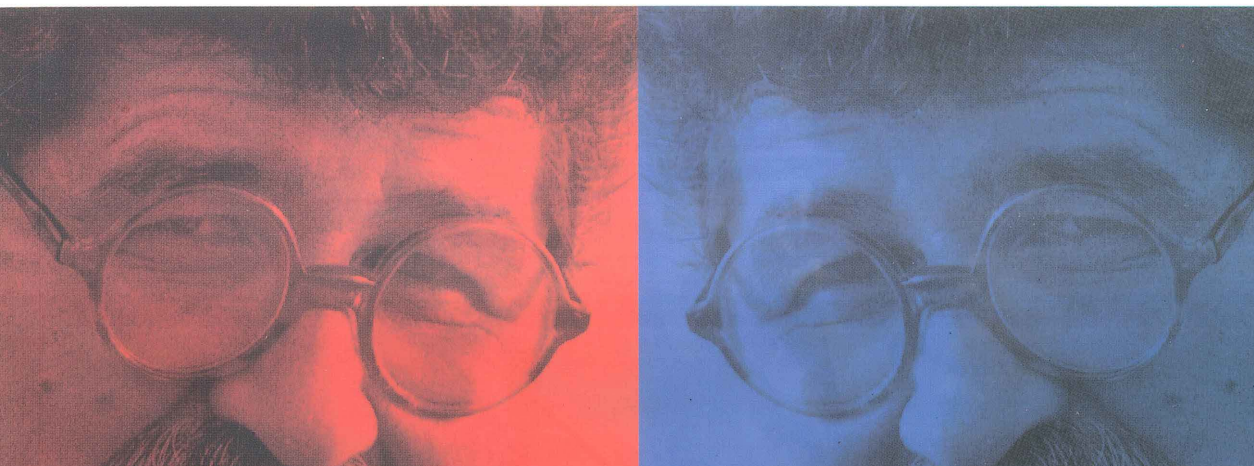


César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 48

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

El otro lado de la comicidad: Las memorias de Alfredo Bryce Echenique y su repercusión en el entendimiento de su obra literaria

Isabel Gallego
Universidad de Málaga

Comienza Alfredo Bryce Echenique la sección de *Permiso para vivir* (*Antimemorias*) (1993), titulada «Verdad de las caricaturas/ Verdad de las máscaras», con una cita del escritor Augusto Monterroso: «El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo». Cuando se habla del autor peruano, las personas que conocen su obra y/o han tratado con él suelen esbozar una sonrisa que supuestamente refleja el lado festivo, simpático, paródico, irónico y tierno de su literatura y su persona. El propósito de mi artículo es analizar la vertiente de *Permiso para vivir* que refleja un lado menos lúdico de Bryce, que rebate la visión de comentaristas que, como César Hildebrandt, descalifican el esfuerzo autorreflexivo del escritor afirmando que, en su autobiografía:

Abundan los otros, las trivialidades, el gordo anecdotario de viajes y mujeres, pero escasean los escalofríos, las admisiones que cuestan, las primicias de las memorias... y las hilachas del remordimiento: no hay ninguno y de resultas de ese narcisismo nostálgico queda un Bryce estatuario, insípido como el mármol y astuto como un pez. (52)

Las afirmaciones de Hildebrandt confirman la dificultad que la crítica ha tenido para deslindar el Bryce Echenique que se alza como personaje y el ser que se esconde detrás de sus múltiples máscaras. Desde que en 1972 su novela *Un mundo para Julius* (1970) ganó el Premio Nacional de Literatura en el Perú, el autor pasó a convertirse en patrimonio nacional sobre el que todo el mundo opinaba, y no solo de lo que su obra era, sino de lo que podía haber sido y no fue, o de lo que debería ser su contribución futura a la literatura nacional peruana. El crítico Tomás Escajadillo, en un artículo que titula «Bryce: elogios varios y una objeción», opinaba que en *Un mundo para Ju-*

lius el autor debería haber sido más contundente en la crítica de la realidad peruana, y le achacaba la responsabilidad de la «ambigua fascinación» que parecía causarle a Julius/Alfredo Bryce Echenique el mundo de la oligarquía limeña, que hace que «hasta cierto punto [la novela] constituya un canto no exento de melancolía de un mundo que se va» (143). Se le censuraba al autor que no tomara una postura más radical con respecto a la crítica del mundo de la oligarquía a la que pertenecía por nacimiento, y que no mostrara una mayor «responsabilidad frente a una sociedad en la que las burguesías de antaño y de hoy no tienen sentido, deben desaparecer» (144).¹

Siguiendo estas pautas, José Miguel Oviedo opinaba de la colección de cuentos *La felicidad, ja, ja* (1974), primera obra que Bryce publicó después de su exitosa novela, que el autor se movía entre «la felicidad y la facilidad» (24). Criticaba Oviedo el estilo poco cuidado de los cuentos y «el espíritu insidiosamente banal que recorre sus páginas, lo que desmejora las virtudes parciales u ocasionales que hallamos en este o aquel cuento» (26). En *Permiso para vivir*, sucintamente replica Bryce estas críticas e indirectamente señala la diferencia de percepción entre escritor y crítica. Lo que para esta era algo ligero y banal, para el escritor eran unos cuentos «depresivos y enfermizos», aunque anota que, a pesar de ello, «nunca se le acusó tanto de “vivir entre la felicidad y la facilidad”» (338-39).

Cuando se habla de memorias en los años corrientes, el público y la crítica, acostumbrados a las revelaciones más íntimas, no solo en el ámbito literario sino también en la denominada prensa amarilla o del corazón y en la televisión, medios en los que las celebridades confiesan sus secretos más recónditos, exigen que el fuero más interno del autobiografiado se presente de forma patente. Y Bryce lo sabe y lo comenta en *Permiso para vivir*: «Y no digo más porque estas son unas antimemorias serias y no una revista del corazón, por lo cual gustarán mucho menos sin duda alguna» (372). Sin salir del ámbito de la literatura peruana, la crudeza con la que Mario Vargas Llosa habla de la relación con su padre en *El pez en el agua* (1993) o el desgarramiento interno mostrado por Julio Ramón Ribeyro en sus diarios personales, aparecidos bajo el título de *La tentación del fracaso* (1992-93), marcan una pauta de confesionalidad abierta, patente y extrema que no es paralela a la manifestada por Bryce. Podría pare-

¹ El artículo que se cita es el resultado de una ponencia leída el 11 de agosto de 1971 en el marco del XV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana (Lima, 9-14 de agosto de 1971).

cer en una primera impresión que *Permiso para vivir* merecería más atención por lo que oculta que por lo que muestra, pero, por encima del anecdotario con que puebla sus memorias, se imponen la voz y la presencia de una persona que reconoce que vive de acuerdo a un «movimiento pendular» (*Permiso* 67-68) de estirpe vallejana de un Bryce nacido *un día que Dios estuvo enfermo* a un Bryce que le entran unas *ganas ubérrimas de vivir*:

[...] por decirlo de alguna manera, cuyo resultado es sin duda la ironía y el humor en lo literario, y, en lo vital, un escepticismo con valiosas incrustaciones de apasionamiento, tan contradictorio y, sin embargo, tan real que resulta ya en un empacho de ironía y de humor, más una especie de nadie sabe para quién trabaja ni ríe ni llora. (*Permiso* 68)

El subtítulo «Antimemorias», responde a un confeso reconocimiento de que la creación literaria, aunque elija el código autobiográfico, es, en última instancia, una obra humana consciente que genera una nueva realidad textual: «no existen más autobiografías que las que uno se inventa» (*Permiso* 17). La afirmación y el reconocimiento de parte del autor de la creación y la definición de un *yo* a través del periplo narrativo, conducen a ciertas teorías lingüísticas que, en convivencia y colaboración con los estudios literarios y narratológicos, contribuyen a la delimitación de un método de análisis por medio del cual, en el presente artículo, emerge un Bryce más autorreflexivo, más responsable, más comprometido y menos festivo.

Emile Benveniste acuñaba para la posteridad el concepto de un pronombre personal *yo* que no tiene más significado que aquel que se realiza en términos del enunciado (218). La aplicación de esto a la autobiografía implica la existencia de un yo vacío de contenido que solo adquiere significado dentro del texto. El yo solo existe a instancias de una narración «narcisista» (1973), como llama Jean Rousset felizmente a la novela autobiográfica, en la que el yo es hasta tal punto figura central que es, a la vez, sujeto enunciante y objeto enunciado del acto del habla (Benveniste 218-19). La posibilidad de que ese yo vacío adquiriera sustancia en la empresa del discurso hablado o escrito no existe en tanto no se dé una clara conciencia del desdoblamiento de *yoes* que implica todo acto autorreflexivo: para que el yo sea algo comunicable y, por ende, existente, se precisa que haya un *yo que hable* y un *yo sobre el que se hable*.

Numerosas son las instancias poéticas y narrativas que constatan la realidad del desdoblamiento: «¿Quién soy aquel?» se preguntaba

Pablo Neruda, «*Which I is I?*» se cuestionaba Roethke. «Borges y yo» titulaba el autor argentino a uno de sus escritos autobiográficos.

En el terreno de la narración, fue Leo Spitzer el que, en un estudio sobre la novelística de Marcel Proust, estableció la distinción entre un *yo narrador* y un *yo narrado* (451), segmentación crucial para el entendimiento del diálogo que se establece en las autobiografías, y también en las novelas autobiográficas, entre el *yo narrador/sujeto* y el *yo narrador/objeto* de la narración. Es importante, para el estudio de una autobiografía, la delimitación de ambas instancias, porque no necesariamente son coincidentes las perspectivas de ambos *yoes*, ya que el diálogo que se establece entre ambos y la posición que ocupen en el texto son elementos importantes para la delimitación del alcance que entraña el esfuerzo autobiográfico. Dorrit Cohn, en su estudio sobre las técnicas de empleo de las voces en primera persona, señalaba que el *yo sujeto/narrador* posee un privilegio cognitivo con respecto al *yo objeto/narrado* (151).

En *Permiso para vivir*, el análisis del *yo narrador* informa sobre la perspectiva desde la cual se va a ir desvelando y a la vez creando un *yo/Alfredo Bryce Echenique/ objeto de la narración*. El tipo de distancia entre *sujeto y objeto* determina la forma en que el ser que se autobiografía se contempla a sí mismo y a su vida: desde un presente que se impone sobre un pasado cuando el *yo narrador* domina el texto, o desde un pasado que ilumina el presente, si el *yo narrado* ocupara una posición privilegiada en la autobiografía. En el primer caso, estamos ante un *yo* en continua formación y autorreflexión; en el segundo caso, estaríamos ante un *yo* que habla de un pasado a través del cual ha llegado a una situación presente en la que un sujeto aparece ya formado y concluso. Podría representarse gráficamente el primero como un viaje circular y el segundo como un viaje lineal, con un punto de partida y una meta de llegada. Este sería el caso de la narración en la que ambos *yoes* están hasta tan fundidos que el *yo narrador* parece no existir; de este modo, se da una sensación de unidad y de objetividad con respecto al *yo narrado*, como en el terreno de la novela, ejemplificaba Henry James con su intento de desaparición total de la figura del narrador. En este tipo de narración, cuando se trata de la primera persona, impera el *yo* que experimenta, el *yo* que vive, mientras que es inexistente, por lo menos aparentemente en términos textuales, el *yo* que es responsable de la narración, relegándose en importancia la función del *telling*.

Existe, no obstante, el otro extremo, un *yo narrador* que, desde el plano del presente, interviene constantemente en la narración para

mejor entendimiento del yo que experimenta, del yo que vive dentro de estos textos. La presencia continua del *yo narrador* conlleva una disonancia en el plano puramente narratológico entre el *yo narrador* y el *yo narrado*, que no implica necesariamente disparidad entre el yo actual y el yo pasado vivencial, sino la necesidad de corroborar el pasado con la intervención e interacción del presente desde el presente, y privilegia la enunciación sobre el enunciado. Esta es la constante que domina en *Permiso para vivir*. Bryce había utilizado una técnica semejante en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985). En estas novelas, el protagonista Martín Romaña elige el modo autobiográfico para relatar su pasado en París. No obstante, los comentarios y reflexiones de Martín Romaña, desde el plano del presente de la narración, son tantos que sin ellos no se podría, de ningún modo, entender su pasado. En estas novelas, Bryce Echenique privilegia el poder cognitivo del *ser enunciador* sobre el *ser enunciado*, por lo que Martín Romaña realiza, desde el presente de la narración, «un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo *a ver qué ha pasado aquí*» (*La vida exagerada* 13).

En *Permiso para vivir*, la vocación de dominio y preponderancia del *yo narrador* se manifiestan en el comienzo de la autobiografía en la primera sección titulada «Nota de autor que resbala en capítulo primero». En el prólogo de una autobiografía, se espera que sea el *yo sujeto* el que hable sobre el propósito de su trabajo, y que se establezca una diferenciación entre la apertura de la obra y las vivencias del individuo que le van a seguir. Así, por ejemplo, en la autobiografía de Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, el *yo narrador* deja oír su voz en los prolegómenos de la obra: «Yo no soy un hombre de pluma. Tras largas conversaciones, Jean Claude Carrière, fiel a cuanto yo le conté, me ayudó a escribir este libro» (12), y se retiró después a un segundo plano y dejó acceso libre a su *yo narrado*. Un caso opuesto es el de aquellas autobiografías en las que no hay prólogo. Esta es la opción de Mario Vargas Llosa que abre sus memorias directamente con el plano del *yo narrado*: «Mi mamá me tomó del brazo y me sacó a la calle por la puerta de servicio de la prefectura» (*El pez en el agua* 9).

Por el contrario, el prefacio de Bryce presenta ambas características en un tiempo y se solapan el *yo sujeto* y el *yo objeto* hasta el extremo de que lo que se había comenzado a manera de prólogo termina siendo un primer capítulo. Además, el orden interno de la vida de Alfredo Bryce Echenique no viene dado por una sucesión de causas y efectos que se

organizan en torno a un eje cronológico lineal, sino en torno al momento presente desde el que habla y en el que convergen todos los episodios que al autobiografiado le merecen ser dignos de recordar. Es esta instancia del presente la que sirve para organizar acontecimientos «totalmente desabrochados en su orden cronológico y realmente escritos “por orden de azar” y “a mi manera”» (*Permiso* 16).

Este afán de ubicar todos los hechos en el presente tiñe el texto de una sensación de oralidad, que ya se ha consignado como característica de sus novelas (Luchting 1975:16-19; Oquendo 1994:127). La utilización del presente histórico en aquellos pasajes, que son primordialmente instancias del *yo narrado/pasado*, apuntan hacia esta interpretación. El uso del presente histórico, a modo en que también lo usaba el historiador Tácito, sirve para ubicar el pasado histórico extratextual en el presente. Así, sobre la llegada de sus dos grandes amigos, Alberto Massa Gálvez y Jaime Dibós Cumberlande, relata Bryce en el episodio titulado «Tres historias de la amistad»: «Ambos anuncian su llegada desde Ginebra, donde se encuentran por asuntos de negocios. Siento sed de verlos y la nostalgia empieza a tenderme una trampa tras otra» (34). Los presentes históricos continúan en el resto del pasaje, donde se destacan, el ahora, al acto del momento y el relato tal como se recupera en el momento de la narración.

Desde este presente, el autor da la clave para que el lector comprenda las bases sobre las que se define y las que se identifica el Alfredo Bryce Echenique que se presenta en el texto. Prescindiendo del nivel de la narración de hechos pasados, que se encuadran bajo la categoría de anecdótico-vivenciales, desde las instancias narrativas en las que el autor reflexiona, aprendemos nosotros, como lectores, y afirma, reafirma y confirma Bryce las constantes en las que se han basado su identidad y su visión particular del mundo. Desde esta instancia del presente, se debe analizar y comprender el anecdótico de sus vivencias pasadas. El conocimiento de esta instancia presente revela un Bryce que, revirtiendo las palabras de César Hildebrandt, sí hace «admisiones que cuestan», un Bryce más responsable y consciente que supera el «gordo anecdótico».

Dentro del plano de la reflexión, destacan los epígrafes y las notas con las que abre el libro. El epígrafe de Kavafis: «La delicia y el perfume de mi vida es la memoria de esas horas/ en que encontré y retuve el amor tal como lo deseaba./ Delicias y perfumes de mi vida, para mí que odié /los goces y los amores rutinarios [...]» encumbra la autorreflexión sobre el pasado como razón de ser en el presente. La primacía del recuerdo, a su vez, afianza la importancia del pre-

sente, pues solo se puede recordar desde un aquí y un ahora. La autoconfesionalidad de las notas continúa con una mención a Montaigne, al que indirectamente une a Dante al llamarlo «güelfo entre los gibelinos y gibelino entre los güelfos». Se alista el autor en las filas de una tradición de reflexión sobre la condición humana, por lo que toca a Montaigne, de hombre marginalizado dentro de su propia sociedad, por lo que respecta a Dante. Así, sobre sí mismo, dirá en clave de humor, sin que deje de ser trágica la condición que bajo dicho humor se oculta «siempre entre dos sillas con el culo al aire» (*Permiso* 337).

Alfredo Bryce Echenique, por su condición de peruano afincado en Europa, se encuentra «entre las dos sillas» de Europa y América, sin poder sentarse ni en una ni en otra. Este tipo de reflexiones es tema destacado en *Permiso para vivir*: «Al cabo de miles de años en Europa, tras haber sido un marginal ya en mi infancia en el Perú y luego un extranjero en todas partes, «un hombre con las raíces descabaladas» como dice mi esposa Pilar [...]» (438). Las circunstancias personales de un autor que ha elegido el exilio voluntario en 1964 y que ha permanecido en esta situación hasta el momento presente han influido ostensiblemente en la factura de sus obras y en la construcción de su yo autobiográfico.

En «Nota de autor que resbala en capítulo primero» reflexiona sobre su «condición de hombre que ha elegido voluntariamente vivir fuera de su país, en Europa, y se presenta como alguien que ha optado por formar parte de un mundo de fronteras amplias: nacido en el Perú, residente en Francia y España con estadías esporádicas en Inglaterra, Italia, Alemania, Grecia y Estados Unidos. Cualquiera de los términos con que hasta ahora se ha intentado reflejar la multiubicuidad de una persona parecen ser imprecisos a la hora de definir la nueva condición del hombre que Bryce representa. Apelativos como desplazado, transterrado, exiliado, transplantado, apátrida, emigrado o refugiado conllevan la definición de un hombre en términos de negación, a saber: «yo soy aquel que se ha visto privado, voluntaria u obligatoriamente de su lugar de origen». En su autobiografía, Bryce se niega a definir en términos negativos: «En fin, algo tan distinto al exiliado, al emigrado, al refugiado, al apátrida... ¿Apátrida yo? Jamás de los jamases» (13).

Afirma Anthony Giddens que la reflexividad es elemento indispensable para reorganizar la identidad del individuo que vive en diversos y muy diferentes entornos. Añade que la reflexividad va unida a la duda y a la contradicción (3). Así, otros pasajes de *Permiso*

para vivir desmienten la contundencia del anterior: «Y también debo haberme asustado en más de una oportunidad, al pensar en la innecesaria distancia que puede llegar al desarraigo total» (44).

Por su parte, el crítico Félix Schwartzmann, comenta que «desde el Oráculo de Delfos, cada modo de aspirar a conocerse refleja el espíritu de la época en que surgen dichas tentativas» (7). Si en el pasado un hombre se podía definir por su pertenencia a una familia, una ciudad y unas tradiciones vigentes que le conferían la seguridad necesaria para el afianzamiento de su identidad (Weintraub 2-3), el hombre que como Bryce ha elegido una vida de desplazamientos, alejado de su familia y de su ciudad/país, debe encontrar unos nuevos parámetros para que se colme el deseo de pertenencia, necesario para la construcción de la identidad. El alejamiento del lugar de origen, la trashumancia y la falta de tradiciones, que le vienen dadas en los nuevos lugares, traen consigo que adquieran mayor relevancia los procesos autorreflexivos en el individuo. Cuanto más poderosas sean las fuerzas centrífugas que llevan al individuo de un lugar a otro y de un entorno a otro más necesarias son las capacidades introspectiva y autorreflexiva del individuo que lo lleven a afianzar una entidad que los continuos desplazamientos impiden, al no haber coordinadas de amistades, familia, tradiciones, paisajes relacionados a un espacio y cronología reales y concretos.

El auge del memorialismo del que han sido testigos los últimos años se explica en gran medida como producto de la necesidad de introspección individual en una época de drásticos cambios sociales que privan al individuo de las bases de identidad que confieren la pertenencia a un grupo ligado a unas coordenadas geográficas fijas. Por esta causa, «*individual experiences become increasingly necessary to acknowledge the truths*» (Spengemann 51). La inseguridad con respecto a la pertenencia a un grupo, país, comunidad ha llevado a Giddens a definir al ser humano contemporáneo como «*The self as reflexively understood by the individual in terms of his or her autobiography*» (244). Es, a través de este proceso reflexivo, que el individuo busca lo que Spengemann define como «*the locus of true being*» (52).

La nueva condición del hombre que sobrepasa los límites nacionales para situarse en una geografía transnacional conlleva múltiples reflexiones en *Permiso para vivir*; de este modo, se presenta la misma obra como una vía para hallar y comunicar cuál es la forma en que se puede definir a un individuo en esta nueva conformación global. Sin embargo, sería desacertado decir que la condición de búsqueda de identidad de Bryce solo ocurre como resultante de su salida del

Perú. Los cambios socioculturales en su país de origen, en general, y en la ciudad de Lima, en particular, hacen que la situación de extrañamiento de Bryce se haya originado en su propia ciudad: «Yo era un observador del mundo peruano, era un ser excluido, nunca pude conversar con el pueblo peruano [...]» (*Confesiones* 68).

Hasta comienzos de siglo XX, la situación de la población del Perú había experimentado pocos cambios desde la colonia. El grueso de la población estaba formado por los campesinos que vivían en asentamientos fuera de la capital. Lima, por su parte, era todavía la antigua capital que había albergado todas las instituciones del virreinato y era uno de los mayores enclaves de asentamiento de la población criolla que ostentaba las riendas tanto políticas como culturales del Perú. Las estadísticas del año 1896 muestran que el crecimiento de la ciudad de Lima había seguido hasta la fecha el ritmo pausado y atemperado que se conocía desde el virreinato (Gunther Doering 227). A partir de 1895, siguiendo las pautas de desarrollo que impone la época, se inicia una serie de proyectos que apuntan hacia la *modernización* de la ciudad en un intento de desterrar la estructura y el comportamiento del virreinato y, de seguir las pautas de desarrollo marcadas por otras ciudades, principalmente París, epítome de ciudad moderna. La comparación entre el censo de 1908 y 1920 indica que el crecimiento total de habitantes es del 33%. A partir de entonces, comienza un desaforado aumento demográfico en Lima y un cambio total en la composición social de la ciudad con el advenimiento de las masas campesinas expulsadas de sus tierras por malas condiciones o bajo la esperanza de mejores condiciones de vida. Se inicia el proceso al que se alude con el nombre de *peruanización de Lima*, caracterizado por el aumento de la población urbana formada por capas de campesinos. Hasta el siglo XX, la población rural había excedido a la población citadina. En el año 1940, el Perú albergaba a 6 millones de habitantes, de los cuales el 65% era de áreas rurales. En 1990, el Perú alberga a más de 24 millones de habitantes, de los cuales el 70% habita en ciudades, incluyendo la ciudad de Lima con más de siete millones de habitantes (Gunther Doering 293).

Los cambios que había experimentado la ciudad de Lima se resumen crudamente en este pasaje de la autobiografía de Bryce que marca la diferencia entre la Lima de su infancia y juventud, y la de la actualidad: «Lima se empezaba a llenar de indios que habitaban en las barriadas desde los años 40 y 50. Los "indios de mierda", "guanacos" o "auquénidos", en fin, los andinos descubrían Lima y el mundo y el fútbol en el mundo» (319). Existen latinoamericanos

como Bryce, que por la procedencia europea de sus ancestros y su educación, se sienten como «perdidos en Indias» (*Permiso* 39-40), y para quienes la población indígena, «auquérida», era completamente ajena a su ambiente y cultura:

Empecemos así: yo provenía de mi antiquísima familia y del anacrónico, divertidísimo y *snob* internado británico en el que había transcurrido mis estudios secundarios. Bastaba con ver el uniforme del colegio para darse cuenta de que andábamos más cerca de Eton que de una educación peruana, y mis inolvidables compañeros de colegio eran, en su mayoría, hijos de terratenientes ricos, descendientes de ilustres familias de la llamada «república aristocrática», cuando no magnates de la banca italiana en potencia (herederos), por ejemplo, y aún así no faltaba quien se quejara del Perú en que vivíamos. Doy solo dos ejemplos memorables: mi inefable tío Bryce San Juan y Bryce —o algo por el estilo, pero así hablaba él— se quejaba siempre, no cesaba de repetir: «Dios mío, ¿por qué no vendemos este país tan grande que tenemos y nos compramos un país chiquito cerca de París»? A don Manuel Prado y Ugarteche, dos veces presidente del Perú y tío de varios alumnos que pasaron por el colegio, se le atribuye la siguiente histórica frase: «Lo único malo de ser presidente del Perú es tener que dejar París». (*Permiso* 301)

Esa situación de extrañamiento también existía en sus contactos con extractos de la sociedad peruana, que le eran desconocidos antes de su incursión en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a la que llama «el pulmón del Perú» (*Permiso* 303), donde cursó estudios de Derecho y Letras. Ahí dice haberse sentido completamente ajeno a las personas que poblaban la universidad y lo que ellos representaban:

[...] no era que me sintiera solo. Era que estaba profundamente solo. Los otros amigos «blanquiñosos» sabían alternar con el pueblo, tomarse sus cervezas con sus compañeros de estudios en el bar Palermo, un sábado por la noche, o juntarse con los poetas del Salón blanco y tomarse sus jugos y cafés matinales. (*Permiso* 305)

Le interesa buscar antecedentes a esa situación de desubicación, por lo que destaca su parentesco político con Flora Tristán, madre de Gauguin, al que llama el «primo Paul» (*Permiso* 18).² Ambos repre-

² El presidente José Rufino Echenique (1851-1855), bisabuelo del autor, se casó con la hija del último virrey del Perú, Pío Tristán. Mariano Tristán, hermano de Pío, fue el padre de Flora Tristán, a su vez madre de Gauguin.

sentan una vida viajera y dificultosa a la hora de definir su identidad. Aunque destaque el tono risueño con el que los nombra, la mención y el parentesco, no obstante, quedan impresos en sus memorias. Buscando otros antecedentes históricos, se asocia con otro de los grandes transculturados de la historia europea y americana: Garcilaso Inca de la Vega, nacido de madre indígena y de padre español, y, por lo tanto, fiduciario de dos visiones opuestas. Así, considerándose como el Inca Garcilaso «que padeció la tragedia, propia de nuestros escritores, de tener gustos europeos y seguir siendo americano de sentimiento» (*Permiso* 21) Bryce Echenique se bautiza como «Garcilaso de la Vega Inca Bryce Echenique» (*Permiso* 21). Busca, además, el escritor la etimología de su apellido en la información aportada por Ricardo Palma (1833-1919) en sus *Tradiciones Peruanas* (1872-1918), según la cual Echenique querría decir «no tengo casa» (494).

Igual que en el mundo de Garcilaso había desaparecido el incanato, también en el mundo de Bryce ha desaparecido su Lima sentimental, por lo que dice no encontrar terreno en el que pisar, ni siquiera en el suelo de su propia tierra:

Que a Garcilaso de la Vega Chimpu Oclo 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 los 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. (*Permiso* 21- 22)

En cuanto a su persona, confiesa, no sin crudeza Alfredo Bryce: «ya no existo», aludiendo nuevamente a su condición de superviviente de una clase de limeños en vía de extinción «como la flor de la canela y todo eso». Le queda recuperar por medio de la escritura ese mundo ya no existente, tanto porque fueron experiencias del pasado tamizadas por el cedazo de su imaginación como por tratarse de ambientes y lugares extintos. Mediante la recuperación en su recuerdo y en su imaginación de ese mundo, el autor se identifica y se recupera a sí mismo creando una obra que, a modo de las *Tradiciones* de Palma, habla de *una Lima que se va*, parafraseando a José Gálvez (1885-1957) o que se fue:

Yo represento esa Lima que olía a Yardley mejor que la Comunidad Europea y por donde hoy circulan suicidamente unos informales microbuses

que vienen de barrios que no conozco y van hacia barrios que ya jamás conoceré. Y así es, mi querido Inca Garcilaso, el serrucho de la historia no huele a Yardley sino que huele como mierda. Pero esto es lo que se llama la peruanización del Perú y a ti te pescó en el siglo XVII y a mí en el XX. (*Permiso* 23)

Y con honda tristeza afirma en sus memorias «He vivido siempre con la sensación de pertenecer a un mundo vencido y de que el vencedor es cruel. De mí se ha dicho, a menudo, que soy un “fin de raza”. Pues bien, punto final entonces» (178).

Joseph Brodsky ha reflexionado sobre la literatura del exilio afirmando que el pasado es siempre un territorio seguro, aunque solo sea por el hecho de que ya se ha experimentado. Piensa así que la maquinaria de recuperar el pasado que los artistas del exilio ponen con tanta frecuencia en movimiento viene instigada no tanto por recuperar lo que ya se ha ido, como por demorar la llegada del presente o, en otras palabras, por frenar un poco el paso del tiempo (5). A lo que añade que, muy a menudo, la obstinación en negar el paso del tiempo se traduce en una perpetua nostalgia, motivada por la imposibilidad de enfrentarse a la realidad del presente o a las incertidumbres del futuro(5).³ Y de todo esto hay en Bryce: «Melancólico y nostálgico era el Inca y lo soy yo. Emotivo hasta dejarse arrastrar por la simpatía y la pasión de defender cosas queridas era el Inca y lo soy yo» (*Permiso* 21), afín a hacer incursiones en el pasado, «que tan crueles suelen resultar a menudo» (*Permiso* 488), y el hombre que rechaza «la chata realidad del presente» («Entrevista epistolar» 11) contra la que se rebela creando «realidades paralelas» («No es la ficción lo que me aterriza» 4). Estas, en parte, recuperan el pasado perdido y unen nostalgia, viaje al pasado y suplantación de la realidad en una nueva «realidad verbal» (*Permiso* 77).

La sensación de Bryce de estar fuera de tiempo y de lugar, la perpetua ausencia, le hacen decir que llega tarde a todos los lugares. Este estar contra *tiempo y contratiempo* —título de uno de sus cuentos— le hace exclamar, recurriendo a la remembranza del tango: «Ya

³ «Whether pleasant or dismal, the past is always a safe territory, if only because it is already experienced; and the species capacity to revert, to run backward —especially in its thoughts or dreams, since there we are generally safe as well— is extremely strong in all of us, quite irrespective of the reality we are facing. Yet this machinery has been built into us not for cherishing or grasping the past (in the end we don't do either), but more for delaying the arrival of the present —for, in other words, slowing down a bit the passage of time» (Brodsky 5).

solo me queda la nostalgia de haber sido y el dolor de ya no ser» («La vida es literatura» 18). Consecuentemente, las ciudades a las que se traslada también han perdido las características míticas por las que se había sentido atraído hacia ellas, «París sí era un fiesta, pero para Hemingway» (*Permiso* 324) exclama en sus memorias, hablando de la desmitificación de las mentiras literarias. Tras su traslado a España, llevado también por la representación literaria de Hemingway, comprueba que *el último buen país* ha dejado de existir a su llegada («Historia peruana» *passim*), perdiendo las ilusiones que tenía puestas en la posibilidad de encontrar finalmente un lugar en España («¿Por qué siempre regreso a España?» 246-249).

Dada la imposibilidad de encontrar un lugar geográfico habitable, para Bryce la geografía física ha dejado de existir, y ha sido suplantada por una geografía humana: «hace tiempo que no viajo por geografía geográfica» (*Permiso* 73). Lo que le interesa de los lugares en los que él descansa de su situación de hombre a la deriva son los hombres que ahí albergan: «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 naufrago de boya en boya» (*Permiso* 73). Así, se define como «un viajero que me intereso más en el paisaje humano que en el geográfico» («Entrevista a Alfredo Bryce» 10).

A lo largo de la autobiografía, se repiten pasajes en los que se contempla la nueva visión de las cosas de un hombre que vive en un espacio global, en un mundo comprendido por todos los mundos, y que Bryce conforma de forma virtual uniendo en su percepción fenomenológica hombres, lugares y experiencias que se hallan distantes en el tiempo y en el espacio:

He vivido en muchas ciudades y no sé cuantos países me han visto pasar. Y suele suceder que uno se despierta y pasa de cuarto en cuarto y de ciudad en país hasta llegar al cuarto en que se acaba de despertar. No es una pesadilla este recorrido. Tampoco una torpe manera de despertar. Es lógico. Uno piensa que es lógico y ya puede lavarse los dientes y, por qué no, también hablar el idioma que le corresponde. Más la maravilla de reconocer en óptimos despertares, al ser amado. Uno está de regreso al amor de la misma manera en que la noche anterior estuvo de regreso a casa en el país en que ahora vive o de la misma y exacta manera en que visita por carta a un amigo en el país en el que ayer vivió o de la misma y exacta manera en que ayer por la tarde se instaló en su despacho, colocó la página en blanco, y se dijo que ya muy pronto serían 25 los años que llevaba lejos de casa. E inmediatamente siente que no está lejos de *una* casa, que nunca ha estado más cerca de *una* casa, que no está en *su* casa, en realidad. Voltea, entonces, donde la mu-

jer o el amigo queridos, y les habla de aquella casa de veraneo e infancia en la península de La Punta o la casa que ya casi no queda de Chosica para pasar el invierno. (*Permiso* 202)

La perspectiva subjetiva de tiempo y espacio, en franca oposición al tiempo y al espacio objetivo, indica una rebeldía y disconformidad con la realidad, el paso del tiempo y la adecuación del hombre al mismo. Desde esta perspectiva, se crea lo que José Donoso ha calificado como «literatura de la ausencia» (190). Desde una condición de alejamiento físico de los lugares que se recrean en la ficción, se recuperan, por medio de la escritura, los emplazamientos y vivencias dejados atrás. Así hace Bryce en todas sus obras que están escritas desde el alejamiento físico y temporal del lugar que sirve de espacio físico novelístico. El autor recupera los entornos físicos que pueblan sus novelas una vez que ha acumulado experiencias sobre los mismos. El alejamiento temporal le permite una perspectiva que lo lleva a poder contemplarlo en un desdoblamiento, entre el antes y el ahora, que es inherente al acto de la creación, la misma que se basa en el proceso de recreación memorística. Al alejamiento temporal se une un alejamiento físico: sus novelas sobre Lima están escritas en Europa. *La vida exagerada de Martín Romaña* la comenzó a escribir en Málaga, y la continuó y terminó en Montpellier, ciudad en la que también escribió *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. Tantas veces Pedro* (1977) la escribió en Port Fornells, Menorca; *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), en Cuba y en Estados Unidos; y *No me esperen en abril* (1995), en Menorca.

En *Permiso para vivir*, se define como «quedado, dramático, fin de raza, ecléctico, escéptico sin ambiciones, condicionado por los afectos privados, dubitativo, espécimen único de peruano, melancólico, nostálgico y representante del pasado» (passim 13-23); así, las instancias autobiográficas del libro están narradas desde una situación de soledad y aislamiento. Las secciones tituladas «Escrito después de una partida» y «Nota de autor que resbala en capítulo primero» señalan la pauta sobre la cual comprender el punto desde el que se contempla su condición humana: «Como César Vallejo en tantos de sus poemas, a cada rato he vuelto, con todo mi camino, a verme solo» (72), soledad que ya existía desde la infancia: «Escribir, por ejemplo, que yo salí de mi infancia completamente solo, bastándome en un rincón [...]» (74-75), y marginalidad: «Yo, que desde niño he tenido una cierta tendencia a la marginalidad [...]» (212). Afirma Bryce como uno de sus personajes, Martín Romaña, «toda una vida de soledad en excelente compañía» (73). La soledad y la falta de co-

munidad con la sociedad lo llevan a tener una visión absolutamente personal del entorno y a no acatar ningún orden establecido:

Al cabo de miles de años en Europa, tras haber sido un marginal ya en mi infancia en el Perú y luego un extranjero en todas partes [...] tras haber sido un izquierdista para la derecha, un derechista para la izquierda, un revolucionario para unos y un oligarca agonizante para otros, y tras haber sido apaleado por haber sido un inmundo meteco para la policía francesa, «un árabe de mierda». (*Permiso* 438)

Pero lo que confiere a Bryce el sello de su personalidad, la misma que deja filtrar tanto en sus memorias como en sus obras de ficción, es su condición de *iluso activo*, de hombre con esperanzas y volcado hacia una vida en la que dejen de existir esas situaciones de aislamiento, de falta de lugar, de «rincón», como él las llama (*Permiso* 72-76). Estas situaciones de aislamiento y falta de comprensión se repiten continuamente. Al autor le queda solo el sentido del humor y el distanciamiento hacia la propia persona como forma de sobrellevar esas situaciones; de ese modo, crea un personaje de su propia persona para que lo acepten:

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 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». (*Permiso* 76)

Para verse aceptado, Bryce ha creado sus obras, afirmando que «escribe para que lo quieran más», y con su vida ha creado también un personaje, tanto para soportar él la vida como para que los demás lo acepten:

Y que yo he convertido en papel que interpreto con bastante corrección, cada vez que la gente quiere elevarme a la categoría de personaje y cada vez que yo me aprovecho de esa ocasión para ocultar en el personaje a la persona temerosa y tembleque que hay en mí, al hombre que simplemente le tiene miedo a tantas cosas. (*Permiso* 412)

Se crea, así, un personaje tragicómico para la literatura y para la vida. El mismo ser tragicómico que presenta Malraux al resucitar el vocablo *farfelu* para sus *Antimemorias* con el fin de designar a un tipo

particular de loco Quijote aventurero: «Ese actuar mío de iluso activo, el impetuoso, el ágil, el miope» (*Permiso* 29). Es la persona que establece difusos límites entre realidad y ficción, la persona que dice «casi siempre me olvido de lo que sueño dormido, o no le doy la menor importancia si lo recuerdo. A lo que sí me he dedicado siempre con freudiano interés es a la interpretación de los sueños que sueño despierto» (*Permiso* 43). Pero él, pese a todo, no es un personaje: «Cada cual me atribuye semejanzas con personajes de la realidad o de la ficción. Inclusive, dicen que me parezco a Groucho Marx... Pero desgraciadamente también me parezco a mí mismo» («Julius se pone los pantalones largos» 58). Así dice llevar una doble vida: «Vivía, aparte de mi hipersensibilidad y nervios, de depresión y euforias (...) Tenía esa doble vida eterna: la vida del que aparenta no sufrir» («Entrevista a Alfredo Bryce» 12).

Bryce, que ha elegido voluntariamente la condición de exiliado, y que se siente europeo en el Perú y peruano en Europa, encuentra solo la amistad, el amor y la literatura como territorios seguros: «Existe el amor, la amistad, el trabajo (la literatura, en mi caso) y después no existe nada. La idea que me he hecho de ellos me ha permitido soportar una realidad siempre demasiado chata. Y el absurdo de la vida, el anonadamiento, y la nada» (*Permiso* 73). Todo su asentamiento vital viene explicado por estas tres constantes: «[...] un exilio voluntario, entonces, y punto, nuevamente. Pero nuevamente, también, un sin embargo. La literatura, la amistad, el amor» (*Permiso* 200). Insiste el autor que las vivencias relacionadas con la amistad, el amor y la literatura le garantizan el espacio vital sobre el cual asentarse:

Hace muy pocos días que recibí una carta del escritor peruano Guillermo Niño de Guzmán. Me contaba una conversación con el poeta, peruano también, Jorge Eduardo Eielson, que hablaba de la amistad como único país. Puentes fueron y puentes vinieron en ese mismo instante. Y túneles. Y ríos profundos. (*Permiso* 203)

Desde la soledad, desde «aquellos rincones en los que nadie soporta hacerme una visita prolongada» (*Permiso* 76), le sirven a Bryce la literatura, la amistad y el amor como espacios en los que encuentra su razón personal de ser. Este es el Alfredo Bryce Echenique autorreflexivo que se muestra en *Permiso para vivir*, un hombre que lejos del *gordo anecdótico* presenta un perfil menos cómico de lo que en una lectura superficial se puede creer.

Numerosos críticos han calificado como autobiográfica las obras de Bryce. Wolfgang Luchting⁴ fue el primero que insistió en que *Un mundo para Julius* era autobiográfico. El autor, que mantuvo diversas entrevistas con el crítico, en una de ellas le respondía tajantemente:

Tú mismo (y tantos otros críticos) no harían más que alargar la lista de malentendidos que se han establecido sobre esa novela. ¿Novela autobiográfica? ¿De mis cinco a once años? En absoluto. Sólo algunas anécdotas (y hasta muchas, acepto), pero que no me ocurrieron a mí sino a otra gente. («El forastero de mierda» [sic] 93)

Las respuestas a los que le preguntan sobre los reflejos autobiográficos en su obra pueden llegar a rayar el terreno de la irritación:

Tú conoces la historia de mi familia y sabes que no guarda similitud ninguna con la que narro en *Un mundo para Julius*. Tomar esta novela como autobiográfica sería caer en el más burdo maniqueísmo. Ya hubo quien dijo que mi primer libro de cuentos era «por confesión del autor» autobiográfico. Aparte de que yo nunca he dicho tal cosa, en aquel libro me ocupaba de la pequeña y mediana burguesía. Ahora me gustaría ver cómo puedo ocuparme también «autobiográficamente» de la alta burguesía, de lo cual deduciría yo, que he vivido a caballo entre una y otra capa social. («Entrevista con Alfredo Bryce» 1975: 108)

Si vehemente es la crítica al hablar de autobiografía, vehementes son las quejas de Bryce. El autor declara con contundencia que «en el arte la verdad está en el estilo [...]» (*Permiso* 81), y que lo único verdaderamente autobiografiable es la visión y la actitud ante el mundo de un autor: «[...] mis libros, más que mi biografía, tienen mi visión del mundo y mi manera de estar en el mundo» («Retrato y voz de Alfredo Bryce Echenique» 38).

A partir de 1993, fecha de aparición de *Permiso para vivir*, los críticos que se preguntan sobre la ontología de la autobiografía en el caso del escritor peruano, cuentan con una obra autoconfesional como materia de análisis sobre la cual proceder a un estudio que esclarezca su discurso autobiográfico. El análisis de las constantes autorreflexivas de Bryce en *Permiso para vivir* permite una relectura de sus cuentos y novelas. Se trataría de observar si existe punto de comparación, no entre las anécdotas de su obra de ficción y de sus

⁴ Véase su relación con Ribeyro, con Congrains y con Alfredo Bryce Echenique en *Humores y malhumores*.

memorias, sino de la sensibilidad y la visión del mundo de las mismas. Los seres humanos pueden compartir experiencias parejas. Lo que es estrictamente individual e idiosincrásico es la importancia que se den a dichas anécdotas, la actitud que se toma ante ellas y la manera en que se cuenten, en el caso de que sean contadas. El propio Bryce habla de «biografía de una sensibilidad»:

Pues sí, siempre se ha considerado esa novela [*Un mundo para Julius*] como un relato biográfico. Pero es curioso: yo recuerdo perfectamente lo que pasó, ¿no?, y sé que mi infancia no es la de Julius (Irónico). Hay, sí, una época, pero más que nada, es la biografía de mi sensibilidad. («No es la ficción lo que me aterra»¹)

Leer la obra de Bryce orientados por la brújula de sus actos y vivencias desvirtúa la esencia de la literatura, y soslaya la sensibilidad del autor, bajo la cual se engloban su estilo y su visión del mundo, como los elementos básicos para el entendimiento de la forma en que el autor utiliza sus experiencias como materia de sus obras de ficción.

Mario Vargas Llosa le sale al paso a la crítica y al público que comenta sobre lo autobiográfico en sus obras, principalmente en *Los cachorros* (1967), *La ciudad y los perros* y *La tía Julia y el escribidor* (1977),⁵ en el artículo «La verdad de las mentiras». En este artículo, afirma «No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo» (7). La literatura, aunque tenga sus anclajes en la realidad, ya que es un acto de creación y de transformación de la vida, se rige por sus propios criterios de verosimilitud, y no de verdad con respecto a una realidad extrínseca al acto literario. Si se considera la verdad con respecto a una verdad histórica «las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa[...]» (*La verdad de las mentiras* 6).

Sobre la verdad y la mentira se extiende Bryce afirmando que su literatura presenta una visión de la realidad que engloba lo imaginado:

⁵ Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique, en una entrevista con Augusto Ortiz de Zevallos, censuran esta novela de Mario Vargas Llosa y la manera en que convierte en personajes a personas con nombre y apellidos: «A pesar de lo lograda que es esa obra [*La tía Julia*], pienso que le falta cierta ternura y cierta pasión por la vida privada» («Entrevista a Alfredo Bryce» 21).

Sentía un cruel aburrimiento. Era tan chata la realidad, ¿por qué no contarla un poquito mejor? Ya de grande, me dejan escribir contando las cosas a mi manera. Cuando escribo, ningún idiota me interrumpe. Tal vez por eso me volví escritor. Porque decía siempre la verdad pero la gente prefería la chata verdad de la realidad. «Soy un mentiroso que siempre dice la verdad», decía Cocteau. Además, quien, como dije antes, escribe sobre lo vivido y vive sobre lo escrito, quien se rebela contra todo eso de que hoy la gente solo cuente sus sueños pero no se atreva a vivirlos, termina enredado entre los estrechísimos límites entre realidad y ficción. No sé que hay de realidad y ficción en mis libros cuando los he terminado. A veces, más que autobiográficas, muchísimo más, mis novelas han sido novelas de anticipación. Me encanta mentir porque la verdad puede ser la realidad y, en este caso, no vale la pena por aburrida. Otra cosa es engañar. Eso es feo, inmoral y detestable. Lo que pasa es que la gente confunde engaño y mentira. Oscar Wilde tiene un maravilloso ensayo sobre *La decadencia de la mentira*. Yo intento reivindicarla porque es hermosa, rebelde y sumamente entretenida. El engaño, en cambio, es tan aburrido y chato como la realidad. La mentira es sueño y también ponemos nuestros sueños (aquellos que somos o que no logramos ser) en nuestros libros («Entrevista epistolar» 11-12).

Un autor que ha defendido con pasión la aprehensión de un mundo altamente subjetivo y, por ende, individualista y estrictamente personal es lógico que afirme que «la autobiografía también comprende lo que uno imagina» («Entrevista a Alfredo Bryce» 20); que «lo biográfico es pura literatura» («La vida exagerada de Alfredo Bryce» 8). Reconoce que toda la literatura es autobiográfica en cuanto a que refleja la manera que tiene de ver la realidad cada autor, conforme su sensibilidad:

Uno siempre pone en los libros mucho de lo que es, y no solo de la autobiografía, sino también de la vida que ha imaginado. Se escribe sobre la desesperanza, sobre las frustraciones, sobre el fracaso, sobre las cosas que uno no ha podido lograr. *Tal vez uno escribe entonces los libros para poner en ellos lo que no ha podido poner en la vida, y en ese sentido mis libros, más que mi biografía, tienen mi visión del mundo y mi manera de estar en el mundo* (el énfasis es mío). («Retrato y voz de Alfredo Bryce» 38)

En la siguiente cita, extensa pero clarificadora, el autor señala la sensibilidad como rasero con el cual medir lo autobiográfico de cada obra:

Para empezar, en mí ha habido siempre una enorme incapacidad para discernir entre realidad y ficción, lo cual no quiere decir que uno sea in-

capaz de saber dónde está y a qué hora comienzan las clases. No tiene que ver con eso. Es, quizá, una concepción de la vida de tono camusiano que ofrece al escritor un comportamiento ante la realidad dentro de lo posible. Pero, sí, me gusta exaltar en el comportamiento humano esa mezcla de realidad y ficción que hace que muchas veces me haya sentido más cómodo en Europa porque nadie me conocía y yo podía contar mi pasado, todas las historias de mi vida...; siempre he distinguido profundamente el engaño de la fantasía. Quizá este hecho se ha convertido en uno de los fantasmas y en una de las obsesiones de mi vida literaria. En mi literatura ha habido, es cierto, un traspaso peligroso, como un juego con fuego, de no deslindar verdad y mentira, pero es que, a veces, la realidad es tan chata, tan poco interesante, tan poco sugestiva, y la literatura no es sino una composición de la vida, y este deslinde, que se produce como una suerte de nebulosa, está tan ligado a mi carácter... *Bromeando*, Carlos Barral afirmaba: «Alfredo jamás ha escrito una obra autobiográfica, las escribe de anticipación, sucederá todo después». Es un problema de sensibilidad, fundamentalmente de sensibilidad (el énfasis es mío) (Lafuente 89-90).

No se puede dudar, como no lo duda el autor, que su especial poética literaria lo vuelca a una serie de temas que tienen unas altas semejanzas con los contextos y la vida del autor:

Existen indudablemente las predisposiciones hacia una temática autobiográfica, pero quien quiera considerar mi obra como autobiográfica caerá en el más burdo de los maniqueísmos: habrá comprendido poco o nada. («Entrevista con Bryce Echenique» 1985: 58)

El maniqueísmo consistiría en dejar que los esfuerzos por hallar las coincidencias entre los hechos y las circunstancias de la vida del autor y de sus personajes velaran lo realmente biográfico de las obras del escritor peruano: la sensibilidad y la actitud vital que dicha sensibilidad configura. Si se presta atención a sus personajes se verá que todos tienen una muy parecida sensibilidad. Son seres irónicos, perspicaces, ilusos, hipersensibles y con confianza en el amor y en la amistad. El ambiente no opera cambios radicales en ellos; su sensibilidad, visión e ideales permanecen inquebrantables ante las vicisitudes de la vida, sin que estas alteren la visión y sensibilidad de los mismos.

En muchas declaraciones incluidas a lo largo de este trabajo, Bryce muestra unas características vitales y psicológicas que reflejan las representadas por los personajes de sus novelas. Por supuesto, hay también coincidencias en el terreno anecdótico; estas coincidencias pueden calificarse de autobiográficas en cuanto a que los personajes actuantes de dichas anécdotas se asemejan en sensibilidad y visión

del mundo a su autor. Si no existiera una similar actitud entre autor y personajes, no habría base para hablar de autobiografía.

Alfredo Bryce Echenique, que defendía como valores la amistad, el amor y la literatura, se define también como un sentimental: «Salvo por lo de su abismo, 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"» (*Permiso* 425). Estos valores aparecen expresados en su obra a través de unos protagonistas que hacen prevalecer el sentimiento sobre la razón. Las armas que el sentimiento usa para vencer a la razón son la ironía y el humor. Detrás de este humor y esta ironía, patentes tanto en sus memorias como en sus obras de ficción, se protegen la sensibilidad y la visión del mundo de autor y personajes por él creados. El humor y la ironía solo son máscaras para ocultar la existencia de un mundo que no es tal y como deseaban que fuera ni el autor ni sus personajes protagonistas:

Ante el dolor, ante el paraíso perdido, ante el recuerdo atroz, la única manera de recuperar la dignidad, de no caer en la amargura, el rencor, en fin, de recuperar la verdadera dignidad del momento perdido, del ser amado y perdido, es mirar hacia atrás con ternura y humor. Dignificación de la vida. Condición *sine qua non*, que el humor empiece por casa. Por eso Julius, se ríe de Julius, Martín de Martín, Pedro Balbuena de Pedro Balbuena. («Entrevista epistolar» 11)

Bryce lamenta, finalmente, que no se haya podido ver en sus obras, ni en su vida, el otro lado de la comicidad: «Quisiera, me gustaría mucho, ser simplemente un hombre que deja un libro hermoso; un libro que haga llorar a la gente. Ahora a todos les hago reír; al parecer me he equivocado» («Entrevista a Alfredo Bryce» 23).

Obras citadas

Obras, entrevistas y artículos de Alfredo Bryce Echenique

- . «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas». *Cuadernos Hispanoamericanos* 417 (marzo 1985): 65-76.
- . «Entrevista». Entrevista con Rubén Bareiro Saguier. *Hispanamérica* 6 (1974): 77-81.
- . «Entrevista a Alfredo Bryce». Entrevista con Abelardo Sánchez León y Augusto Ortiz de Zevallos. *Debate* 28 (1984): 8-23.

- . «Entrevista con Alfredo Bryce». Entrevista con Wolfgang Luchting. *Alfredo Bryce: Humores y malhumores*. Lima: Editorial Milla Batres, 1975: 97-115.
- . «Entrevista con Bryce Echenique». Entrevista con Albert Bensoussan. *Insula* 308-309 (julio-agosto 1972): 22. Reimpreso en *Co-Textes* 9 (1985): 55-60.
- . «Entrevista epistolar a Alfredo Bryce Echenique». Entrevista con Guadalupe Ruiz Fajardo. *Plaza* vol. 12 (1987): 7-12.
- . «El forastero de mierda». Entrevista epistolar con Wolfgang Luchting. *Alfredo Bryce: Humores y malhumores*. Lima: Editorial Milla Batres, 1975: 77-95.
- . «Historia peruana de la capital del mundo». *Debate* [Lima] vol 17, No. 81 (febrero-abril 1995): 60-72.
- . «Julius se pone los pantalones largos». Entrevista con Elsa Arana Freire. *Oiga*, Lima, 14 de setiembre de 1981: 55-58.
- . «Lo que dijo Alfredo Bryce» en Wolfgang Luchting, *Alfredo Bryce: Humores y malhumores*. Lima: Milla Batres, 1975: 115-136.
- . «No es la ficción lo que me aterriza sino la vida real». Entrevista con Ana María Larraín. *El Mercurio* (Revista de libros) [Lima] No. 64 (22 de julio de 1990): 1-5.
- . *Permiso para vivir*. Madrid: Anagrama, 1993.
- . «¿Por qué siempre regreso a España?» En: *Crónicas personales*. Barcelona: Anagrama, 1988: 246-250.
- . «Retrato y voz de Alfredo Bryce Echenique». Entrevista con Leonardo Padura Fuentes. *Plural* 224 (1990): 35-40.
- . «Tiempo y contratiempo». *El País*, Madrid, Suplemento dominical. 6 de enero de 1991: 58-63.
- . «La vida es literatura». Entrevista con Julio Ortega, *Quimera* 56: 17-23.
- . «La vida exagerada de Alfredo Bryce». Entrevista con Montserrat Roig. *El País*, Madrid, 3 de enero 1982, Suplemento literario: 1 y 8.
- . *La vida exagerada de Martín Romaña*, 2ª ed. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1988.
- . «Ya no existo». *El País*, Madrid, 6 de agosto de 1994.

Obras de otros autores

- BENVENISTE, Emile. *Problems in General Linguistics. Problèmes de linguistique générale*, 1966. Mary Elizabeth Meek, trans. Florida: University of Miami Press, 1971.
- BRODSKY, Joseph. «The Condition We Call Exile». *Renaissance and Modern Studies* vol 34 (1991): 1-8.

- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- GÜNTHER DOERING, Juan y Guillermo LOHMANN Villena. Lima. Madrid: Mafre, 1992.
- DONOSO, José. «Ithaca: The Impossible Return». *Lives on the Line: The Testimony Contemporary Latin American Authors*. Doris Meyer, ed. Berkeley: University of California Press, 1988: 179-195.
- ESCAJADILLO, Tomás G. «Bryce: Elogios varios y una objeción». *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos críticos)*. César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994: 129-144.
- GÁLVEZ, José. *Una Lima que se va*. Lima: Editorial Euforion, 1921.
- GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. California: Stanford University Press, 1991.
- HILDEBRANDT, César. «Bryce y el juego de las escondidas». *Oiga*, Lima, 22 de marzo de 1993: 52-58.
- LAFUENTE, Fernando R., ed. *Alfredo Bryce Echenique: Semana de autor*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- LUCHTING, Wolfgang A. *Alfredo Bryce: Humores y malhumores*. Lima: Editorial Milla Batres, 1975.
- OQUENDO, Abelardo. «El largo salto de Bryce». *Los mundos de Alfredo Bryce (Textos críticos)*. César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994: 123-128.
- OVIDIO, José Miguel. «Bryce entre la felicidad y la facilidad». *El Comercio*, Lima, 23 de junio de 1974: 24-26.
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1961.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. Diario personal I-II*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992-1993.
- ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: J. Corti, 1973.
- SCHWARTZMANN, Félix. *Autoconocimiento en Occidente*. Chile: Ediciones Dolmen, 1993.
- SPENGE MANN, William. *The Forms of Autobiography*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- SPITZER, Leo. «Le Style de Marcel Proust». *Stilstudien* 2 (1922), Munich 1961, trans. Alain Coulon in *Etudes de style*. París: Gallimard, 1970.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- WEINTRAUB, Karl Joachim. *The Value of the Individual*. Chicago: Chicago University Press, 1978.