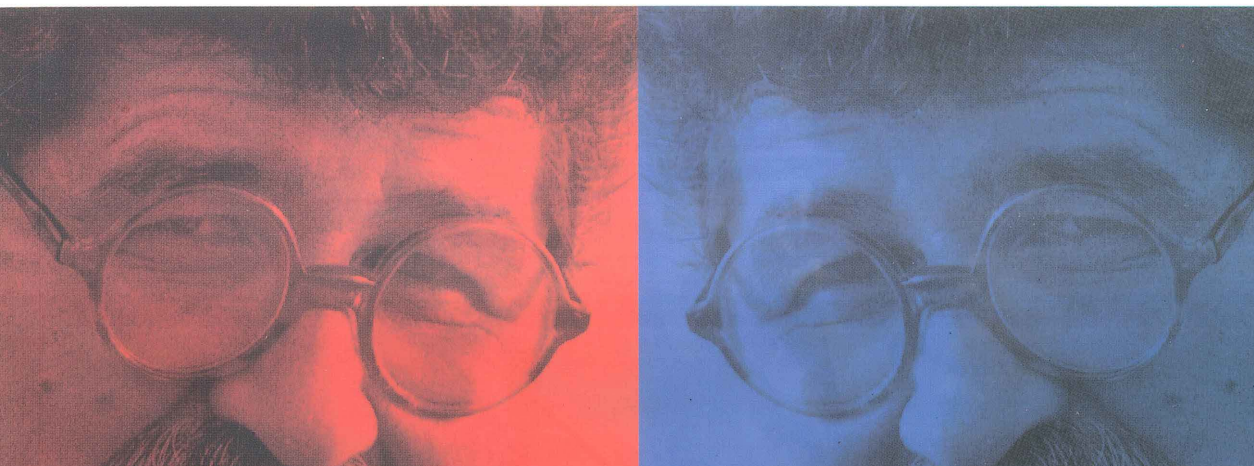


César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 65

LOS MUNDOS DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Nuevos textos críticos



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ / FONDO EDITORIAL 2004

Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (nuevos textos críticos)

Primera edición: setiembre 1994

Segunda edición: enero 2004

Tiraje: 500 ejemplares

© 2004, César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores)
© 2004 de esta edición por Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú
Plaza Francia N° 1164, Lima 1
Teléfonos: 330-7410 - 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño de cubierta: Erik Chiri
Corrección de estilo: Alberto Ñiquen
Cuidado de la edición: César Ferreira y Gerardo Castillo
Asistente de edición del Fondo Editorial PUCP: Nelly Córdova

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

ISBN: 9972-42-579-7
Hecho el Depósito Legal N° 1501052003-3008

Impreso en el Perú - Printed in Peru

Entrevista a Alfredo Bryce Echenique

Reina Roffé

RR— *En el prólogo a la edición de sus Cuentos Completos, Julio Ortega dice que sus novelas son «biografías imaginarias, que se deben al arte del sujeto digresivo». ¿Está de acuerdo?*

ABE— Yo diría que hay un tono muy confesional en algunos de mis libros, muchos de ellos escritos en primera persona, primera persona que apela al lector de una manera directa. El lector se puede palpar. El sujeto narrante recrea relatos a partir de la memoria; hay una reconstrucción de vida a través de relatos. Los personajes son, en general, perdedores que narran historias de desencantos, de heridas, pero, en la medida en que recuentan con humor los distintos episodios de su vida, recuperan la dignidad.

RR— *Los personajes viajan, escriben, cuentan historias en dos planos que parecen fundirse, el imaginario y el real. ¿Son aventureros trashumantes, como señalan los críticos?*

ABE— Son personajes que mezclan la ficción con la vida misma y que se mueven mucho, van a distintos países, incluso a continentes distintos. Después de *Un mundo para Julius*, que es una novela fundamentalmente anclada en Lima, entre los años 40 y 60, y de los cuentos de *Huerto cerrado*, que también están ubicados en Lima, en mi tercer libro, *La felicidad, ja, ja*, ya aparece algún relato sobre París. Este libro me dio la luz verde para hablar sobre otros lugares. A mí me llamaba mucho la atención que los escritores del llamado *boom* latinoamericano —que eran mis maestros, mis mayores, algunos de los cuales conocí y traté mucho, con algunos incluso tuve amistad—, que vivían fuera de su país desde hacía años, como Cortázar, no mi-

raran más la sociedad del lugar donde residían, pues hablaban casi exclusivamente de sus países de origen. Yo tuve la enorme suerte de ingresar en la enseñanza universitaria francesa en el año 68. En la universidad, tenía un colega que era profesor de literatura latinoamericana y un excelente traductor al francés; recuerdo que le di para leer mi primer cuento sobre París. Me dijo que no era mejor ni peor que los otros que yo había escrito, pero que este era un cuento insólito, porque esa mirada de París que yo reflejaba no la podía dar ningún parisiense, y él lo era. Yo pensaba que un artista —por ejemplo Picasso, que toma de las artes africanas y asiáticas— debe recoger de todo. Mi curiosidad iba por ahí. Entonces, a partir de mi tercer libro, aparecen asomos de personajes situados en contextos que no son necesariamente peruanos. Y con la novela *Tantas veces Pedro*, surge también el tema del viaje, de la errancia.

RR— *Hay quienes dicen que sus protagonistas son trasuntos de usted mismo. ¿Coincide con esta opinión?*

ABE— Cada vez estoy menos de acuerdo con eso, porque yo recojo mucho de la observación, de lo que veo en los otros. Tal vez lo que hago es apropiarme de los demás y hacerlos convivir conmigo durante tanto tiempo, todo lo que dura el proceso de una novela, que ya forman parte de mí, pero son personajes, los devuelvo en forma de personajes.

RR— *Así como algunos de sus textos periodísticos contienen la tensión del relato ficcional, sus cuentos, en cambio, no obedecen a las pautas del género, las que dieron Poe y también los rioplatenses Horacio Quiroga y Julio Cortázar, entre otros. ¿Por qué?*

ABE— Mis cuentos se permiten, yo creo que los de Cortázar también, ciertas licencias que horadan el cuento básico, el que exige tensión y desenlace insólito, porque contienen digresiones y relatos dentro del cuento. Hay un relato en *La felicidad, ja, ja* que tiene cuatro cuentos mezclados. Es decir, tienen la extensión del cuento, pero no tienen gran *suspense* ni elemento de sorpresa final. Recuerdo que Julio Ramón Ribeyro, que es un cuentista extraordinario y gran amigo mío de muchos años, cuando leyó el manuscrito de mi primer libro de cuentos, me dijo: no tienen desenlace, no te llevan a donde uno creía que te iban a llevar e incluso crean una atmósfera claustrofóbica. De ahí vino el título, *Huerto cerrado*.

RR— *¿Podríamos decir que para usted gravita más la vitalidad del lenguaje, sobre todo del lenguaje oral, que la fábula en sí?*

ABE— Para mí es muy importante crear un tono. Ese tono, lógicamente, es el lenguaje. Yo he querido recuperar —no creo que fuera una empresa consciente al comienzo, ahora lo es, han pasado muchos años y he teorizado un poco sobre lo hecho— esa capacidad que tenemos en América Latina de contar y de escuchar. A veces escuchamos a personas que nos cuentan cosas que sabemos que no son reales, que son casi sueños, y las dejamos hablar, no las interrumpimos. Yo busqué y creo que encontré ese tono oral, hablado, que está en uno de mis primeros cuentos, «Con Jimmy, en Paracas», que pertenece a *Huerto cerrado*. Después escribí otro, que sale en *La felicidad, ja, ja*, que se llama «Antes de la cita con los Linares». Ese cuento se quedó en el aire durante mucho tiempo, porque empecé a escribir otro, «Las inquietudes de Julius», y es ese el que desembocó realmente en el tono oral, hablado, en un contar lleno de digresiones que me caracteriza, el cual se alargó y se transformó en la novela *Un mundo para Julius*. Yo quería contar una anécdota que fui guardando como epílogo, pero ya no era necesario. Es decir que la historia de partida, inicial, nunca fue contada, se metió toda la novela en el medio. Cuando a mí me preguntan cuánto hay de autobiográfico en *Un mundo para Julius*, yo digo que lo más autobiográfico es el goce de la escritura, pues, con esa novela, me descubrí escribiendo, por fin, como Alfredo Bryce, después de haber titubeado mucho.

RR— *Un mundo para Julius, que aparece en 1970, es una novela muy distinta a las de la época. ¿Qué recepción tuvo en su momento?*

ABE— Cuando esta novela se publicó en Perú y también en España, se la consideró bastante excepcional dentro de la narrativa latinoamericana. Carlos Barral decía que esta novela no tenía precedentes ni tendría continuadores, que era como una isla. Yo no creo que sea así. En nuestro continente, hay toda una tradición de narradores orales, que no han escrito porque se les ha ido la vida contando cuentos. Ahora hay un cierto renacer del relato oral, hay muchos grupos que cuentan cuentos. Y yo me adhiero bastante a eso, me gusta mucho el tono de espontaneidad que logran los narradores orales. Hay gente que me dice que yo escribo como si estuviera hablando. Y no es cierto, porque es muy difícil escribir como se habla. Yo puedo crear la ilusión del discurso oral en lo escrito, pero no pue-

do escribir como hablo, porque es imposible repetir el habla tal como surge. La escritura requiere una serie de mediaciones que no permiten una reproducción mimética del habla.

RR— *Hay elementos que se trasladan de una obra a otra. La instrumentación de la memoria, en su caso, es uno de esos elementos constitutivos que vuelven a reaparecer cada vez con más énfasis. ¿La memoria como una apuesta contra el olvido, el que imponen los estados a ciertas sociedades civiles?*

ABE— La memoria que mis personajes recuperan o lo que se recupera con ellos, es una memoria de algo muy ligado al individuo, no a la sociedad. Las mías son historias con hache minúscula. Claro que también están las ciudades, el contexto, pero funciona más la memoria individual, personal, la de los sueños, las frustraciones, la de los deseos, la memoria de lo vivido, de lo no vivido, de lo que no se entendió en su momento.

RR— *Quizá su propuesta estética, sobre todo a partir de Un mundo para Julius, se presenta a contramano de las obras que se producían en los 60 y 70, cuyos autores intentaban contar la historia completa, digamos, hacer la novela total, porque, en sus libros, como en los de Manuel Puig, funciona particularmente una mirada fragmentada de la realidad, como si usted no aspirara a tratar grandes temas, sino asuntos relacionados con el proceso interno, íntimo de los personajes.*

ABE— Yo estaba a punto de citar a Manuel Puig, porque creo que él fue el primero que pasó de la hache mayúscula a la minúscula; pasó de la explicación totalizadora, de la metáfora de nuestra historia que intentaron otros autores de la época, muchos de ellos del *boom*, que trabajaron con la historia no oficial, la no contada, la oculta por los gobiernos. Esta fue la ambición, no planificada, de los escritores del *boom*, aunque sí hubo correspondencia entre algunos de ellos para encarar el tema de la novela del dictador. Cada uno se atribuye un dictador y de ahí surgen novelas muy importantes: *Yo, el Supremo*, *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*. En fin, salen varias. En cambio, Manuel arranca con una cosa sumamente novedosa que, en su momento, no se comprendió muy bien. Incluso se lo tomó como un escritor menor, cuando era muy importante lo que él estaba haciendo. Porque anunció lo que vendría después de esa literatura del *boom*. A lo que hacía Puig, yo lo llamo literatura sentimental, que

tiene una cierta tradición en la novela dieciochesca, la que habla de la intimidad del hombre, de sus sueños, de sus traumas, sin tener, por ello, aspectos lacrimógenos, y donde se puede observar un contenido irónico muy grande. Manuel, precisamente, se mete de frente con los sueños de las masas, utiliza los medios masivos de comunicación para sacar de ellos procedimientos técnicos. Trata la cultura popular con el mismo respeto con que se trata la alta cultura. Tan importante puede ser un verso de Quevedo como la letra de un bolero, porque ambos reflejan, aunque de distinto modo, lo que es el otro, el individuo. En este sentido, Puig fue para mí un maestro, un escritor a quien yo siempre respeté y a quien recuerdo con frecuencia. Cada vez que doy alguna clase o un seminario y trato lo que académicamente llamo la novela sentimental, el discurso del yo, Puig es para mí pieza clave y de apertura del género.

RR— *El mundo que retrata Puig tiene que ver con la clase media, incluso con cierta clase baja en ascenso; el suyo, en cambio, está ligado a la clase media alta y a la oligarquía.*

ABE— Es cierto que mi literatura ha retratado, de una forma u otra, toda la decadencia de las clases medias altas, de las oligarquías, pero, desde luego, sin caer en una cosa panfletaria. Y esto representó una novedad. *Un mundo para Julius* se tradujo muy pronto al francés. Años después, presentando algún otro libro mío traducido al francés, críticos y profesores universitarios que tienen mucha importancia en periódicos y diarios franceses hacían como una especie de autocritica y decían: «no fuimos justos con la primera novela de Bryce, porque nos desconcertó». Claro, porque ellos habían incorporado una serie de estereotipos sobre América Latina que no se corresponden con lo que yo presento en mis libros. En mi primera novela, hay señores latinoamericanos que hablan francés, inglés, que viajan y pasean, que son ricos. Y ellos no entendían bien esto. Con ese eurocentrismo, que en Francia era muy fuerte, lo que esperaban de nuestra novelística era que les devolviera determinadas imágenes preestablecidas de América Latina. Y lo mío no les devolvía ninguna imagen, más bien les daba otra que, al mismo tiempo, incorporaba ciudades europeas y su propia cultura de forma irónica, se reía de esta cultura, desmitificaba lo uno y lo otro, lo latinoamericano y lo europeo. Esto los desconcertó mucho.

RR— *Sin embargo, esta novela obtuvo premios en su país y fue muy bien recibida por la crítica europea.*

ABE— Sí, pero desconcertó mucho. Y dio una mala imagen de mí, porque me consideraron un niño bien, un presumido. En el 68, año tan decisivo, cuando yo ingresé a trabajar en la universidad, mis colegas franceses —gente progresista y buena, de gran calidad— se me acercaba a decirme: «Alfredo, ¿por qué estás acá?», como diciéndome «en qué te podemos ayudar». Yo les respondía: «porque quiero y, además, estoy feliz. ¡Si el sueño de mi vida era llegar a París...!». Era algo raro para ellos tenerme allí. No creo que llegaran a pensar que yo era un agente de la CIA, pero les parecía extraño que quisiera trabajar de profesor por cuatro duros, un sueldo muy pequeño. Claro, ellos me veían como un señorito, no sabían que mi vida era muy difícil. Pensaban de mí, hablando en literatura, lo siguiente: «era tan rico que lo único que le faltaba era ser pobre, quiso ser pobre, una cosa así». Yo me reía y agregaba literatura para defenderme de esto, pero era doloroso. Decían: «no, no contemos con Alfredo para tal o para cual, porque ya sabemos que él va a lo suyo». En *La vida exagerada de Martín Romaña*, una serie de amigos íntimos, incluso su propia esposa, engañan a Martín, hacen una cosa que no se atreven a hacer en sus casas. Y comentan: «si va un tiempo a la cárcel, no importa, porque el padre lo sacará, y el tipo ya tiene como 40 años.» Esa figura de doble marginal, para mí ha sido muy dolorosa, porque la gente decía: «bueno, este se las arreglará siempre solo o ya alguien de su entorno sociocultural le sacará las castañas del fuego», y no me tomaban en serio, no me consideraban. Yo me he defendido con humor, pero me ha dolido mucho que vieran en mí a un hijo de la oligarquía y nada más.

RR— *¿Es el humor, entonces, un medio para defenderse de la realidad, siempre castigadora?*

ABE— El humor, como le decía antes, hace que uno recupere la dignidad. Mis personajes se vienen abajo, se desnudan, se muestran quebradizos, frágiles, atormentados, deshechos, perdedores, pero se ponen de pie, recuperan la dignidad perdida en situaciones de humillación física, sentimental y psíquicas gracias al humor. Mi familia era una familia que se reía mucho de sí misma, de su decadencia. Tenían humor no solo para recordar que todo tiempo pasado fue mejor materialmente y en otros aspectos, sino para reírse de cómo

iban decayendo. El que yo practico en mis libros, no es un humor basado solamente en el ingenio, tampoco basado en la superioridad intelectual; es un humor que no pretende burlarse ni destruir ni hacer daño. No es el humor duro, frío, cruel de Quevedo; creo que se encuadraba más en la línea irónica de Cervantes: estar en el cuerpo y en la sombra, ver ambos aspectos de la cosa en sí.

RR— *Sus personajes, como los de Puig, padecen muchas enfermedades: sinusitis, pulmonías, incluso, hemorroides. ¿Se podría decir que son hipocondríacos que, además, sufren neurosis relacionada con el abandono?*

ABE— Creo que en el caso de Manuel Puig la enfermedad aparece desde un punto de vista más obsesivo, neurótico, es decir, científico. En el mío, es más bien picaresco el asunto, va más a lo grotesco, a lo farsesco. Meto mucho los fluidos del cuerpo: defecar, vomitar, pero siempre con ese regusto que a mí me viene de los escritores que yo llamo de la desmesura.

RR— *¿Son hombres débiles sus personajes o se escudan en la debilidad para ser protegidos y perdonados por las mujeres?*

ABE— En efecto, algunos personajes se vuelven niños, se empequeñecen para que los protejan, pero desde abajo miran: los muy desgraciados también se están mirando. Pero, indudablemente, son personajes quebradizos, que muestran su inmensa fragilidad.

RR— *¿Fragilidad asociada a lo femenino?*

ABE— Hay un libro de una profesora de origen colombiano, que enseña en una universidad norteamericana, que se llama *La escritura sentimental de Alfredo Bryce Echenique*. En este libro, cita a Puig, justamente, como antecedente muy directo, y dice que yo tengo una escritura femenina. Eso, por un lado, me halagó mucho. Pero, por otro, me inquietó, ya que representa un gran desafío. Cuando escribí *La amigdalitis de tarzán*, me planteé un poco la cuestión y decidí que fuera una mujer la que contara la novela. Sin embargo, la cuenta el hombre, finalmente, porque él observa, contempla a la protagonista; ella, más bien, es la persona de la acción, de la fuerza, la metáfora de Tarzán la contiene a ella no a él. Y ahí caí en lo de la carta. Me dije: «¿dónde se cuenta más un ser?» En la carta. La carta está dirigida, generalmente, a un ser querido, en el que uno deposita toda su con-

fianza, etc. Entonces, recurrí a la carta. El noventa por ciento de las cartas, en la novela, son de ella; las de él se han perdido o son trozos que recuerda, y así se abre una especie de diálogo a través de décadas.

RR— *En sus antimemorias, Permiso para vivir, ha contado como extravió, en un taxi, en París, el único manuscrito de su primer libro de relatos Huerto cerrado, que luego volvió a escribir, a reconstruir ¿Esto estaría indicándonos que el único país que usted habita de verdad es el de la memoria?*

ABE— Es casi un país verbal el mío. Contar la memoria, recordar. Hay estímulos que me traen recuerdos muy precisos que poco tienen que ver con el lugar en el que estoy. Ahí funciona esa memoria que recupera e inventa a partir de algo. En el caso de *Permiso para vivir*, que es licencia para hablar y contar, la memoria trata de ceñirse más a los hechos reales, intenta puntualizarlos, incluso, y anclarlos en una realidad. Es un texto que nació también sin plan ni proyecto de libro, como muchos de los míos, cuando abandoné Francia. Ya llevaba 20 años en Europa y empecé a recordar. De pronto, llegaba un recuerdo de cuando tenía 30 y otro de cuando tenía 10 años sin ningún nexo lógico, cosas que luego había que enlazar. Ahora también estoy trabajando con recuerdos que me vienen o con cosas que me cuentan.

RR— *¿En su cuento «Con Jimmy, en Paracas» están condensados, como señalan algunos críticos, los temas que desarrollará en su obra posterior, o actualmente hay otros temas que le preocupan?*

ABE— Hay dos cosas que podrían estar aquí presentes. Por un lado, el goce de la escritura oral. Esto es definitivo, porque es el cuento que me estrena en este sentido. Es inmediato a la lectura de Cortázar cuando yo me siento despertar gracias a la camisa de fuerza que me quita la sensación de la lectura de la obra cortazariana. Por otro, podría ser el personaje observador, el personaje irónico que está viendo al padre, queriéndolo, odiándolo, siempre con mucha ternura. Un chico que está con el padre y el amigo, dos mundos, dos clases sociales, rebotado por ambos mundos, es un doble marginal. Sí, están estos elementos en «Con Jimmy, en Paracas», pero no creo que esté dado lo demás que se fue metiendo en mi obra posterior, porque ese cuento es muy local, la mirada no sale de esa frontera en la que se desarrolla el relato. Toda la temática que después se me ha impuesto a lo largo de tantos libros ahí no aparece ni por asomo.

RR— *Con los encargos periodísticos, usted ha reunido un material importante que ha ido publicando en distintos libros como, por ejemplo, A vuelo de buen cubero y otras crónicas, pero esos relatos periodísticos han funcionado más como ficciones que como crónicas. ¿Gana la ficción?*

ABE— Ah, sí. Pero, además, le voy a contar el proceso de este libro. Tiene etapas muy precisas que responden exactamente a lo que acaba de comentar. Yo hago ese viaje a lo largo de varios meses, recorro el sur de Estados Unidos con una libreta de viajes que aún conservo, y en la que tomé apuntes de cuanto vi. Si veía una película, copiaba íntegro el póster que había con una voluntad de documentalismo total. Apuntaba, incluso, el precio del *ticket* del autobús cuando me desplazaba de una ciudad a otra, de un barrio a otro. En esta libretita, entró todo. También llevaba libros que iba leyendo al mismo tiempo. Por otro lado, una querida amiga había tenido un feroz accidente y se había hecho pedazos una pierna. Llevaba muchas operaciones, le habían puesto clavos, escayola, en fin, estaba muy mal. Yo le escribía cartas para entretenerla y creía que en ellas le iba contando mi viaje. Vuelvo a París con mis notas, las leo y me doy cuenta de que esas notas no me decían absolutamente nada. Se habían enfriado, no me servían; en realidad, eran un estorbo. Entonces llamé a esta amiga, que vivía en Italia, le conté que tenía que entregar las crónicas de mi viaje, que eran muy esperadas, y necesitaba que me prestara las cartas que le había mandado, porque ahí, le dije, te habré contado muchas cosas del viaje. Me las mandó y, cuando las leo, me doy cuenta de que en ellas hablaba de cualquier cosa, por ejemplo de Goethe, y de las novelas que iba leyendo durante el viaje. No tuve más remedio que crear el viaje de nuevo. Mientras lo iba escribiendo, la libreta de apuntes solo me sirvió para dar algunas referencias sobre el nombre de una calle, de un pueblo. El resto es una ficción del viaje. Esto también me ha pasado en la ficción. Yo viví en Montpellier del año 80 al 84, fui profesor allí, en la universidad, durante los últimos años que viví en Francia y conservé un plano de la ciudad con la seguridad de que algún día escribiría algo. Escribí *Reo de nocturnidad* y lo primero que hice fue abrir el plano de la ciudad, pero inmediatamente lo guardé, porque interfería negativamente. Lo que hice, entonces, fue reinventar la ciudad. En el 97, cuando salió la novela, volví a Montpellier como profesor visitante y estuve allí un semestre. Regalé algunos ejemplares de mi novela a amigos y colegas y me dijeron que, en efecto, era una ciudad inventada por mí la que emergía del texto y, sin embargo, era también Montpellier, era mi vida en Montpellier, una vida ficcio-

nalizada y tan sentida que me había inventado hasta calles y lugares a mi medida. Los personajes, como me señaló un crítico, emanan del paisaje donde viven. A veces los personajes pueden tener dos tocadiscos, pero no se sabe dónde queda la casa, si es una casa o un apartamento, si es un cuarto, un tugurio, si es un buen piso. Muchos amigos arquitectos me han preguntado dónde viven mis personajes. Claro, no se sabe a ciencia cierta, porque a mí las descripciones me estorban. Recuerdo que Ribeyro, un loco de Balzac, decía «cada vez que Balzac arranca con un texto hace de notario de Francia, como se lo llamó por esas descripciones tupidísimas, por ejemplo, de un comedor.» Ribeyro comentaba: «yo no paso por ese comedor, paso por el pasillo de al lado y me voy a la habitación siguiente».

RR — *Desde sus primeras obras, como La felicidad, ja, ja, la destrucción, incluso, el suicidio, el refugio en el alcohol, la locura y la soledad, que perturban la vida de sus personajes, se transforman hasta ser sustituidos por el amor, por ejemplo, en Tantas veces Pedro. ¿Qué representa el amor?*

ABE— Creo que es un tema básico en mi obra. El amor expuesto al amor del precipicio, generalmente. El amor está siempre a punto de ser derrotado. En *Tantas veces Pedro* —que para mí es un libro muy loco, muy atrevido, muy osado dentro de lo que yo he escrito, es uno de los libros a los que más cariño le tengo, aunque no es el que más aceptación ha tenido, pero este es un problema circunstancial— aparece la incapacidad de todo lo que padece el protagonista, salvo la de novelar su vida. Es un mitómano, pero con un fondo muy real, porque tiene una herida amorosa que le viene de la adolescencia y que él proyecta a una serie de personajes femeninos en los cuales quiere encontrar una tabla de salvación. Se me ocurrió un final stendhaliano para este libro. A mí Stendhal siempre me marcó. Una de mis obras favoritas es *La cartuja de Parma*. Recuerdo que hace muchos años se hizo una adaptación cinematográfica de esta obra que yo vi en Francia, en blanco y negro; el director había captado muy bien la esencia de Stendhal. Hay un personaje secundario, que se llama Lorenzo Palla, que asaltaba caminos y se presentaba siempre con una pistola ante carruajes que pasaban por el campo y gritaba «Lorenzo Palla, hombre libre.» Y asaltaba. Todo eso era para una mujer, era un esclavo de esa mujer, pero se presentaba como el hombre libre por excelencia, un fuera de la ley; sin embargo, era esclavo de una pasión. Entonces, en el final de *Tantas veces Pedro*, la mujer mata al protagonista para que muera enamorado, porque está aprendien-

do a olvidarla. La desesperada máquina del olvido. Va a ser tan infeliz el día que no tenga de qué hablar, piensa. De ahí ese final novelesco, porque lo mata para que muera en su salsa. Sin embargo, en los otros libros, la idea del amor es una idea que se reconcilia siempre a través de la amistad. Amores que no llegan nunca a la ruptura, sino que pasan a un estadio que, incluso, llegan a imaginar como superior, que es el de la amistad y la complicidad. Esto se ve muy claramente en *La amigdalitis de Tarzán*, novela en la que los personajes terminan siendo como hermanos o cómplices, ya no saben lo que son, pero han sido, por lo menos, cómplices muchos años. Novela en la que, por primera vez, ambos personajes atesoran la relación. Yo creo que ya en *Huerto cerrado* también hay unas páginas en las que el personaje de Manolo dice no soportar a sus amigos cuando hablaban de las novias, de las enamoradas —como los adolescentes llaman en Perú a las chicas—, por las que se trompean y defienden como a sus damas los caballeros, mientras dura la conquista y el noviazgo. Pero cuando se pelean con ellas, las llaman putas, y esto les produce una herida muy grande. *No me esperen en abril* es la historia de cómo un hombre perverso de las finanzas, un tiburón, puede romperse en función del recuerdo de un amor infantil que busca y busca por el mundo; también es una máquina de recordar. Hay en muchos de mis libros una celebración del amor, del amor triste o del amor feliz. Los personajes privilegian la ternura, los sentimientos. Y se encuentra esa cuestión de las relaciones inacabadas porque una de las dos personas actuantes atesora la relación en beneficio de ambas.

RR— *Usted se trasladó a Europa en 1964. Vivió en Francia, Italia, Grecia y Alemania. Entre 1984 y 1999 residió en España. Primero en Barcelona, luego en Madrid. Hace muy poco que ha regresado a su país. ¿Volver al Perú después de tantos años le ha producido algún tipo de extrañamiento o ha sido, nunca mejor dicho, como volver a casa?*

ABE— Sí, claro, pero la casa se deterioró mucho, ese es el país. Hay una frase increíble, que es de Mario Vargas Llosa, que yo suscribo cien por ciento: «finalmente, con el paso de los años, el país es un cierto paisaje y un grupo de amigos». Y, como digo yo, el millón ciento cuarenta mil kilómetros cuadrados del Perú no me comprometen, no los conozco, no los voy a conocer ya y me voy refugiando en los paisajes y los amigos. Eso mismo se ha deteriorado muchísimo. Pero bueno, o te refugias en la desesperación triste del pasado

perdido o te adaptas, ¿no?, reincorporas todo eso a tu vida y a los libros que puedas escribir todavía.

RR— *Usted ha dicho en cierta ocasión que muchas obras tuyas son digresiones en torno a un epígrafe. ¿Trabajar sobre la cita, sobre lo ya dicho, rectificar y agregar conceptos a lo vertido por otros autores es una forma de recuperar en su obra la historia de la literatura y de las ideas?*

ABE— Algunos escritores lo hacen más cultamente y otros más viencialmente, que sería mi caso. Las referencias de los epígrafes son muy importantes. Muchas veces una novela mía ha tomado un cauce nuevo por otra que estaba leyendo y de la cual he sacado un epígrafe. A partir de ahí, la novela se ha vuelto un comentario de ese epígrafe y el personaje ya en formación ha adquirido una nueva dimensión. Cuando escribo, me entusiasma leer novelas.

RR— *Como lector, ¿qué géneros prefiere?*

ABE— Me gustan todos, pero más la narrativa y el ensayo. En cuanto a la poesía, siempre estoy pegado a determinados poetas a los que vuelvo siempre. Vallejo es una obsesión. Leo mucho, me gusta hacerlo casi todo el tiempo. Ahora que he vuelto al Perú y me he vestido de seriedad, como suelo decir bromeando, he leído a muchos escritores jóvenes, me he interesado por ver qué hay de nuevo.

RR— *¿Goza de buena salud la literatura actual peruana?*

ABE— Hay escritores valiosos. Yo vine ahora a Madrid para, entre otras cosas, dar un taller en la Casa de América sobre tres clásicos de la literatura peruana: Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Edgardo Rivera Martínez.

RR— *Aunque usted es abogado, también estudió Letras en la Universidad Nacional de San Marcos. Allí uno de sus profesores fue Mario Vargas Llosa. ¿Cómo era Vargas Llosa entonces, cómo es ahora?*

ABE— Creo que es exactamente el mismo. Resulta curioso, pero cuanto más lo observo ahora —lo he visto últimamente—, más se me presenta como el mismo apasionado de la juventud, un apasionado que parece no serlo. Es un hombre de una gran cordialidad, de mucha mesura; por eso, se hace raro que en alguien así pueda co-

existir el discurso de la pasión. Su paso por la universidad fue muy fugaz. En *La tía Julia y el escribidor*, creo que él habla hasta de once trabajos por los que se recurría —una palabra muy usada ahora en Lima, recurrirse— para poder vivir antes de venir a Europa. Y uno de ellos fue el de profesor asistente de literatura peruana en San Marcos, el año en que yo ingresé. No era igual al resto de los profesores, tenía una seriedad fuera de lo común; además, exigía una gran cantidad de lecturas, era un profesor para alumnos aplicadísimos. Y, en este sentido, yo era un buen alumno suyo. Me había metido a estudiar literatura con engaños a mi padre y sin ninguna pretensión de convertirme en escritor. En el patio de Letras, siempre estaban reunidos los poetas y escritores, pero yo no me acercaba a ellos porque no me sentía digno. Entonces, como contrapartida, iba a clase muy puntualmente, era el típico alumno bueno para Vargas Llosa. Por otra parte, puedo decirle que Vargas Llosa tiene una capacidad enorme para vivir, digamos, vidas paralelas. Por una, discurre su gran pasión por la literatura, una pasión que, a veces, cuando escribía, lo llevaba a sufrir vómitos, así de fuerte debería ser para él el acto de escribir. Y por otra vía, nos encontramos con un hombre sumamente disciplinado, con gran capacidad de trabajo, que marcó mucho a mi generación, porque él, con su ejemplo, destruye la idea de la bohemia. Mario juzga mal, detesta la cosa descontrolada de cierta bohemia. Yo creo que, en este sentido, le debo bastante. Lo conocí cuando era un militante procastrista, convicto y confeso, por decirlo de alguna forma, muy intransigente. Hace poco he releído *La orgía perpetua*, un libro precioso, que pone de manifiesto la pasión que siente por Madame Bovary, que parece pasión por una persona más que por un personaje, pues la hace suya. Pero, luego, nos encontramos con una frase en la que afirma que hay dos temas en los que siempre será intransigente: Cuba y Flaubert. Y, al mismo tiempo, defiende que Flaubert jamás se haya metido en política, porque parece que Flaubert fue acusado en algún momento de egoísmo, de encierro, que todo era para su obra y nada para la sociedad. En Lima, diría que en 1970, Vargas Llosa me dijo: «Estoy huérfano de ideas políticas». Pero, de pronto, viene esa reconversión suya o evolución hacia su militancia, porque no la podemos llamar de otra forma, sartreana, siempre de espectador comprometido, que olvida todo aquel pasado, se reconvierte con mucha seriedad, pero casi no hace el balance de lo otro, incluso en su libro *El pez en el agua*, no sale lo anterior, es un retrato que parece abarcar toda su vida, pero está en relación con el padre, no en relación con sus militancias.

Aunque en sus novelas algo de esto se puede leer, cuando habla de cierta pertenencia a una célula del partido comunista en la ciudad universitaria, en San Marcos; creo que esto aparece en *Conversación en La Catedral*. Por otro lado, también quiero destacar la enorme generosidad que él ha tenido con los escritores jóvenes peruanos; es muy lector, los lee. De modo que es muy generoso y también de idea fija.

RR— *¿De idea fija? Qué curioso, hace poco entrevisté al escritor Ricardo Piglia y él me hablaba de la idea fija que tenía otro autor, David Viñas, por la literatura argentina. ¿Cuál es la idea fija de Vargas Llosa?*

ABE— Supongo que la literatura es también su idea fija, pero yo me refería a otra cosa. Una vez en París, en el 69 o en el 70, Mario asistió a una mesa redonda con Alejo Carpentier y Julio Cortázar. Entonces, los sesentaochistas abiertos a América Latina, especialmente a Cuba, los insultaron, les dijeron: «Ustedes qué hacen acá, toman las armas o son unos burgueses podridos». Les dijeron todas estas cosas tan exageradas. Cada uno, a su manera, lidió con ese público agresivo, pero a Mario esto le produjo un shock brutal. Creo que con él fueron particularmente feroces e insultantes y violentos, porque, al volver a su hotel, unos peruanos lo siguieron. Yo no pude ir a la mesa redonda, porque estaba con un gripazo fuerte, la que sí asistió fue la que entonces era mi esposa, Maggie. Vargas Llosa le manifestó su desasosiego, su horror, a Maggie, y ella le dijo: «Mira, Alfredo no te ha podido acompañar hoy porque no se sentía bien, pero por qué no te vienes a casa a relajarte, a tomar una copa; Alfredo te recibirá en bata, pero podrán charlar, etc». Mario necesitaba arrojarse, porque había pasado por una situación desagradable. Cuando vino, muy sorprendido, me dijo: «Yo nunca imaginé que tuvieras una casa, una casa, una casa así, todo está en su sitio, qué orden. Yo nunca tuve un pisito así en París, tan ordenado, tan bonito». Así que se quedó en casa charlando muy a gusto, se desahogó, se relajó. Charlamos esa noche, también a la mañana siguiente. No volvió al hotel, porque creo que habían tirado una piedra en su ventana estos peruanos que lo siguieron. Ahora bien, siempre que iba a París, llamaba a Julio Ramón Ribeyro, que también vivía en París en aquellos años, y le decía: «Busca a Bryce». Es decir, que se le había borrado la imagen de paso por mi casa, esa casa tan ordenada. Bryce era, para él, un hombre que había que buscar, porque podía estar sin teléfono, sin dirección fija, bajo un muelle, un bohemio. Increíble, seguí siendo para

él un personaje desordenado, una idea que él se hizo de mí en algún momento y que le quedó como idea fija. Ahora lo sorprende que yo haya escrito tanto, lo sé por Charo, una sobrina y prima mía que está emparentada con su familia. Por ciertas conversaciones con Charo, he podido deducir que Vargas Llosa le ha dicho algo así: «Yo creí que Alfredo iba a morir en el intento, pues me sorprende que haya publicado tantos libros». En otras palabras, sigue pensando que soy un loco. Ha arreglado el mundo así. Por otro lado, es capaz de los actos más generosos. Una vez yo estaba en un hotel en Lima muriéndome de bronquitis y tenía que tomar un avión al día siguiente. Mario llegó al Perú con su familia y se le perdieron todas las maletas en el vuelo, siete maletas. Abandonó este problema por completo y se vino al hotel a verme, trajo un médico y se ocupó de todo. Cuando uno le recuerda estas cosas, él te dice: «Qué me cuentas».

RR— *Antes me comentaba que va a dar un taller sobre Vargas Llosa, Ribeyro y Rivera Martínez. ¿Cuáles son las diferencias y los puntos de contacto entre estos tres autores peruanos?*

ABE— Son muy distintos en su ambición, digamos, en sus puntos de partida. Sin embargo, dan un testimonio perfecto de la diversidad del país. Ribeyro aporta su visión de la decadencia moral, espiritual, de las clases medias urbanas. Pone fin a la dicotomía ciudad-campo que había imperado en la visión de lo peruano, encontrando en el relato breve la manera de dar cuenta del deterioro individual, social y de la fragmentación espiritual de la capital del Perú. Mientras, Vargas Llosa nos ofrece la metáfora del país entero recurriendo a la novela totalizadora como revelación de los designios y fracasos del Perú-nación, debido a los grandes flagelos que asolaron y asolan a la región (la violencia, la corrupción y la dictadura). Tienen en común la relación de amor-odio con el país, que está tanto en Ribeyro como en Vargas Llosa. Ribeyro maltrata a Lima, la llama ciudad de putañeros y masturbadores, de frustrados. Esa Lima es horrible para ellos, no desde el punto de vista estético, sino ético y moral. El mundo de la hipocresía, etc., etc. Lo de Rivera Martínez también es muy interesante, porque propone una visión sonriente y reconciliadora a partir del mundo andino enriquecido por una ciudad, Jauja, que fue, y debió seguir siendo, la capital integradora de todas las diversidades étnico-culturales de un país que aún sigue perteneciendo, en más de un aspecto, al ámbito de la mitología occidental. La ciudad de Jauja, donde Edgardo Rivera Martínez precisamente nació y se

formó y a la cual va a cada rato, en un momento fue, por un par de años, la capital del Perú. Si esto hubiera seguido, tal vez el Perú sería un país donde la presencia del campesino indígena habría tenido más vida de participación, no habría sido excluido como el indígena que ahora llega en forma de inmigrante a la capital.

RR— *También en los autores más jóvenes como Jaime Bayly, está presente la relación amor-odio con el país, principalmente con Lima.*

ABE— Sí, pero proyectado hacia el ámbito familiar, que es un microcosmos muy representativo de la sociedad limeña.

RR— *Algunos personajes de Bayly se refieren a Lima como una ciudad de mierda y hablan sobre la gente del pueblo con desprecio.*

ABE— Sí, es un testimonio muy fiel. La sociedad limeña es brutal en su racismo. Ahora mismo el ambiente político está contaminado de racismo hasta el máximo. Si en el mismo Congreso se gritan unos a otros «cholos de mierda». Todavía la gente reproduce esquemas que, por abominables, yo creía que no podían seguir vigentes. Sin embargo, la situación se ha agravado, porque cierta gente se siente amenazada por la representación mestiza, la presencia de japoneses y chinos en la política y en los negocios.

RR— *¿Cómo funciona la literatura en sociedades desarticuladas y racistas?*

ABE— La literatura en el Perú es fundamentalmente contestataria, mostrativa del horror peruano. En ese sentido, Bayly es un buen ejemplo, aunque él no trabaja, como Vargas Llosa, con la visión totalizadora del Perú roto, que podemos apreciar en *La casa verde*. La visión de los jóvenes está fraccionada. Se escribe desde la esquina, desde el barrio, pero basta con poner los ojos en lo que pasa en esa esquina para poder ver que eso mismo se reproduce en todo el país y es el drama del Perú.