completan el ambiente en el que se desarrollan las escenas de la historia y coadyuvan a la impresión que el lector implícito ha de recibir del carácter de esa vieja oligarquía, que representa el núcleo familiar sobre el que gira la trama de la novela.

Resulta más normal la apelación del *yo* narrador a un *tú*, que representa al personaje. Esta segunda persona se emplea, generalmente, cuando quien narra, con ternura, se convierte en cómplice de Julius y acompaña con su voz las sensaciones del protagonista:

"...En la pena que tú nunca olvidarás, Julius. Porque cuando se es así, cuando el día de tu santo o el de Año Nuevo o el de Navidad o cualquier otro día en que haya que querer y ser querido, cuando un día como hoy te entristece hasta regresar del Golf e irte a pasear por la piscina ya vacía y oscura, cuando se es así, cuando toda esperada alegría lleva su otra cara de pena inmensa, peor aún, de amenaza constante e indefinida de cuando tu

has visto en la piscina vacía de gente, vacía de las niñas que te recordaban a Cinthia, vacía de Bertha que la estaba escarmenando, vacía de Celso y Daniel que no han venido a verte en todo el verano [...] te dan ganas de ir al baño y sentías tu cuerpo, te sentías tú, te daban esos momentos tan raros y pensabas qu en la suite se estaría mejor pero te quedabas, te ibas quedando y veías allá lejos, sobre el mostrador, en el bar, la butifarras de otro momento como esta mañana cuando ella (Susan) vino y te dio los minutos de felicidad que amenazan siempre con pena más tarde..." (pág. 207).

En **Un mundo para Julius** esa segunda persona⁽²³⁾ responde a varias causas: al consejo, al reproche y a la oralidad, aunque, semánticamente, eso se refiera, siempre, a la soledad del niño, desvinculado de su mundo, y a la solidaridad de un narrador que entiende y comparte sus más íntimas manifestaciones.

En otro momento:

"...*come, niño*, te dijo, con la mueca que era su sonrisa; insistió en que era para ti y te lo fue acercando poquito a poco con la mano [...]; la mano te iba acercando el platito con el pan y la mantequilla y tú viste de repente la uña negra morada inmensa un punto blanco, anda comiendo niño, y tú viste los guantes blancos con que Celso y Daniel servían en el palacio..." (pág. 212).

La función es la misma, aunque en este caso se añada la particularidad del Julius que, aparentemente más cercano al mundo de los criados, se desvincula de éste por el asco que le produce, e inconscientemente reclama las maneras del palacio. Es la tragedia del niño: situado entre esos dos mundos que representan la sección familiar y la sección servidumbre, no pertenece a ninguno de ellos por entero y se debate en la línea que los separa.

En esta narración en segunda persona puede, además, intercalarse la tercera, y, entonces, la voz del narrador suspende momentáneamente el discurso para mostrar una modalidad que podría pertenecer al propio Julius:

"Puedes ser malo entre todos los que no están en tercero pero también puedes ser malo entre los malos, mira otra vez al piso a ver si te contesta, ¿quién te va a contestar, Julius?... La monjita del piano se le acercó nerviosísima, ¿por qué, Julius?... Vio el piano oliendo delicioso, a tecla, a limpiecita, y corrió a unirse a Del Castillo y Sánchez Concha, tal vez junto a ellos volvería a crecer, mira allá está el gordo Martinto, fíjate en los Arenas, mira a Chávez, fíjate en Cano" (pág. 259).

No en vano, el narrador, según palabras del propio Bryce Echenique, "es un desdoblamiento del autor, que podría ser una visión a posteriori de Julius"⁽²⁴⁾.

Esa complicidad que se establece entre el narrador y el protagonista puede llegar a transformarse en un cuasidiálogo en el que se incluye al narratario no explicitado y se le informa de datos de la historia que aquéllos, fundidos en la práctica, poseen y comparten; la fórmula es el empleo de un *tú* impersonal casi siempre implícito:

"El problema con Arzubiaga es que nunca le pegaba a nadie; una vez hasta separó a dos que estaban en pleno catchascán. Todos le gritaban que no los separara, que la monja no venía todavía, pero Arzubiaga los separó cargando a uno en peso. Además, ibas a pedirle que le sacara la mugre a Gómez, un cholón medio bruto y con demasiado pelo negro, pero él sonreía y te decía que otro día" (pág. 86).

El narrador entra en el discurso, asume la voz del personaje y éste informa a un narratario incluido supuestamente en la historia. Sin embargo, la sensación es otra. El lector implícito recibe el discurso, la voz parece salirse de la historia creando una extraordinaria sensación de oralidad.

Otro fragmento más claro:

"...luego tremendo catchascán y el asunto terminaba cuando tú decías me rindo y te quedabas triste por un par de días o para toda la vida o, cuando con más suerte, escuchabas el acogotado decir suelta ya o me rindo y te ibas sobradísimo, te quedabas así por varios días hasta que venía Espejo Roto a comunicarte que en el pueblo vecino había uno que disparaba más rápido que tú y el proceso se repetía, con los mismos riesgos y ventajas" (pág. 276).

No es sólo un recurso para cercar la acción al lector, sino también, y por ello, para implicar al lector en ese mundo donde el machismo se convierte en habitual regla de conducta. La posición del autor implícito en el momento de aproximar al lector a esas situaciones queda evidenciada con la nota irónica que suele caracterizarlos.

A veces, el *tú* impersonal, difícilmente dirigido al narratario no explícito, no revela una tan evidente correspondencia entre un determinado personaje y el narrador, aunque por sus palabras pudiera advertirse que la experiencia de ambos ha resultado similar:

"Era el médico amigo de la familia, se le notaba en la corbata y en el carrazo que había dejado estacionado afuera; uno de esos médicos que jamás mencionan, a los que jamás se les menciona el pago de las visitas,

nada de ¿cuánto le debo, doctor? y faltas de fineza por el estilo; uno de esos que de repente te pasan un cuentón y que nunca están cuando se te muere tu tía pobre, la pobre" (pág. 136).

En esta ocasión, sirve para continuar el detallado de ese mundo al que Julius pertenece, dominado por la hipocresía y el dinero, apelando a un *tú* que apunta al personaje ("te pasan un cuentón") y al narratario ("que nunca están cuando se te muere tu tía pobre"), quien no participa de las cualidades de ese mundo, lo cual justifica su fácil identificación con el lector global de la novela.

Habitualmente, el narrador emplea este tipo de impersonalidad cuando se refiere a sentimientos, sensaciones o estados de ánimo de la oligarquía:

"Esos días en que todo lleva hacia un delicioso equilibrio anímico y en los que tu único deseo oculto podría ser la playa, completamente al alcance de tu mano" (pág. 175).

Y, en otros momentos, la identificación entre el narrador y el protagonista, parece ser completa⁽²⁵⁾:

"Nilda [...] con el hipo y los dientes de oro encima besa a Julius que siente el olor de las cholas cuando se acicalan y escucha en la oreja el sufrimiento-hipo de los sirvientes que te quieren" (pág. 180).

Si la experiencia relatada se refiere a un objeto particular, la presencia del narrador en la historia queda absolutamente manifiesta cuando se acerca para describirlo:

"...no faltó algún amigo bromista de Juan Lucas, para decir ni más ni menos que una señora con hemorroides, al ver la camioneta con los faroles redondos; en efecto, casi te ardían cuando se iluminaban" (pág. 94).

En **Un mundo para Julius**, el narrador de la historia ejerce sobre ésta un dominio casi absoluto, hasta el punto de arbitrar las más variadas soluciones para las distintas situaciones, mostrando al narratario el medio en que acontece su historia y comprometiéndole, o prestando su voz a los personajes para hacerla más vívida y auténtica. El narrador adopta distintas actitudes respecto a su relato, siempre con el objetivo de detallar los caracteres y relaciones del mundo que ofrece. Aquí el discurso se transforma en almacén de informaciones sutiles que propician la toma de opinión del lector implícito. Si el objeto

destinatario es un personaje, el narrador establece con él una complicidad, e identificación incluso, que puede, por un lado, distanciar irónicamente al autor implícito de los ambientes retratados, o, por otro, vincular su experiencia a la del propio personaje. La omnisciencia neutral es, en algunos momentos, limitada, y la selectiva impuesta ofrece entonces más precisamente los detalles que conforman los espacios en que se mueven los personajes y las relaciones que entre éstos se establecen.

En definitiva, las metas son la oralidad y la credibilidad. Por esa razón, el narrador articulado por el autor implícito engaña en las cesiones de su voz, finge sus carencias y dirige el relato a su narratario que en la práctica resultará el lector implícito cuya toma de postura se solicita.

De manera que las diferentes posturas del narrador de la novela de Bryce Echenique persiguen la oralidad del relato y la recreación del mundo que Julius ha heredado, y cuyas manías y distorsiones hacen de éste un ser marginal que se verá absolutamente desplazado y arrojado de los balanceos iniciales al tenebroso abismo de un pretendido olvido⁽²⁶⁾.

NOTAS

- (1) En el nivel intratextual, en el Texto-Narración, el emisor de la comunicación; véase Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, Barcelona, Ariel, 1986, págs. 276-277. "Sujeto de enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones", en Darío Villanueva, **El comentario de textos narrativos: la novela**, Gijón-Valladolid, 1989, pág. 193. Consúltense también Oscar Tacca, **Las voces de la novela**, Madrid, Gredos, 1973, págs. 64-112.
- (2) "Se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlos *según tal o cual punto de vista* y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*: la "representación" o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así [...] mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que se cuenta; puede también guardar la información que ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia [...], cuya "visión" o "punto de vista", como se suelen llamar, adoptará o fingirá adoptar, pareciendo entonces adoptar respecto de la historia [...] tal o cual *perspectiva*"; en G. Genette, **Figuras III**, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 220. Podría decirse que es el ángulo a través del que se enfocan los acontecimientos de la historia y la voz o voces que intervienen desde diferentes puntos de vista. Véase D. Villanueva, **op. cit.**, págs. 19-20.
- (3) "Distinguiremos el *narratario* del *lector implícito* [...] porque aquél es exclusivamente el destinatario interno o receptor immanente del discurso novelístico que justifica la fenomenicidad del texto que lo sustenta"; en D. Villanueva, **op. cit.**, pág. 33. Véase también G. Prince, "On Readers and Listeners in Narrative", **Neophilologus**, nº 55, págs. 117-122; "Notes towards a Categorization of Fictional *Narratees*", **Genre**, nº 4, págs. 100-105; e "Introduction à l'étude du narrataire", **Poétique**, nº 14, págs. 178-196. Sobre estos artículos y otras cuestiones acerca del narratario, ver Seymour Chatman, **Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)**, Madrid, Taurus, 1990, págs. 272-281.
- (4) Si entendemos que la narración heterodiegética es aquella cuyo narrador está "ausente de la historia que cuenta", según Genette (**op. cit.**, pág. 299), podemos aplicar ese mismo adjetivo, como hace Villanueva (**op. cit.**, pág. 190), al narrador cuyo relato tiene esa particularidad.
- (5) "Relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio"; en Genette, **op. cit.**, pág. 310.
- (6) "La voz predominante es [...] la de un narrador que lo sabe todo, el presente, pasado y futuro de sus personajes, sus sueños, sus más recónditos pensamientos, sus más oscuras intenciones"; en Villanueva, **op. cit.**, pág. 25.
- (7) "Forma de modalización por la que la voz del narrador cuenta tan sólo aquellos aspectos de la historia perceptibles desde la perspectiva de un personaje escogido, que le presta así su punto de vista"; **ibidem**, págs. 194-195.

(8) Según W. Booth, el autor real, cuando escribe, "no crea simplemente un *hombre en general*, ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros [...] La impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras relaciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra" (**La retórica de la ficción**, Barcelona, Bosch, 1974, págs. 66-67). Chatman precisa que el *autor implícito* es "reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás de la narración" (**op. cit.**, pág. 159); en cuanto al lector implícito -que Booth llama lector asumido-, dice que es "el público presupuesto por la misma narración[...] siempre está presente" (**ibidem**, pág. 161). Villanueva, siguiendo a W. Iser (**The Ymplied Reader**, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1974), explica que "ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación" (**op. cit.**, pág. 36). Además, traduce de Iser para precisar que el lector implícito "incluye a la vez la preestructuración por el texto de su significado potencial y la actualización del mismo por parte del lector en el proceso de lectura" (**ibidem**, pág. 37).

(9) "La voz del narrador cuenta tan sólo aquellos aspectos de la historia perceptibles desde la perspectiva de dos o más personajes selectos, que le prestan así sus respectivos puntos de vista", Villanueva, **op. cit.**, pág. 194.

(10) **Un mundo para Julius**, Barcelona, Plaza & Janés, 1986. Citaré el número de las páginas junto al texto y entre paréntesis.

(11) "Consiste en la introducción en un período narrativo de un fragmento en estilo directo sin ningún tipo de marca, aunque en muchos casos lo que ocurre es que el autor introduce directamente un contenido que no corresponde al narrador sino a la vivencia del personaje y esto lo hace sin marca de aviso gramatical alguna"; S. Sanz Villanueva, "De la innovación al experimento en la novela actual", en S. Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, eds., **Teoría de la novela**, Madrid, SGEL, 1976, págs. 262-263.

(12) Villanueva dice que es la "modalidad de discurso que se puede calificar de neutral, pues permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador [...]. Como marcas lingüísticas de su presencia están el uso del imperfecto de indicativo, la reconversión de la persona *yo* en la persona *él*, la afectividad expresiva proporcionada por exclamaciones, interrogaciones, léxico, coloquialismos, etc., así como la ausencia introductoria de los *verba dicendi*"; **op. cit.**, págs. 187-188. Chatman explica que "tiene un mayor grado de autonomía y aunque puede persistir la ambigüedad, la ausencia de la señal hace que suene más como si el personaje estuviera hablando o pensando que como el relato de un narrador"; **op. cit.**, pág. 195.

(13) El punto de vista -también se ha llamado focalización- está "estrechamente relacionado con la relación autor-lector virtual y narrador-narratario [...]: se trata del ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en el que se sitúa un narrador para contar su historia"; en R. Bourneuf y R. Ouellet, **La novela**, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 96.

(14) Según Genette, alteración o infracción momentánea al punto de vista predominante que consiste en "dar menos información de la que en principio es necesaria"; **op. cit.**, pág. 249.

(15) "Si el narrador [...], en lugar de acordarse de un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que pueden tener los personajes; si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos [...]. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye, pues, un caudal de información equivalente al de éstos"; Tacca, **Las voces de la novela**, opág. cit., pág. 77). Podríamos entender las omnisciencias selectiva y multiselectiva como dos variantes ocasionales del grado equiesciento del narrador.

(16) El narrador dispone de "una suma de información *deficiente* con respecto a la que poseen sus personajes"; **ibidem**, pág. 83.

(17) María del Carmen Bobes explica que "la omnisciencia puede ser, pues, temporal, espacial o psíquica (la semántica la incluimos dentro de la psíquica), y sólo cuando coinciden las tres puede hablarse de omnisciencia total"; en **Teoría General de la novela (Semiología de "La Regenta")**, Madrid, Gredos, 1985, pág. 72. Define la omnisciencia psíquica como aquella "que permite entrar en el interior del personaje y de las cosas, interpretando el sentido que pueden tener por relación a la historia. Es una actitud *semántica*, o mejor *sémica*, que supone conocimientos previos a la situación y a la mera observación de los objetos, supone una carga cultural y un sistema de valores: si describimos un salón y presentamos muebles de tal o cual estilo, o simplemente de tal o cual madera, reconocemos el estilo o valoramos la madera y estos juicios suponen una cultura, unos conocimientos. La mayor parte de los relatos están concebidos de este modo y suelen apoyarse, quizá más que en los conocimientos directos y específicos sobre cada objeto, en los tópicos sociales, o en las presuposiciones lingüísticas"; **ibidem**, pág. 322.

(18) "El narrador planea por encima de los personajes, su saber es omnisciente: autor-dios que todo lo sabe, autor-fantasma que todo lo descubre, Asmodeo que penetra en todos los recintos"; en Tacca, **op. cit.**, pág. 73.

(19) Genette habla de *función de comunicación*, referida a la propia situación narrativa, "cuyos dos protagonistas son el narratario, presente, ausente o virtual, y el propio narrador. A la orientación hacia el narratario, al interés por establecer o mantener con él un contacto, o incluso un diálogo [...], corresponde una función que recuerda a la vez la función *fática* (verificar el contacto) y la función *conativa* (actuar sobre el destinatario) de Jakobson"; **op. cit.**, pág. 309.

(20) W. A. Luchting explica: "Cuando le pregunté a Bryce quién decía esto, me contestó: "Digamos que *lo piensa el autor y lo dice un segundo autor* que se sale del texto mediante el paréntesis. Es como si hubiera hecho un llamado a pie de página [...]" (carta, 24 de febrero de 1972). Este *segundo autor* es, naturalmente, el narrador". En **Alfredo Bryce. Humores y malhumores**, Lima, Milla Batres, 1975, pág. 47.

(21) "las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción: aquí se afirma lo que podríamos llamar la *función ideológica* del narrador"; Genette, **op. cit.**, pág. 310.

(22) W. A. Luchting, "**Un mundo para Julius** de Alfredo Bryce", **Ínsula**, nº 332-333, pág. 5.

(23) Dice Sanz Villanueva a propósito del relato desde la segunda persona: "El relato desde el tú implica una literatura de tipo confesional, normalmente de autorreproche [...] y que también [...] supone una desconfianza en la praxis política"; **op. cit.**, pág. 259. Véase también Francisco Ynduráin, "La novela desde la segunda persona", en AA.VV., **Historia y estructura de la obra literaria**, Madrid, C.S.I.C., 1971, págs. 159-173.

(24) Conferencia pronunciada en Montpellier, Universidad Paul Valéry, 25 de marzo de 1980, cit. por J. Soubeyroux, "Rapports sociaux et niveaux de discours dans **Un mundo para Julius**", en **Co-textes**, nº 9, 1985, pág. 94.

(25) Esto ya lo ha explicado Luchting: "El narrador y el autor se aproximan a menudo, casi devienen la misma persona a veces"; **op. cit.**, pág. 47.

(26) Véase, además, W. A. Luchting, **op. cit.**, págs. 45-76; Mercedes López Baralt, "Otra forma de complicidad entre el autor y sus lectores: Alfredo Bryce Echenique y **Un mundo para Julius**", **Sin Nombre**, nº 7, 1976, págs. 50-56; J. Ann Duncan, "Language as protagonist: tradition and innovation in Bryce Echenique's **Un mundo para Julius**", **Forum for Modern Language Studies**, nº 16, 1980, págs. 120-135; Ph. Rodríguez-Peralta, "Narrative Access to **Un mundo para Julius**", **Revista de Estudios Hispánicos**, nº 17, 1983, págs. 407-418.