

César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 46

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

...Y lo hizo a su manera: las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique

Ismael P. Márquez
University of Wisconsin-Milwaukee

Quiere y no quiere su color mi pecho,
por cuyas brucas vías voy, lloro con palo,
trato de ser feliz, lloro en mi mano,
recuerdo, escribo
y remacho una lágrima en mi pómulo.

César Vallejo

L'homme ne se construit pas chronologiquement;
les moments de la vie ne s'additionnent pas les
uns aux autres dans une accumulation ordonnée.
Les biographies qui vont de l'âge de cinq ans à
l'âge de cinquante ans sont de fausses confessions.
Ce sont les expériences qui situent l'homme.

André Malraux

La publicación de *Permiso para vivir (Antimemorias)* (1993) de Alfredo Bryce Echenique (1939), a escasos meses de la aparición de la exitosa traducción al inglés de *Un mundo para Julius* (1970),¹ es solo el más reciente capítulo en una larga y fructífera carrera que lo ha situado en un lugar preferencial dentro del concierto de escritores hispano-americanos. A juzgar por el número de ediciones, el público lector ha respondido con entusiasmo inusitado, aun tomando en cuenta que casi simultáneamente aparecían *El pez en el agua*, las esperadas y controvertidas memorias de Mario Vargas Llosa (1936), y *La tentación del fracaso*, el diario personal de Julio Ramón Ribeyro (1929). Lo insólito de esta coyuntura editorial es el tono eminentemente confesional de las tres obras, elemento que sin duda ha contribuido en gran medida al interés sin precedente que han generado. En el caso de Vargas Llosa, es entendible que su libro despertara una desmedida curiosidad —azuzada por los medios de comunicación— por el sensacionalismo que acompañó a sus descarnadas caracterizaciones de personas y situaciones relacionadas con su fallida candidatura a la presidencia del Perú. Sin embargo, ¿a qué atribuir el caluroso en-

¹ Alfredo Bryce Echenique. *A World for Julius*. 1970. Trad. Dick Gerdes. Austin: U. of Texas P, 1993.

tusiasmo por las antimemorias de Bryce en las que el autor declara casi tímidamente, como si pidiera permiso para escribir, que «sólo quiero preguntarme por mi condición humana, y responder a ello con algunos perdurables hallazgos, que... revelen una relación particular con la vida»?² A lo que cabe también preguntarse, ¿qué mejor razón que esta? En sociedades hastiadas del escándalo, de la injuria gratuita, de las poses moralizantes, de las máscaras ideológicas, es refrescante y saludable escuchar (sí, escuchar) una voz genuina, sincera, que nos confía sus más íntimas emociones, no como confidencia, sino como lo hiciera Neruda, confesando que ha vivido.³

Que los tres escritores peruanos contemporáneos más reconocidos internacionalmente hayan incursionado al mismo tiempo en el género autobiográfico es más que coincidental. Los tres han llegado, por muy diferentes caminos por cierto, a una plena madurez en su quehacer literario que ya justificaba, y quizás demandaba, una pausa en el camino para volver la mirada y deslindar posiciones de índole vital y vocacional. Característicamente, Bryce intenta restarle trascendencia a toda motivación medianamente seria de su obra. Apelando a un conocido bolero explica con tibieza que «Yo sólo me propongo narrar hechos, personas, lugares que le dieron luz a mi vida, antes de apagarla después... Este *Permiso para vivir* no responde para nada a las cuestiones que normalmente plantean las memorias, llámense éstas “realización de un gran designio” o “autointrospección”» (16-17). No se necesita avanzar demasiado en la lectura de estas páginas autobiográficas para constatar que hay mucho más fondo autointrospectivo de lo que su autor pretende que creamos y de lo que parte de la crítica ha querido encontrar.⁴

² En adelante todas las referencias al texto se harán dando el número de página en forma parentética después de la cita.

³ En *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique* de Julio Ortega, Bryce comenta sobre la naturaleza confesional de su narrativa en los siguientes términos: «[...] Por ahí fácilmente se cae nuevamente en esta confesión: de que la novela se detiene en lo autobiográfico para inventar historias. Pero porque creo que soy enemigo acérrimo de la confidencia y un fanático de la confesión... prefiero la enorme pirámide que es una confesión a ese montezuelo de secretos de los cuales estamos hechos los seres humanos» (85).

⁴ El periodista peruano César Hildebrandt critica en forma particularmente mordaz el libro de Bryce por lo que él percibe ser una evasión del autor de desnudar su alma públicamente: «Se trata de un ejercicio de la alusión, una manera virtuosa de decir lo menos... Abundan los otros, las trivialidades, el gordo anecdótico de viajes y mujeres, pero escasean los escalofríos, las admisiones que cuestan... y las hilachas del remordimiento... Nada de sus pesadillas de hipocondriaco, de su bitácora de

El término *autobiografía*, probablemente usado por primera vez por Robert Southy en 1805 (Pilling, *Autobiography* I), tiende a aplicarse libremente a cualquier tipo de escritura personal que tiene que ver con hechos de la vida del autor, independientemente de que el autor haya tenido la intención de crear una obra de autorretrato continua y determinada. Como resultado, se acostumbra incluir muchos subgéneros bajo una rúbrica de elasticidad casi ideal, entre los cuales están las memorias, las confesiones, la apología y el diario personal. Desde las *Confesiones* de San Agustín a las *Confesiones* de Rousseau a las *Antimemorias* de André Malraux, el estudio de la naturaleza de la autobiografía ha presentado problemas conceptuales que derivan de su estatuto ambiguo y ambivalente entre realidad y ficción. Silvia Molloy señala que la autobiografía, filtrada a través del discurso hegemónico del momento, ha sido considerada como historia o como ficción, pero raramente ha ocupado un espacio propio (*Face* 2). El debate se da principalmente en el plano de la aceptación de la autobiografía como actividad literaria y no como actividad histórica, además de que existe una presuposición ideológica generalizada que norma la autobiografía como ontológicamente diferente de la ficción. Sobre esta premisa se plantea la hipótesis ortodoxa de que la autobiografía representaría una *verdad* acerca de una realidad dada (a través de su duplicación), mientras que la ficción no cumpliría esta función.

En su seminal estudio titulado «Le pacte autobiographique» Philippe Lejeune propone una definición de la autobiografía en los siguientes términos: «Prosa narrativa retrospectiva escrita por una persona verdadera acerca de su propia existencia, donde el foco es su vida individual, en particular la historia de su personalidad» (4) (traducción mía).

Esta definición propone que la autobiografía es una forma narrativa igual a cualquier otra al desenvolverse linealmente entre dos puntos temporales, siguiendo una secuencia cuya lógica es retrospectiva. El autor narra eventos de un pasado, y dentro de ese pasado, el desarrollo linear de «su propia existencia». Asume también que el recuento de la intimidad del autor, «su vida individual» se traduce en «la historia de su personalidad» —una entidad central que se mantiene incólume a través de la historia—. Es evidente que la definición de Lejeune presupone la existencia de una realidad em-

navegante en el Mediterráneo del martini doble, de sus manos tembladas, de su oficio de suicida, de sus largos miedos de militante del insomnio» (52).

pírica conocida, además de asegurarnos que el autor tiene una posición de autoridad *vis-à-vis* un segmento específico de esa realidad, su propia vida. Más aún, los detalles de esta vida se generan como si tuvieran una existencia autónoma y diferente de otras vidas dentro de un ambiente social dado.

Bryce transgrede los preceptos básicos del texto autobiográfico como lo define Lejeune y, apoyándose en las *Antimemorias* de Malraux (1965), propone una redefinición del sujeto yo que niega los conceptos de verdad y veracidad al abolir la distinción entre realidad y ficción, lo que promueve una dimensión ficcional de sí mismo. Pero el ejercicio autobiográfico de Bryce cobra sentido solamente si se le inscribe dentro del texto completo de su ficción. Su coherencia depende del rechazo de la diferenciación entre ficción y no-ficción ya que cada texto, autobiográfico o no, constituye una narrativa, una historia, y el significado de esta narrativa se sitúa entre historia y *la Historia*. A través de sendos procesos de mediación (por realidad lingüística) y suspensión (por lo inconcluso del texto), el texto que Bryce nos presenta sería esencialmente ficción al constituir un reordenamiento narrativo de la realidad (Gunn, *Autobiography* 38). El irrefrenable afán de Bryce de contar, de convertir la realidad en anécdota, hace que cualquier significado que se derive de su texto sea una metaforización de *la Historia* por la historia.

«Lo que hace falta es, tal vez, una memoria que invente, que invente o reinvente situaciones... en esa fiesta grave que es la escritura. He comprobado que me es imposible volver a contar una anécdota en un libro. Tengo que crearla de nuevo, con personajes... Partir de la realidad no es nada más que eso; un punto de partida. Todo lo demás, lo más difícil, viene después, y es fruto única y exclusivamente del trabajo inventivo, tan distinto del trabajo de inventario» (Ortega 121).

La memoria, por lo tanto, se convierte para Bryce en un proceso secundario —un simple acto de sumar episodios del pasado a las experiencias básicas que definen el yo— ya que no constituye el elemento organizador fundamental de la experiencia. El elemento organizador es el núcleo de experiencias alrededor del cual todas las demás giran y hacia cuyo centro gravitan. Para Bryce sólo «Existe el amor, la amistad, el trabajo (la literatura, en mi caso). La idea que me he hecho de ellos me ha permitido soportar una realidad siempre demasiado chata» (73). Todo lo demás es periférico e inconsecuente. Los pequeños episodios biográficos, la chata realidad, solo cobran relevancia en la medida en que contribuyen a la relación que

Bryce quiere establecer con el mundo. Pero su memoria no actúa en contraposición a su imaginación; más bien se le subordina, ya que ciertas funciones de la memoria se hacen necesarias en la creación de relaciones y yuxtaposiciones. Bryce deja en claro que no se puede planificar una autobiografía, no porque uno no pueda planificar, sino porque no hay nada que planificar, que ordenar. («Empecé, sin querer queriéndolo casi, a escribir estas "antimemorias" en Barcelona, en 1986»). El yo es, por lo tanto, una dimensión de la imaginación y no de la memoria, una entidad que debe ser renovada continuamente. «Malraux dixit que las memorias ya han muerto del todo, puesto que las confesiones del memorialista más audaz o las del chismoso más amarillo son pueriles si se les compara con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica. Y esto sólo da al traste con las memorias sino también con los diarios íntimos las autobiografías. Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa, además» (16-17).

Si se toma este pasaje en relación con el dictamen de Malraux en el epígrafe que ofreciéramos, se aclaran algunas de las ideas motivadoras en la aventura autobiográfica de Bryce ya que ambos informan una visión del mundo, pero también dan un atisbo de una estrategia narrativa. En términos de estructura⁵ Bryce ofrece «esta sarta de capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico y realmente escritos "por orden de azar" y "a mi manera"» (16), en oposición al proceso acumulativo tradicional en que un evento sigue a otro como si las cosas sucedieran en secuencia lineal, concepto que para el autor pareciera ser un esquema artificial totalmente divorciado del evento mismo. Al leer estas antimemorias, sin embargo, nos percatamos que la intencionalidad del caos es condición *sine qua non* al significado del texto y que lo autobiográfico, la historia del yo, es la relación e interacción de un número de desórdenes vitales. La actitud de Bryce nos sugiere que el yo no es ni puede ser definido, y que, por lo tanto, no puede ser circunscrito por la narrativa; el yo constituiría el resultado de un proceso dinámico de redefinición que dependería de los fenómenos histórico-trascendentales que lo moldean. El acto autobiográfico, entonces, tendría que ser la historia de

⁵ Abelardo Sánchez León hace un comentario significativo sobre la actitud del autor sobre los aspectos estructurales: «La estructura del libro, por esta palabra Alfredo Bryce es capaz de matarme, radica en su capacidad de recordar, como si estuviera conversando, más bien contando... » (69).

los fenómenos que le dan forma al yo: los «hechos, personas, lugares que le dieron luz a mi vida...».

Pero si Bryce pretende crear deliberadamente un caos narrativo, al menos en la parte sugestivamente titulada «Por orden de azar», en realidad el supuesto caos no se materializa. Lo que se percibe en esta obra en cambio es un efecto de dispersión que se contrapone a la idea de unidad tradicional; más aún, la dispersión sustituye un concepto particular de unidad por otro. Para Bryce, unidad significa ser parte integral y legítima del mundo, estar en relación íntima con el mundo. De allí su consabida explicación de que «Escribo para que mis amigos me quieran más», pero quizás más elocuente sea su testimonio que «Es el paisaje humano el que ahora me lleva a atravesar tantas veces el charco, el que me obliga a ir de ser humano en ser humano, como un náufrago de boya en boya» (73). Bryce evidencia preocupaciones que trascienden lo inmediato y que se extienden en todas direcciones, en múltiples niveles espaciales y temporales, haciendo que cada relación, cada experiencia, se multiplique en una infinidad de relaciones. El único elemento aglutinador (y catalizador) es la capacidad autorial de relacionar, de asociar libremente, no en la ordenación artificial de sucesos —«trabajo de inventario»—, sino en el pleno ejercicio de una viva voluntad, de una conciencia que se objetiva en la digresión como estrategia narrativa. «Siempre creí mucho en las digresiones hasta el punto de que creo estar escribiendo ahora una novela en base a digresiones revalorizadas, al adquirir la forma de capítulos que son, a su vez, como cuentos que se van... con gran peligro de que luego se señale una ausencia de nexos lógicos, una falta de orden. Pero ese es el desorden vital que trato de incorporar a lo que escribo» (Ortega 122).

Bryce sigue muy de cerca a Malraux al recrear un enjambre de experiencias alrededor de las cuales se ubica y funciona el yo protagonista, pero se aleja del novelista francés en cuanto este confiesa que «Je raconte les faits et décris le personnage comme s'il ne s'agissait pas de moi» («Yo cuento los hechos y describo los personajes como si no se tratara de mí»). Traducción mía. Citado en Brée, *Antimémoires* 93). La intención implícita de Bryce de establecer una distancia que elimine todo efecto de subjetividad fracasa simplemente porque Bryce no es Malraux, y debemos dar gracias por ello. De otra manera, ¿cómo seríamos los partícipes privilegiados de un acto confesional tan humano y conmovedor —y antitético a Malraux— como el que expresa el autor?: «Y así, a menudo, para tener amigos y ser querido, no me queda más remedio que representar un papel... Un papel

que, además, me resulta muy triste, porque todos sabemos que el placer de la verdadera amistad, como el del amor verdadero, consiste en mostrarse tal como uno es. Pero en mi caso, muy a menudo, todo sale patas arriba. No bien un amigo o una mujer me conocen como realmente soy, los pierdo. «Alfredo, al rincón» (76).

Bryce nos ofrece aquí un yo integrado, un yo que es pura exterioridad. Para Bryce el autoconocimiento, el autodescubrimiento, pareciera ser una ilusión. El yo no puede ser descubierto porque no está allí; es un vacío que tiene que llenarse desde fuera —en suma, crearse—. De allí la necesidad de acudir a la ficción; no hay verdades en la historia de una vida, en consecuencia, la verdad debe ser creada. Y si Bryce no puede encontrar su yo central (porque no existe) debe buscar su identidad en los personajes y hechos ficticios que crea. Este acto creativo se imbrica con el recuerdo de un acto imaginativo que es, en efecto, un acto autobiográfico. Así, la crítica que cree detectar en el autor una incapacidad de crear personajes que no sean meras extensiones de sí mismo —desde Julius y Pedro Balbuena hasta Martín Romaña y Felipe Carrillo— no entiende esta relación crucial. En este sentido, Julio Ortega acierta cuando señala que «A diferencia del yo proustiano, cuyo lugar favorable es un consenso que lo perpetúa; y, asimismo del yo stendhaliano, que discurre entre “accidentes del amor propio” y exaltaciones del amor compartido —por citar sólo dos grandes modelos de la subjetividad heroica—, el yo de las novelas de Bryce, que proviene de ese linaje memorioso, se observa no como el centro de la realidad sino como el descentramiento de lo real» (17).

«Cuba a mi manera», la segunda parte del libro, difiere en gran medida de la primera tanto por su estructura como por la naturaleza de su contenido. En una breve «Nota del autor» Bryce advierte al lector de la espontaneidad de la escritura, de la falta de planificación, «pues también fue recordada o iniciada “por orden de azar”... Yo quise escribir cinco capítulos basados en los cinco viajes que hice a Cuba... Y me salieron todos estos capítulos» (293). A pesar de la admonición autorial que nos prepara para un segundo *tour de force* formalístico, el resto del libro (32 capítulos) exhibe una rigurosa unidad temática y un desarrollo lineal que comienza en los patios de la Universidad de San Marcos a fines de la década de los 50 y termina con el último viaje a «Castro's Cuba» en agosto de 1990. En San Marcos, «el pulmón del Perú», el joven Bryce se da cara a cara con una realidad para él desconocida, incomprensible. Descubre para su sorpresa que también había negros en la universidad, que sus ami-

gos «blanquiñosos» como él pertenecían al «partido del pueblo», que el joven poeta Javier Heraud, «de buena familia», era «un comunista» (304). Años después, ya convertido en autor de nota y deseoso de participar en la mística revolucionaria cubana, llega a La Habana, vía *el Harry's bar* y París '68, pero llega tarde. El fervor de la revolución se ha enfriado y los escritores hispanoamericanos que le habían brindado entusiasta adhesión se habían ya alejado cautelosamente. Pero la fiesta no había acabado, y Bryce todavía alcanza a gozar, «a su manera», de experiencias que van de lo ridículo a lo sublime, instancias que recoge y transmite con fina sensibilidad, agudo humor, pero sobre todo con un profundo respeto. Testigo privilegiado por su *status* de artista internacional y huésped del gobierno, Bryce nos ofrece una visión personalísima de ciertos aspectos de la sociedad cubana, de la política, de la vida intelectual, sin dejar de lado la minucia chismográfica sobre Fidel Castro, Gabriel García Márquez y Ernesto Cardenal. Pero las líneas más sobrecogedoras no son las dedicadas a estos míticos personajes, sino a los amigos de rango más modesto, gente de carne y hueso, con quienes establece una relación más humana y genuina.

El acercamiento al acto autobiográfico en este complejo libro denota obvias diferencias conceptuales entre sus dos partes. Pero el componente invariable en su devenir sigue siendo esa actitud ante la vida, bryceana por antonomasia, que se resume en la confesión de un secreto que el lector ya intuía y compartía: «Siempre me ha importado un repepino Descartes y su cartesianísimo "Pienso, luego existo". Modestamente, a esa frase opongo otra que ha dominado toda mi humilde existencia: "Siento, luego existo"» (425). El recuento de anécdota tras anécdota, desde las primeras experiencias sanmarquinas («No era que me sintiera solo. Era que estaba solo» [304]) hasta las surrealistas experiencias con la burocracia cubana («Cual Woody Allen en La Habana» [354]), está sazonado por ese inconfundible tono de conversación entre amigos con el que Bryce tan eficazmente nos ha acostumbrado a ser partícipes —¿cómplices?— de su exagerada vida. Y es que Bryce logra establecer con el lector lo que Lejeune ha llamado un «pacto autobiográfico» en el que la realidad representada por el autor solo cobra validez y legitimidad mediante la participación activa del lector. Como nos lo recuerda Molloy, la autobiografía es tanto una forma de leer como una forma de escribir (2).

El universo en el que se genera y desarrolla *Permiso para vivir*. (*Antimemorias*) es, desde el punto de vista literario, un crucible en el que se funden y amalgaman los hechos y la ficción, el presente y el

pasado, la imaginación y la memoria, América y Europa. En continua competencia con su propia vida, Bryce logra crear un mundo coherente a través de una serie de permutaciones del mundo material, no como una reconstrucción histórica, sino como un acto de ficción que es en sí biográfico. La literatura sería para Bryce, entonces, la biografía de aquellas vivencias que informan la condición humana, pero más aún, que moldean su condición humana. Si Malraux ya exploró magistralmente este elusivo concepto, Bryce le da una vigencia y un giro muy particular. La infinidad de situaciones anecdóticas que fluyen de las páginas de estas antimemorias encuentra su verdadera dimensión en la concesión generosa a *Los Otros* de una posición preferencial y no en la exaltación de la *persona* del sujeto autobiográfico: «Toda una vida de soledad en excelente compañía» (73).

El ambiente cosmopolita que es el vasto escenario de la vida de Bryce es también el marco adecuado para hacer resaltar una raigambre que añora con particular nostalgia: «Que a Garcilaso de la Vega Chimpu Ocllo y a Bryce Echenique les serruchó el piso la historia hasta hacerlo desaparecer bajo sus pies, qué duda cabe. Al Inca se le acabaron el Imperio Incaico y la estirpe de conquistadores como su padre. Y a mí se me acabó la Lima de Chabuca Granda y *La flor de la canela* llamada también *Lima la horrible*, por otro ilustre limeño, Sebastián Salazar Bondy, y esto no es poca cosa» (22).

En el continuo transitar afectivo entre dos mundos que se atraen y se repelen, Alfredo Bryce Echenique, al igual que Garcilaso Inca, aquel «primer peruano espiritual» (Sánchez León 68), ha encontrado el espacio propicio para meditar sobre una vida plenamente gozada, sufrida, y compartida, a su muy singular manera.

Obras citadas

- BRÉE, Germaine. «The *Antimémoires* of André Malraux». *Contemporary Quarterly* 11 (1970): 237.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *Permiso para vivir. (Antimemorias)*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- . *A World for Julius*. 2ª ed. Trad. Dick Gerdes. Austin: U of Texas P, 1993.
- GUNN, Janet Varner. *Autobiography. Toward a Poetic of Experience*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1982.
- HILDEBRANDT, César. «Bryce y el juego de las escondidas». *Oiga*, 22 de marzo de 1993: 52-58.

- LEJEUNE, Philippe. «The Autobiographical Pact», *On Autobiography*. Trad. Katherine Leary. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- MALRAUX, André. «Antimémoires». *Le Miroir des limbes*. París: Gallimard, 1976.
- MOLLOY, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- ORTEGA, Julio. *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara: U de Guadalajara, 1994.
- PILLING, John. *Autobiography and Imagination. Studies in Self-Scrutiny*. Londres: Routledge y Kegan Paul, 1981.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso I. Diario personal 1950-1960*. Lima: Jaime Campodónico, 1992.
- SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. «Permiso para decir». *Caretas*, 10 de junio de 1993: 69-88.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.