



José Luis de la Fuente -

Alfredo Bryce Echenique, de la memoria al desencuentro |

La narrativa de Alfredo Bryce Echenique ha quedado poblada de personajes que se han movido siempre entre la necesidad de la búsqueda del camino y la constatación de la pérdida de rumbo, por lo cual quedan vinculados, en primer lugar, al desarraigo, al desamor y otros desafectos y, finalmente, a la evidencia de un desencuentro de raíces profundas y alcances diversos. Una aproximación irónica a la vida y a su metáfora, la escritura, verifica el detallado análisis de la sociedad de las últimas décadas del siglo que lleva a cabo el autor, quien se convierte en el mejor guía para poder comprender la sustancia más íntima de la sociedad actual. Sus mundos y sus personajes abarcan por extenso los contornos de los apuros y las emociones de cada edad y cada estado: desde la indagación en las huellas imperecederas de la infancia o el impacto de los amores y amistades adolescentes hasta la exploración del joven desarraigado y el muy maduro artista ya olvidado por sí mismo; desde el anhelado, aunque en ocasiones traumático, encuentro con la escritura hasta la confirmación de la debilidad de la conciencia política de los individuos y la constante duda en que se halla sumido el hombre contemporáneo, sea éste personaje o autor, lo que se concreta en la fracasada adivinación de si la verdad es la realidad apariencial o de si la ilusión y la fantasía compiten en similar plano de igualdad.

Las ficciones buscan en la autobiografía y la

autobiografía encuentra en la ficción. Esta estrategia del autor supone una exitosa afirmación del individuo puesto que éste como aquél se deciden por aceptar el habitar un espacio en que esas fronteras interiores, las sensoriales, han quedado difuminadas en este último medio siglo. Y esa afirmación es la del individuo desengañado de los sucedáneos que se ha creado; es decir, la del hombre desencontrado y consciente, en la mayor parte de los casos, de ese fracaso porque el camino por el que se ha optado -el de la literatura, el de otras artes como la música y el cine, o el de los medios de comunicación de masas- resulta ineficaz e incluso tremendamente confuso. La mentira artística -que Bryce Echenique hereda de Óscar Wilde- sólo sirve temporalmente y el humor sólo convierte en menos dolorosa la realidad, porque ésta finalmente acaba mostrándose como la constatación de un drama personal que evoluciona hasta su confirmación. El recurso metaficcional, como metáfora de la vida y de su equivalencia en la literatura, sirve a esa mentira artística y supone otra forma de sustituir la realidad, lo cual queda próximo a la autobiografía ficcionalizada y a la ficción autobiográfica, que suponen otras dos señales de la debilidad de límites que plantea la narrativa de Alfredo Bryce Echenique. No obstante, verdad y realidad llegan al texto por una operación de la memoria, que se materializa en la escritura. La escritura evidencia la negativa al olvido y, paradójicamente, la necesidad de corregir el pasado, de forma que mentira y ficción pasan a convivir con verdad y realidad, pues todas las categorías quedan restablecidas con un nuevo cuño, con los perfiles otorgados por la memoria, que configura su propia perspectiva acorde con unas circunstancias precisas, en un intento por solventar el desencuentro en que a sí misma se sorprende.

La búsqueda de la escritura que Alfredo Bryce Echenique llevaba a cabo en *Huerto cerrado* (1968) permitía el hallazgo de varias sendas que ha explorado ya el escritor más maduro. Por encima de Henry de Montherlant -sobre quien realizaba por entonces su tesis doctoral-, la influencia de Julio Ramón Ribeyro y de Julio Cortázar dominan el ciclo cuentístico en que convierte Bryce Echenique las aventuras del Manolo, quien, además, recuerda tanto al Nick Adams de Ernest Hemingway. El papel de la invención y la escritura comienza a cobrar una importancia capital según se advierte en relatos como «El camino es así», cuyo título iba a llevarse al libro; el consejo de Ribeyro lo desvió hacia el actualmente conocido. La escritura se convierte en el medio de vencer (aunque efímeramente) las carencias de la realidad. Con este relato Bryce Echenique marca una nueva concepción de la vida más acorde con las exigencias de la sensibilidad contemporánea y su herencia proustiana: el *ubi sunt?* se entona en el papel para invocar a la realidad sólo aparecida ya en la nostalgia del no existir, ya en la memoria de lo sí sucedido, o en el

texto, que consigna ambas posibilidades. Hacia el final de este ciclo cuentístico llega el dramático desencuentro que denuncia la edad perdida. La queja clásica por la caducidad de la vida se entona pero sólo referida esa existencia al tiempo pasado (el ubi sunt? mencionado), vivido o no, o a la duración en lo narrado por el arte que penetra una realidad nueva pero siempre efímera e insuficiente; por ello se entona una queja tan velada que el lector ha de recomponer los intentos de deconstrucción que un narrador no ha podido desvelar y que un autor implícito ha ocultado con desencanto. Pero todo ello logrará, en *La felicidad ja ja*, metas excepcionales que se extenderán a sus novelas.

Bryce Echenique trataba por entonces, en su libro inaugural, de hallar su propia voz y los temas particulares que caracterizarán su obra, como se aprecia en los primeros cuentos. El arte de la escritura cobra un nuevo papel en «Las notas que duermen en las cuerdas» al comenzar a indagar en la temática adolescente de una manera más profunda y próxima y a través de la autorreflexión escrita. La ternura del diario adolescente constituirá sólo uno de los rostros de la poliédrica visión que de esa edad plantea el autor. «El descubrimiento de América» abandona esa ternura y explora en la sensualidad y una sexualidad que queda abocada al fracaso. No ocurre de forma diferente en «Yo soy el rey», donde lo grotesco, además, logra cotas no igualadas. Otras preocupaciones adolescentes ocurren en otros relatos, como la amistad en «Su mejor negocio» o el amor lejano en «Un amigo de cuarenta y cuatro años» (que parte de una experiencia que llevará hasta *No me esperen en abril*). También comienza a aparecer el desarraigo en el cuento que abre el volumen, pues, efectivamente, en «Dos indios» se ocupa por vez primera de la situación del peruano en Europa. Asimismo emerge la memoria del ciclo cuentístico al convertir un silencio -para el personaje narrador y para el lector- en recuerdo involuntario, a la manera de la *magdalena proustiana*. Es decir, que convierte el silencio en el motor fundamental del recuerdo y, como sugiere la presencia inicial de «Dos indios» en el volumen, ese secreto abre el libro adolescente, en que se convierte todo el conjunto de relatos, recuperadores del pasado por una operación de la memoria, debilitada como se observa por los desencuentros de ese cuento inicial o por el trastornado discurso del último, «Extraña diversión».

«Dos indios» indaga en el desarraigo, la emigración y la nostalgia desde una forma particular que supone la lucha de la memoria frente al olvido y que obtendrá otros excelentes frutos posteriores. El cuento se enfrenta en una primera persona que da cuenta de los acontecimientos. La nostalgia invade al protagonista, que narra una historia pasada (con personajes que regresarán a *Un mundo para Julius*) rota por el tiempo; la conversación sostiene el relato y el alcohol la

silencia. Queda para el personaje narrador (y por tanto, para el lector) un secreto sin desvelar en el fondo de esa laguna narrativa, de ese iceberg hemingwayano. El recurso regresa a «Con Jimmy, en Paracas», relato del que Bryce Echenique siempre ha afirmado que le permitió el hallazgo definitivo de su propio estilo. Aquí, el silencio oculta un trauma que Manolo, el protagonista-narrador, sí conoce y que permanece escondido; el descriframiento será permitido sólo para algunos lectores, pues la victoria de la memoria sobre el olvido se produce cohibidamente. El mecanismo de la doble distanciación muestra la voluntaria y alejada perspectiva desde la que el protagonista contempla ese instante de su vida en que fue consciente de la homosexualidad. Los símbolos desperdigados, pero cuidadosamente colocados, hablan al lector con cierto reparo; las imágenes, desde el inicio, muestran el grisáceo contexto social en que se va a fraguar el desdichado encuentro; el diálogo final, casi en forma de escena, aporta la señal que corrobora los indicios. La etimología popular de la traducción final (de la palabra bungalow, que sospecha el muchacho, adiestrado en el inglés y ya en la vida) confirma la existencia de un trauma pasado que la escritura desea analizar y expiar; la timidez y el pudor provocan esa laguna que algunos lectores podrán desecar para hallar las causas auténticas de los orígenes del relato.

Con el hallazgo de la nueva fórmula, Bryce Echenique emprende la composición del cuento «Las inquietudes de Julius», pero pronto advierte que el personaje, su ambiente, la voz y el componente social requieren de una extensión mayor. El empeño se convierte en la primera novela del autor, *Un mundo para Julius* (1970), con la que logrará el reconocimiento internacional y de su país, como demuestra la concesión del premio Nacional en 1972. La interpretación sociológica, comprometida y antioligárquica con que se entendió entonces en Perú -desde 1968 gobernado por el general Juan Velasco Alvarado- sólo resultará uno de los muchos rostros que ofrecía una novela desenvuelta, rica y de sabor tierno que no sólo desplegaba los resortes de los más clásicos mecanismos narrativos sino que también arriesgaba una exposición grave. Ese riesgo provenía del uso de, por ejemplo, la distanciación hallada en «Con Jimmy, en Paracas» y la libertad formal que, por Cortázar, había practicado en ese cuento, lo que suponía el alejamiento de la trama a lo Montherlant; del mundo adolescente descubierto en «Las notas que duermen en las cuerdas» y que se abría, con la decadencia de la oligarquía, a los relatos de *La felicidad ja ja*; de la práctica del tiempo que le llegaba de Proust, el flujo de conciencia de Joyce y el poderoso diálogo de Hemingway, que se unían a una variadísima galería de voces y perspectivas desde las que se retrataba el mundo de la oligarquía, contemplado unas veces con nostalgia, en otras ocasiones con alguna

simpatía, y por momentos con cierta agria y no disimulada queja. Pero lo importante, junto al humor, la nostalgia y otros gustos, resultaba el perfilado de los personajes, que convertían a los espacios retratados en un universo abigarrado, atractivo y extraordinariamente vivo a pesar de la distancia existente, fundamentalmente económica, con el lector, como a éste le recordaba en alguna ocasión el narrador en una prueba de vigorosa oralidad.

El uso del humor y de la nostalgia adquirían renovados valores producto del enfoque irónico con que se contemplaba la materia a novelar. También «Con Jimmy, en Paracas» suponía el intento más logrado en ese aspecto. La novela, aunque procedía de la sola memoria del narrador, ofrecía, además, un multiperspectivismo que se avenía con mayores posibilidades a la concepción irónica con que se dotaba al narrador de la novela. El mundo de Julius, el del palacio y sus contornos, el de la servidumbre y la familia, se ofrecían con, al menos, un doble punto de vista, resolución que aportaba sensaciones procedentes de un sentimiento que asumía la ambivalencia. El humor será triste, pues en última instancia trata de disfrazar dolores profundos, y la nostalgia supondrá la aspiración a recobrar una experiencia truncada e incompleta, que ha de extraerse del olvido para su elaboración memorística. Unido a ello, la maestría de algunas escenas en que experimenta con un nuevo lenguaje que se subordina no ya sólo al espacio o a los personajes sino incluso a los tiempos que especulan con la nostalgia, la melancolía o el imaginario de las clases sociales. Tal vez haya de considerarse la lectura por entonces de las bildungsroman alemanas y francesa. El tiempo se acomoda también al ritmo demandado por la escena y, en general, por la historia toda, desde la infancia del protagonista hasta su crudo enfrentamiento en los albores de la adolescencia, cuando Julius queda abocado a un desencuentro traumático al descubrir por fin y verdaderamente su mundo, despojado de los ropajes, exquisitos o sórdidos, tras los que se escondía el auténtico.

Una nueva etapa de su obra venía siendo anunciada por algún relato de Huerto cerrado («El camino es así» y «Las notas que duermen en las cuerdas») y la metaficcionalidad más incipiente de Un mundo para Julius, aún tímidamente esbozada en las escenas de la redacción de Julius sobre el padre de Fernandito Ranchal y de Cano bautizando y, por tanto, inventando su propio mundo con su varita. La preocupación por la escritura y sus dificultades se convertiría en una metáfora de la vida. Si Julius, como Manolo, recorrían los hitos de un proceso de aprendizaje y maduración con signos explícitos y simbólicos, algunos personajes de La felicidad ja ja, así como después Pedro Balbuena, Martín Romaña, Felipe Carrillo y Max Gutiérrez, por ejemplo, viven la escritura como si de una vida se tratara. La escritura no sólo servirá para vencer al olvido y establecer la memoria, sino que, tras un infausto encuentro

con la realidad, permitirá también el triunfo sobre la verdad objetiva, que se escamoteará porque escribir otorgará al sujeto la posibilidad de reconstruir lo ingrato de la realidad o completar lo inacabado de la nostalgia. Vida y escritura se intercomunican y todo ello acaba por afectar a una instancia como la del autor, que posee un nuevo sello distintivo que le acompañará muy estrechamente incluso a sus crónicas y a sus antimemorias. Lo autobiográfico se confunde con la ficción y ésta parece también invadir la vida. Ello no es más que el producto sabiamente preparado de un narrador que ha contemplado la vida artísticamente, conforme a su visión irónica del mundo y la existencia y del uso de la mentira artística que aprendió de Wilde. Pero, por otra parte, Bryce Echenique prosigue en su nuevo libro de cuentos con su indagación en el mundo de la oligarquía, venida a menos tras el golpe de estado de Velasco Alvarado en 1968, como se advierte en los dos cuentos que marcan el tránsito hacia una nueva etapa. Efectivamente, la decadencia de la oligarquía se aprecia en la humana debilidad que subyace en «Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín» y, sobre todo, en la inaceptada constatación de su pérdida de riqueza y privilegios de «Pepi Monkey y la educación de su hermana», donde a esa clase sólo le queda una salida a través de la mentira, la fantasía y la locura. Otras razones más artísticas pero igualmente nostálgicas ofrece el relato del oligarca emigrado y melancólico en el invierno parisino de «Florence y Nós três».

Por su parte, «Baby Schiaffino» resulta uno de los relatos fundamentales de Alfredo Bryce Echenique y donde mejor deja constancia de algunos de los problemas que aquejan a sus personajes, tanto en el amor como en su equívoca posición ante la realidad. La historia queda enmarcada por la memoria involuntaria a la manera proustiana que brota de un objeto que despierta el recuerdo. El pasado ingrato regresa y muestra una errada traducción de la realidad. Los componentes carnavalescos sobresalientes, como resultan la ocultación del personaje tras las máscaras que le ofrecen los medios de comunicación de masas, derivarán en causa del drama cuando parecía abierta una esperanza de que el protagonista fuera capaz de luchar por el amor de Baby. Los disfraces que Taquito Carrillo adopta, las imitaciones de ídolos populares que lleva a efecto, todo ello denuncia su desconfianza en sí mismo y la necesidad de encontrar referentes ajenos a su mundo y sí pertenecientes al ficcional de, por ejemplo, el cine. La asunción de personalidades ajenas a la realidad del personaje y su asidero en ficciones de ese tipo provocarán el desastre. De nuevo aparece el problema de la indefinición entre esos límites de los mundos que habitan los personajes de Alfredo Bryce Echenique y las nefastas consecuencias de todo ello. A la memoria experiencial se imponen otras memorias ajenas o atávicas -literaria, escritural, musical, cívica, clasista,

histórica, o la procedente de los medios de comunicación de masas-, todas las cuales, por ajenas, resultan en el desencuentro; este fracaso aparece ya inmediato o, tal vez, ya algo remoto tras un triunfo sólo efímero.

La recopilación de esos y otros cuentos dan como resultado *La felicidad ja ja* (1974), un nuevo volumen de relatos al que unirá los quizá dos más sobresalientes, que había ya editado en revistas y que unidos formaron un libro en 1972, donde ya se apreciaba que se abría resueltamente la narrativa de Alfredo Bryce Echenique hacia un nuevo rumbo. «Antes de la cita con los Linares» presenta ciertos elementos que serán aprovechados para las novelas, pero lo más interesante resulta su búsqueda de un nuevo mundo sobre el que asentar la ficción y los personajes. El intento ya venía de los dos libros anteriores, pero en ese relato halla definitivamente el mundo ficcionalizado en el que desde entonces decide asentar su obra. Ese mundo participa de la realidad tanto como de la ficción; resulta un territorio intermedio en el que Bryce Echenique se encuentra a gusto, donde participa de su vertiente decididamente cervantina y a partir de lo cual pone en práctica de manera magistral la mentira wildeana. El relato funda un relato y una manera de relatar; el protagonista inventa y el resultado que se ofrece al lector es una historia doble, de conversación y redacción, pero no se le facilitan las claves para diferenciar cuál sea la realidad ficcional de ambas facetas de la vida del protagonista Sebastián, quien tal vez únicamente sea un manipulador de la realidad con el fin de obtener una buena ficción o más seguramente una víctima de la realidad que busca amparo en la ficción. La metaficcionalidad del relato sirve de marco y de explicación de la vida, que encuentra una metáfora en esa vía de acceso a la ficción. En las novelas posteriores, la metaficción se convierte en metáfora de esa búsqueda y en atajo para su comprensión. El olvido es definitivamente vencido por la memoria escritural, que permite también el logro de una verdad propia, agradable y plausible.

En cambio, «Muerte de Sevilla en Madrid» suponía la más exitosa realización del humor como forma de mitigar el dolor y de la mentira o de la imaginación como forma de sobrellevar una existencia grisácea. Como suele ser habitual, se descubre efímera esa forma de salvación de la realidad y Sevilla acaba trágicamente cuando la realidad le vence a pesar del engaño que trama contra su memoria, que ha tergiversado en lo referente a su héroe adolescente. El aura del instante provocarán el trauma del desencanto, que quedará confirmado tras las respuestas del cuerpo, que mueven al protagonista, angustiado por su entorno de cuadros religiosos y goyescos y las caricaturas de hombres que acompañan a Sevilla, todo lo cual provocará, sin embargo, la hilaridad del lector por el narrar chaplinesco de las escenas. El juego con el tiempo y

sus consecuencias -el recuerdo y la nostalgia- se convertirán en perfiladores de un espacio que, además, penetra con mayor hondura en la metaficcional confusión entre ficción y realidad, al citar como reales a Susan y a Juan Lucas, protagonistas de *Un mundo para Julius*, y más tarde, ofrecer un breve diálogo entre Alfredo Bryce Echenique y su esposa Maggie, inquilinos del mismo hotel que Sevilla e igualmente partícipes de visiones idénticas desde la ventana de esa habitación.

Ese difícil equilibrio constituirá la base sobre la que se asienta *Tantas veces Pedro* (1977), novela fronteriza entre la realidad que vive el personaje y la ficción que crea. El resultado es un caos estructural que refleja la mente y el mundo del protagonista, un aspirante a escritor que modela su vida conforme a su vocación y cuya existencia pone en duda la conclusión de la historia y el revelador epílogo. Ante el terror del olvido y del recuerdo verdadero, el protagonista y el narrador emprenden la confección de un texto que salve de la realidad al pasado; así, todo se concibe y progresa como una lucha contra el olvido de Sophie y contra el mismo recuerdo, que la memoria transforma y reelabora caóticamente, en un orden tan turbio como el protagonista que lo lleva a efecto. La deconstrucción, la metaficcionalidad y la estructura, amén de la sabia caracterización del protagonista, a la vez retratador de los demás personajes, resultan otros mecanismos fundamentales que intervienen decisivamente en la novela. La sensación de *mise en abîme* o de vértigo narrativo supone uno de los éxitos de una estructura compleja y de una narración ambiciosa que se resuelve con fortuna. La novela supone la confirmación de una nueva etapa en que la metaficcionalidad se convierte en una apuesta definitiva y en la resolución de la búsqueda de respuestas vitales. Pero el caminar del protagonista, del narrador y del autor entre los bordes reales y narrativos -dentro y fuera del texto- resulta trágico. El drama de la búsqueda se resuelve en infortunados encuentros y en fracasadas experiencias; sólo el arte salva el trayecto de un personaje tan itinerante como sus invenciones. Por eso resultan extraordinariamente afortunadas la forma metaficcional o la recuperación de la novela de artista y el desarrollo en ambientes literarios y artísticos, así como el recurso al humor, que, como la oralidad, dotan a una vida de la sucedánea sensación de placer y de compañía.

Por ese mismo camino transita el protagonista de *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), primer volumen del díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, que se cerrará con *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1984). La apertura metaficcional de cada volumen marca el rumbo vital del personaje y el mundo que va a transitar, esencialmente literario, ficcionalizado, producto de una fantasía desbordante, que actúa como instrumento para la transformación

de la memoria -es decir, de la escritura-. Con ello, cabe la posibilidad de vengar aspectos o momentos del pasado, o corregirlos, y sacarlos del olvido, también, con el fin de evaluar los resultados. La obra va convirtiéndose en una novela de maduración y aprendizaje en diversos aspectos, aunque realmente lo que supone es un olvido de las formas heredadas de la cultura a través de las cuales Martín Romaña contemplaba la vida, el amor, la amistad, la política, la literatura. Así, la escritura no sólo es constatación sino también momento de reflexión; pero, además, resulta ser el espacio en que se resuelvan los problemas de perspectiva provocados por la misma literatura. De esa manera, el protagonista aprovecha para vengarse del pasado y crearse el suyo propio, como confirman los cuadernos azul y rojo, que acaban por constituirse en las dos novelas que formarán el díptico. La izquierda hispanoamericana, el mayo del 68, la universidad francesa, la clase media parisina, la nobleza europea, el mito Hemingway, todo queda cuestionado y con ello el concepto de verdad que se debate en el fondo de la obra de Alfredo Bryce Echenique. De esa duda acerca de la verdad parten las peculiares relaciones de su narrativa y de sus protagonistas con el arte y con la literatura, con la vida y con el amor. La creación de Octavia y la relación con ella, desde el cuaderno azul hasta el cuaderno rojo -de narrataria a protagonista, de invención irreal a presencia idealizada-, muestra esa peculiar versión de lo real, de lo verdadero, en definitiva, como en otro nivel plantea la novela de Hemingway, la fotografía de la llegada de Martín Romaña a Francia, la misma escritura y sentido de los cuadernos, y, en última instancia, el supuesto carácter autobiográfico de todo el conjunto. Los problemas con la realidad y la verdad se complican al presentar la obra a un personaje llamado Alfredo Bryce Echenique y a sus obras, e incluso a otros personajes coincidentes con reales. Pero un grado más lo supone la creación del cuento «Una carta a Martín Romaña», especie de epílogo del díptico que incluirá en Magdalena peruana y otros cuentos (1986), donde, siguiendo a Henry James, se ponen en duda ciertos elementos de las novelas y donde se producen esos preocupantes ajustes entre realidad y ficción, lo que sacude los cimientos de la verdad que, en principio, se dice, trataba de hallarse, puesto que se transgredió en el díptico, añade el narrador. Tanto la escritura como la vida resultan caminos a través de los cuales resulta imposible la aprehensión y comprensión de lo que sea la verdad, y con mayor motivo si la vida, como la escritura, se ven contaminadas por la literatura y otras manifestaciones del arte y de los medios de comunicación de masas. El humor constituye el asidero del Martín Romaña protagonista-narrador pues sirve para difuminar las catástrofes de la vida, los cataclismos amorosos, políticos y vocacionales, y a la vez constata el fracaso del

camino que va desde la búsqueda hasta el desencanto, de manera que trata de aminorar los efectos del dramático desencuentro o de la imposibilidad de conocer los auténticos contornos de la verdad.

Algunos de los relatos de Magdalena peruana y otros cuentos reflejan esa desilusión y el desajuste entre la realidad y los poderes de la ficción que se produce por diversos medios. La prensa frustra deseos en «Anorexia y tijerita», donde de nuevo la realidad parece pertenecer a los siempre poderosos, a pesar del juego del mundo al revés. El rumor destruye años de amistad en «Magdalena peruana», donde además cobra especial importancia la parodia -aquí un hedor sirve para activar la memoria involuntaria-, que Bryce Echenique comenzó a utilizar, desde las novelas de Pedro Balbuena y Martín Romaña, como medio a través del que se contempla el otro lado de la realidad ajena a la ficción que se parodia. En «Cómo y por qué odié los libros para niños», la confusión entre el protagonista-narrador y el autor y los mundos que ambas entidades representan resultan más sobresalientes, lo cual pone nuevamente en entredicho el carácter de la narrativa de Bryce Echenique. De ahí surgen frustraciones a lo Fitzgerald -y así, diversos rostros de la soledad-como las de «En ausencia de los dioses» o algún otro relato, pero el más interesante en este y otros aspectos resulta «El breve retorno de Florence, este otoño», que completa, pues lo continúa, el cuento «Florence y Nós três» de La felicidad ja ja. En éste, un profesor de un colegio francés contaba su relación con su alumna Florence y ponía el acento en su carácter enfermizo, su sensibilidad, su clase, tan diferente del oligarca venido a pobre que resulta el profesor en París. En el segundo relato, como antídoto contra el olvido y como fórmula para reactivar la memoria voluntaria, el mismo profesor cuenta cómo escribió un cuento sobre aquéllas experiencias con Florence, lo cual, una vez en libro, pretende que sirva de señuelo para que la joven le busque en el presente y así recordar el pasado. La mezcla en el cuento de los mundos de la realidad de los personajes y la ficción que se genera se convierte en un desencuentro entre la ilusión y la esperanza y en la constatación de que la literatura sólo resulta un efímero sucedáneo de la realidad y que la memoria conduce siempre a un desdichado hallazgo. El lector, como ocurrirá en relatos posteriores del tipo de «Tiempo y contratiempo» o «La muerte más bella del 68», habrá de cuidar sus pasos para no equivocarse el camino que le llevará a la verificación de los desencuentros de la vida, generalmente llevados por la vía del arte y más habitualmente de la literatura.

La novela *La última mudanza* de Felipe Carrillo (1988) prosigue por el camino de la metaficcionalidad puesto que se entiende la escritura como el lugar más adecuado para que el

artista, a través de la memoria, encuentre su camino, aunque resulte frustrado ese intento y la redacción del texto lo constate. Sin embargo, la escritura, al menos, permite vencer sobre una realidad ingrata y así el arquitecto Felipe Carrillo, además, puede vengarse de los personajes que le convirtieron en la persona que no quería ser. Lo más interesante de la relación entre el presente de la escritura y el pasado que se recuerda es la constatación del fracaso del retorno, la imposibilidad obvia de corrección a pesar del arte (la escritura, la música, la arquitectura), dada la dificultad del recuerdo para su asentamiento y para la cimentación del pasado que permita un presente auténtico. A pesar de la dificultad de la memoria para asentar los recuerdos, existe una voluntad de recordar para encontrar su sitio en la realidad presente, de la que se escapa temporalmente por las mudanzas -como por la escritura-, aunque el cambio nunca termina por resultar tan grato como se pretendía. El recuerdo se sobrepone al paso del tiempo y la escritura, como la música -otra forma de recuerdo-, recobra el pasado por la negativa del personaje a olvidar y a vivir en la mentira. Pero su recuperación del pasado es desordenada al avivar la memoria y evocar mujeres y lugares; casi como Pedro Balbuena, Felipe Carrillo es desorganizado en esa tarea de reconstrucción del pasado, a pesar de su aparente habilidad ordenadora que exigiría su profesión de arquitecto.

En *Dos señoras conversan* (1990) ahonda en las posibilidades del recordar. Para ello adopta, para cada una de las tres novelas breves, tres perspectivas sobre las que venía indagando en sus relatos previos. En «*Dos señoras conversan*» es el Bristol Cream lo que funciona como mecanismo que activa la memoria, facilita la conversación y permite la visión del pasado desde la nostalgia -«Qué bonita era Lima entonces, ¿no?»- y se vive el drama del tiempo ya ido. En «*Un sapo en el desierto*» son las cervezas las que coadyuvan al relato del pasado y abren la nostalgia con la que se cuenta la experiencia iniciática adolescente. En «*Los grandes hombres son así. Y también así*» el recuerdo regresa al presente por causa de la desaparición de un personaje, pues se llega a un tiempo en que se produjo la desmitificación de un héroe revolucionario. No sólo el recuerdo mismo o las confesiones que tocan al pasado sino también un diario permiten la advertencia de una nueva realidad al operarse la transformación en el reconocimiento de las relaciones entre los personajes y en la auténtica identidad del héroe. La nostalgia se convierte en una manera de encuentro con el pasado y, lo que resulta más interesante, en el medio a través del cual, al recuperar los momentos perdidos, se abre el diálogo con el pasado. Entonces la conversación descubre las debilidades de ese recuerdo, voluntario o no, y se desmitifica la visión de la nostalgia, considerada como la respuesta de un

pasado que, desde el presente, era considerado como truncado y, por tanto, como inconcluso.

La nostalgia, sin embargo, aún no había logrado su completa expresión hasta que se advierten los efectos producidos por el tiempo ido de la adolescencia, que hurtó un amor, unas amistades, un país y una forma de entender la vida a través del cine y la música de moda. No me esperen en abril (1995) resulta la novela en la que regresa al mundo de las primeras narraciones, pues, en primer lugar, conecta con algunos personajes y la clase social de Un mundo para Julius y, por otro lado, se desarrolla en un ambiente adolescente como el que había tratado ya en Huerto cerrado. Bryce Echenique se había desprendido de los ambientes de la oligarquía con sus novelas metaficcionales, pero con la nueva obra recupera al personaje protagonista, su mundo e incluso al narrador de su historia. La nostalgia en el retrato de los personajes adolescentes va dando paso a la melancolía con que se dibuja al Manongo Sterne de la madurez. Lo que se pretende es el hallazgo de ese camino que perdió Julius con el «llanto llenecito de preguntas» pero que resulta en un desencuentro aún más profundo y sin retorno en el caso de Manongo Sterne. La música, los bailes, los ídolos, el alcohol y otros subterfugios muestran el carácter recordador de la narración, pero todo ello resulta, precisamente, la explicación del fracaso del protagonista. En efecto, Manongo Sterne pretende recordar para recuperar el pasado, su amor por Tere y su amistad con el grupo del colegio. Todos sus proyectos se destinan a no perder ese pasado que el desarrollo del tiempo y sus circunstancias alejan de Manongo. La historia peruana avanza, los tiempos del colegio inglés resultan vetustos, las amistades quedan únicamente como un recuerdo añejo y el amor de Tere se convierte en una memoria sólo repetible en la ficción. El alcohol -en cada bar la Violeta- activa el recuerdo y éste permite la ensoñación a través de la cual el protagonista pretende hallar el camino, pero el resultado de ese retorno atrás, de esa lucha con el tiempo, resulta infausto. El error responde a que los protagonistas sólo buscan los medios para desandar el camino, para buscar en el pasado y en la ficción -las canciones expresan esa vocación anamnésica («Unforgettable») y ficcionalizadora («Pretend you're happy when you're blue...»)-, lo que conduce de la melancolía artística al desánimo triste.

Esa vuelta atrás se constituirá en la esencia de la siguiente novela, Reo de nocturnidad (1997). Ésta suponía, además, una exploración más eficaz en los poderes de la ficción y de su gobierno sobre los recuerdos, de tal manera que la memoria queda determinada por la fantasía y la verdad, dirigida por la necesidad de la mentira. Con esta novela, Bryce Echenique regresa de manera más consciente a la burla de la verdad por medio de la reconstrucción de los materiales de

la memoria. Max Gutiérrez se esfuerza en recordar pero actúa «un imaginativo y doloroso monstruo» que ficcionaliza la realidad por su capacidad fantaseadora, pues, explica el protagonista, «un día salió a la superficie y se apoderó totalmente de mi persona». Los recuerdos ficcionalizados son grabados por su alumna Claire en unas casetes que serán el depósito de la nueva verdad que se reflejará en su metaficcionalidad. Así, tanto la composición de las grabaciones como la redacción de la novela se convierten en una nueva versión de la realidad, cuyas causas deja claro el protagonista: «me descubrí colocando una realidad admirable encima de la triste realidad de mi existencia». Esa es la razón, como también el hecho de que se le ofrezcan al lector múltiples facetas de la realidad, pues ésta queda moldeada por una memoria fantasiosa que no acepta la verdad y que necesita ampararse en la mentira. Ésta gobernará el relato que se convertirá en novela: «o sea que te contaré la verdad y nada más que la verdad, con todas mis mentiras incluidas». La consecuencia de todo ello es el borramiento definitivo de los límites entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira, entre el recuerdo y la fantasía.

Esa necesidad comparte algunos de los protagonistas de *Guía triste de París* (1999), el volumen con el que acontece el regreso al cuento y los escenarios de la capital francesa en una doble operación de la memoria: la del autor, que retorna a París para revivir unos años pasados y así rescatar personajes, sensaciones y objetos desperdigados por la Ciudad Luz que no cupieron en sus novelas, y, a menudo, la de los personajes y los narradores, que recuerdan y narran, como los que cuentan de Parodi, del Gato Antúnez, de Alfredo y Mario o de Rodrigo Gómez Sánchez, por ejemplo. La memoria recoge las esperadas aunque finalmente efímeras transformaciones y otros engaños como el espejismo del amor, la crueldad de la meca capitalina, la alucinación que produce el arte, la música o el cine, o la quijotesca actitud ante la vida, indiferenciada de la ficción que produce la imaginación. No falta la denuncia de la ciudad ingrata en «París canalla» ni los abandonos a veces felices en la ensoñación. Tampoco la constatación de la frustrante incapacidad para la fabulación del escritor, con el difícil equilibrio entre la realidad y la ficción, cuando los personajes necesitan de la mentira artística wildeana para afrontar las miserias de la realidad, como en el tierno «Retrato de escritor con gato negro», o cuando de la ficción y la ilusión parte un proyecto colosal de contornos cervantinos en el hilarante relato «El carísimo asesinato de Juan Domingo Perón».

La novela *La amigdalitis de Tarzán* (1999) supuso un cambio radical pues incidía en otra forma de recuperación de la memoria: el recuerdo epistolar, ahora de manera exclusiva, y éste, fundamentalmente femenino. El medio permite recrear la

sorprendente realidad de los sentimientos y cómo éstos van siendo transformados por las circunstancias externas. Las cartas que Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes escribe a Juan Manuel Carpio van recuperando pedazos de la aventura de la memoria de la mujer. Él enmarca cada una de ellas, pero el lector ha de recomponer la historia de los sentimientos conforme a las circunstancias que surgen, porque de lo que dispone es de una sucesión fragmentada que constata la crisis que la vida impone a la mujer: «Me siento fuerte. Me siento mucho mejor. Como Tarzán al tirarse al agua». La debilidad de la mujer -«ya tú sabes todo lo que una amigdalitis puede ocasionarle a Tarzán en plena selva»- en la jungla humana queda atenuada en las cartas, que se convierten en el espacio seleccionado por el recuerdo para entresacar los fragmentos que de sí misma quiere mostrar a su compañero.

Como se advierte, las narraciones ofrecen un constante vagabundeo literario de la realidad hacia la ficción, de lo cual ha de considerarse la presencia en ocasiones de ciertos elementos autobiográficos en esas narraciones. La capacidad memorística de su narrativa devora incluso a la realidad del autor para incorporar ésta -ya oportunamente transformada- a la ficción. Pero ocurre que, además, las crónicas y antimemorias de Bryce Echenique -cuyo recuerdo deja esos fragmentos de vida- quedan, por consiguiente, perfectamente conectadas con sus relatos al rememorar su composición, evocar las motivaciones que rodearon al proceso creativo y revivir éste. Una lectura atenta de *Crónicas personales* (1988) y de *Permiso para vivir (Antimemorias)* (1993) exhibe numerosos pasajes que resultan reveladores para el lector de las narraciones ficcionales de Bryce Echenique, como «Terrible y maravillosa nostalgia», «Una novela y sus consecuencias», «Pude haber sido un escritor precoz» o «La corta vida feliz de Alfredo Bryce», por ejemplo. Además, los mismos personajes se servían de sus vidas ilusorias para crear ficciones en la misma forma en que supuestamente lo lleva a cabo el autor real. Incluso un personaje llamado Alfredo Bryce Echenique deambula por algunos de los cuentos y novelas. Realidad y ficción borran sus límites y se intercambian componentes para repoblar esa nueva dimensión literaria que han fundado algunos clásicos. Y, por si fuera poco esto, resulta que el escritor Alfredo Bryce Echenique dota a sus creaciones de pretensiones autobiográficas y a sus crónicas y antimemorias, de elementos que contribuyen a su ficcionalización, en seguimiento del nuevo periodismo norteamericano con que sorprendió Tom Wolfe y su estilo académico-drugstoriano. El mismo humor, la oralidad, la intertextualidad y otros componentes que son propios de sus novelas y cuentos reaparecen en los textos no ficcionales, con lo que así aportan una carga de ilusión o de plausible inventiva. La capacidad seleccionadora de la memoria y su reconstrucción suponen, en definitiva, una forma de

transformar y recrear la realidad misma.

Efectivamente, con *Permiso para vivir* Alfredo Bryce Echenique confirma la creación de un género como la antimemoria, que -a la manera de las de Malraux- resulta ser la verdad sublimada por el arte y abandonada a los caprichos y trampas de la memoria. La autobiografía queda condicionada por el recordar el pasado y, por tanto, por las capacidades y deficiencias de la memoria, a lo que se añade la condición de la mente del escritor, que reelabora los tiempos pretéritos conforme a su propia comprensión del mundo. A todo ello se agrega el juego constante y tan grato para el autor consistente en el oscilamiento entre la vida y la ficción. Como éstas, autobiografía y autoficción se aproximan. La memoria, en consecuencia, posee dos fuentes: la real y la ficcional. De ambas se nutren en diferente grado sus crónicas y antimemorias, por un lado, y sus cuentos y novelas, por

otro.

Semejantes afirmaciones valen para los ensayos y crónicas que se reúnen bajo el título de *A trancas y barrancas* (1996), según se advierte en los capítulos en que ofrecen los contextos físicos y estéticos de su creación literaria, como en «El despacho irreplicable», y en «El narrador oral», respectivamente, o en los que emprende sus personales análisis de los escritores admirados, como Camus, Salinger, Sterne, Hemingway, Hugo, Voltaire, Stendhal, Montaigne, Balzac, James, etc., que tanto explican la vida y obra de Bryce Echenique.

Como se advierte, cada crónica, ensayo o texto memorístico contienen conscientemente claves y datos de la obra ficcional, de su narrador, de sus personajes, de su ambiente y de sus orígenes. En la obra de Bryce Echenique, los géneros quedan muy estrechamente vinculados, porque incluso unos remiten a otros y todos sirven a un fin semejante: contar la vida desde el ángulo que pretende «el mentiroso que dice siempre la verdad». En definitiva, se logra, por un lado, mostrar cómo la escritura guarda memoria de la vida -y de la fantasía que la sublima- y de la lectura -y de la ensoñación que la incorpora a la realidad- y, por otro, anotar las facetas de una vida y su recuerdo y cómo éstos, por tanto, se comunican. Ambos mundos resultan ser la memoria de la ficción, que se adereza con algunas mentiras de la fantasía e ilusiones de la ensoñación.

Es, por tanto, más una narrativa del deseo que de la realidad; quedan consignadas las miserias y efusiones que proporciona la vida, pero no se renuncia a la ilusión evasiva del arte, tanto en las narraciones ficcionales (como puede advertirse en el ciclo de Martín Romaña o en su etapa «francesa») como en los escritos memorísticos (desde *A vuelo de buen cubero* y otras crónicas (1977) hasta *Permiso para vivir*, Alfredo Bryce Echenique muestra, en ocasiones, situaciones no diferentes a las vividas por los personajes de

ficción). La misma memoria (de lo real o de lo ficticio) lleva a los personajes a los desencuentros con la realidad al instalarse ellos en las ficciones que crean (los casos de Pedro Balbuena y Max Gutiérrez) y que creen, de manera no diferente a como el autor se representa en los escritos autobiográficos, donde ronda la fantasía hasta incorporarla. A menudo, además, la narrativa de la memoria (y sus facetas: experiencial, escritural -que resuelve o trata de resolver el acuciante deseo y necesidad de recordar-, literaria, musical, cinematográfica, histórica, de clase, etc.) supone en sí, paradójicamente, una voluntad de la desmemoria cuando se busca el amparo de la mentira artística y se titubea en la verdad. En la obra de Alfredo Bryce Echenique, tanto los personajes que cuentan -en las novelas y los cuentos- como el narrador al que da vida el escritor -en las memorias- quedan asentados en la duda de la existencia de lo real o de la validez de esta existencia. El recurso cervantino llega hasta el límite; si el escudero o el personaje narrador contaban dónde acababa la realidad y comenzaba la ficción, en la obra de Bryce Echenique, tan de su época, el lector se encuentra solo y nadie le indica esas fronteras porque tanto el personaje como el narrador han quedado atrapados en la misteriosa telaraña del arte. La mentira generada por una memoria traviesa devora la verdad y la duda permanece; el autor alcanza una omnipotencia sólo divina y la riqueza artística -como ya la vida- resulta grandiosa e inagotable.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

