

París y el discurso tercermundista de la tristeza: a veinticinco años de *Guía triste de París* de Alfredo Bryce¹

Paris and the third world discourse of sadness: Twenty-five years of Alfredo Bryce's Guide to Sad Paris

París llaqta kimsa ñiq'in kaq pacha llakikuymanta rimay: Parispi llakisqa qillqasqamanta Alfredo Bryce qillqaqpa iskay chunka pichqayuq wata

Paolo de Lima

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

paolodelima@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-6180-6636

Resumen

Este ensayo analiza la representación del exilio latinoamericano en *Guía triste de París* de Alfredo Bryce Echenique, explorando las complejidades de la identidad en la diáspora. A través de un enfoque crítico basado en los conceptos de Edward Said sobre el exilio y la crítica decolonial de Walter Mignolo, se examina cómo los personajes peruanos y latinoamericanos de la obra enfrentan las barreras sociales, raciales y culturales en su intento por encontrar su lugar en la Ciudad Luz. La narrativa de Bryce revela la dualidad entre el ideal cosmopolita de París y la realidad alienante que viven los inmigrantes, destacando el uso del humor, la ironía y el machismo como herramientas para desvelar las luchas internas y las desilusiones de sus personajes.

Palabras clave: exilio, identidad latinoamericana, crítica decolonial, Alfredo Bryce Echenique, Edward Said, Walter Mignolo, diáspora, humor, alienación

Abstract

This essay analyzes the representation of Latin American exile in *Guía triste de París* by Alfredo Bryce Echenique, exploring the complexities of identity in the diaspora. Through a critical approach based on Edward Said's concepts of exile and Walter Mignolo's decolonial critique, it examines how Peruvian and Latin American characters in the work face social, racial, and cultural barriers in their attempt to find their place in the City of Light. Bryce's narrative reveals the duality between the cosmopolitan ideal of Paris and the alienating reality experienced by immigrants, emphasizing the use of humor, irony, and machismo as tools to uncover the internal struggles and disillusionments of his characters.

Keywords: exile, Latin American identity, decolonial critique, Alfredo Bryce Echenique, Edward Said, Walter Mignolo, diaspora, humor, alienation

Qillqapa pisiyachiynin

Kay qillqaqa, *Alfredo Bryce Echenique* runapa *Guía Triste de París* qillqanpi Apyayala llaqtamanta qarqusqamanta qillqakuynintam qawarikun, chaypim qawarin maqchiriyninpi kikinchakusqapa sasachakuyninkunata. *Edward Said* runapa llaqtamanta qarquymanta hamutayninkunapi, hinallataq *Walter Mignolo* runapa hawa llaqtamanta kuskiyninman hapipakuspanmi qawarin imaynatam llamkaypi *Perú* suyu kapchiy ruwaq runakuna, Apyayala kapchiy ruwaq qillqankupi ruwapayninkunata ruwanku ima llaqta runakunapa qayllanpi, ima llaqtapi tarikusqankupi, llaqta kawsayninkupi ima hawa llaqta *Ciudad Luz* tarikuyininkupi. *Bryce* runapa willakuyninqa rikuchinmi iskay rikuq kaqninta, *París* llaqtapa hatu hatun llaqta munaysapa llaqta “*ideal cosmopolita*”, hawamanta chayamuq runakunapa kikinychisqan chinkachiypi kawsasqanku kaqta, chaypin chaninchanku asichikuy qukuqta, tinthiyta, qari kay kaqta hapinku mana waliqman huk kayta panpaman churanankupaq, chaywanmi rikuchikun kapchiy ruwaq runakunapa ukhunpi llakirikuy maqanakuyin rikukuq, kapchiy ruwaq runakunapa ima llullakuykuna tariyninkunata tariku.

Qhapaq siminkuna: llaqtamanta qarquy, Apyayalapa kikinchakusqan kaynin, critica hawa llaqtamanta kuskiynin, Alfredo Bryce Echenique, Edward Said, Walter Mignolo, maqchiriynin, asichikuyin, kikinychasqa kaqninmanta llusikuynin

Fecha de envío: 20/6/2024

Fecha de aceptación: 7/10/2024

Introducción

La narrativa de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) está intrínsecamente influenciada por su experiencia en Francia, donde la vida cultural y literaria de París se convierte en un escenario clave para sus personajes y sus reflexiones. En su díp-tico novelístico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, conformado por *La vida exagerada de Martín Romaña*, de 1981, y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, de 1985, las historias de los protagonistas se entrelazan con la bohemia y el espíritu cosmopolita de la capital francesa, revelando un diálogo constante entre la identidad peruana y la cultura europea. *Guía triste de París*, publicado en 1999, es el cuarto libro de cuentos de Bryce, y desde su título mismo revela su relación esencial con la Ciudad Luz. El volumen está conformado por catorce textos escritos entre 1996 y 1998 en Madrid y Montpellier. En él encontramos una variedad de personajes peruanos y latinoamericanos que viven en la capital francesa y experimentan diversas situaciones que nos son dadas a conocer, en todos los casos, desde el punto de vista de un narrador-testigo en primera persona. Este enfoque permite al lector adentrarse en la psicología de los personajes, quienes manifiestan las complejidades de la vida en el exilio. Así, la narrativa de Bryce no solo explora el entorno parisino, sino que también se convierte en un vehículo para examinar la identidad latinoamericana en un contexto global.

Particularmente, me interesa analizar la visión y representación que estos narradores en primera persona tienen de los inmigrantes latinoamericanos en París. Esta visión guarda correspondencia con los personajes con los que los narradores se relacionan y que son el centro en el que giran las historias. En el fondo, París, y particularmente el Barrio Latino, en tanto meca por antonomasia de los artistas del mundo desde el siglo XIX, es ampliamente descrita, con sus bulevares y plazas, y tomada como pretexto o telón de fondo para retratar a ciudadanos del tercer mundo. Estos retratos son realizados apelando al recurso de la oralidad y el humor, tan característicos en Bryce, y con una mirada en la cual elementos de clase y raza son resaltados con el propósito de considerar las vicisitudes de las experiencias parisinas narradas. A través de estas representaciones, se revela la lucha interna de los personajes por encontrar su lugar en una ciudad que, aunque llena de promesas, también encarna un sentido de alienación. De esta manera, la voz del narrador se convierte en un eco de las esperanzas y desilusiones que enfrentan los inmigrantes en su búsqueda de un nuevo hogar.

Seis de los catorce cuentos tienen su origen en la crónica de viajes de corte pe-riodístico. *Guía triste de París*, en ese sentido, está animado por el cruce de las

fronteras de los géneros literarios, en tanto una “guía” puede ser entendida como tratado de directrices o consejos sobre determinadas materias y como guía turística. El cruce de géneros y la imagen presentada de los peruanos en París a través de la narración van de la mano con esa “tristeza” discursiva con la que Bryce expone el conocido tópico literario del mundo artístico (tercermundista en este caso particular) en la Ciudad Luz. La París de Bryce es visibilizada en todas sus particularidades y matices como centro de los deseos y esperanzas de los ciudadanos del mundo. Este enfoque no solo resalta la belleza de la ciudad, sino también las contradicciones que enfrentan aquellos que la habitan. En este sentido, Bryce transforma París en un escenario donde se entrelazan sueños y realidades, creando un diálogo entre el ideal y lo real-cotidiano.

Esta complejidad se ve manifestada en lo señalado por el novelista peruano Alonso Cueto, para quien en la narrativa de Bryce “el humor, el juego, la ironía son formas de retratar a personajes, de mostrarlos y entenderlos en su totalidad” (1990, p. 60). Dentro de esas formas, estos personajes, añade Cueto,

hacían de su drama no un acto de autocompasión sino de autoironía. La risa les permitía matizar, no esconder, su soledad, su amargura, su dolor. Al mismo tiempo provocaba en nosotros, sus lectores, la complejidad de sentimientos que una buena obra de arte siempre suscita. Tener la lucidez de reírse de sus propios dramas es una manera de mostrarlos sin abrumar al lector, sin ofenderlo” (1990, p. 61).

Este planteamiento no solo humaniza a los personajes, sino que también establece un vínculo más cercano con el lector, permitiendo una conexión emocional que trasciende la mera identificación. Así, el uso del humor en la obra de Bryce se convierte en una herramienta poderosa para explorar las profundidades del sufrimiento humano, haciéndolo accesible y, de alguna manera, transformador.

Paralelamente a esta característica de la narrativa de Alfredo Bryce apuntada por Alonso Cueto, quiero incluir el elemento del exilio, central en *Guía triste de París*. En su ensayo “Reflexiones sobre el exilio”, incluido en su libro homónimo, el crítico palestino-estadounidense Edward Said subraya que “puede que París sea una capital famosa por los exiliados cosmopolitas, pero también es una ciudad en la que hombres y mujeres desconocidos han pasado años de penosa soledad: vietnamitas, argelinos, camboyanos, libaneses, senegaleses, peruanos” (2005, p. 182). Esta “penosa soledad” apuntada por Said, guarda relación con la “tristeza” destacada por Bryce en el título de su libro, la tristeza que será el punto en común

de las catorce historias. Apuntemos brevemente, con el mismo Said, algunos términos que todos tenemos en mente cuando pensamos en el exilio. Dice Said que

el exilio nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado, el exiliado vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero. Los refugiados son una creación del Estado del siglo XX. Los expatriados viven voluntariamente en un país extraño, normalmente por razones personales o sociales. Hemingway y Fitzgerald no fueron obligados a vivir en Francia. Los expatriados pueden compartir la soledad y el extrañamiento del exilio, pero no sufren sus rígidas proscripciones. Los emigrados gozan de una ambigua condición. Técnicamente, un emigrado es cualquiera que emigra a un nuevo país. En esta cuestión la elección es ciertamente una posibilidad. [...] Gran parte de la vida del exiliado empieza a aglutinarse compensando la desconcertante pérdida mediante la creación de un nuevo mundo que gobernar. [...] Con independencia de lo que la fortuna les depare, los exiliados son siempre excéntricos que *sienten* su diferencia como una especie de orfandad (2005, pp. 188-189).

La reflexión de Said nos lleva a considerar el exilio no solo como una condición geográfica, sino como una experiencia existencial que pone en cuestión la noción misma de pertenencia. La soledad mencionada no es únicamente física, sino que se traduce en una búsqueda incesante de identidad en un mundo que parece constantemente despojar a los exiliados de sus raíces. Este sentimiento de orfandad resuena intensamente en la obra de Bryce, donde los personajes no solo enfrentan la tristeza de su situación, sino que se ven obligados a reinventarse en un contexto que a menudo les es hostil. Así, el exilio se convierte en un espejo trizado de la condición humana, revelando nuestras vulnerabilidades y la fragilidad de la identidad, pero también la capacidad de resiliencia que emerge cuando se confrontan los límites del hogar y el sentido de pertenencia. Todos estos componentes pueden ser percibidos en las vidas parisinas de los personajes latinoamericanos de *Guía triste de París*. Pero, como ya he señalado, estos personajes no nos cuentan sus propias historias, sino que las mismas nos son relatadas, siempre, por un narrador en primera persona, quien a través de su relación con ellos nos informa a los lectores de sus vidas. Este narrador, que es diferente en cada cuento, tiene sin embargo como característica común el poseer una mirada que busca resaltar factores de clase y raza. Es decir, Bryce pone en primer término una realidad en la que “dominación y las desigualdades de riqueza y poder son hechos permanentes

en las sociedades humanas” (2005, p. 56), como el propio Said expresa en otro de sus libros, *Cultura e imperialismo*.

Antes de abordar el análisis de los cuentos, resulta imprescindible incorporar una perspectiva que amplíe nuestra comprensión: la crítica decolonial, una herramienta poderosa para desafiar las narrativas impuestas por la modernidad colonial. En su ensayo “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”, el semiólogo argentino Walter Mignolo afirma que “el pensamiento des-colonial emergió desde la fundación misma de la modernidad/colonialidad, como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño” (2006, p. 87). En ese sentido, en tanto va contra la matriz colonial del poder, el horizonte indígena y el factor étnico es primordial en la perspectiva decolonial, donde la descolonización del pensamiento es fundamental, puesto que lo decolonial pasa por el reconocimiento y apoyo de los movimientos indígenas no solo en sus reivindicaciones sociales y políticas, sino en su identidad cultural y el respeto y promoción de sus lenguas, formas de organización social y visión del mundo. Esta propuesta de Mignolo nos invita a reflexionar sobre la necesidad de repensar la historia y la cultura desde una multiplicidad de voces que han sido sistemáticamente silenciadas. Así pues, la crítica decolonial no solo busca dismantlar las estructuras de opresión y dominación, sino que también nos invita a abrazar una nueva episteme que valore la diversidad de saberes y experiencias. Al integrar esta perspectiva en la lectura de la narrativa de Alfredo Bryce, podemos descubrir cómo sus personajes, a menudo marginados y en busca de identidad, encarnan esta lucha por la visibilidad y la autoafirmación en un mundo que aún está marcado por las cicatrices del colonialismo. Al explorar cada uno de los relatos, podremos captar con mayor detalle cómo lo indígena está hábilmente entretejido en ellos, revelando un paisaje literario donde la lucha por la identidad y la resistencia a la herencia colonial se hacen palpables.

Análisis del libro

Guía triste de París inicia con dos cuentos que son complementarios, pues tienen que ver con el machismo y la ilusión por la mujer europea: “Machos caducos y lamentables” y “Verita y la Ciudad luz”. El primero cuenta la historia de Remigio González, “pelirrojo de verdad” (1999, p. 14) que en otoño de 1964 llega al Barrio Latino de París tras obtener una beca para estudiar cooperativismo, cosa que no hace (1999, pp. 18, 20) por lo que en 1966 regresa al Perú (1999, p. 20). Son los años de inicios del *boom* de la narrativa latinoamericana, “en el que todos los latinoamericanos eran de izquierda”, con el argentino Julio Cortázar, el peruano

Mario Vargas Llosa y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (p. 21). Lo que se resalta de este personaje es el machismo “limeño muy 1960” de Remigio González, “inefable matador de hembras parisinas” (1999, p. 18), cuya “presumida ciencia del enamoramiento”, “en su Lima de barrio chico y cortas miras”, ya no le funciona en París (1999, p. 18). El padre, quien de soltero por el año 1925 vivió en París, al despedirlo en Lima le advierte que se cuide de la gonorrea, pues toda “franchutita en el fondo de su alma no es más que una pe” (1999, p. 13). El padre remite a un tango de Gardel en el que cuenta cómo “la piba más bella del Barrio Latino terminó convertida en una madame Ivonne, en Buenos Aires” (1999, p. 13). La madre de Remigio González, por su parte, se encomienda al Señor de los Milagros, cuyo hábito color morado viste cada mes de octubre.

Voy a destacar dos comentarios del narrador que tienen que ver con la perspectiva decolonial. El primero ocurre cuando Remigio González llega a París y expresa que “entre varias decenas de latinoamericanos de ambos sexos y del más amplio espectro y aspecto (cholos chatos, multiformes y todoterreno, mulatos alegres al principio, pero luego los peores para aguantar inviernos de comida sin picante y lontananzas sin ritmos patrios, una minoría negra, entre serena, virreinal y muy en su lugar, o sea solo por encima del indio, ningún indio de eme, un pelirrojo como Dios manda, arios bajo sospecha, y un millonario de verdad, que quería empezar de cero, como empezó su padre)” (1999, p. 14). El segundo comentario lo emite el narrador para describir el fracaso amoroso de Remigio González: “Poco a poco el pelirrojo empezaba a parecerse cada vez más a un desamparado indio que baja a Lima desde sus andinas alturas y quiere preguntarnos algo desesperadamente, en un idioma que le es ajeno. Se ha dicho, y es cierto, que por Lima uno puede cruzarse con un hombre que acaba de llegar, por ejemplo, del siglo XVI. Pues eso es lo que creo yo que le ocurría al pobre, pero en París” (1999, p. 18).

El primer comentario acentúa la diversidad y complejidad de la identidad latinoamericana en un contexto cosmopolita, pero también evidencia un sutil, y a veces crudo, racismo internalizado. La categorización de los latinoamericanos en París muestra no solo la multiplicidad de sus orígenes, sino también el juicio que el narrador emite sobre sus características culturales, sugiriendo que su adaptación a la vida europea es un desafío. El uso de términos como “cholos chatos” y “mulatos alegres” revela una tensión entre la diversidad y la homogeneización, donde el encuentro con la “civilización” se mezcla con estereotipos que perpetúan la jerarquía racial. En el segundo comentario, la transformación del pelirrojo en un “desamparado indio” evoca una imagen de desposesión y desconexión cultural, al

tiempo que destaca la pérdida de identidad que enfrenta el individuo en el exilio. La referencia al “hombre que acaba de llegar, por ejemplo, del siglo XVI” sugiere que, a pesar del avance temporal y cultural, el exiliado sigue atrapado en un pasado colonial que lo marginaliza. Este análisis invita a una reflexión más profunda sobre las estructuras de poder que perpetúan la alienación de los latinoamericanos en contextos extranjeros, mostrando cómo la experiencia del exilio puede llevar a una reconfiguración dolorosa de la identidad, donde el pasado y el presente se entrelazan en una lucha constante por el reconocimiento y la pertenencia.

El segundo cuento, “Verita y la Ciudad luz”, también transcurre en el Barrio Latino, específicamente en un pequeño local musical, L’Escale, sede del folclor latinoamericano. El narrador frecuenta el sitio con amigos burgueses, a uno de los cuales describe como “mayúsculo futurible” (1999, p. 24). Es en L’Escale donde conocen a Luis Antonio Vera, Verita, “ejemplar único de peruano optimista” (1999, p. 25), y reverso de Remigio González. Veamos:

Verita, que jamás conoció ni oyó habar del caduco y lamentable Remigio González, el peruano aquel que tiempo antes de su llegada se pasó un año entero en París dedicado única y exclusivamente a meterle letra a cuanta chica se cruzaba en su camino, y que abandonó la Ciudad Luz con cara de héroe muerto de batalla perdida, tras haber llegado con un optimismo guerrero que ni los generales Eisenhower, Patton y Mac Arthur juntos, Verita, que con su permanente sonrisa, sus ojitos chinos de felicidad y vivaces y locuaces miraba a mil sitios al mismo tiempo y de cada uno de ellos le llovía una muchacha para su moto, Verita, sí, era una suerte de inmensa y definitiva reivindicación del honor perdido por un peruano tan cretino como creído y tan caduco en su estilo como lamentable en su grosera ambición. Verita nos había dado, en cambio, y nos seguía dando cada día, lo mejor de su campeschanismo, de su naturalidad, de su nobleza y de su contagiosísima alegría. O sea que Verita se merecía lo mejor, y lo encontró en París” (1999, p. 27).

Irónicamente, sin embargo, Verita cae en aquello que el padre de Remigio González quería evitar en su hijo: se enamora de “una alemanita, una diosocita, una virgencita de altar” con quien anuncia casamiento pero que lo estafa y transmite una enfermedad venérea. Este fragmento presenta una dicotomía fascinante entre los dos personajes peruanos, Remigio y Verita, como representaciones de diferen-

tes enfoques hacia el exilio y la búsqueda de identidad en un contexto extranjero. Mientras Remigio encarna un optimismo que rápidamente se torna en desilusión y derrota, Verita representa la posibilidad de una conexión genuina con el entorno parisino a través de su alegría contagiosa y su capacidad de disfrutar de la vida. No obstante, la ironía del destino de Verita revela las trampas que acechan a los soñadores, sugiriendo que el optimismo desmedido puede llevar a la vulnerabilidad. Su enamoramiento con “una alemanita” simboliza no solo una búsqueda de amor, sino también una entrega a la cultura europea que, en última instancia, lo traiciona. Este desenlace cuestiona la noción de éxito en el extranjero: ¿es suficiente el optimismo y la buena disposición para navegar las complejidades del amor y las relaciones interpersonales en un contexto donde las dinámicas de poder y colonialidad siguen vigentes? La experiencia de Verita, aunque inicialmente celebrada, se convierte en una advertencia sobre la fragilidad del deseo en un mundo que, a pesar de sus promesas de libertad y alegría, puede ser implacable y despojar a los personajes de su dignidad y salud. Así, el cuento no solo explora la dualidad del carácter latinoamericano en el exilio, sino que también invita a reflexionar sobre las realidades y expectativas que enfrentan aquellos que buscan un nuevo comienzo en tierras ajenas.

El tercer cuento, “Y que tenga usted un feliz año nuevo, Parodi...”, tiene como narrador a un ayudante del pintor Benjamín Parodi, un peruano cuya madre nació en el distrito de Jequetepeque, en el departamento de La Libertad, y a cuyo padre nunca conoció. Este narrador estudió hasta primero de primaria y vive en un “cuartito techero” (1999, p. 33) en París. Una tarde del primero de enero de 1972, este personaje cuenta la historia de manera oral a sus amigos, quienes trabajan como empleados en casas de familias adineradas. Les cuenta que le da pena que los amigos de Parodi lo traten con ironía, pues pinta a brocha gorda para ganarse la vida en París y poder a la vez pintar sus cuadros, y no ha vendido ni uno, es decir ni si quiera como Vincent van Gogh, cuyo caso se cita. Estos amigos dicen de Parodi que es “una parodia trágica y cómica de sí mismo” (1999, p. 29). El narrador cuenta una anécdota ocurrida la noche anterior en la embajada del Perú, donde lo lleva Parodi. Este se transforma al ver en el coctel a una ex Miss Perú y Miss Mundo, Irene Santos, quien se resiste a envejecer, alcohólica, quien lo manda al cuerno con un “so cojudo” (p. 35). Vemos entonces que el cuento presenta a Parodi como un artista trágico, que, al igual que Van Gogh, sufre por la falta de reconocimiento y éxito comercial. El uso de la ironía por parte de sus amigos expone una crítica social significativa sobre cómo la bohemia parisina y el mundo del arte pueden devorar a aquellos que no alcanzan la fama, destacando las luchas

personales y profesionales que se ocultan detrás del mito del “artista fracasado”. Parodi es una figura que encarna el sueño imposible de muchos artistas inmigrantes que, al igual que él, luchan contra una sociedad que los subestima y ridiculiza su esfuerzo por trascender.

En el cuarto cuento, “Ser y querer del Gato Antúnez”, se narra la historia de este personaje, natural de la pequeña ciudad de Calca, ubicada en el departamento de Cusco. El Gato Antúnez parte “demasiado joven” (1999, p. 37) a París a mediados de la década del sesenta como “jovencísimo escritor inédito” (p. 38). Es un “muchacho cusqueño y sumamente aindiado” (p. 39), “bastante alto y sumamente delgado” (p. 37). Bryce lo retrata como acomplejado, aunque “vivió rodeado de muy buenos amigos y se casó con una muchacha francesa que realmente lo amó” (p. 37), una joven bióloga parisina con quien tiene dos hijos. Vive en el Barrio Latino, trabaja en una agencia de viajes y es indocumentado (p. 38). El narrador lo conoce en 1966 y lo deja de ver al abandonar París en 1980, cuando Antúnez es un “hombre francamente gordo e irascible, que podía convertirse en un ser muy violento” (p. 37), lo cual recuerda al Billy Mulligan, que golpea e insulta a Queca en el relato “Alienación”, del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro. Se convierte en revolucionario tras Mayo del 68. De leer a Proust, Céline o Vallejo pasa a lecturas politizadas como Marx, Lenin, Engels o Mao y llega a vestirse como el Che Guevara, lo que le produce risa al narrador. En 1985, este se entera en Barcelona de que el Gato Antúnez se divorcia e instala en Burdeos como empresario independiente con una agencia de viajes. Sus compromisos laborales le impiden aceptar las tres invitaciones que Antúnez le hace para unas jornadas culturales, que jamás llegó a realizar. Se suicida con un tiro en la garganta. Así pues, el Gato Antúnez es retratado como un personaje contradictorio, cuya evolución personal encarna la desilusión de las utopías políticas de la segunda mitad del siglo XX. Su transformación de intelectual a revolucionario, y posteriormente a empresario, ilustra la búsqueda fallida de identidad y propósito en el exilio, un ciclo de ambiciones truncadas y fracasos personales. El suicidio final de Antúnez se convierte en el último acto de desesperación, una trágica renuncia a un proyecto de vida insostenible, lo que añade una crítica a los ideales revolucionarios que a menudo dejan un vacío existencial en quienes los abrazan.

En el quinto cuento, “Château Claire”, el narrador nos dice que “en nuestro grupo hispano-peruano, el único rico hasta entonces había sido yo” dos veces (1999, p. 43): la primera cuando se encuentra “un buen fajo de billetes de cien francos” y la segunda con Lechuza Madueño, “alocado funcionario de la embajada peruana”,

quien lo lleva al casino, y gana, aunque después pierde todo por darle dinero en el juego a Madueño. Claire X, multimillonaria, dueña de un castillo, el Château Claire, se enamora de un amigo pobre del narrador, José Luis Ramonet, lo que posibilita que el grupo de amigos hispano-peruanos asistan los fines de semana a opíparas fiestas. Este relato explora la volatilidad de la fortuna y la superficialidad de las relaciones interpersonales entre los expatriados. El hecho de que la riqueza del narrador sea efímera, y dependiente de encuentros azarosos y caprichosos como ganar en el casino, pone en evidencia el carácter frágil y transitorio de su posición. Las fiestas opulentas en el castillo y las conexiones con personajes adinerados como Claire X sirven como un comentario irónico sobre el poder corrosivo del dinero y el vacío que muchas veces acompaña a los excesos materiales. A través de esta representación, se revela la artificialidad de los círculos sociales que valoran más la riqueza que las verdaderas conexiones humanas.

En el sexto cuento, “Retrato de escritor con gato negro”, se narra la historia de Rodrigo Gómez Sánchez, un “novelista sin novelas” (1999, p. 58) que vive bajo la influencia de su esposa, Betty Gómez de Gómez Sánchez. Rodrigo, quien a menudo cita frases del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez y del poeta mexicano Eduardo Lizalde, se enfrenta a la realidad de una vida dominada. Betty, visitadora médica en los laboratorios Roche-Laroche, recorre toda Francia por su trabajo. Ambos, peruanos con casi treinta años en París, no hablan francés y tienen “orígenes familiares muy dispares” (p. 67). Un tercer personaje es Santiago Buenaventura, conocido como el Gordo, amigo de la pareja. La historia toma un giro cuando el Gato Negro llega al “departamento enano” del bulevar Pasteur. En la dinámica de su relación, Betty ejerce el control, logrando que la dirección general recaiga en ella, ya que “solo le hace favores a los que están por encima de ella” (p. 63). Descrita como “trepadora, huachafa, acomplejada, ansiosa de borrar recuerdos peruanos para llegar a ser algo más en París” (p. 64), Betty plantea un ultimátum a Rodrigo: se encargará del gato o ella lo abandonará. En una “noche congelada,” Santiago y Rodrigo dejan al felino en la calle, donde es recogido por Josette, “vieja y sabia prostituta sin proxeneta” (p. 65), quien le da un nuevo nombre, Yves Montand, y lo lleva a vivir con ella a “una pequeña villa de la Costa Azul” (p. 68). El personaje de Rodrigo Gómez Sánchez, “novelista sin novelas”, simboliza el fracaso artístico y la incapacidad de cumplir con las expectativas de su rol como escritor. La sátira a su situación personal, junto con la crítica a la superficialidad de Betty, quien intenta borrar su identidad peruana para escalar en la sociedad parisina, resalta la lucha de muchos inmigrantes por adaptarse y ser aceptados. El abandono del gato se convierte en una metáfora cruel del sacrificio

de los lazos afectivos en favor de la supervivencia social. La adopción del gato por una prostituta parece sugerir que los desechados por la sociedad a menudo encuentran refugio en los márgenes, donde las reglas sociales son menos estrictas, pero más humanas.

En el séptimo cuento, “Lola Beltrán, *in concert*”, el narrador, Alfredo, se encuentra desolado tras ser abandonado por su esposa, quien ha decidido regresar a Lima. A pesar del paso de los años, Alfredo sigue viviendo en el Barrio Latino de París, arrastrando su melancolía y con una sensación de inutilidad, como si su vida no hubiera avanzado desde entonces. Marie Hélène, una joven descrita como “primitiva, salvaje y tierna” (1999, p. 72), trabaja en una agencia de viajes de bajo costo, cuyo propietario es amigo de Alfredo. Ella insiste en que la acompañe a ver a la legendaria cantante Lola Beltrán en el Olympia, esperando compartir con él un momento especial. Sin embargo, Alfredo opta por asistir con Claude, una vieja amiga que también encarna la misma esencia indomable y apasionada que Marie Hélène, lo que provoca una evidente molestia en la joven. Este episodio pone de relieve la ambigüedad de los vínculos entre los personajes, quienes parecen atrapados en una mezcla de deseo, celos y frustración, en un París bohemio donde el amor y el desamor se entrelazan constantemente.

En el octavo cuento, “El carísimo asesinato de Domingo Perón”, Alfredo, un pintor peruano, y Mario, un escritor salvadoreño con una breve carrera diplomática en Argentina, se ven envueltos en una propuesta tan absurda como peligrosa: tres paramilitares argentinos los contactan en 1969 para encomendarles la tarea de asesinar a Juan Domingo Perón en Madrid. El plan, a todas luces irrealizable, se desarrolla poco antes del 14 de julio de 1969, fecha marcada por la llamada “guerra del fútbol” entre Honduras y El Salvador, lo que lleva a Mario a regresar apresuradamente a su país. Alfredo y Mario, empobrecidos y viviendo de manera precaria, discuten esta propuesta inverosímil mientras beben vino en latas de Nescafé, una imagen que refuerza la precariedad de sus vidas y la absurdidad de la situación. A través de este relato, se plantea una crítica sutil a la política y a las tensiones latinoamericanas de la época, donde los sueños de grandeza se ven frustrados por la realidad de la pobreza y la inestabilidad política.

En el noveno cuento, “París canalla”, Rosita San Román Pérez Prado, descrita como “íntima de cuanto miembro muerto hay en mi familia” (1999, p. 88) y proveniente de “la vieja Lima del damero de Pizarro y mis abuelos” (p. 88), es la menor de trece hermanas (p. 95). Trabaja en la embajada del Perú en París, donde el narrador es destinado en 1981 (p. 96). Todos los jueves, a las ocho en punto de la

noche, se reúnen en su departamento para largas charlas y “interminables noches de whisky y parloteo” (p. 97). El narrador, por ser de una familia con linaje (“hijito de y de, y nieto de y de, y así hasta bisnieto de”), es invitado a su elegante departamento en la rue Saint-Dominique, uno de los barrios más distinguidos de París, rodeado de mansiones y residencias de embajadores, con “tremendo chic” (p. 97). Dámaso San Román y San Román, conocido como Rafaelillo, “que unas veces se las daba de español y otras de hispanista, siendo antediluvianamente peruano” (p. 89), comenta durante un almuerzo familiar que su apellido materno coincide con el del famoso cantante de mambo, el cubano-mexicano Dámaso Pérez Prado, por lo que decide eliminarlo legalmente. Rosita se burla de él, sugiriendo que también debería quitarse el “Dámaso” de su propio nombre. Trágicamente, Rosita muere en París al ser confundida con una mendiga por un caballero ruso. El personaje de Rosita San Román Pérez Prado encarna la decadencia y el anacronismo de una élite peruana atrapada en sus pretensiones de nobleza y linaje. A través del detalle irónico de las “interminables noches de whisky y parloteo”, el relato muestra una existencia vacía que gira en torno a conexiones familiares y símbolos de estatus que ya no tienen relevancia en el contexto moderno de París. El hecho de que Rosita, quien proviene de una familia tradicional y acomodada, muera confundida con una mendiga por un caballero ruso, es una mordaz crítica a la futilidad de los títulos y las antiguas jerarquías sociales en un mundo que ha cambiado drásticamente. Este desenlace trágico subraya la desconexión de estos personajes con la realidad contemporánea, donde los viejos valores aristocráticos ya no garantizan ni poder ni respeto.

En el décimo cuento, “Las porteras nuestras de cada día”, el autor aborda la hostilidad que las porteras de los edificios parisinos solían mostrar hacia sus huéspedes latinoamericanos. La xenofobia, que en otras personas se mantenía disimulada, en ellas se hacía evidente y sin reparos. Estas mujeres adoptaban actitudes mezquinas y manipuladoras, reteniendo la correspondencia de los residentes y solo entregándola a cambio de generosas propinas, revelando así una corrupción encubierta bajo su rol cotidiano. Hipócritas, malhumoradas, desdeñosas y descaradamente groseras, estas porteras desfilan por el relato con nombres y detalles precisos, cada una más odiosa que la anterior, revelando un microcosmos de resentimiento y poder mal ejercido. A través de estas figuras, el narrador expone la cruda realidad de convivir con personas que, en lugar de facilitar la vida de los inquilinos, usaban su posición para ejercer una sutil opresión, teñida de prejuicio y desprecio.

El décimo primer cuento, “La gorda y un flaco”, uno de los relatos más logrados del libro, se narra la vida de Enriqueta Taboada y Manso de Velasco, conocida como la Gorda Queta. Para ella, el hecho de ser descendiente de dos virreyes del Perú es prácticamente lo único que le queda en la vida, un detalle que evoca con frecuencia como si fuera su último vestigio de prestigio. En 1964, llega a París “con el cargo de agregada cultural del Perú” (1999, p. 124), pero en lugar de destacar por sus logros profesionales, se hace notar por su evidente fealdad y su mal carácter, características que la acompañan constantemente. Queta es una mujer amargada, y su relación con Joselito Hernández, un panadero y pastelero español que emigró tres décadas antes desde la miseria campesina de Castilla, manifiesta su desdén hacia él. A pesar de tener dos hijos adolescentes, Queta no pierde oportunidad para humillar a Joselito, haciéndolo sentir inferior y subestimando sus orígenes humildes, lo que eventualmente provoca que él la abandone. Queta, sin embargo, se mantiene activa en la comunidad peruana en París, organizando los sábados fiestas para estudiantes y artistas de su país. Estos eventos, a menudo ruidosos y desmedidos, despiertan las quejas del vecino del piso de abajo, quien se irrita por el bullicio constante. No obstante, en un giro irónico, la solución de Queta para neutralizar la tensión es invitar al vecino a una de estas celebraciones, logrando así, de manera astuta, desactivar su hostilidad. A lo largo del relato, se pone en evidencia el contraste entre la imagen pública de Queta, que intenta sostener su dignidad y autoridad social, y su vida privada, marcada por el desdén, el maltrato y la soledad. La historia explora temas como el poder de las apariencias, el resentimiento social y la lucha interna entre el deseo de reconocimiento y la incapacidad de amar y ser amada.

El décimo segundo cuento, “Deep in a dream of you”, es una historia delicada y ambigua que explora el vínculo entre un hombre mayor, Roberto de la Torre, un pianista peruano de treinta y cuatro años recientemente separado, y una joven adolescente francesa de dieciséis años, Françoise. A lo largo del relato, el protagonista se encuentra atrapado entre dos emociones poderosas: por un lado, el recuerdo sereno y afectuoso de su exesposa, que le ofrece una estabilidad emocional perdida, y por otro, la pasión intensa y prohibida que lo impulsa hacia Françoise, quien, a pesar de su juventud, se enamora de él. Roberto, consciente de la diferencia de edad, la advierte de lo inapropiado de su relación, pero, aun así, ella lo lleva a conocer a sus padres, incluyendo a su padre, un piloto de Air France. Este dilema emocional revela el contraste entre la seguridad de lo conocido y la tentación de lo prohibido, añadiendo una mayor riqueza a los sentimientos contradictorios que habitan en Roberto. La historia, cuyo título se inspira en una célebre canción

de Frank Sinatra, ahonda en la complejidad del amor y los límites difusos entre lo aceptable y lo transgresor. A medida que el relato avanza, se revela no solo el romance imposible entre Roberto y Françoise, sino también la trágica conclusión de la vida de él, quien sucumbe a la tuberculosis en el Hospital General de Niza. Este final conmovedor no solo cierra el ciclo emocional del protagonista, sino que refuerza la naturaleza efímera de los amores imposibles, marcados tanto por la pasión como por la tragedia, en un contexto donde el destino parece inevitable. El décimo tercer cuento, “La muerte más bella del 68”, narra la llegada del protagonista a París en 1964, donde observa una paradoja cultural que le resulta impactante. Mientras que, en el Perú, su país natal, no existían cines que proyectaran películas estadounidenses, sino únicamente filmes franceses o franquistas, en París, a pesar de ser un bastión de la izquierda, abundan las películas “imperialistas” de Hollywood. Este contraste lo lleva a reflexionar sobre las contradicciones políticas y culturales de la época. El cuento establece un paralelismo entre la revuelta parisina de Mayo del 68 y una película protagonizada por el actor estadounidense Richard Widmark, en la que su personaje encuentra la muerte. La obra cinematográfica es *Madigan: La brigada homicida* (1968), y en el relato, la muerte de Widmark se convierte en una metáfora de los ideales revolucionarios y las luchas internas de la época. Este simbolismo sugiere que, a pesar del fervor revolucionario, la influencia del imperialismo sigue presente y actúa como un recordatorio de las limitaciones de esos mismos ideales. Además, el protagonista, al observar esta dualidad, se siente atrapado entre dos mundos, lo que resalta la alienación del individuo en contextos sociopolíticos conflictivos. En última instancia, el relato invita a una punzante reflexión sobre cómo las narrativas culturales pueden moldear la percepción de la realidad y la identidad en tiempos de cambio.

Por último, el décimo cuarto cuento, “Debbie lágrimas, Madame Salomón y la ingratitud del alemán”, presenta a un anciano con demencia senil que, a pesar de la confusión y el deterioro de su memoria, logra entretejer su historia personal. La joven cuidadora que lo acompaña es testigo de cómo el narrador confunde nombres y rostros, creando un relato fragmentado, lleno de saltos en el tiempo y momentos de lucidez y olvido. A través de este *racconto* enredado, la narración transmite el caos mental del protagonista, pero también la esencia de su vida. La estructura entremezcla recuerdos perdidos y redescubrimientos repentinos, ofreciendo una visión conmovedora de la vejez, la fragilidad de la memoria y la manera en que el pasado se reconfigura constantemente en la mente. Este entrelazamiento de experiencias sugiere que, aunque el anciano sufra de amnesia, sus recuerdos aún son vitales para definir su identidad, resaltando la lucha por

mantener una conexión con su propia historia. Además, la figura de la cuidadora se convierte en un símbolo de la empatía y la paciencia, lo que contrasta con la soledad que a menudo acompaña a los ancianos en la sociedad moderna. Finalmente, la narración plantea preguntas sobre la naturaleza del recuerdo: ¿qué significa realmente recordar y cómo los fragmentos de nuestra vida moldean nuestra comprensión del presente?

Conclusión

Como queda resaltado, uno de los aspectos más notables de *Guía triste de París* es su carácter de crónica de viajes con tintes periodísticos, especialmente visible en cuentos como “Y que tenga usted un feliz año nuevo, Parodi...”. Este relato no solo documenta las experiencias de un pintor latinoamericano en París, sino que también ofrece una mirada detallada de la vida de los expatriados en la ciudad, explorando sus luchas por sobrevivir y encontrar reconocimiento. A través de la estructura narrativa de corte realista y un uso del lenguaje de tono oral, Bryce retrata de manera aguda las diferencias sociales y las tensiones culturales, utilizando una perspectiva que combina el registro anecdótico con la reflexión crítica sobre la vida en el extranjero. Asimismo, como bien apunta Alonso Cueto, el humor, el juego y la ironía son herramientas fundamentales en la narrativa de Bryce, utilizadas para explorar la complejidad de sus personajes. A través de la risa, se aligera el peso del drama personal, revelando no solo las frustraciones que enfrentan los protagonistas, sino también sus tácticas de resistencia ante un entorno adverso. Este enfoque no solo facilita que el lector conecte con el sufrimiento de los personajes, sino que también subraya su habilidad para la autoironía, lo que les permite afrontar sus dilemas sin sucumbir a la autocompasión.

De este modo, el análisis de la narrativa de Alfredo Bryce Echenique en *Guía triste de París* nos lleva a reflexionar sobre las permanentes tensiones y contradicciones que experimentan los personajes latinoamericanos en el exilio. Siguiendo las ideas de Edward Said sobre este asunto, tal condición no solo representa un desarraigo físico, sino también una considerable crisis de identidad. Los personajes de Bryce, aunque buscan establecerse en una ciudad cosmopolita como París, enfrentan una orfandad existencial, una sensación de no pertenecer del todo a ningún lugar, en parte debido a las barreras culturales y las jerarquías sociales que los marginan. Said nos recuerda que el exiliado vive constantemente entre dos mundos, y esa ambigüedad impregna las historias de Bryce, donde sus personajes buscan mantener una conexión con sus raíces latinoamericanas mientras navegan por la alienación en la Ciudad Luz. Desde una perspectiva decolonial, como su-

giere Walter Mignolo, es importante reconocer que las vivencias de los personajes de Bryce no son únicamente individuales, sino que forman parte de una narrativa más amplia de resistencia contra las estructuras coloniales y poscoloniales. El pensamiento decolonial destaca la necesidad de rescatar las voces silenciadas por la modernidad/colonialidad, algo que se ve plasmado en los intentos de los personajes por encontrar su identidad en un mundo que aún reproduce desigualdades raciales y de clase. Así, Bryce no solo nos presenta personajes atrapados entre el sueño parisino y la realidad tercermundista, sino que también abre un espacio de reflexión crítica sobre la lucha de los inmigrantes por ser visibles en un contexto que constantemente los empuja hacia los márgenes.

Veinticinco años después de su publicación, *Guía triste de París* continúa resonando con fuerza en el contexto actual de migraciones y diásporas, donde las luchas de los expatriados se han vuelto aún más visibles y relevantes. La obra de Alfredo Bryce Echenique ofrece un valioso testimonio de las complejidades del exilio, ayudando a los lectores contemporáneos a entender las dinámicas de identidad, pertenencia y resistencia que enfrentan muchos latinoamericanos en entornos extranjeros. A través de su narrativa, se invita a una reflexión crítica sobre las experiencias de los inmigrantes en un mundo que sigue lidiando con las mismas tensiones sociales y culturales, reafirmando la importancia de escuchar sus vicisitudes y valorar sus luchas. En este sentido, las historias de sus personajes no solo representan un viaje físico, sino también un significativo proceso de autodescubrimiento y reconfiguración identitaria, donde el humor y la ironía se convierten en estrategias de supervivencia. Además, al abordar la complejidad de sus realidades, la obra subraya la necesidad de reconocer y apoyar las voces que han sido históricamente marginalizadas —como lo hizo Julio Ramón Ribeyro en *La palabra del mudo*—, lo que abre un espacio para una crítica más amplia sobre las estructuras de poder que continúan reproduciendo desigualdades.

Esta conexión con Ribeyro, quien fuera también vecino de París e integrante de la comunidad peruana en la capital francesa durante los años cincuenta, sesenta y setenta, es más que evidente. Su obra cuentística, que lleva por título *La palabra del mudo*, con el afán de “dar voz a los marginados”, está compuesta, en su mayor parte, por historias de fracasos —desengaños, desilusiones, excesos, desarraigos, confusiones—, que son protagonizadas por personajes cuya inocencia o credulidad precipitan sus respectivas caídas por el borde de un abismo “social” y alimentan una tristeza general, de la que todos participan. Más que establecer un tono nostálgico, de anhelo por lo pretérito, que desde luego existe, Ribeyro escribe

desde una mirada melancólica, no exenta de ironía, que pone en evidencia el choque inevitable entre el deseo y la realidad: los personajes “fracasan” precisamente porque sus ilusiones son desmedidas, incapaces de ajustarse a los parámetros (y condiciones) de la realidad. Además, sus miradas están determinadas por un deseo que a menudo opera como un velo de ocultamiento, que es, desde luego, su forma de negar la realidad, hecho que pone en marcha su “caída”.

Como ejemplo de esto, el destino de la bella (y “agringada”) Queca, según reza el colofón del cuento “Alienación”, quien *creyendo* que “lo tenía todo”, es maltratada por su marido, el “Goyito” norteamericano que ha cedido al alcoholismo, luego de llevarla a vivir a los Estados Unidos, y la golpea por ser ella “una chola de mierda”, lo cual configura una *analogía inversa* del destino del Gato Antúnez, quien, “teniéndolo todo”, y devorado por un sentimiento de inferioridad, desarrolla un apático y agresivo alcoholismo que lo lleva a golpear a su mujer, de quien se separa, hecho que incide en un comportamiento antisocial, antes de, finalmente, suicidarse. En ambos casos ocurre un choque cultural que incide en la condición melancólica de los personajes protagonistas. Los cuentos de *Guía triste de París* cuentan relatos de fracasos y se articulan, en conjunto, como una suerte de proyección del proyecto de Ribeyro, al constituir una “guía emocional” enfocada en peruanos migrantes a París, quienes beben, pues, de fuentes ribeyrianas.

Por otro lado, en su condición de “guía turística”, el libro plantea otra importante conexión literaria, ahora con *Ulises*, del escritor irlandés James Joyce —cuya relación con París es crucial, al ser esta ciudad donde se publicó su novela, previamente censurada en países de lengua inglesa como Reino Unido y Estados Unidos—, al constituir, igualmente, una suerte de mapa urbano, en el caso de Bryce uno de tipo “emocional”, donde la reconstrucción del espacio (París) está determinada por la reconstrucción —seminostálgica, pero, sobre todo, melancólica— de los sentimientos (tristeza). Esta condición de “guía turística” del libro —y el hecho de que varios de los relatos fueron publicados primero como crónicas, en calidad de “experiencias de viaje”, antes de ser adaptados a “cuentos literarios”— permite establecer una relación directa entre los mismos relatos y la noción de “mapa” (y de “ruta”), que se hace evidente a lo largo de la obra.

Siguiendo la “guía” de Bryce, el lector se sumerge, pues, en un París muy particular, cuyo hilo común es el fracaso “emocional” de los migrantes peruanos, cuyas búsquedas personales, a diferencia de la del joyceano Leopold Bloom —que culmina en una anagnórisis “exitosa”, es decir, en el reconocimiento afirmativo de su “hijo” (Stephen Dedalus)—, acaban todas en el cadalso del “fracaso”, en el

albur de una “caída”: desarraigo, desengaño y desamor, que son a la vez producto y consecuencia de la tristeza. De este modo, Alfredo Bryce Echenique hace eco de la famosa afirmación de Joyce —de que, en caso Dublín fuera bombardeada o destruida, podría usarse el *Ulises* para reconstruirla—, al organizar sus propios relatos bajo el sino de una “guía” que permite al lector “visitar” París del mismo modo como lo haría un turista común y corriente, excepto que se trata, en este caso, de un turista “sentimental”: un turista “de los sentimientos comunes”.

Referencias bibliográficas

- Bryce Echenique, A. (1999). *Guía triste de París*. Alfaguara y Peisa.
- Cueto, A. (16-23 de julio de 1990). Alfredo Bryce y la amistad: “Un mentiroso que dice la verdad”. *Sí*, 178, 60-61.
- Joyce, J. (2022). *Ulises*. Lumen.
- Mignolo, W. (2006). El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. En C. Walsh, Á. García Linera y W. Mignolo, *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento* (pp. 83-123). Ediciones del Signo.
- Ribeyro, J. R. (2019). *La palabra del mudo*. Seix Barral.
- Said, E. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Debate.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.