



---

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN  
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE: LA REALIDAD,  
LA FICCIÓN Y LA MEMORIA**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:

**ALFREDO RAMÍREZ MEMBRILLO**

ASESOR: DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ

**MÉXICO, D. F.**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Índice

<b>Índice</b> .....	<b>I</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>III</b>
<i>La obra de Alfredo Bryce Echenique: un panorama general</i> .....	IX
<i>La escritura autobiográfica: elementos teóricos (breve revisión)</i> .....	XIII
<i>Algunos antecedentes y trabajos previos sobre la autobiografía en Bryce Echenique</i> .....	XXVI
<b>Capítulo 1. Los registros autobiográficos de Bryce Echenique</b> .....	<b>1</b>
1.1. Textos autobiográficos: antimemorias, crónicas, artículos, ensayos .....	1
1.2 Ficción autobiográfica: cuento y novela .....	41
<b>Capítulo 2. Ironía, comicidad, humor y verosimilitud</b> .....	<b>87</b>
<b>Capítulo 3. Un ejercicio de refiguración cruzada: la edificación del espacio autobiográfico global</b> .....	<b>131</b>
3.1. Claudine-Claude X .....	141
3.2. Bryce-Max Gutiérrez .....	157
3.3. La historia del Gordo Massa.....	179
3.4. La opiniones políticas de Bryce .....	193
3.5. El espacio autobiográfico global .....	215
<b>Conclusiones</b> .....	<b>225</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>235</b>



## Introducción

El nombre de Alfredo Bryce Echenique disfruta de un importante prestigio en el panorama literario hispánico de la actualidad. Nacido en Lima, Perú, el 19 de febrero de 1939, su fama como escritor se ha consolidado —desde las primicias de su trabajo en la década de 1960 (con el momento clave, en 1970, de la publicación de la novela *Un mundo para Julius*)— hasta adquirir los perfiles, en especial en su país, de una figura pública y célebre. Con una obra centrada sobre todo en la narrativa, Bryce Echenique ha obtenido un innegable éxito editorial, así como una recepción muy positiva por gran parte de la crítica en España e Hispanoamérica. Su producción comprende géneros como la novela, el cuento, la crónica, los artículos de opinión, la reseña, el ensayo y las memorias (*antimemorias*) en una carrera a todas luces prolífica. Círculos académicos, medios periodísticos y numerosos escritores han coincidido en reconocer las diversas aportaciones de Bryce en el ámbito de las letras contemporáneas. El tratamiento coloquial del lenguaje, el juego intertextual, el humor, la creación de excéntricos personajes, la libertad creativa y su visión cáustica del intelectual latinoamericano, entre otras cualidades, han llamado la atención de sus lectores y de sus adeptos.

Con un estilo y un tono característicos, Bryce ha logrado construir un universo personal que recorre el total de su escritura. Irónica y provocadora, clara y divertida, sentimental y profunda, la dicción de Bryce invita al constante diálogo con todo aquel que se interne en sus páginas. Quizás por ello, en los intervalos correspondientes a la gestación de sus libros, se produce la expectativa de la aparición del nuevo engrane que enriquezca el tinglado de su edificio textual. De su pluma se espera, tras regulares periodos, el giro que prolongue la comunicación antes instaurada. Cada volumen, pese a los (explicables y

naturales) altibajos a lo largo de su trayectoria, confirma las capacidades del autor y transforma las evaluaciones previas. Porque resulta muy difícil ignorar los vínculos que se entablan entre sus primeras publicaciones con las más recientes. Cada libro nutre un corpus que, con las deliberadas innovaciones a su interior, manifiesta una serie de vasos comunicantes generadores de una resonante acumulación. Dadas las recurrencias, la bibliografía crítica ha señalado la concepción orgánica de su obra —enfaticando aquellos rasgos percibidos como los hilos conductores más concretos— y, asimismo, se ha ocupado de ubicar, ya sea alrededor de características formales o temáticas, las propiedades más plausibles o relevantes. Todo ello en una abundante masa de trabajos especializados que delínean a la propuesta de Bryce como germen de variadas interpretaciones. Así, en el conjunto de tales lecturas, no se ha dejado de indicar un factor esencial dentro de su lógica narrativa: la presencia de un registro autobiográfico que influye de manera determinante en el ensamblaje de los discursos.

Hablar de la autobiografía en Bryce, si se sopesan varios de los caminos de su recepción, no constituye realmente un hallazgo. Ensayos, tesis universitarias, entrevistas y reseñas han enfocado con reiteración tal aspecto. Este polo resulta tan poderoso en su obra que no se requiere de una gran sensibilidad para descubrir su presencia. No obstante —factor que en definitiva llevó a decidirme por explorar el asunto—, lo que para mí resultó más difícil hasta el momento de iniciar el proyecto de investigación fue localizar una revisión amplia y de conjunto que diera cuenta de los distintos factores participantes en su funcionamiento y, sobre todo, que realizara una síntesis de las transformaciones conceptuales del propio autor en este sentido. Durante muchos años Bryce mostró absoluta reticencia al hecho de que se tildasen de autobiográficos a sus cuentos y sus

novelas. Afirmó siempre su convicción de permanecer dentro de los límites de lo ficticio. El que tomara elementos de la realidad y de su vida íntima para construir los textos no implicaba, para él, que debieran ser leídos en clave autobiográfica. Su resistencia tomó a veces el cariz del enojo y del cansancio frente a tales imputaciones. Sin embargo, en 1993, con la aparición de *Permiso para vivir (antimemorias)* —y más tarde de *Permiso para sentir* (2005)—, la ecuación cambió por completo.<sup>1</sup> Desde entonces Bryce comenzó a hablar en otros términos y, si bien con una actitud muy particular respecto a la literatura fundada en el recuento retrospectivo, ya no podría sentirse autorizado a descalificar acremente a quien relacionara con su vida privada ciertos pasajes o situaciones en su obra de ficción. Al confirmar el estatuto autobiográfico como uno de los elementos pertinentes para llevar a cabo un desglose de su narrativa, el flujo intertextual se incrementó y vino a enriquecer las connotaciones de su imaginario. El edificio textual apuntaló una nueva y firme columna con la cual configurar un resquicio decodificador de innegables repercusiones.

Las manifestaciones autobiográficas no representan de ninguna manera un fenómeno excéntrico. De hecho, buena parte de los mecanismos literarios —en cualquier lengua— fundan su eficacia en la simbiosis entre arte y “vida real”. Muy probablemente a raíz de la enorme cosecha de textos modernos insertos en (o influidos por) esta tradición, desde la segunda mitad del siglo XX se ha llevado a cabo un debate teórico exhaustivo acerca de sus márgenes y de su carácter. Gran número de estudiosos y de creadores han reflexionado sobre los atributos de estos por demás atractivos campos de expresión. Mi propósito y mi entusiasmo no

---

<sup>1</sup> El autor ha anunciado el título del tercer volumen de las antimemorias, *Arrabal de senectud*, aunque sin precisar la fecha de publicación ni si se está dedicando a ello de manera sistemática. (García Huidobro, 2002, p. 228)



escapan a tales precedentes. Si he elegido abordar la escritura autobiográfica en Alfredo Bryce Echenique ha sido por diversas razones. La primera, mi gusto y admiración por este escritor peruano. La segunda, mi interés por la autobiografía como fenómeno literario en general. Y la tercera, producto de las dos anteriores y quizás la más importante, estriba en las posibilidades que otorga la obra de Bryce como una especie de laboratorio en el cual ejecutar disecciones, acotar diferencias, emplear categorías y, a partir de ello, reflexionar acerca de las polémicas implicaciones de las escrituras del yo. Todo lo cual me conduce a explicar la problemática y los objetivos centrales de mi trabajo.

Para todo escritor —y aun para cualquier persona no necesariamente dedicada al oficio— que desea discurrir en torno a hechos de su vida pasada se presenta el dilema de cómo llevar a efecto dicha tarea. Las preguntas surgen de inmediato: ¿Puedo ser realmente el conducto de una verdad irrevocable? ¿Puedo confiar en mi memoria? ¿Puedo comprobar mis dichos? ¿Qué técnicas debo emplear? ¿Puedo realmente constituir una versión única y definitiva de mi vida? Todas estas cuestiones, y muchas similares más, han sido dilucidadas por importantes teóricos y no daré aquí una respuesta inútil e insuficiente. Mi intención por ahora es ofrecer el marco más ostensible que rodea a todo proyecto autobiográfico. Prácticamente cualquier libro que se abre paso en estos terrenos representa una toma de posición ante las inevitables preguntas. Y la teoría, por su parte, al cavilar sobre dichos asuntos, resbala de modo casi automático al problema de los géneros, de la ficción, de la historicidad y del subjetivismo. En un mar de hipótesis el lector académico, al enfrentarse a algún texto susceptible de entrar en los dominios de la autobiografía, se ve conminado a asumir tal o cual principio, tal o cual concepto, tal o cual arquetipo. Tras leer la obra completa de Bryce —excluyendo algunos trabajos dispersos en publicaciones hemerográficas

fuera de mi alcance—, me vi ante la disyuntiva de cómo encarar su estudio. Ante la abundancia y la heterogeneidad de la obra decidí concentrarme en ciertas materias que consideré cruciales y, a partir de ello, opté por tomar algunas decisiones. La primera consistió en establecer un problema básico, el cual podría resumirse de la siguiente manera. La producción de Alfredo Bryce Echenique, entendida como un conjunto coherente, posee rasgos autobiográficos en mayor o medida en sus distintos textos, sin embargo, existe un sector específico que penetra sin tapujos en este ámbito: el conformado por las antimemorias y por una buena cantidad de artículos periodísticos —en los cuales es posible discernir propiedades a partir de parámetros estructurales y pragmáticos—; y en un sitio adyacente, pero de mayor complejidad en cuanto a su delimitación como categoría, existen cuentos y novelas con tintes testimoniales pero que, a causa de su motor ficticio, no pueden ser interpretados sin más como expresas reconstrucciones de la realidad. Mi objetivo primario, pues, ha sido formular una taxonomía que, sin caer en rigideces, subraye las divergencias entre lo que denomino *textos explícitamente autobiográficos* y lo que —con un término acuñado por la teoría— se define genéricamente como *ficción autobiográfica*. Con base en esta distinción, he intentado comentar las fronteras y los paralelismos entre ambas vertientes. Como se verá, el eco intertextual de estas dos direcciones se revela constante en el conjunto de la obra, por lo que no persigo —lo cual es subrayado más tarde (en el capítulo 3 de mi estudio)— una división radical entre ellas. Sin embargo, al proceder con una división genérica de base, he buscado enfatizar una buena cantidad de tópicos debatidos por la teoría que permiten ser ilustrados, gracias a los rasgos observables en el autor, con suma evidencia. La segunda decisión, derivada de lo hasta aquí expuesto, ha sido el proponer mi trabajo como una aproximación global, es decir, no limitada a uno, dos o tres

libros, sino abierta al comentario de toda su producción —aunque me concentro en las antimemorias, en los artículos de prensa y en ciertas novelas y cuentos—. Considero que, si bien puedo perder profundidad en el análisis detenido de algunos volúmenes, gano, por otro lado, en lo que se refiere al objetivo secundario de mi hipótesis: realizar un estudio panorámico de la escritura autobiográfica en Bryce, no limitada a determinados pasajes o situaciones, sino abierta al hecho, intrínsecamente aceptado, de que el “yo” del autor funge como uno de los ejes fundamentales en el entramado de su corpus narrativo.

El marco de mi planteamiento se inscribe en una perspectiva ante todo literaria. Sin embargo —como se verá en el tercer capítulo, pero también en determinadas cuestiones que aparecen a lo largo de mi argumentación—, no he podido ni he debido desligarme, al igual que tantos estudios acerca de la autobiografía, de otro tipo de implicaciones —de índole psicológica, lingüística, filosófica o histórica—. La autobiografía representa un campo de disertación complejo. Debido a la multitud de valoraciones fruto de su análisis, no parece muy adecuado casarse con una sola orientación teórica y desechar el resto de posibilidades. Por mi parte, debo aclarar que las tesis afines a la pragmática me han parecido las más convincentes, lo que no comporta que otras ideas me parezcan erráticas o irrelevantes. He procurado, por ello, mantener una postura ecléctica en cuanto a la heterogeneidad de los aparatos explicativos. He antepuesto, en lugar de la aplicación un tanto artificial de doctrinas, ceñirme en lo posible a las ideas que Bryce ha externado acerca de su propia creación. Aunque no se trata de un sistema en sentido estricto, el autor ha reflexionado a menudo —aunque de forma difusa— sobre la literatura autobiográfica, lo que permite ahondar en deliberaciones de diverso orden. La obra misma —de la que haré

enseguida un recuento— facilita el abrir cauce a la especificación de ciertas problemáticas. Me he esforzado, eso sí, por no abandonar tal línea de exposición.

### ***La obra de Alfredo Bryce Echenique: un panorama general***

Como primer paso metodológico, he organizado la obra de Bryce Echenique en tres rubros de acuerdo con los postulados de mi investigación. Cada uno de ellos ofrece materia de examen de distinta índole: a) textos autobiográficos, b) ficción autobiográfica y c) epitexto (a veces no precisamente de su autoría, pero indispensable en una interpretación de este tipo).<sup>2</sup> La producción más abundante corresponde a la ficción; las antimemorias corresponden a una época más reciente en la vida de Bryce. Por otro lado, dichas parcelas no manifiestan un orden definido por etapas creativas, es decir, el autor no se ha dedicado a cierto tipo de escritura de manera exclusiva en determinado periodo. Las fechas de publicación se entremezclan en cada grupo —si bien en 1993 y en 2005 aparecieron los volúmenes de las antimemorias, por esos mismos años no dejaría de dar a la imprenta artículos, cuentos, novelas y entrevistas—. Me detendré en cada uno de los incisos.

---

<sup>2</sup> Remedios Mataix propone una tipología de las vertientes autobiográficas de Bryce que posee algunos paralelismos con la división que yo realizo: a) una ¿verdaderas? memorias —es la propia Mataix quien incluye los signos de interrogación— representadas por las antimemorias; b) relatos de ficción con base autobiográfica; c) novelas “personales” o autobiográficas (o autobiografías noveladas), y d) crónicas periodísticas y escritos sobre viajes y otros temas: “Lo importante es que la escritura de Bryce Echenique elabora unos textos en los que la vida y literatura interactúan, se rehacen y se revisan mutuamente, explorando y entrecruzando las distintas dimensiones del hecho literario: ficcional, realista y autobiográfica.” (Mataix, 2000-2001, pp. 166-167)

- Textos autobiográficos

En este sector se encuentran, como he mencionado, las antimemorias del autor, así como una ingente cantidad de trabajos periodísticos —compendiados en libros o bien dispersos en publicaciones hemerográficas españolas e hispano-americanas—.

Los títulos hasta hoy editados de las antimemorias son dos:

- Permiso para vivir (Antimemorias)* (1993)
- Permiso para sentir (Antimemorias II)* (2005)

Los títulos de los trabajos periodísticos —recopilados— son los siguientes:

- A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (1977)
- Crónicas personales* (1988)
- A trancas y barrancas* (1996)
- Crónicas perdidas* (2002)
- Penúltimos escritos* (2009)
- Textos no compilados en libro desde la década de 1970 hasta ahora.

- La ficción autobiográfica

En esta categoría se reúnen los dos géneros que mayormente ha cultivado el autor: el cuento y la novela. En la cuentística ha publicado los siguientes libros:

- Huerto cerrado* (1968)
- La felicidad ja ja* (1974)
- Magdalena peruana y otros cuentos* (1986)
- Guía triste de París* (1999)
- *La esposa del rey de las curvas* (2008)

En la novela, terreno en el que ha obtenido mayor reconocimiento, Bryce cuenta con los siguientes títulos:

- Un mundo para Julius* (1970)
- Tantas veces Pedro* (1977)
- La vida exagerada de Martín Romaña* (1981)
- El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985)
- La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988)
- Dos señoras conversan* (1990)
- No me esperen en Abril* (1995)
- Reo de nocturnidad* (1997)
- La amigdalitis de Tarzán* (1999)
- El huerto de mi amada* (2002)
- Las obras infames de Pancho Marambio* (2007)

- Epitexto

En este rubro se incluyen, siguiendo la terminología de Gérard Genette, aquellos discursos extrínsecos a la obra que brindan información a posteriori acerca de sus cualidades: opiniones, aclaraciones, confidencias o revelaciones del autor —contenidas en especial en entrevistas, pláticas, conferencias, ponencias y comunicados de prensa—. (Genette, 1989, pp. 11-14) Dichas fuentes entrañan una enorme relevancia cuando se trata de dilucidar algunas de las intenciones del autor en la elaboración de sus textos. En la autobiografía, vista desde las posiciones de la pragmática, estas herramientas poseen un formidable valor cuando se intenta reforzar elementos de índole teórica. En el caso de Bryce, el epitexto resulta por demás abundante y ha sido motivo, por mi parte, de una búsqueda con resultados muy beneficiosos para el apuntalamiento de algunos de mis juicios.

Así, Alfredo Bryce Echenique cuenta con diferentes materiales que, en mayor o menor grado, entrañan una filiación autobiográfica. De manera explícita, ante todo, las *antimemorias*, escritas primordialmente en primera persona y en tono testimonial —en las que se llega incluso a explicar o a definir la raíz autobiográfica de varios de sus libros de ficción—, al igual que cuantiosos trabajos periodísticos. A ello se suman, en el ejercicio de categorización, las numerosas entrevistas a él realizadas —al igual que sus intervenciones en coloquios y conferencias—, en las cuales fija con toda claridad sus conceptos en lo que concierne a las relaciones entre literatura y memoria. Por último se encuentra la zona más problemática en cuanto a su análisis: la ficción autobiográfica que, acorde con una antigua tradición, consiste en la representación de un “yo” fabulado que desdobra la experiencia del autor en un personaje simbólico —este tipo de relato obtiene su tesitura de la superposición de datos fidedignos con elementos generados por la fantasía y por la libre creatividad—. Según las tendencias pragmático-estructuralistas, en la autobiografía *el protagonista erige plenamente su identidad con el autor y con el narrador*, mientras que en la ficción autobiográfica *los protagonistas sólo son semejantes al autor* en ciertos rasgos de personalidad o de historia de vida —similitud que se advierte con base en información externa al texto—. Porque, siguiendo esta línea teórica, existen fuertes diferencias —durante la recepción— entre aquel autor que asume, en el propio discurso, la intención de producir un relato autobiográfico (con todas las consecuencias derivadas de ello) y, por otro lado, aquel autor que utiliza información autobiográfica pero no acepta —en el interior del mismo texto, ni más tarde en otros textos, ni epitextualmente— que en un personaje se encuentre la recreación o el retrato de sí mismo. En las obras explícitamente autobiográficas cierto tono de confesión resulta evidente. En la ficción autobiográfica, en cambio,

los enlaces con la vida del autor son relativos e intertextuales, por lo que deben ser descubiertos a través de una interpretación codificada. Y llegados a este punto, debido a lo espinosas que pueden resultar esta clase de aseveraciones, se vuelve necesario acudir a un bosquejo, somero pero necesario, de las corrientes ocupadas del análisis de la autobiografía.

### ***La escritura autobiográfica: elementos teóricos (breve revisión)***

La autobiografía constituye un intrincado objeto de análisis. Su definición más llana parece no encerrar móviles de controversia. *Autobiografía*: “Vida de una persona escrita por ella misma” (RAE, 2001) Variaciones sobre esta fácil descripción se encuentran en prácticamente todos los compendios lexicológicos. Su significado pareciera de una aplicación corriente y de una aceptación consensual. No obstante, al entrar en la mesa de disección de la teoría literaria, la aparente sencillez del término se transforma en un despliegue de ácidas polémicas. Sin el ánimo de agotar los puntos señalados por incontables estudios, realizaré una sinopsis de algunos de los puntos nodales en tales discusiones.

Básicamente, más allá de la sucinta definición antes citada, los teóricos han discurrido alrededor de dos particularidades relativas al análisis de la autobiografía: a) el examen de los principios estructurales que sostienen su funcionamiento, y b) la dicotomía entre aceptarlo como un discurso que reconstruye hechos tomados de la realidad o, en la orilla contraria, considerarle un discurso que no puede deslindarse de la ficción. Al igual que en otros fenómenos literarios, gran parte de los callejones sin salida en el estudio de las expresiones autobiográficas revelan una directa dependencia con el tipo de lectura que se realice en función de las particularidades de cada obra. Los horizontes de expectativas del público no son fijos y ello da lugar a recepciones incluso



antitéticas de un mismo discurso. Lejos de ser fortuitas, las disparidades en la interpretación representan un hecho común y cotidiano en estos terrenos. Los textos vinculados o adscritos a la autobiografía —al igual que cualquier otro tipo de texto— resultan ser una suerte de partituras musicales susceptibles de diferente ejecución. De ahí que se imponga, como factor determinante, la actitud que asuma cada corriente crítica y, en última instancia, cada lector, frente a las obras que descifra. Por ello, dados estos antecedentes, de manera esquemática puede hablarse de tres tendencias predominantes (entre las teorías contemporáneas de la literatura) en la investigación de las escrituras autobiográficas: la pragmática, la deconstruccionista y la hermenéutica.

Abordaré en primer término a la tendencia pragmática —cuyas posiciones resultan primordiales en buena parte de mi trabajo—. En cuanto a la anotación de las características estructurales de la autobiografía, sin duda es Philippe Lejeune quien, desde la década de 1970 hasta hoy, ha propuesto el dispositivo teórico más sólido y detallado. Varios son sus aportes al respecto. Para el estudioso francés, la escritura autobiográfica supone, como condición básica de su existencia, el establecimiento en el relato de la identidad entre autor, narrador y protagonista. (Lejeune, 1994, p. 61) Dicha identidad se formula en la obra por medio de la utilización de un nombre propio que, de manera inequívoca, refiere a una persona real —por medio de la firma del autor— con todas las implicaciones lingüísticas, históricas y jurídicas que esto conlleva. Tal concepción, aunque útil y exacta en el nivel semántico, resulta de muy difícil aplicación si se recurre únicamente a análisis de carácter formal, pues por sí solos los rasgos estructurales no son capaces de esclarecer cabalmente el fenómeno: una novela también puede valerse de la identidad autor-narrador-protagonista y, sin embargo, no plantearse como autobiografía —la llamada autoficción o *faction*—; y en otro caso, nada

imposible, un texto autobiográfico puede estar escrito en tercera persona (con el uso de un heterónimo, por ejemplo) y, no obstante, proponerse como un relato retrospectivo personal. Así, al borde del idealismo formalista por el que tantas veces fue criticado, Lejeune optó por acudir a instrumentos de la pragmática<sup>3</sup> —en su afán por definir las estructuras determinantes en esta clase de expresiones— y generó una noción de importantes repercusiones: el *pacto autobiográfico*, el cual consiste, a grandes trazos, en un tácito entendimiento entre autor y lector. El pacto autobiográfico supone la aceptación, por parte de quien lee, de que el emisor dice (o intenta decir) la verdad y que lo hace sobre sí mismo y sobre su pasado. Las coordenadas interpretativas cambian entonces de orientación. De la búsqueda de dudosos elementos formales se pasa a un énfasis en el acto de lectura. La autobiografía se considera entonces integrante de un conjunto verbal más amplio regido por los llamados pactos referenciales: manifestaciones en las que se pretende aportar una información sobre una realidad exterior al texto y que, por tanto, resultan susceptibles de ser sometidas a pruebas de verificación. Tal es el caso de los discursos policíacos, jurídicos, científicos o periodísticos.

---

<sup>3</sup> Se considera a la pragmática como una de las ramas que —junto a la sintaxis y la semántica— constituyen a la semiótica como campo de estudio. La pragmática se define como el análisis del lenguaje en función del contexto en el que se produce el intercambio comunicativo, es decir, toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan su funcionamiento —todos aquellos componentes a los que no se hace referencia en un estudio puramente gramatical—. Victoria Camps define la lingüística pragmática en los siguientes términos: “La perspectiva pragmática tiene como objeto un modo de *actuar*, un *comportamiento*, que al realizarse por medio del lenguaje, genera una serie de actos lingüísticos (*speech acts*). Para la clasificación de tales ‘actos’ no basta tener en cuenta *lo que se dice*, sino la totalidad de circunstancias que concurren en la relación hablante oyente: el cómo, el dónde, el por qué, el quién y para quién se dice algo. No creo que sea necesario insistir en la importancia de ese aspecto del lenguaje en la determinación del significado. Es opinión que se abre camino; la semántica no puede desenvolverse sin apoyarse en los puntales que le ofrece la pragmática.” (Foulkes, 1991, pp. 45-46)

La fórmula [en el pacto autobiográfico] ya no sería “Yo, el abajo firmante” sino “Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad”. El juramento raramente toma forma tan abrupta y total: es una prueba suplementaria de la honestidad el restringirla a lo *posible* (la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.) y el indicar explícitamente el *campo* al que se aplica el juramento (la verdad sobre tal aspecto de mi vida, sin comprometerme en ningún otro aspecto). (Lejeune, 1994, p. 76)

En consecuencia, el autor, como paso inicial del contrato, se compromete a no mentir sin importar en demasía, al menos en ese momento, que cumpla o no con su palabra. El lector, por su parte, puede aceptar la propuesta y, en caso de que dude, queda invitado a corroborar lo dicho, por medio del empleo de documentos y otros testimonios, a fin de establecer su posible veracidad, aunque, nuevamente, el que el lector realice una pesquisa posterior no abroga, en el momento de la lectura, que se implante el pacto referencial.

En la misma zona teórica se ubica Elizabeth Bruss, quien suscribe vertebralmente los postulados de Lejeune, pero enfatizando el carácter cultural de la actividad lectora. Para Bruss, fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y la mantienen, la autobiografía no posee características formales que la distingan con claridad. (Bruss, 1991, p. 64) Aunque parte del principio de que los textos autobiográficos buscan diferenciarse de los sistemas erigidos por la ficción, su enfoque se concentra en el intercambio comunicacional: “la autobiografía es más un acto que una forma”. (Bruss, 1991, p. 71) Sin embargo, llegados a este punto, ya que no existen rasgos que la definan de modo concluyente en el plano narrativo, surge la inevitable pregunta: ¿cuáles son los mecanismos esenciales que desatan el pacto autobiográfico? De modo fundamental se ha formulado,

como la respuesta más admisible a esta interrogante, la importancia estructural del paratexto que, en términos de Gérard Genette, designa a la información periférica contenida en una obra: título, subtítulo, prefacios, epílogos, advertencias, notas al margen, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones, sobrecubierta y muchos tipos de señales accesorias que dan al discurso un entorno.<sup>4</sup> Y asimismo, como he indicado anteriormente, se ha concedido enorme importancia al epitexto, es decir, a las aclaraciones posteriores del autor que brindan información acerca de las intenciones de su obra. (Genette, 1989, pp. 11-14; Genette, 1993, p. 73) A ello se agregan, de manera importante pero ya no definitoria, los modos, las voces y la focalización narrativas —el uso de la primera persona o el empleo del estilo directo, sin acceder a la subjetividad de otro personaje que no sea la del propio narrador—, que conducen, durante la marcha de la lectura, a una interpretación autobiográfica pero que, como se infiere de lo expuesto, deberán ser cotejadas o confirmadas a través de los instrumentos paratextuales y epitextuales. (Genette, 1993, pp. 61-72) El mismo Genette, a partir de tales criterios, denomina *relato factual* o *fáctico* a aquel cuya historia se propone como “verdadera”, basada en hechos reales y, en el lado opuesto, *relato ficcional* a aquel que se propone como invención, producto imaginario, de quien lo cuenta. (Genette, 1993, pp. 54-55)

Asimismo, aún en el campo de la descripción formal, un intento repetido por diversos estudiosos y críticos ha sido la división de la escritura autobiográfica en una serie de géneros y subgéneros. Estas meditaciones, de menores secuelas teóricas —pues se limitan en general a erigir una cuestionable catalogación— asumen que debe llevarse a cabo un desglose entre expresiones como la autobiografía —género propiamente dicho, que se define como relato íntimo,

---

<sup>4</sup> Véase el apartado “2.1. Prefacios y preámbulos” del libro de Jean Philippe Miraux *La autobiografía. Las escrituras del yo*. (Miraux, 2005, pp. 103-105)

retrospectivo y extenso—, las confesiones y los recuerdos —de tradición cristiana y romántica—, las memorias —centradas en los hechos sociales y no en la vida privada—, el autorretrato —sin carácter retrospectivo—, el diario —dedicado a la reconstrucción de cada día— y, ya de mayor divergencia genérica, el ensayo, el testimonio, la comunicación epistolar, la crónica y la ficción autobiográfica.<sup>5</sup> Sin embargo, hoy en día no se da realmente prioridad a esta clase de esquemas. Se observa, por el contrario, que las anteriores categorías se entrelazan aleatoriamente en la mayor parte de las obras literarias sin responder a un patrón exclusivo. Todos estos subgéneros, de acuerdo con cada obra, pueden entrar o no en la categoría general de la escritura autobiográfica. Por tanto, más que proclamar a la autobiografía como género —designado por un sustantivo inequívoco—, se prefiere hablar de la literatura autobiográfica como modalidad —designada por un adjetivo flexible—, es decir, como un procedimiento o una manera de escribir que recorre los géneros (subgéneros) ordinarios, cuyo rasgo esencial se encuentra en la actitud o en la intención. Mientras el género se relaciona con las leyes y las necesidades estilístico-sintácticas que la obra literaria presenta de forma fija, la modalidad se define por sus posibilidades semánticas y por su visión del mundo. No existe una técnica de organización ni un lenguaje específicamente autobiográficos, sino elementos del contenido reconocibles a partir de criterios pragmáticos. El concepto *escritura autobiográfica* constituye entonces una denominación conveniente para abarcar una serie de expresiones que tienen características en común, pero que pueden adoptar múltiples formas, todas las que el medio sociocultural ofrezca.

---

<sup>5</sup> Véase: May, 1982, pp. 132-247; Lejeune, 1994, pp. 128-134; Miraux, 2005, pp. 13-18.

No obstante, pese a que las anteriores cuestiones estructurales y pragmáticas resultan de sumo interés, sin duda el aspecto especulativo más señalado en torno a la autobiografía (y también el más laberíntico), corresponde al debate acerca del estatuto histórico de la autobiografía, es decir, a su oscilante definición ya sea como texto factual o como texto ficcional. Asunto que conduce al abordaje de la segunda tendencia teórica más influyente en nuestros días: la deconstruccionista. En cuanto a esta postura conceptual, baste decir que el deconstruccionismo identifica a toda forma de escritura autobiográfica con la ficción, es decir, considera a la autobiografía como un discurso producto por completo de la imaginación y, por tanto, niega sus posibilidades como instrumento —ya no se diga fiable, sino ejecutable— de representación fáctica. En este sentido, vale la pena discurrir en torno a algunas de sus justificaciones. Como se logra vislumbrar en las explicaciones previas de índole pragmática, cuando se define a conceptos como el *pacto autobiográfico* se llega a hacer una libérrima alusión a términos como *verdad, sinceridad, yo, referente o memoria*, lo cual a diversos pensadores contemporáneos les parece irritante. Las polémicas surgen con vehemencia toda vez que algunas de dichas nociones les parecen cuestionables, arbitrarias, inexactas o francamente pueriles. Vale decir en ese sentido que los integrantes de la corriente pragmática no son ingenuos —de hecho han desarrollado sus ideas desde diferentes ópticas—, pero sus opositores, desde una perspectiva mucho más escéptica, han ahondado en el problema hasta adoptar actitudes claramente radicales: arribando a la hipótesis de que la autobiografía no se debe diferenciar, de ninguna manera, de cualquier otro tipo de ficción. Al respecto —y anteponiendo mi posición personal— aunque la visión deconstruccionista posee pertinencia en buena parte de sus conclusiones, debo advertir que, en lo que corresponde a su tajante tabla rasa (su adjudicación

ficcional a todo tipo de discurso), me ubico en desacuerdo —como se logrará apreciar en las clasificaciones del primer capítulo de este trabajo—. Porque si bien ciertos postulados del deconstruccionismo resultan sumamente valiosos (así como provocadores) en muchas zonas de reflexión de las teorías actuales de la literatura, en lo que toca específicamente a la autobiografía sus soluciones resultan hasta cierto punto simplistas, dado que cancelan caminos sutiles de especulación acerca de las divergencias entre las heterogéneas clases de relato autobiográfico.<sup>6</sup> Discrepancia general por mi parte que no obsta, repito, para que muchas de sus conclusiones resulten útiles, atractivas y estimables en una aproximación a la escritura autobiográfica. Porque, en efecto, para todo aquel que lleva a cabo el mínimo ejercicio de memoria, se hace evidente, de entrada, que el reconstruir el pasado, aunque sea próximo en el tiempo, deriva en inevitables inexactitudes y en incontables falsificaciones (que prácticamente cualquier texto de esta índole contiene). Este hecho, constatable de modo empírico, ha sido indicado por prácticamente todos los estudiosos de la literatura autobiográfica (y de la memoria). Un alud de páginas y párrafos se han escrito para abordar el

---

<sup>6</sup> Si bien el deconstruccionismo reprocha justificadamente a la crítica académica sus pretensiones de adjudicarse la verdad con base en una convención autoritaria —la mayoría de votos como método de prueba— y, por otro lado, repudia el anquilosamiento que supone la especialización profesional basada en la “división del trabajo”, en muchas de sus conclusiones —y ello afecta a sus ideas acerca de la autobiografía— sus partidarios arriban a tal relativismo que sus posiciones finalmente parecen tambalearse. El relativismo del deconstruccionismo ha sido calificado (descrito) por Umberto Eco a partir de los conceptos de *ficcionalidad expandida*, *semiosis ilimitada* o *deriva hermética*, que suponen una completa autonomía por parte del lector o del crítico —en un acto en gran medida poético— para conformar cualquier posible lectura, interpretación o conclusión acerca de cualquier texto. Una laxitud que, desde otras corrientes teóricas —que toman en consideración otros elementos a evaluar— parece francamente inaceptable. (Eco, 1998, p. 358-365).

fenómeno. James Olney, por ejemplo, expone algunas ideas que pueden esclarecer el punto.

Si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del ser, la memoria recupera esos estados pero lo hace sólo como una función de la conciencia presente de tal forma que podemos recuperar lo que éramos sólo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora, lo que significa que puede que estemos recordando algo que no fuimos en absoluto. En el acto de recordar el pasado en el presente, el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo, que seguramente *no* es el mismo que el mundo pasado el cual, bajo ninguna circunstancia ni por más que lo deseemos, existe en el presente. [...] La memoria deforma y transforma. [...] En realidad, la memoria hace virtualmente de todo menos lo que se supone que debe hacer, esto es, mirar hacia los hechos del pasado y verlos tal como ocurrieron. (Olney, 1991, pp 35-36, 41-42)

Similares juicios sostiene Georges Gusdorf —en su capital artículo publicado en 1956—, quien afirma que, siendo en la mayoría de los casos una expresión apologética o de justificación personal, la escritura autobiográfica no se entrega a una ocupación objetiva y desinteresada, sino que da lugar a olvidos, lagunas y tergiversaciones con el fin de hacer prevalecer una versión revisada y corregida de las experiencias vitales de quien escribe. Por tanto, más allá de su recepción como documento histórico, la autobiografía debe interpretarse como enunciación estética.

En el caso de la autobiografía, la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre, pues es sobre todo el hombre lo que está en cuestión. La narración nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el debate de una existencia que dialoga con ella misma, a la búsqueda de su fidelidad más íntima. [...] La significación de la autobiografía hay que buscarla, por lo tanto, más allá de la verdad y la falsedad tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida, y el



historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. Pero se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura, por su parte, es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes. [...] Ficción o impostura, el valor artístico es real; más allá de trucos de itinerario o de cronología, se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, de imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores. La función propiamente literaria, artística, tiene, por consiguiente, más importancia que la función histórica u objetiva, a pesar de las pretensiones de la crítica positivista de antaño y de hoy. [...] Toda autobiografía es una obra de arte [...]; no nos presenta al personaje visto desde fuera, sino la persona en su intimidad, no tal como fue, o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido. (Gusdorf, 1991, pp. 15-16)

Paul John Eakin también defiende la idea de que la base referencial de la autobiografía es una ilusión producto de la retórica y, además, realiza una reflexión sobre los conflictos epistemológicos que encierra el concepto del yo. De ahí su idea de que “deberíamos hablar de la aventura autobiográfica como doblemente metafórica: el acto autobiográfico, como el texto que produce, sería una metáfora del yo.” (Eakin, 1991, 91) Toda una serie de razonamientos en relación con los cuales Paul de Man, uno de los críticos más feroces de Philippe Lejeune, da un paso adelante (desde el deconstruccionismo) hasta negar por completo el carácter fáctico (cognoscitivo) de la autobiografía. Para Paul De Man no puede haber medias tintas: o se habla de relato factual o se habla de relato ficcional, o se le califica de historia o se le califica de arte y, puesto que debe decidirse por uno de los límites en tal dicotomía, opta por afirmar la índole imaginaria e inventiva en toda clase de escrituras alrededor del yo. La autobiografía es la que produciría al sujeto —como eventual referente— y no al revés. No se trataría entonces de una fotografía de la realidad, sino de la conformación de una ficción plena. (De Man, 1991, pp. 113-114) Y en lugar de la

metáfora, De Man acude a la prosopopeya como la figura predominante en la autobiografía —entendida no como la atribución de cualidades humanas a seres irracionales o inanimados, sino como el mecanismo consistente en hacer hablar a personas muertas o ausentes—. En un lenguaje un tanto críptico (en más de un sentido) expone su teoría a partir de una vinculación con el epitafio.

Es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiein*, conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía y, por su mediación, un nombre [...] resulta tan inteligible y memorable como un rostro. [...] La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es, como hemos visto, la prosopopeya, la ficción de la-voz-más-allá-de-la-tumba. [...] En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. [...] ...la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que reinstaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada. (De Man, 1991, pp. 116, 118)

La autobiografía es vista entonces, desde esta posición, no como un acto reproductivo de la memoria, sino más precisamente como *un acto de construcción del yo*. *Poiesis* más que *mimesis*. Conceptos que parten de la ruptura de la idea del sujeto y que tienen su base en diversos dilemas filosóficos y psicológicos. La noción pragmática de la identidad autor-narrador-personaje, puesta en sorna por una actitud en mucho nihilista, se desquebraja. Los principios inmanentes de verdad y realidad se perturban. ¿Quién ese yo que es núcleo de tal unidad? ¿Cómo determinar si un personaje es real o fingido? ¿Cómo determinar la certeza

y la mentira? En el plano de la teoría literaria, la principal consecuencia de estas reflexiones es la relativización de las fronteras entre aquellos textos que se proponen como autobiografías explícitas y aquellos se proponen implícita o francamente como autoficción (*faction*) o ficción autobiográfica —escisiones sobre las que volveré más adelante—.

Y por último, en esta breve revisión teórica, la siguiente tendencia a comentar corresponde a la hermenéutica (con posiciones en las cuales me concentraré en el capítulo 3) que defiende la importancia y la pertinencia de las múltiples interpretaciones en todo tipo de textos —dado que no se pueden conocer las “verdaderas” intenciones del autor— como la única manera de acercarse a una obra. Paul Ricoeur subraya que, detrás de la pregunta “¿qué dice el texto?”, se encuentra “la pregunta propiamente hermenéutica: ¿qué me dice el texto y qué digo yo al texto?” (Ricoeur, 1996a, p. 894). Por tanto, la hermenéutica propone una infinitud de respuestas afincadas en una fuerte subjetividad y nutridas por el diálogo interdisciplinario, pero siempre marcadas por el empeño de circunscribirse a la explicación minuciosa de los discursos y a la generación de argumentos lo más certeros posibles. Más tarde, a partir de la confrontación de obras objeto de este trabajo, se logrará advertir la utilidad de la hermenéutica como invaluable herramienta en un análisis minucioso de la autobiografía.

Así, dadas las anteriores rutas teóricas, pueden adivinarse las dificultades que implica el deseo de obtener cierto grado de unanimidad en la concepción de la autobiografía. Por ello, tomando como base distintos elementos desarrollados por las diferentes corrientes, llevaré a cabo una aproximación personal a varios de los problemas que genera el estudio de las escrituras del yo. Y sobre todo, en función de las dos ramas críticas más confrontadas entre sí —pragmáticas y deconstruccionistas— optaré por conciliar algunas de sus posturas. Desde una

visión sincrética asumiré que, en el fondo, toda autobiografía implica una práctica de la escritura que no se libera de la ficción, pero, por otro lado, conlleva también (en el instante de la lectura) el sutil contrato que estipula el compromiso del autor de decir verdad y del lector de aceptar tal premisa. Una cosa es el proceso creativo y otra el consumo de la obra, por lo que las antagónicas interpretaciones teóricas resultan no ser realmente tan incompatibles, puesto que la autobiografía supone varios flancos e instantes. Mientras que los pragmáticos subrayan la dimensión externa de la autobiografía —la publicación y la relación con el lector (con hipótesis cercanas a la teoría de la recepción)—, los deconstruccionistas hacen hincapié en la dimensión interna —filosófica y psicológica—. Y, de igual modo, la hermenéutica, alimentándose de varias de las anteriores coordenadas, arriba a provechosas deliberaciones con base en un entendimiento crítico más panorámico. Al cabo se termina por reconocer que las diversas corrientes, en alguna medida, poseen sus respectivas dosis de pertinencia. (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 53; Villanueva, 1993, p. 28) Porque de nada valen los esfuerzos por imponer la convicción de que la autobiografía es absolutamente fáctica o absolutamente ficcional. La frontera se advierte inestable y de ello dan cuenta los libros de difícil encasillamiento. Muchas obras permanecen en un espacio indecidible. Tal es el caso de las autobiografías con seudónimo, las autobiografías inverosímiles, las autobiografías mendaces o las novelas autobiográficas. ¿Cuánto de fidedigno y cuánto de imaginario hay en dichos textos? Pero, de igual modo, como contrapeso de esta incertidumbre, hay obras que persisten tercamente en el propósito de ser auténticos testimonios: ¿se debe calificar a éstas sin empacho como ficticias aun cuando hagan mención de datos verificables? No es éste el momento para discutir detenidamente tales preguntas. En cambio, intentaré fundamentar algunas de mis opiniones en función de la obra misma de Alfredo

Bryce Echenique. En todo caso, y como última interrogante, parafrasearé la pregunta que Philippe Lejeune se hace respecto a una actitud reiterada en este tipo de expresiones: si la ficción se considera el ámbito quizás más valioso, complejo y verdadero de la literatura, ¿por qué tantos escritores se empeñan en publicar su autobiografía? (Lejeune, 1994, p. 83) Creo que a cada autor y a cada lector corresponde una respuesta particular.

### ***Algunos antecedentes y trabajos previos sobre la autobiografía en Bryce Echenique***

Como afirmé desde el inicio de esta introducción, existe una buena cantidad de textos críticos y académicos que han advertido la presencia de un registro o de un tono autobiográficos en la obra de Bryce Echenique. La mayoría de las veces se trata de someras menciones que, como parte de aproximaciones generales, apuntan el rasgo sin profundizar realmente en sus propiedades. Por su cantidad y su poca especialización no me detendré en la descripción de cada uno de ellos —aunque de cualquier modo citaré a lo largo de mi exposición algunos párrafos extraídos de estas fuentes—. En cambio, realizaré un rápido enlistado de algunos trabajos —tesis, ensayos y artículos— que enfocan con exclusividad dicha materia.

En primer lugar, debo hacer mención de dos trabajos de grado —por lo tanto de vasto desarrollo— a los que he tenido acceso y que desde los títulos indican su interés: *El modo autobiográfico en La última mudanza de Felipe Carrillo de Alfredo Bryce Echenique*, de Enrique Castro-Albarracín —tesis presentada en el Department of Romance Languages de la Universidad de Alberta (Canadá) para obtener el grado de Maestría en Artes (en 1991)— y *Autobiografía*

*y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, de César Guillermo Ferreira —tesis presentada en la Graduate School de la Universidad de Texas en Austin (EUA) para obtener el grado de Doctor en Filosofía (también en 1991)—. (Castro-Albarracín, 1991; Ferreira, 1991a). Explicaré las razones por las que considero que sus objetivos y metodología son distintos de los míos. El trabajo de Enrique Castro-Albarracín se ciñe sólo al análisis de la novela *La última mudanza de Felipe Carrillo* y lo hace fundamentalmente mediante la aplicación de herramientas narratológicas y descriptivas. El trabajo de César Guillermo Ferreira, mucho más exhaustivo en cuanto al corpus contemplado —varios cuentos y novelas—, desarrolla por su parte deliberaciones de mayor hondura que el anterior: la primera parte de la tesis está dedicada a la autobiografía y la segunda al tema del exilio y de los latinoamericanos residentes en Europa en las décadas de 1960 y de 1970. Aunque válidas ambas en cuanto a su planteamiento, dichas tesis, debido a la propia fecha de su publicación (1991), no toman en cuenta un hecho esencial ligado a la autobiografía en el autor: la aparición de los volúmenes de las antimemorias —el primero en 1993 y el segundo en 2005— que han venido a convertirse en ejes poderosos en lo que toca a su producción fáctica. Así, las inferencias de dichos estudios académicos son realizadas con base únicamente en libros de ficción —cuentos y novelas— a las que se adjudica un valor autobiográfico. Debido a este solo hecho, mi hipótesis toma como centro de gravedad otras cualidades y otro conjunto de obras —por lo cual pienso que han quedado muchas posibilidades de reflexión en este sentido—.

Amén de dichos trabajos críticos extensos —hasta ahora no he localizado un libro más reciente, amplio y dedicado por entero al tema—, los artículos, ensayos y reseñas que abordan la autobiografía en Bryce Echenique resultan numerosos. Entre ellos cabe destacar a: “Una lectura transtextual de los

*Cuadernos de Bryce Echenique*” de Cecilia Lesevic (Lesevic, 1990); “...Y lo hizo a su manera: las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique” de Ismael P. Márquez (Márquez, 1994); “Oralidad, humor y crítica social en la *Antimemorias* de Bryce Echenique” de Liduvina Carrera (Carrera, 1995); “Peruanos en el extranjero: el exilio en *Permiso para vivir* de Alfredo Bryce Echenique” de Sonia V. Rose (Rose, 1998); “Los discursos del y/o” y “Bryce y la licencia autográfica” de Julio Ortega —prólogos (en las ediciones de Cátedra) a *Un mundo para Julius* y a *La vida exagerada de Martín Romaña*, respectivamente— (Ortega, 2000a y 2000b); “Cualquier parecido con la realidad *no* es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida” de Remedios Mataix (Mataix, 2000-2001); “Imagen personal de Alfredo Bryce y de su obra” de Edgardo Rivera Martínez (Rivera Martínez, 2002); “El otro lado de la comicidad: Las memorias de Alfredo Bryce Echenique y su repercusión en el entendimiento de su obra literaria” de Isabel Gallego (Gallego, 2004); “Polos de la invención de las *Antimemorias* de Alfredo Bryce Echenique” de Milagros Socorro (Socorro, 2004); “Tantas veces Bryce” de María Narea (Narea, 2004); “La lectura simbólica de la vida exagerada de Bryce Echenique” de Michela Craveri (Craveri, 2004). La mayoría de ellos trabajos relativamente cortos que no agotan el asunto y que, por otro lado, no tienen como propósito el encuadre de la obra completa del autor —lo que no impidió que hayan resultado de suma utilidad para la puesta en práctica de mi aproximación—. Sólo comentaré, como ejemplo y a modo de apoyo de mi desglose, algunas palabras de Julio Ortega que ponen de relieve las posibilidades que la escritura autobiográfica en Bryce, a la luz de las antimemorias, otorga como orientación interpretativa.

Queda por documentar, para quien quiera hacerlo, la base estrictamente autobiográfica de la novela [*La vida exagerada de Martín Romaña*]. El propio autor la ha adelantado varias veces: las historias de su primer viaje a Europa, de su vida familiar en Lima, de su primer matrimonio, de sus comienzos de escritor en París y Perugia, de la pérdida de su primer libro de relatos, de su “vía crucis rectal”, de los amigos parisinos, entre muchas anécdotas, personajes y lecturas referidas en la novela, las ha contado Bryce en entrevistas, conferencias y crónicas, así como en su *Permiso para vivir. Antimemorias* (1993). Bryce se ha defendido en repetidas oportunidades de su caracterización como narrador autobiográfico explicando que no podría haber vivido todas esas vidas y seguir vivo, y que, más bien, le han ocurrido a posteriori eventos imaginarios de sus novelas. Sin embargo, ante el peso de las evidencias, y el hecho de que sus últimas novelas son aún más directamente multibiográficas (especialmente *No me esperen en abril*, 1995), ha dejado de oponerse a esa caracterización. Por lo demás, hoy sabemos mejor que un narrador autobiográfico no sólo cuenta su vida sino también las nuestras. En verdad, del “pacto autobiográfico” hemos pasado a la “licencia autográfica”, según la cual todo lector de Bryce es potencialmente un escritor bryceano, esto es, alguien que descubre su vida como una escritura extensa y verosímil. (Ortega, 2000b, pp. 28-29)

Finalmente, como ya lo adelanté, debo mencionar el considerable conjunto de entrevistas que tocan estas cuestiones y que, en la medida de mis posibilidades, he recopilado. Por su cantidad y su contenido, estos materiales otorgan un sustento crucial para la configuración de una revisión pragmática. Conforme avance en mis reflexiones se logrará observar la importancia que he brindado a estas fuentes de información indirecta.

\* \* \*



La intervención de la variable referencial en la escritura de Alfredo Bryce Echenique implica la concurrencia en su narrativa de tópicos, tramas, acontecimientos, lugares, épocas y personajes vinculados con la vida privada (“real”) del propio autor. Esta confluencia se verifica fácilmente en sus discursos explícitamente factuales, pero también se advierte difuminada en sus obras de ficción. El predominio de la imagen de un yo autobiográfico, a causa de su frecuente influjo, abre las posibilidades de plantear diversas interrogantes: ¿Cuáles son las diferencias entre los textos que incorporan plenamente al autor y a un buen número de personajes de la vida real dentro del argumento —con la utilización de nombres propios verificables (como en el caso de las antimemorias, las crónicas o los artículos)— y los textos que ese mismo autor propone como ficticios —cuentos y novelas—, pero a los cuales el lector puede atribuir una tendencia autobiográfica —aunque sea sólo de manera parcial o simbólica—? ¿Puede realizarse realmente una distinción tajante entre estas dos vertientes? ¿Qué consecuencias tiene el que la figuración autobiográfica pase a un primer plano en el juego comunicativo con el lector? ¿De qué manera se construye —en el proceso de recepción de los textos y en los diferentes niveles del relato— la identificación entre autor, narrador y personaje en las distintas clases de textos (factuales y ficcionales)? ¿Qué problemas literarios, filosóficos y psicológicos plantea el hecho de que el “yo” se proponga como centro del imaginario narrativo? Algunas de estas interrogantes conciernen directamente a la obra de Alfredo Bryce Echenique, otras, en cambio, son motivo de meditación para la mayor parte de los especialistas ocupados en el análisis de la enunciación autobiográfica. Cuestiones difíciles que, como ya he dicho, no desembocan en una respuesta unánime. Después de todo, mi manera de enfrentar tales problemas es sólo una muestra de la diversidad de explicaciones que puede generar una obra. La

escritura autobiográfica, así como sus peculiares realizaciones en Bryce, despierta hipótesis que, a la luz de una revisión detenida, pueden resultar atractivos para cualquier lector ocupado en la reflexión sobre la realidad, la ficción, el autor, la memoria y otros puntos de constante discusión en torno a la teoría del relato. Mi propuesta no representa otra cosa que la búsqueda de respuestas pertinentes y, en su caso, útiles para todo aquel interesado en estas materias.



## Capítulo 1. Los registros autobiográficos de Bryce Echenique

### 1.1. Textos autobiográficos: antimemorias, crónicas, artículos, ensayos

Dedicaré este primer apartado al deslinde de una de las facetas de Bryce que, no sin cierta arbitrariedad, he denominado *textos explícitamente autobiográficos*. En la introducción he comentado un poco las características de este grupo de relatos; repetiré ahora su descripción. En esta selección de *textos autobiográficos* he incluido cuatro fuentes principales: en primer sitio, los dos volúmenes hasta ahora publicados de las antimemorias y, enseguida, un bloque numeroso de crónicas, artículos y (algunos) ensayos. Se trata, está claro, de una agrupación calculada por mi parte, la cual —y aquí se encuentra buena parte de mi planteamiento— tiene como fin indicar dos o tres componentes que he considerado esenciales debido a su homogeneidad y su reiteración.

Sin duda las antimemorias —*Permiso para vivir*, publicado en 1993, y *Permiso para sentir*, en 2005— constituyen la principal fuente para comprender el proyecto autobiográfico de Bryce Echenique. En ellos se advierte un modo de entender la problemática de la recreación literaria del pasado, así como un modo de ensamblar el discurso y de instituir el contacto con el lector. A partir de la aparición de las antimemorias se hace manifiesta la voluntad por integrar una obra de carácter retrospectivo. La vida personal pasa a ocupar el centro temático de la escritura, lo que, sumado a las menciones sobre los dilemas que acarrea la reconstrucción verbal de hechos referenciales, da paso a la elección de técnicas específicas. Bryce, frente a los retos de la revisión de su pasado, opta por mecanismos que, dadas las convenciones genéricas, conducen a la presencia y la

recurrencia de actos de lenguaje que la teoría, por su lado, ha definido como cruciales en el funcionamiento de las escrituras del yo.

Me detendré, en primera instancia, subrayando el enorme peso que éstos ejercen en la recepción inicial del lector, en dos factores paratextuales que las antimemorias comparten con la mayoría de las obras autobiográficas: el subtítulo, que adjudican el membrete de antimemorias a los volúmenes; y lo que podría denominarse los prólogos —aunque Bryce se resista a llamarlos así—: “Nota del autor que resbala en capítulo primero” (de *Permiso para vivir*) y “Nota del autor” (de *Permiso para sentir*).

El subtítulo de antimemorias que encabeza a ambos libros, indicio inmediato de interpretación, implica desde la portada una directriz sobre el tipo de texto que el lector tiene en sus manos y puede eventualmente decidirse a leer. La palabra *memorias* —como núcleo semántico del término *antimemorias*— contiene una enorme carga cultural. Aun cuando el prefijo *anti* altere la connotación primaria de la palabra *memorias* —para formar un subtítulo de matiz paródico y de índole intertextual (en relación con André Malraux, de quien me ocuparé enseguida)—, estos libros se ven de golpe localizados, en el mapa de la literatura, en una categoría de la que cabe esperar tramas, temas y procedimientos determinados. Un poco a la manera en que proceden los bibliotecarios o los libreros, el lector muy probablemente destine las antimemorias, en un archivero mental —pese a las sospechas que despierte el prefijo *anti* que supone una ruptura o una destrucción de los cánones—, al estante correspondiente a aquellas obras que, en función de sus títulos o subtítulos, pronostican un contenido análogo en relación con el recuento retrospectivo: autobiografías, confesiones, testimonios y, justamente, memorias —que también emplean otra clase de formulaciones como “Mi vida”, “Recuerdos de mi adolescencia”, “Mis tiempos”, “Este soy”, etc.—.

La edificación del pacto autobiográfico, aunque cargado de un sesgo irónico en el caso de Bryce, posee en este signo una de sus columnas más evidentes —contrato referencial que más tarde se fortifica, se transforma o se diluye de acuerdo con el desarrollo del texto y, sobre todo, de acuerdo con la forma de interpretación que asuma cada lector—. En el caso de las antimemorias de Bryce Echenique, el pacto autobiográfico, apoyado enseguida con la intervención de las mencionadas notas prologales, se ve corroborado en cuanto a su intencionalidad. Se deja claro el por qué de la denominación de antimemorias y, de igual manera, se define —aunque un tanto vagamente— el concepto.

Bueno, pero aunque todos conocemos a Malraux, ¿por qué antimemorias como Malraux? Pues precisamente por haber leído demasiado sobre memorias, autobiografías y diarios íntimos, antes de ponerle un subtítulo a esta sarta de capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico y realmente escritos “por orden de azar” y “a mi manera”... [...] La tendencia a mezclar estos tres géneros se generaliza, sobre todo cuando de memorias se trata. Yo sólo me propongo narrar hechos, personas, lugares que le dieron luz a mi vida, antes de apagarla después. [“Nota del autor que resbala en capítulo primero”] (Bryce Echenique, 1994a, p. 17)

Las expectativas generadas por las connotaciones del subtítulo reciben una primera confirmación a través de los apuntes preliminares. Bryce declara desde el principio su propósito y expone el marco general de su poética. Impulsado por la necesidad de discernir entre el relato factual y el relato de ficción, abre con sendas notas que previenen sobre el contenido por venir. Tal distinción, más allá de las inferencias que puedan derivarse de la lectura de los textos, la realiza por anticipado el propio autor. La línea divisoria entre los registros (fácticos y ficcionales), aunque matizada enseguida, se instaure desde los párrafos iniciales:

no se trata de una novela ni de una colección de cuentos —identificados con la ficción—, sino de un esfuerzo por abordar los ámbitos referenciales de la biografía personal.<sup>1</sup> Bryce asimismo afirma, sin pretensiones de originalidad ni de exabrupto vanguardista, que ha tomado como modelo a las *Antimemorias* (1967) de André Malraux.<sup>2</sup> Aseveración muy útil para entender su propuesta, la cual, sin embargo, tras llevar a cabo una comparación con el novelista francés, requiere ser acotada. Pues Bryce, aparte del epíteto y de ensartar “capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico”, parece deber poco a Malraux en cuanto al estilo y el tono de su narrativa. Si bien, en efecto, copia de su modelo la fractura en la ordenación ortodoxa del relato de vida —que implica una secuencia que tradicionalmente arranca desde el nacimiento o la infancia para concluir con el tiempo presente—, se observa que muy poco hay de humor (aunque sí de

---

<sup>1</sup> “*Permiso para vivir*, a pesar de rechazar las pautas de la autobiografía o de las memorias tradicionales y de inscribirse en la tradición de anti-memorias cuyo prototipo es la de Malraux, no escapa a la postura discursiva propia del género autorreflexivo: un *ego-hic-nunc* desde el cual el yo se repliega y narra hechos del pasado.” (Rose, 1998, p. 88)

<sup>2</sup> André Malraux emplea dicho término, en la década de 1960, de modo un tanto iconoclasta. Bryce, por su parte, simplemente retoma el título —así como el espíritu de su obra— y no abunda, de modo exhaustivo o sistemático, en otra clase de rupturas (en una actitud en mucho posmoderna, sin afanes vanguardistas y empleando modelos previos). Malraux se refiere así al concepto de *antimemorias*: “Admiro las confesiones que llamamos Memorias, pero sólo me retienen a medias. [...] Se admite que la verdad de un hombre es, ante todo, lo que oculta. [...] Es posible que en el dominio del destino, el hombre valga más por el ahondamiento de sus preguntas que por sus respuestas. [...] Aquí retomo, pues, escenas que antes transformé en ficción. [...] Lo que me interesa en un hombre cualquiera es la condición humana; en un gran hombre, los medios y la índole de su grandeza; en un santo, el carácter de su santidad. Y algunos rasgos que expresan menos un carácter individual que una relación particular con el mundo. [...] Llamo este libro *Antimemorias* porque responde a una cuestión que las Memorias no plantean, y no responde a las que plantean las Memorias; y también porque en él se encontrará —con frecuencia ligada a lo trágico— una presencia irrefutable y resbaladiza como la del gato que pasa en la sombra: la de ese excéntrico cuyo nombre ha resucitado sin saberlo.” (Malraux, 1969, pp. 15, 17-19, 21)

inestabilidad irónica) en las antimemorias de Malraux. Así, la apropiación del término se refiere, ante todo, a una concepción particular del recuerdo, a la flexibilidad en el empleo de géneros concomitantes —ensayo, cuento, crónica—, a la imposibilidad de imponer fronteras estrictas entre la realidad y la ficción y, como se desprende de la enumeración anterior, a la defensa de la subjetividad creadora por encima de toda pretensión empirista.

Pero, como escribí también en el primer volumen de estas memorias, nunca se está tan mal que no se pueda estar peor; Malraux dijo que las memorias han muerto, y muerto del todo, puesto que las confesiones del memorialista más audaz o las del chismoso más amarillo son pueriles si se les compara con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica. Y esto no sólo da al traste con las memorias sino también con los diarios íntimos y las autobiografías. Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa, además. Y, al igual que el volumen que lo precedió, este *Permiso para sentir* no responde para nada a las cuestiones que normalmente plantean las memorias, llámense éstas “realización de un gran designio” o “autointrospección”. Sólo quiero preguntarme por mi condición humana, y responder a ello con algunos perdurables hallazgos que, por contener aún una carga latente de vida, revelen una relación particular con el mundo. [“Nota del autor”] (Bryce Echenique, 2005a, pp. 12-13)

El subtítulo y las notas introductorias resultan entonces, para la instauración del pacto autobiográfico, paradójicas o, mucho mejor, representan una manifestación de la total lucidez del autor respecto a la imposibilidad de reconstruir, a través del lenguaje, el complejo recorrido de cualquier existencia. Por una parte se asienta que los capítulos abordan —sin seguir un orden cronológico clásico— acontecimientos que deben asumirse como referenciales y, por otra, se expresa que los textos han sido generados con absoluta libertad —lo que implica el prevalecimiento de un punto de vista flexible en cuanto a pruritos



documentales o históricos—. Pero atención: no se asevera que los textos posean un abierto valor ficticio, fantástico o falsificante, por el contrario, se declara el carácter testimonial de los volúmenes, pero siempre a condición de admitir que la literatura carece del poder para congelar la realidad. Esta preocupación se ve señalada, esporádica pero repetidamente, a lo largo de las antimemorias. Caminando por el hilo del equilibrista, Bryce sabe que sus relatos, argumentos y juicios se encuentran en permanente peligro de caer en la mentira y, de hecho, coquetea con esta posibilidad. Sin embargo, no cesa en su empeño por persuadir al lector (al menos irónicamente) de que sus palabras son sinceras, si no propietarias de la exactitud, sí alejadas de la tentativa de engañar.

Valga este preámbulo para llegar a lo que quiero contar en este capítulo, escrito y puesto aquí, ahora, por estricto orden de azar, en este episódico recuento de mi vida. Y para llegar también a algo que me encantaría resaltar en este momento y que es el inmenso parecido que hay entre los límites de la realidad y la ficción, y los límites entre la verdad y la mentira, que pueden parecer y hasta ser lo mismo, por instantes, pero que, aparte de la penumbrosa indefinición que hay entre sus límites, precisamente, contienen *per se* millones de matices que las hacen muy diferentes. [“Un documento nacional”] (Bryce Echenique, 2005a, p. 271)

A menudo esta preocupación se oculta tras los gestos de la confesión amistosa —que asegura, según el emisor, *estar diciendo la verdad*—, o bien se recurre a expresiones de corte jurídico o administrativo —invocando, como medios de prueba, la compulsión de documentos (publicaciones, cartas, fotografías) o de interrogación a otras personas—. A la manera de una conversación íntima, se echa mano de juramentos y de vehementes solicitudes de crédito; a la manera de un acusado frente a la justicia, se exhorta a los oyentes (los lectores) para que las palabras sean tenidas por ciertas. Ocurre el calco —patente en prácticamente

todas las autobiografías— de unas prácticas habituales en la comunicación cotidiana.<sup>3</sup> Queda un resabio de duda, en función de las propias advertencias que realizó el autor páginas atrás, respecto a su completa verosimilitud.

Hay, además, algo profundamente simbólico en esta historia muy real que voy a contarles. [...] *Y perdonen la tristeza*, que ahorita mismo vuelvo a hablarles de amor, lo prometo, aunque, para terminar con esta sobredosis de Perú, con esta intoxicación patriótica, tenga que decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Sí. Yo salí de Lima, en diciembre de 1990, llorando en el vuelo de Iberia a Madrid, llorando porque me había quedado sin país. Lo juro. [“Otras voces, otros horizontes, otros sentimientos y geografías”] (Bryce Echenique, 2005a, pp. 463, 467)

---

<sup>3</sup> Vale decir que este tipo de herramientas persuasivas integran un amplio acervo de tácticas dentro de la interacción social. Las literaturas de la confesión las hacen propias, pero realmente constituyen actos de habla muy comunes. La petición de confianza representa un hecho muy corriente en el lenguaje oral. Al entablar nexos —amistades, amores, alianzas y negocios— se da este juego en el que el emisor invoca un mínimo de fe por parte del receptor. En gran medida la noción de *pacto autobiográfico* tiene como raíz tal dinámica. Más allá de la cercanía a la “verdad” en los intercambios de esta índole, resulta indudable que el *pacto referencial* funciona como el pilar comunicativo de dichos fenómenos comunicativos. Celia Fernández Prieto aborda este punto con precisión: “En general se ha considerado que el presupuesto fundamental de la interacción socio-verbal es el pacto de veridicción, la credibilidad que los sujetos se conceden basada en que suponen y esperan que todos hablen sinceramente y sean fieles a la verdad. Lo primero alude al compromiso moral del enunciador con su enunciado y con su receptor, y lo segundo al compromiso epistemológico: el hablante se hace garante de que lo que afirma tiene su correlato en un estado de cosas del mundo ‘real’ de referencia y, por tanto, queda sometido a la prueba de verificación por el destinatario. Es el caso, por ejemplo, del discurso histórico o de la noticia periodística.” No obstante, Fernández Prieto también apunta que se hace necesario relativizar la incidencia y el funcionamiento del pacto de confianza, porque muchos intercambios comunicativos no ponen en juego estas reglas —por ejemplo la ironía, los chistes o las historias de ficción (literarias o no)— y, de igual manera, hay grados diversos de crédito o de compromiso de decir verdad entre los hablantes y, ya en términos filosóficos, resulta muy difícil arribar a una definición esencialista de lo que es la *verdad*. (Fernández Prieto, 1994, pp. 116-119)

Bryce, partiendo de las implicaciones del juramento autobiográfico, juega con las connotaciones de su papel como narrador fehaciente. Dadas las múltiples prevenciones que realiza el autor-narrador respecto a sus valoraciones subjetivas, así como del empuje conceptual que supone el epíteto de *antimemorias*, la obra en su conjunto deja al lector en una posición irresoluta. Se llega al punto en que no se sabe si el protagonista realmente está estableciendo un compromiso limítrofe con el testimonio histórico o si, de acuerdo con la vocación cuentística y novelística del autor, Bryce sólo está maniobrando con las posibilidades del género factual. Al tomar como palanca expresiva los poderes desatados por el nombre propio, así como las convenciones generadas por ciertas construcciones verbales en primera persona —“yo, el abajo firmante”, “lo juro”, “la verdad y nada más que la verdad”—, se arriba al momento en que ya no se sabe si las antimemorias son resultado de la revelación íntima y profunda, o si bien sus capítulos deben asumirse como la transfiguración de un yo definitivamente cómico. Así, la sospecha (o el convencimiento) de que las antimemorias constituyen una desenfadada parodia del género autobiográfico brinda a la obra un extenso campo de acción: el lector queda indeciso en cuanto a saber si se enfrenta a una escritura de propósito fáctico auténtico, si debe interpretar los textos sólo como un simulacro satírico —y que, por ello, no se trata de una confesión confiable— o, como otra posible (y ecléctica) ruta, si en realidad se trata de un discurso que mezcla las dos anteriores posibilidades —posición esta última que yo defendería en términos amplios—. Sin alcanzar los niveles de la autoficción o *faction*,<sup>4</sup> pues las antimemorias no se presentan como ficción sino como una

---

<sup>4</sup> Se denomina autoficción o *faction* —este último término acuñado por Serge Douvrovsky para definir su obra *Fils* (1977)— a los textos en los que el autor emplea su nombre propio real y aparece en el papel de narrador-protagonista pero que, pese a este rasgo constitutivo de la

realización particular (paródica) de la autobiografía, el lector se mantiene en estado de permanente recelo frente a los enunciados que se defienden como afirmaciones fácticas. Sin llegar, como he dicho, a la autoficción o *faction*, se produce una singular técnica de representación autobiográfica basada en la ambivalencia caricaturesca.

Bryce Echenique se mueve con cabal soltura en estos terrenos. Congruente con los postulados de sus notas introductorias, apenas declara el intento por anclar sus dichos en pruebas fidedignas, retorna a reflexiones sobre el hoyo negro de las inexactitudes, las omisiones y la amnesia. Tras recorrer algunos periodos, se detiene a meditar acerca de los obstáculos que ha venido sorteando. Ante las traiciones de la memoria, el autor se escuda en párrafos que admiten lo inevitable de las imperfecciones. Afirma que le mueve poca o ninguna mala intención —al menos eso sugiere, aunque, como se verá más adelante, se torne por momentos destructivo y cruel—, aclarando que le motiva sólo el deseo de bosquejar su mundo con la mayor eficacia posible.

---

autobiografía, propone la pertenencia genérica —implícita o explícitamente— al relato de ficción —cuento o novela—. Se trata de un híbrido entre la autobiografía y la ficción autobiográfica —con un estatuto vacilante entre lo fáctico y lo ficticio—. Tiene un carácter paradójico o contradictorio: al tiempo que se exhibe una identidad nominal autor-narrador-personaje, el texto se plantea al lector como relato ficcional. A diferencia de la ficción autobiográfica —situada en el ámbito pleno de la ficción— en la que se advierten parecidos referenciales entre el autor y el personaje, pero en la que no se produce una identidad innegable entre ellos, en la autoficción el protagonista comparte el mismo nombre que el autor y el narrador, pero éste se mueve en una zona ambivalente respecto a su carácter ficticio. Se ha descrito a la *faction* como autobiografía fingida, falsa autobiografía o falsa novela. Su lectura siempre resulta enigmática. “La autoficción supone la alteración de las claves de ambos géneros... [...] ...podría ser considerada como un producto de ingeniería literaria... [...] No son novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez, sin que el lector pueda estar seguro, mientras las lee, en qué registro se mueve...” (Alberca, 1998, pp. 60, 58, 67, 71; véase también: Lejeune, 1994, pp. 177-189)

Y me apoyo también, para contar estos hechos —y tanto más—, en la enorme cantidad de notas que entonces tomé, de cartas, faxes, emails que recibí, y hasta de recibos y demás documentos que llegaron a mis manos y entonces fui guardando, y que tan útiles me han sido luego en la redacción de estas antimemorias, aparte del hecho de haber cotejado con gente con que entonces trabajé o que simplemente frecuenté —y que me vio dando pasitos a rienda suelta, o dando palos de ciego—, uno tras otro todos aquellos hechos en los que mi memoria no me estaba siendo tan fiel como pensaba y deseaba. [“Todo aquello”] (Bryce Echenique, 2005a, p. 570)

Extrayendo materiales de una veta común a los cultores de la autobiografía, Bryce retorna a ratos al examen de su propia experiencia como rememorador. Si en algunos capítulos engarza los enunciados con un impulso asertivo —apoyándose en sólidas afirmaciones—, en otros, en cambio, reconoce que las imágenes de su evocación provienen de una fuente frágil y borrosa. De acuerdo con las bases del pacto referencial, el autor invoca o (más precisamente) termina por construir a un determinado tipo de lector mediante la edificación de horizontes particulares de realidad. Así, en ocasiones remite a confirmaciones probatorias extratextuales o, en dirección contraria, reconoce sin ambages su impotencia al encarar las exigencias de una constatación confiable. Sin embargo, con una actitud laxa predominante, deja avanzar la narración llevado por el placer del texto y por la licencia poética. Por ello puede detenerse francamente en la narración o en la descripción pormenorizadas —con un visible afán por hacer concretos y creíbles las escenas—, pero también puede desvincularse de cualquier compromiso para dar pie a incontables abstracciones que se reclaman como ejercicios de la opinión y del desahogo. A las inútiles aspiraciones del objetivismo, Bryce responde con muecas escépticas, con salidas sentimentales y con un goce desenfadado de la autonomía literaria.

Rosita Limo nunca más volvió a aparecer por el Club Universitario de Deportes... [...] O sea que voy a terminar los recuerdos emocionados que le consagro diciendo que se perdió en la historia privada de mis *Mil y una noches*. Lo prefiero así, lo creo así, lo he soñado así, y además lo he vivido así desde hace décadas, o sea que para qué discutirme o acusarme de inexacto. [“El campeón de la inmundicia”] (Bryce Echenique, 2005a, p. 226)

A lo largo de los capítulos Bryce apuntala su reiterada idea de la memoria inventiva, repelente a los peritajes, como guía programática. Los relatos se hilvanan en una irresoluble tensión entre la alegación de certeza y la premeditada hegemonía de lo imaginario. Sin caer en disquisiciones de orden teórico o académico —jamás cita a las obras o los autores más reconocidos en esa órbita—, Bryce despliega en los textos su posición respecto a las cuestiones, debatidas hasta el cansancio, de los vínculos entre literatura y realidad. Tomando como epígrafe una cita de Jorge Luis Borges, que más tarde reutiliza en un capítulo, corrobora la índole de su proyecto.<sup>5</sup>

Dicen que fue la mujer que más me amó en mi vida. Que yo sólo fui un juguete en su vida, contradicen. Sucedió en París, a veces como en un tango, otras como en una carcajada... [...] Y luego el tiempo, otra vez, y la fidelidad a una parte de aquellos años, o a lo que queda de aquel París. En fin, como dijo Borges: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo”. [“El último adiós de Françoise C.”] (Bryce Echenique, 2005a, p. 74)

Gran parte del atractivo de las antimemorias descansa en esta permanente oscilación entre autenticidad y falacia, recuerdo y olvido, sinceridad y

---

<sup>5</sup> La cita está tomada del cuento “Ulrica” de *El libro de arena* (1975).

tergiversación, testimonio e invención, denuncia y calumnia, realidad y ficción. El autor-narrador asegura ser veraz, pero inexacto: sólo al lector corresponde el papel de aceptar o rechazar el mensaje.

Por otro lado, en una dirección análoga respecto a otra poderosa convención, Bryce reitera también —en concordancia con las notas introductorias— la defensa de una actitud escurridiza respecto a las convenciones de datación histórica: asegura no importarle la precisión de las fechas. Por supuesto que en la mayor parte de las ocasiones, al arranque de cada capítulo, sitúa un contexto de época o aclara más o menos la edad que tenía en aquel momento, pero su mayor afán consiste en recrear las situaciones a partir de la exploración interior. Quizás intuye que el lector, de cualquier modo, conforme avance en la obra (y como si se tratara de un rompecabezas), terminará por reinstaurar la secuencia de vida a partir de la dispersión de fragmentos. Resultan cuantiosos los leitmotiv que, en ese sentido, cohesionan la temporalidad del conjunto. Algunos elementos son abordados obsesivamente en distintos capítulos —la amistad con Julio Ramón Ribeyro o las relaciones con Maggie y Sylvie, por ejemplo—, lo que permite una interpretación a detalle de ciertos años o etapas, mientras que otros personajes y hechos tienen un abordaje puntual o apenas delineado que, por su concisión, giran cronológicamente en torno a los tópicos de los que el autor más persistentemente se ocupa. Los vacíos temporales se van llenando acumulativamente. Las propias anécdotas, sobre todo las más decisivas o impactantes, terminan por funcionar como los ejes temporales de una sucesión en apariencia caótica —71 “desabrochados” capítulos en *Permiso para vivir* y 56 en *Permiso para sentir*—. Las fechas pasan a un virtual segundo plano para ceder su sitio a un orden regido por preferencias afectivas, fobias, inquietudes y cavilaciones reiteradas, o bien por ciudades, calles, casas, objetos, libros,

congresos y universidades. La anotación del tiempo, una vez rechazado el modelo lineal, se abandona al ritmo de la selección temática.

Ahora bien, aparte de que este texto tiene un carácter profundamente autobiográfico, [...] poco o nada tiene que ver con lo que esta tarde quiero contar. [...] ...a menudo, me es difícil recordar con precisión el año, el mes, el día, en que me ocurrieron cosas importantísimas. Y nada saco con indagar, con consultar, con cotejar, por la simple y sencilla razón de que, en mi caso, las emociones intensas se tragan los calendarios. Por chiquititos que sean, los acontecimientos que han ido marcando mi vida siguen anidando en todos los almanaques, año tras año, como una canción que ha terminado, pero cuya melodía nos persigue eternamente, despiertos, dormidos, soñando, y también de pesadilla en pesadilla. [...] ¿Me acuerdo, no me acuerdo, en qué año fue...? Fechas del diablo. [“Amor, fractura y cebiche”] (Bryce Echenique, 2005a, pp. 247-248)

No obstante, pese a su reticencia frente a los esquemas diacrónicos, Bryce deja constancia —en las notas introductorias— de la edad en que redactó los volúmenes. En detrimento de su aparente heterodoxia, y en consonancia con los usos genéricos, sus textos se insertan en uno de los cánones más notorios de la tradición. El lugar común que tilda a la autobiografía como coto de la madurez o de la vejez se confirma —haya o no haya sido el objeto de la obra—. El paradigma más convencional de la retrospectiva —basado en el arquetipo del individuo que, tras un tiempo determinado y suficiente, ordena el relato de sus experiencias— no deja de ejercer su influencia. Prejuicio éste que corre paralelo al que estipula que sólo el relato de vida de una persona de importancia social es digna de atención —requisito que, por otra parte, Bryce también cumple como figura pública—. Se trata, claro está, de preceptos anacrónicos que la autobiografía moderna y contemporánea han combatido con denuedo, pero que no han perdido completamente su vigencia en el imaginario social. Así, independientemente de



estos cuestionables postulados, se debe señalar que la ubicación del autor en una edad y en una fecha exactas cumple con una función pragmática importante. Al presentarse a sí mismo (escribiendo) en una fecha específica, el autor implanta un dato, aquí sí de signo histórico —comprobable parcialmente, en este caso, por el año de publicación—, a partir del cual se sitúa el momento en que se emprendió el ejercicio de la memoria. El esmero retórico por fundar la identificación autor-narrador-personaje adquiere, con esta información, una dimensión tangible. Además de admitir su carácter referencial como personaje-narrador, así como de proponer la intención retrospectiva de la escritura, el autor localiza el mojón temporal desde el que han sido observados los acontecimientos. Y no sólo eso, sino que fija el propósito general que subyace a todo su esfuerzo.

Bueno, pero hay un par de preguntas que siguen pendientes: ¿Por qué empezar a escribir unas antimemorias [...] en el momento en que se empieza una nueva vida, se compra y se usa una bicicleta de salón todos los días, se abstemia uno y tiene recién cuarenta y seis años. ¿Por qué empezar a publicarlas, o empezar a publicarlas —espero— cuando se está viviendo una segunda nueva vida en Madrid, se compra y se usa un remo de salón todos los días, se terminó de abstemiarse uno y recién anda por los *fifty three*? Muy fácil de contestar: normalmente la gente escribe sus memorias estando ya tan vieja y con la muerte tan generalizada que apenas se acuerdan y les importan sus recuerdos. Como no sea para hablar mal de otros, por supuesto [“Nota del autor que resbala en capítulo primero”] (Bryce Echenique, 1994a, pp. 15-16)

Increíble. Sin querer queriendo, como suele decirse, empecé a escribir *Permiso para vivir*, primer volumen de estas antimemorias, en Barcelona, en 1986, y terminé de escribir este segundo volumen, *Permiso para sentir*, a fines de 2004, también en Barcelona, y también sin querer queriendo. Han pasado dieciocho años, pero creo que aún puedo decir, hoy, a mis sesenta y cinco años, como entonces, que normalmente la gente escribe sus memorias estando ya tan vieja y

con la muerte tan generalizada que apenas se acuerda de nada y apenas le importa aquello de lo cual sí se acuerda. Como no sea para hablar mal de otros, por supuesto [“Nota del autor”] (Bryce Echenique, 2005a, p. 11)

En suma, las antimemorias manifiestan, a través de esta serie de índices, una postura particular en relación con la escritura autobiográfica. De entrada el subtítulo prescribe una aparente ruptura con patrones previos, lo cual, sin embargo, al observar las cualidades de la obra —excluyendo la alteración del orden cronológico (por otro lado relativa)—, se descubre que realmente no se lleva a cabo una total pulverización de los principios enfatizados por la teoría.<sup>6</sup> En primer término, deben subrayarse dos de las condiciones fundamentales (desde los criterios propuestos por la pragmática) que se cumplen en ella: a) el establecimiento, de manera inequívoca, de la identificación autor-narrador-personaje —discernible a partir de una mínima revisión del discurso que, por lo enunciado, posibilita la realización de un desglose (pertinente o válido) de la intencionalidad del emisor—; y b) la búsqueda por instaurar el pacto autobiográfico resulta repetitiva y abierta —sustentada en diferentes fórmulas, algunas de las cuales he transcrito—. Asimismo, cabe destacar ciertos rasgos secundarios que no dejan de intervenir en los basamentos de una recepción factual: el discurso se desarrolla esencialmente en primera persona —con excepción de las citas textuales, de los diálogos reconstruidos y de dos o tres capítulos en los que la voz

---

<sup>6</sup> “Al leer estas antimemorias, sin embargo, nos percatamos que la intencionalidad del caos es condición *sine qua non* al significado del texto y que lo autobiográfico, la historia del yo, es la relación e interacción de un número de desórdenes vitales. [...] Pero si Bryce pretende crear deliberadamente un caos narrativo, [...] en realidad el supuesto caos no se materializa. Lo que se percibe en esta obra en cambio es un efecto de dispersión que se contrapone a la idea de unidad tradicional; más aún, la dispersión substituye un concepto particular de unidad por otro.” (Márquez, 1994, p. 314-315)

narrativa recae en un personaje—; documentos escritos, gráficos y electrónicos son invocados como evidencia material; muchos de los personajes aludidos, dada su relevancia, o sencillamente por estar vivos en el momento de la publicación, resultan susceptibles de ser consultados como agentes de escrutinio respecto a la exactitud de lo narrado —Mario Vargas Llosa, Augusto Monterroso, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, entre otros escritores, al igual que políticos como Fidel Castro, Alan García, Alberto Fujimori o Alejandro Toledo, así como una incontable serie de académicos, funcionarios, editores, empresarios, médicos, parientes y amistades—;<sup>7</sup> a pesar del estilo suelto, irónico y ligero, las tramas no tienen como resultante la presencia de atmósferas mágicas, oníricas o fantásticas —manteniéndose en los límites de la narración verosímil—; y, finalmente, en cumplimiento del patrón biográfico canónico, la amplitud retrospectiva de la obra, una vez recorrida en su conjunto, acopia desde la infancia del autor hasta el tiempo presente.

No obstante, pese a las anteriores propiedades que encajan con ciertas descripciones teóricas de la autobiografía, las antimemorias también manifiestan elementos que la distinguen como expresión contemporánea. Ante todo debe

---

<sup>7</sup> Este hecho es confirmado por el propio Bryce en varias entrevistas: “*Pregunta*: Le cuestionaba por el planteamiento literario que le supuso adoptar este tipo de texto: ¿qué contar, qué omitir, hasta qué punto ser sincero? En muchas autobiografías el lector nota cuándo el autor miente, disimula, silencia. / *Respuesta*: Empecé a escribir estas antimemorias a los 41 años, hace unos 15. Casi todas las personas de las que hablo están vivas y he contrastado muchas cosas con ellas.” (Jarque, 2005) “*Correo*: ¿El género de las memorias se ha convertido en una especie de arma para combatir el olvido? / *Alfredo Bryce*: Bueno, sí. El tiempo borra muchas cosas, las cambia, altera los contenidos de los recuerdos, pero en mi caso yo he escrito estos libros porque todavía la mayor parte de los datos son contrastables, casi todas las personas de las que hablo están vivas, he discutido partes del libro con ellas. [...] Por ejemplo, tengo que hacer un retrato de lo más completo de mi familia, y para ello he tenido que indagar.” (Eráusquin, 2005)

indicarse —en función de lo ya descrito— la patente autoconciencia del autor respecto a su ejercicio de memoria. La obra evidencia la actitud premeditada por parte de quien escribe de disolver las fronteras entre el yo objetivo (si éste es posible) y el yo subjetivo. Como autor asume el carácter eminentemente estético de su obra y, desde los dúctiles márgenes de la literatura, lleva a cabo un ejercicio de libre rememoración. La posición ética de su escritura se afina, con gesto cauteloso, en la exploración imperfecta (y cínica) de la propia personalidad. Las antimemorias reflejan la idea de que no hay un yo estable detrás del retrato que el escritor hace de sí mismo. La obra alimenta la sospecha de que no hay unidad centrada posible detrás del personaje. Se subraya la inviabilidad de construir un yo único. El autor-narrador construye su imagen por medio de la edificación de un yo desdoblado.<sup>8</sup> De igual modo, los límites entre géneros, subgéneros, preceptos, fórmulas, lugares comunes y modos narrativos quedan en todo momento debatidos, si no definitivamente rotos, en su propuesta. Ello en mucho porque la autobiografía de Bryce se encuentra determinada por la previa vocación imaginadora del autor. Su escritura retrospectiva se encuentra marcada por el estilo predominante en su vasta producción de cuentos y novelas y, por otra parte, en cuanto a sus implicaciones semánticas, la representación de su vida personal manifiesta innumerables ecos o francas intersecciones con su obra ficcional precedente. Factor sobre el que vale la pena detenerse en uno de sus aspectos.

---

<sup>8</sup> También este tópico se encuentra dentro de las zonas de reflexión de cariz posmoderno (el yo y su fragmentación): “No hay manera de ‘dar con el yo tal cual es’. Y así nos abrimos a la más inquietante de las preguntas: ¿con qué fundamento suponemos que bajo las capas de comprensiones acumuladas hay un ‘yo’ obstinado que podríamos localizar? El *objeto* de la comprensión ha quedado absorbido por el mundo de las representaciones. [...] En el posmodernismo no hay una ‘persona esencial’ a la que deba buscársele algún reducto. Reductos hay, sí, pero el individuo es una categoría construida, algo que se crea bajo la forma de un currículo o de una lista de referencias bibliográficas o personales.” (Gergen, 1992, pp. 164, 236)

Se puede asumir, sin resquemor, que las antimemorias contienen la poética propiamente autobiográfica de Bryce Echenique. La aparición de estos libros proclama la preocupación del autor por prestar testimonio de sus experiencias privadas y, asimismo, ha venido a dar un giro a las posiciones que años antes habría defendido en lo tocante a estas zonas de la literatura. Siempre reacio a que se adjudicara a sus relatos una categoría referencial, Bryce se vio durante mucho tiempo obligado, debido al acoso de los críticos, a esgrimir argumentos que no dejaran dudas respecto al carácter ficticio de su obra. El rastreo de diversas entrevistas a él realizadas —desde sus comienzos como escritor hasta la fecha— permiten confirmar dicha evolución. Resulta curioso, y hasta divertido, constatar la tozudez con que se le inquirió —y aún se le inquiere— acerca de este dictamen en función únicamente de la lectura de sus cuentos y novelas. Citaré varios ejemplos de estos intercambios verbales que, por sus fechas y por su coherencia, plasman la clase de juicios que constantemente se vio obligado a matizar o rectificar. En 1972, dos años después de la publicación de *Un mundo para Julius*, aclararía la (para él) equivocada identificación de su persona con el niño protagonista de la novela.

*Albert Bensoussan.- ¿Un mundo para Julius es, en parte, autobiográfico? No es que crea yo en lo que se llama autobiografía; sencillamente quiero saber cómo y hasta qué punto tu experiencia personal alimentó esta larga novela.*

*Alfredo Bryce Echenique: Mucho se dice y afirma que pertenezco, por familia, a la oligarquía peruana, a la alta burguesía del Perú. Mucho se me pregunta también en qué medida este origen ha influido en mi obra. [...] Todo esto representa una vivencia personal que tiene que haber influido en mi obra y que seguirá influyéndola. Pero mi familia no era la única así... [...] Definitivamente la respuesta a esta pregunta no estaba en mi familia, y es necesario aceptar que allí arranca otra experiencia (nada familiar, nada autobiográfica), y que también influye*

muchísimo en la obra de uno. 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. (Bensoussan, 1972, p. 22)

Dos años después, en 1974, la crítica, sin tomar en cuenta las aclaraciones, insistiría en el procedimiento biográfico como método de interpretación. Bryce entonces, con elegancia irónica, terminó por inventar la frase “autobiografías que me he inventado” para replicar a este tipo de preguntas. Ante todo parecía caerle de peso que se le pintara como a un burgués exquisito, frívolo e incurable.

El fenómeno es muy complejo y yo mismo no lo logro captar enteramente. Siempre se ha dicho de mis libros que son profundamente autobiográficos, y ya logré transar con los críticos diciendo que, en efecto, son autobiográficos, pero que son autobiografías que me he inventado. [...] Esto, además, va en contra de la afirmación de un crítico bastante inescrupuloso que, en Lima, afirmó que yo le había confesado que *Huerto cerrado* era puramente autobiográfico. Es cierto que nadie escribe de la nada, que todo parte de una realidad, pero mis libros —repito— no son autobiográficos: son más bien autobiografías de sentimientos que tuve, pero no de hechos. Mi vida, por ejemplo, no ha sido tan interesante como la de Julius. [...] Lo admito. Mi procedimiento es estar en todos los personajes, aun en los más antipáticos y detestables y, al mismo tiempo, no ser de ninguno de ellos. [...] Lo que trato de alcanzar es una compenetración afectuosa entre el autor y el lector, casi un compañerismo. (Torres Fierro, 1974, p. 9)

Pero la insistencia continuó... Y la tolerancia tiene sus límites. Así que en 1974 y en 1975, a idénticas preguntas de Wolfgang Luchting, el autor respondía ya con dejos de enfado. Si su primera novela había sido motivo de enormes elogios, también es verdad que el éxito había provocado no sólo el encasillamiento

de su estilo, sino la estigmatización de su propia personalidad. Las respuestas se volvieron entonces secas y categóricas.

Todo lo de autobiografía lo botamos al tacho de basura. Si hoy, casi cinco años después, tuviera que inventarme otra autobiografía, me la inventaría completamente distinta. [...] 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. [...] ¿Qué hacer? ¿Retirar el libro de la circulación? Imposible. Ya no es nuestro. A lo más, decir: así era yo entonces. Y reírnos cuando nos hablan de autobiografía porque, hoy, vida y literatura se me están mezclando tanto que a veces me doy cuenta de que estoy redactando mi vida como un libro. [...] Uno nunca sabe cuánto de autobiográfico hay en una obra, en qué proporción se han mezclado las observaciones de un medio ambiente con las propias vivencias. Tú conoces la historia de mi familia y sabes que no guarda similitud ninguna con la que narro en *Un mundo para Julius*. (Luchting, 1975, pp. 85, 93, 94, 95 y 108)

Expresiones de irritada elocuencia que no evitarían —y que mucho menos impedirán ahora, por la carga informativa de las antimemorias— que se tachara de la misma cualidad a sus novelas posteriores. En 1980, a la luz de su entonces más reciente libro, agregaría unas reflexiones en un tono mucho más tolerante y poético.

*Albert Bensoussan*.- Pedro Balbuena es un hombre solo, un escritor falto de escritura, pero no de palabra y de facundia, que vive múltiples, vanas y crueles aventuras amorosas en busca del amor perdido... [...] ¿Qué te propusiste mostrar aquí? ¿Es un autorretrato o un “retrato del artista como joven perro”? [...]

*Alfredo Bryce Echenique*: No, no se trata de un autorretrato, tú sabes, existe la vida cotidiana, y Dios me libre de parecerme a San Pedro Balbuena estos días. Aunque tal vez la literatura también sea eso: sacarse de encima a los personajes que nos habitan, los que no hemos logrado ser, los que soñamos con ser antes

de mezclarnos o, mejor dicho, de perdernos entre todo lo que no soñamos ser. (Bensoussan, 1980, p. 12)

La situación no se modificaría con el paso del tiempo. En 1982, aludiendo a su fama como conversador, afirmó: “Es curioso: cuando cuento algo me dicen: ‘Bah, no puede ser verdad’. Y si lo escribo sentencian: ‘Eso es autobiográfico’.” (Roig, 2004, p. 66). En 1988, al parecer resignado, reviraría con una parca argumentación: “He terminado por asumir que mis libros son autobiográficos mientras no se pruebe lo contrario”. (Bianchi Ross, 1988, p. 243) Y en el mismo 1988, con mucha ponzoña humorística, respondería finalmente con alegatos y con anécdotas que, cabe apuntar, reiteró en varias entrevistas y diálogos —remitiendo a unas consideraciones amistosas de Julio Ramón Ribeyro y burlándose de los intentos psicoanalíticos (en otros casos citando sin reparos varios nombres de quienes así analizaron su obra) por desentrañar el fondo patológico de los personajes e incluso de él mismo—. <sup>9</sup>

—Desde los primeros cuentos de *Huerto cerrado* hasta la última novela *La vida exagerada de Martín Romaña*, pasando por *Un mundo para Julius*, *La felicidad ja ja*, y *Tantas veces Pedro*, parece que toda tu narrativa tuviera un importante fondo autobiográfico. ¿Es que para ti la literatura no puede desligarse de la vida personal del autor?

---

<sup>9</sup> En 1982 —en charla organizada por el Departamento de Español de la Universidad de Texas en Austin (recopilada como “Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas”—, Bryce citó a Walter Mauro como el crítico obsesionado por estudiar el complejo de Edipo en *Un mundo para Julius* y *La vida exagerada de Martín Romaña*. (Bryce, 1994b, pp. 33-34) En 1987 —en el coloquio Semana del Autor organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid (en la jornada que llevó como título “Arquetipos psicopatológicos en la novela de Bryce Echenique”—, el autor citó también a Milagros Ezquerro como otra de las personas que incursionaron con terquedad en el desciframiento psicológico de sus novelas. (Lafuente, 1991, pp. 66-67)



—Creo que la mejor respuesta que puedo darte es, primero, una pregunta de Julio Ramón Ribeyro... [...] Tras haber leído *La vida exagerada de Martín Romaña*, Julio Ramón me preguntó, poniéndose súbitamente de pie; ¿pero cómo demonios te las arreglas tú para estar presente en tus libros sin que nada de lo que cuentas pertenezca a la realidad real tal como yo la he atestiguado? [...] Podría agregar [otra] respuesta, algo cruel con un crítico italiano, que se empeñó en estudiar el problema de Edipo en mis libros, a pesar de que le advertí que tuviese mucho cuidado con las mamás de mis personajes. Y hace poco, efectivamente, me llamó desesperado, puesto que acababa de llegar a la conclusión de que ninguna de “mis mamás” se parecía a la otra. No me quedó más remedio que darle la dirección de mi madre, en Lima, para que conociera a mi verdadera madre. Desde entonces no he tenido más noticias de él, aunque sí de mi madre, que es la misma de siempre y que yo cada día quiero más. (Forgues, 1988, p. 187)

Por esta cascada de precedentes, se comprenderá mi aseveración en el sentido de que las antimemorias vinieron a dar un vuelco a la recepción global de Bryce —al menos la de sus lectores asiduos—. Hasta la aparición de *Permiso para vivir*, en 1993, no se podría hablar de autobiografía en sentido estricto, sino de ficción autobiográfica —que abordaré en el siguiente apartado—, pero desde ese momento el panorama cambió por completo. Es como si el autor hubiese dicho: “Siempre se me ha tildado de autobiográfico, pues ahora publicaré algo para que se pueda medir la distancia que hay entre dos diferentes puntos de arranque.” Porque hoy en día ya se cuenta con una fuente precisa para conocer lo que Bryce considera un relato factual —con el necesario cuidado que se desprende de una afirmación de este tipo, es cierto, pero con innegables coordenadas de por medio—. <sup>10</sup> Tras una incesante pugna con los críticos, Bryce

---

<sup>10</sup> “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

decidió encarar por fin una parcela de la que tantas veces renegó. Y lo hizo a su manera, siempre con una preferencia por la libre invención, pero anclado sin duda en las pautas ortodoxas de la escritura fáctica. Aunque definiría en 1987 a su libro en ciernes como “especie de memorias anticipadas y en forma ficcional”, en 1999 propondría, con mayor apertura, la aceptación del carácter testimonial de su libro: “En *Permiso para vivir*, claro, son hechos puntuales, vividos, que me tomó trabajo constatar.” (Lafuente, 1991, p. 26; Rojas Mix, 2004, pp. 670-671) Y finalmente, en 2001, ante el peso de las convenciones genéricas, concluiría por hablar de las antimemorias en términos francamente vinculados con el pacto autobiográfico —el recuerdo, la recuperación, la realidad—.

*Reina Roffé.*- ¿Esto estaría indicándonos que el único país que usted habita de verdad es el de la memoria?

*Alfredo Bryce Echenique.*- Es casi un país verbal el mío. Contar la memoria, recordar. Hay estímulos que me traen recuerdos muy precisos que poco tienen que ver con el lugar en el que estoy. Ahí funciona esa memoria que recupera e inventa a partir de algo. En el caso de *Permiso para vivir*, que es licencia para hablar y contar, la memoria trata de ceñirse más a los hechos reales, intenta puntualizarlos, incluso, y anclarlos en una realidad. Es un texto que nació también sin plan ni proyecto de libro, como muchos de los míos, cuando abandoné Francia. Ya llevaba 20 años en Europa y empecé a recordar. De pronto, llegaba un recuerdo de cuando tenía 30 y otro de cuando tenía 10 años sin ningún nexo lógico, cosas que luego había que enlazar. Ahora también estoy trabajando con recuerdos que me vienen o con cosas que me cuentan. (Roffé, 2004, pp. 684)

---

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 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 dé a dichas anécdotas, la actitud que se toma ante ellas y la manera en que se cuenten, en el caso de que sean contadas.” (Gallego, 2004, pp. 441-442)

Posición que confirma en una respuesta dada en 2005: “En definitiva, [*Permiso para sentir*] es un libro autobiográfico en un cien por ciento, y hablo también de los seres que más quiero.” (Erásquin, 2005) Las antimemorias representan la voluntad explícita a la que me he referido desde el inicio de este capítulo. En función del paratexto, de las particularidades del autor-narrador y de los temas, las antimemorias integran un corpus aparte (factual), respecto de la ficción, como modelo discursivo.<sup>11</sup> Sin embargo, y aquí paso al segundo punto de mi hipótesis, la autobiografía no se constriñe a este sector acotado de su obra. Al echar un vistazo a su producción completa, se descubre que gran parte de los elementos de las antimemorias se encuentran prefigurados, o bien confirmados, en muchas de sus labores como periodista y, en menor medida, como conferencista. No pocos ejemplos de dicho conjunto —acotado por mi parte— realmente podrían pasar, sin problemas, como capítulos de las antimemorias. No propongo por supuesto implantar un rasero excesivo a posteriori, pero, dadas las coincidencias, considero que no pueden desligarse tales antecedentes de lo hasta aquí expuesto.

Se puede ubicar a las primeras exploraciones fácticas de Bryce Echenique desde las décadas de 1970 y 1980. Aludo en concreto a los títulos *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (1977) y *Crónicas personales* (1988), libros que recopilan una serie de trabajos impresos en diferentes medios hemerográficos. En ellos se recogen relatos de viajes, reseñas y ensayos, así como semblanzas de escritores a quienes conoció personalmente y crónicas sobre ciudades o países

---

<sup>11</sup> Muy alejada de mi propuesta, y de acuerdo con principios deconstruccionistas, para Milagros Socorro las antimemorias constituyen un discurso plenamente ficcional —sin posibilidades de diferenciación entre la autobiografía y el conjunto de cuentos y novelas—. (Socorro, 2004)

europeos en los que residió. En estos textos se despliegan un estilo y unos recursos narrativos diferenciados de los que cultiva en su obra de ficción. En su escritura se advierte una vocación si no memorialista al menos teñida por una preocupación centrada en la atención a acontecimientos íntimamente vividos, al igual que un empeño por describir personajes, paisajes y escenas que el autor, en su papel de reportero y articulista, se esfuerza por dejar formulados como retratos de la realidad. Bryce acude a una retórica inmersa en el orden de la autobiografía: la identificación autor-narrador-personaje, la recurrencia del discurso en primera persona, la elaboración de un tono confesional, la remisión a apoyos documentales (diarios y películas principalmente), al igual que los intentos por persuadir de continuo sobre la certeza de lo visto, representan algunos de los elementos más ostensibles al respecto. En el texto inicial de *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (1977) el autor expone su propósito.

Esta crónica, y las que siguen, son el resultado de un viaje tan improvisado como desordenado y hasta solitario que realicé últimamente por varios estados del sur de los EEUU. No pretende, pues, dar una visión profunda de una realidad tan conflictiva como la que fui recorriendo durante largas semanas. En cambio pretende dar un testimonio de lo visto y oído en diferentes lugares, bajo diferentes estados de ánimo, echando mano a cuanta publicación encontrara en el camino, con el fin de tener una base más sobre la cual meditar un poco, y también para ver qué leían y escribían aquellas gentes que iba observando en calles, bares, hoteles, autobuses, etcétera. [“Trampas de inconmensurable belleza”] (Bryce, 1977, p. 11)

Así, el abordaje de un *yo testimonial* se remonta a una época en que la carrera de Bryce ascendía paralelamente como creador de cuentos y novelas.<sup>12</sup> Al tiempo que gran parte de su recepción se limitaba a sus trabajos de ficción, Bryce transitaba también por las rutas del discurso autorreferencial. Ya desde entonces se logran percibir las divergencias entre ambos registros. En estos textos de pequeño formato se esfuerza por construir narrativamente a un autor que es testigo, crítico de la realidad circundante, e individuo preocupado por el clima intelectual y por los acontecimientos públicos del momento. Cuando opina o evalúa lo hace a título individual, bajo la responsabilidad inequívoca de su firma, con toda la ironía que se quiera, pero sujeto siempre a las reglas del periodismo y de una intención verista. Acaso el propio título de *Crónicas personales* (1988) —su segundo tomo recopilatorio en este rubro— insinúe algo acerca de tal conciencia. No hay seudónimos ni narradores imaginarios, las opiniones ahí expuestas provienen de un yo —en estilo directo— plenamente identificado con el autor. Y de igual modo comienzan los ejercicios de la recreación de sí mismo a partir de la memoria. Con frecuencia acude al anecdotario personal para apuntalar la corriente de sus ideas. En el siguiente fragmento, por ejemplo, tomado de la semblanza que dedica a Mario Vargas Llosa, se percibe al acto de recuperar el tiempo vivido como palanca de la escritura.

---

<sup>12</sup> He utilizado, como se ha visto hasta aquí, la palabra *testimonial* de un modo libre. Empleo el término en su sentido canónico: “Que hace fe y verdadero testimonio” y, a su vez, *testimonio* entendido como: “Atestación o aseveración de algo” y, un poco más problemático, “prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo.” Es decir, empleo la palabra en un sentido prácticamente sinonímico a las nociones de *fáctico* o *factual* en relación con una primera persona o un yo. Sin embargo, y en ello se hace necesario realizar la precisión, el término *testimonial* es referido actualmente para definir un tipo de literatura de corte político. Al respecto, debo advertir que de ningún modo utilizo el término *testimonial* con dicha connotación ideológica o social.

Yo era un estudiante aislado, introvertido y solitario, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Mis compañeros de colegio se habían marchado a la Universidad Católica, a la Agraria, a las facultades de Arquitectura o de Medicina. Pero yo tenía que estudiar Derecho en San Marcos, obligatoriamente. Fue entonces cuando decidí estudiar al mismo tiempo Letras (cosa que los proyectos familiares sobre mi persona habían reducido prácticamente a un viaje de placer a Cambridge, cuando me graduara de abogado), por placer. Y aquí aparece Mario [Vargas Llosa] por primera vez en mis recuerdos. [“Retrato del artista por un adolescente”]<sup>13</sup> (Bryce, 1988a, p. 97)

De manera similar procede en los textos dedicados a Julio Cortázar, Julio Ramón Ribeyro y Gabriel García Márquez. Aunque algunos de los hechos a los que hace mención son más próximos en cuanto a su temporalidad, la operación resulta equivalente a la que se lleva a cabo en las antimemorias: el yo se reconstruye (y reconstruye el entorno) con base en sus percepciones sobre el pasado.

La segunda vez que vi a Julio Cortázar fue en casa de Julio Ramón Ribeyro. Mi gran amigo alzó su copa de vino y propuso un brindis. [...] Pasamos a hacernos más amigos. Nos reímos mucho recordando definiciones de diccionarios increíbles que habría que desempolvar tan rápidamente como se desempolvan algunos Goncourts, algunos Renaudots, no sé. La mejor de la noche fue la que un amigo chileno acababa de contarme. Decía aquel diccionario: “Madre putativa: aquella que se reputa madre”. Fueron horas muy agradables y las he repetido en casa de Julio. [...] Me rompí a hablar de mi viaje a México, el verano pasado. [...] México le interesaba mucho. Siempre había admirado la obra de Tito Monterroso. De Augusto, de Tito, la de mi amigo, a quien recuerdo hablándome con tanto afecto de la obra de Julio. Cuando vayas a México te daré su dirección. Claro,

---

<sup>13</sup> Publicado previamente en *Hispanamérica. Revista de literatura*, 1983, vol. 12, núm. 34-35, abril-agosto, pp. 81-94. Y en *Quimera*, 1985, núm. 51, abril, pp. 22-31.

hombre... Realistas que son. ["Mirando a Cortázar premiado"] (Bryce, 1977, pp. 118-119)

Años después, en 2001, en relación con los textos iniciales de *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*, Bryce habría de explicar con detalle, en una entrevista, la forma en que redactó el libro. Citaré esta contestación porque allí apunta no sólo su experiencia en el *deep south* norteamericano, sino que revela las técnicas que empleó cuando se propuso llevar a término un relato de hechos referenciales. Resulta difícil no vincular estas consideraciones con los atributos de su posterior proyecto autobiográfico. De nuevo aparece la dicotomía ficción/realidad y la expresa aceptación de Bryce de nunca alejarse de los territorios de la primera. Y de nuevo, a pesar de todo, externa la necesidad de haber recurrido al cotejo de documentos cuando deseó fijar la veracidad de lo narrado. Las contradicciones y las problemáticas que implican los intentos por establecer la exactitud histórica saltan otra vez a la palestra. Si en diversas oportunidades Bryce ha reiterado su gusto por dejar que las palabras corran sin ataduras al producir novelas y cuentos —sin un plan rígidamente preconcebido—, se descubre que en este caso, al menos durante la planificación, actuó de otro modo: puso en marcha un cuaderno de notas que describiesen con rigor lo visto u oído, redactó cartas que sintetizasen sus vivencias y, un tanto puerilmente, se dedicó al acopio de datos duros extraídos del entorno, todo lo cual, como él mismo explica, finalmente no tuvo mayor gravitación en el instante de redactar las crónicas. Quizás con un poco de afán provocador —ya se ha visto que en otras ocasiones admite la factualidad como objetivo— reafirma su convicción de permanecer en aquellas páginas dentro de los lindes de lo imaginario al internarse en los terrenos de la memoria.

Le voy a contar el proceso de este libro. Tiene etapas muy precisas que responden exactamente a lo que acaba de comentar. Yo hago ese viaje a lo largo de varios meses, recorro el sur de Estados Unidos con una libreta de viajes que aún conservo, y en la que tomé apuntes de cuanto vi. Si veía una película, copiaba íntegro el póster que había con una voluntad de documentalismo total. Apuntaba, incluso, el precio del *ticket* del autobús cuando me desplazaba de una ciudad a otra, de un barrio a otro. En esta libretita, entró todo. También llevaba libros que iba leyendo al mismo tiempo. Por otro lado, una querida amiga había tenido un feroz accidente y se había hecho pedazos una pierna. Llevaba muchas operaciones, le habían puesto clavos, escayola, en fin, estaba muy mal. Yo le escribía cartas para entretenerla y creía que en ellas le iba contando mi viaje. Vuelvo a París con mis notas, las leo y me doy cuenta de que esas notas no me decían absolutamente nada. Se habían enfriado, no me servían; en realidad, eran un estorbo. Entonces llamé a esta amiga, que vivía en Italia, le conté que tenía que entregar las crónicas de mi viaje, que eran muy esperadas, y necesitaba que me prestara las cartas que le había mandado, porque ahí, le dije, te habré contado muchas cosas del viaje. Me las mandó y, cuando las leo, me doy cuenta de que en ellas hablaba de cualquier cosa, por ejemplo de Goethe, y de las novelas que iba leyendo durante el viaje. No tuve más remedio que crear el viaje de nuevo. Mientras lo iba escribiendo, la libreta de apuntes sólo me sirvió para dar algunas referencias sobre el nombre de una calle, de un pueblo. El resto es una ficción del viaje. (Roffé, 2004, p. 685)

Estas palabras aclaratorias, selladas por la “confesión” que logra arrancar Reina Roffé a Bryce, revelan diferentes aspectos de los métodos de trabajo explorados por el autor. Se observa que la recolección de datos (en el cuaderno de notas), las “cartas a la amiga” y la presión de la editorial funcionan como disparadores de la escritura. En su intento por elaborar la crónica del viaje, Bryce, imbuido por un afán fáctico, acude a diversas herramientas que piensa le posibilitarán proveer de un color específico a su texto. Con la creencia de que con



ello logrará resultados innovadores, ensaya rutas distintas a las que había cultivado en los territorios del cuento y la novela. Al parecer tenía la convicción de que, si se apoyaba en ciertos soportes mnemotécnicos o documentales, haría más viva su narración. Lo cual confirmó en una entrevista de 1977: “Mis crónicas [se refiere al mismo libro] se detienen en hechos muy concretos y se basan en estadísticas. Cuando las escribía, tenía una idea muy clara de qué quería hacer, de lo que quería atacar y desmitificar...” (González Vigil, 1977, p. 19) Sin embargo, cuando se encuentra frente a la máquina de escribir, todo el instrumental almacenado le parece inútil o insuficiente. Se persuade finalmente de que, en el fondo, no tiene otra alternativa que reconstruir, desde un plano subjetivo, la vivencia personal. Su experiencia, en apariencia frustrante, ilustra aquella barrera de la que hablan tantos autobiógrafos: las limitaciones del lenguaje para configurar, de modo exhaustivo, la representación de la realidad y del tiempo. Bryce corrobora que cualquier proyecto factual deviene utópico si se propone llevar a término un relato de cabal objetividad. Comprende que no es posible llevar a cabo un relato de este tipo. Y, desengañado de sus tácticas iniciales, retorna a la refiguración ficcional como único recurso posible para constituir una interpretación del mundo (exterior o íntimo).

En los libros recopilatorios posteriores —*A trancas y barrancas* (1996) y *Crónicas perdidas* (2002)— Bryce persiste en los temas, el estilo, el tono y el subjetivismo antes manejados. En ellos también integra una dispersión de crónicas, relatos de viaje, semblanzas, ensayos, reseñas e incursiones en la crítica literaria. Buena parte de estos trabajos refleja semejanzas con las antimemorias: además de su extensión, corta en promedio, comparten el carácter monotemático (unitario) de cada capítulo y, sobre todo, confirman, en el plano de la intencionalidad, los postulados que el autor ha definido como una tática

preceptiva cuando se interna en aproximaciones a hechos aledaños a la historia. Como si caminara en círculo o en espiral, incorpora argumentos —plasmados ya en otros sitios— que indican al lector la naturaleza de sus convicciones. Proclama la no disociación de las indagaciones periodísticas con una apuesta estética y el predominio de un punto de vista libre en toda labor que intente explicar la realidad.

Nada de ello me ha impedido, sin embargo, interesarme sinceramente por el periodismo, a nivel teórico y práctico, y ya en los años setenta manifesté mi gran admiración por aquel grupo de profesionales norteamericanos que, en su país, fomentaron el desarrollo de lo que se llamó “el nuevo periodismo”. [...] ...algo bastante positivo para mí saqué de esas largas lecturas y relecturas. Sin embargo, la conclusión más importante a la que llegué, aquella que ha sido mi faro y mi guía —perdóneseme la rimbombancia de la expresión— es que, en todo trabajo periodístico, sólo es posible alcanzar la objetividad total mediante una subjetividad bien intencionada. [“Derroteros de un periodista poco nato”] (Bryce, 2001, p. 12)

Una postura que desglosa en otras oportunidades y que incluso llega a alcanzar los tintes de una desembozada acritud. Este tema, que parece resultarle de inmediato interés —en estrecha relación con los preceptos del *nuevo periodismo*—, no sólo es mencionado a propósito de las crónicas y los artículos de opinión, sino que atañe al ejercicio de la literatura en su conjunto.<sup>14</sup> La actitud de

---

<sup>14</sup> Bryce ha referido en diversas ocasiones la influencia del *nuevo periodismo* en su obra. Como se recordará, el *new journalism* fue una corriente estadounidense, nacida en la década de 1960, a partir del concepto “historia social novelizada”. Surgió a raíz de la publicación del libro *A sangre fría* (1965) de Truman Capote —llamada *novela de no ficción*— donde se combinan elementos literarios (subjetivos) con otros propios de la investigación periodística (el “reportaje objetivo”). El nuevo periodismo se caracteriza por aplicar técnicas de la literatura de ficción y otros recursos considerados hasta entonces incorrectos por el periodismo tradicional. Dicha corriente se propuso proporcionar una dimensión estética y crítica —al igual que una mayor hondura psicológica— al

Bryce bordea los límites de una militancia poética o ideológica. En el siguiente párrafo, por citar otro ejemplo, se evidencia la agresividad de unas palabras que llevan dedicatoria a ciertos lectores y críticos que intentan a toda costa fijar soluciones absolutas a las interrogantes que plantea la expresión escrita.

Y anoto: No se puede confrontar la literatura con la realidad empírica como referencia fundamental. Confrontación que desnaturaliza lo específicamente estético. Confrontación realmente precaria por la mutación de eso que, cómodamente, llamamos la realidad... La cara de imbécil que uno puede ver en el amigo que se siente dueño de lo que es “verdad” y lo que es “mentira” en el libro de uno... Más la soledad del que se obliga cortésmente a dejar hablar. La esencia de la verdad no radica “ahí”, al menos no de la verdad que a mí y a los lectores nos importa. Soledad del escritor “autobiográfico”. Imbecilidad del mejor amigo y del crítico “enterado”. [“Vida y opiniones de don Vigo de Rabelais (y II)”] (Bryce, 2001, p. 275)

Así, el mayor paralelismo entre las antimemorias y muchos de sus trabajos de prensa consiste en la permanente búsqueda, por parte de Bryce, de establecer un pacto referencial —basado en un contrato ambiguo— con el lector. Pese a su gesto defensivo en cuanto a cualquier afán de corroboración irrefutable, el autor, de modo irónico, se muestra siempre consciente de pisar los terrenos de la reconstrucción fáctica. La línea que separa el periodismo de la autobiografía se advierte aquí muy sutil, sobre todo si se obvian murallas genéricas —sostenidos por una tradición que sólo acepta conceptos (o géneros) como las memorias, los diarios íntimos, los autorretratos o la autobiografía (propriadamente dicha) en función de parangones clásicos—. En el fondo, en estas dos facetas de Bryce —la

---

mero ejercicio informativo alrededor de acontecimientos de interés político y cultural. (Hollowell, 1979)

memorialista y la periodística—, la intención suele ser análoga: generar textos que acudan a la confrontación con la realidad tangible para su funcionamiento semántico. En dichos artículos y crónicas se reiteran fenómenos similares a los de las antimemorias. Si el mismo Bryce se ha encargado de no encasillar su trabajo autobiográfico en patrones inamovibles, la evidencia de su material periodístico confirma la permeabilidad de ambas direcciones. Creo que una división radical entre estos dos grupos implicaría un estéril intento por “poner puertas al campo”. Quizás pueda trazarse una línea divisoria más firme en lo que incumbe a la raíz ficcional de cuentos y novelas, sin embargo en los sectores factuales —descritos en este apartado— cabe un mayor tiento, ya que reflejan numerosas confluencias. Las semejanzas saltan a la vista cuando se recorre la totalidad de dichos trabajos. Véase el siguiente ejemplo tomado de *Crónicas perdidas*.

Es probable que la edad me haya vuelto más prudente —por no decir más miedoso—, pero lo cierto es que hoy en Madrid no me atrevo a pasear normalmente por la calle. Tras haber visto la asombrosa rapidez con que tres muchachas fueron despojadas de sus pertenencias (aun antes de que yo pudiera darme cuenta de lo que estaba viendo), vi prácticamente linchar a un negro en la esquina de la calle en que vivo. Exagero mucho al decir “linchar”, pero no al tratar de expresar lo que vi. Cuando por fin llegó la policía, el muchacho estaba tan vivo y coleando que incluso había logrado atrapar a su agresor y empezaba a pegarle con una cadena aprovechando que éste había caído al suelo. [...] Toda una muchedumbre trataba de evitar que el joven negro lograra atinarle un buen cadenazo a su joven agresor. Eso era realmente aterrador, y cuando se lo conté a Pilar [su esposa entonces], me dijo algo que oscilaba entre “tú ves visiones”, y “esas cosas sólo te pasan a ti”. Pero, al día siguiente, Pilar no tuvo más remedio que darme la razón, pues la noticia ocupaba un buen espacio en el diario *El País*. [“Pobrezas y miserias en la capital cultural de Europa”] (Bryce, 2002a, pp. 357-358)

Por otra parte, en lo que concierne a la mezcla genérica, las antimemorias, si bien se proponen básicamente como relatos, no desechan nunca la posibilidad de un tratamiento ensayístico o próximo al artículo de opinión. Las antimemorias no tienen como fin único provocar suspenso a partir del esbozo de personajes o de situaciones dramáticas, también se detienen en largas reflexiones de índole moral, estética o política. La amalgama produce una prosa de matices cambiantes. Lejos de perder narratividad, los textos ganan en contundencia y en la apertura de posibilidades. La retrospectiva no se limita a la fabulación a partir del pasado, sino que procura indagar en un yo que valora en tiempo presente, que dictamina a título personal, que se arriesga a emitir pareceres de manera persuasoria. No se percibe un acatamiento a reglas fijas, los discursos fluyen por donde la argumentación dicta su curso. Se llega a echar mano de largas citas textuales de otros escritores, estudiosos o periodistas que, según Bryce, conocen determinados temas con mayor profundidad que él —esta técnica, mal ejecutada por su parte, le llevaría incluso en 2006 a ser acusado de plagio<sup>15</sup>—. Sucesos contemporáneos al momento de la redacción son comentados detenidamente. Los compartimentos que ubican con exactitud a géneros como la crónica, el artículo, el reportaje, la conferencia, la ponencia, el cuento y las memorias se rompen.<sup>16</sup> Y a

---

<sup>15</sup> Dicho proceso legal continúa hasta la fecha de redacción de este trabajo. Actualmente, en abril de 2010, se sigue extendiendo el plazo en espera del dictamen de apelación que el escritor solicitó a las autoridades peruanas tras considerársele culpable en noviembre de 2009.

<sup>16</sup> De hecho, Bryce se refirió en una entrevista realizada por Ciro Bianchi Ross, en 1986, a la segunda parte de *Permiso para vivir*, “Cuba a mi manera”, en términos que señalan esta combinación entre antimemorias y periodismo: “—Siento necesidad de escribir sobre Cuba. Será una crónica que se titulará “Persona gratisima” donde habrá anécdotas de mis viajes a la Isla y, sobre todo, el testimonio de mi amor por este país que me atrae con su gran risa liberadora.” (Bianchi Ross, 1988, p. 240) [*El subrayado es mío.*] Por otro lado, cabe referir que la casi totalidad de los capítulos “desabrochados” que integran la primera parte de *Permiso para vivir*, “Por orden de

la inversa, en su libro *Entre la soledad y el amor* (2006), ubicado de modo expreso en las zonas del ensayo, el autor recurre a la narración y a la figuración autobiográfica como fuentes de consolidación de una intención declarativa.<sup>17</sup> Su escritura se vuelve camaleónica. Tan pronto arriba a una situación límite en el manejo retrospectivo, desvía el discurso hacia la configuración de una acalorada perorata analítica o confesional. Y viceversa. Aunque debe apuntarse que, pese a la constante aplicación de dichas mixturas, y como ha quedado dicho, el autor no ha llegado a cultivar sistemáticamente el subgénero —de mucho mayor radicalidad en cuanto al mestizaje— llamado autoficción o *faction*.

Las escrituras del yo no poseen en Bryce exactitud en cuanto a los límites genéricos: de ahí su dispersión y heterogeneidad. La prosa sirve de vehículo tanto de la reelaboración de recuerdos como de la emisión de doctrinas y creencias eminentemente personales. Se mezclan la autografía y la autobiografía.<sup>18</sup> Al no plantearse la reconstrucción ordenada de la trayectoria vital como condición imperiosa, la imagen del autor se torna fragmentaria.

---

azar”, fueron publicados como artículos sueltos en distintos medios —entre ellos el semanario limeño *Oiga* y el diario madrileño *ABC*—, lo cual es traído a cuento en otra entrevista de 2002: “*Pregunta*: ¿Por qué después de una buena cantidad de libros de ficción narrativa, novelas y cuentos, se te ocurre escribir un libro de memorias: *Permiso para vivir*? ¿Qué necesidad te lleva a ello? *Bryce*: Mira, yo no lo concebí como un libro. Hay que decir las cosas tal como sucedieron. Cuando yo llego a España han pasado ya veinte años que vivo fuera del Perú y cuando me instalo en Barcelona hay una época de un gran sosiego, de una paz, un gran bienestar, me sentía muy bien, dormía como un rey, estaba muy integrado, entonces quise hacer como un balance, pero suelto, sin nexos. Y empecé a escribir recuerdos de esto, recuerdos de lo otro.” (Ribeyro, 2002, pp. 102-103)

<sup>17</sup> Me refiero en particular al capítulo “II. La depresión. ‘Del humor, del dolor y de la risa (crónica de una depresión)’”. (Bryce, 2006, pp. 47-70).

<sup>18</sup> Se considera *autografía* a aquella escritura que trata sobre sí mismo, pero ya no con la intención de construir una narración retrospectiva —propiamente autobiográfica—, sino en un sentido mucho más amplio y general —internándose en el ensayo—.

Por último, para finalizar este apartado, comentaré un aspecto que podría estimarse como una cualidad negativa en este sector de la obra de Bryce, el cual así podría evaluarse —quizás con alguna suspicacia— de no ser por la plena conciencia que parece manifestar el propio autor en tal sentido. Se trata de las no pocas reiteraciones casi exactas —y a veces prácticamente sin el *casi*— de episodios u opiniones en diferentes artículos o capítulos. Estas repeticiones producen cierta sensación de descuido por parte del escritor, o bien, en detrimento del lector, disminuyen la eventual capacidad de sorpresa de los discursos. Es verdad que cada versión enfoca minucias particulares, o que su tratamiento puede diferir en el propósito o el colorido, pero cuando una anécdota o tópico ya han sido conocidos previamente, su reaparición —incluso en dos o tres oportunidades— provoca la pérdida de suspenso o de contundencia. Aunque el éxito narrativo se pueda sostener gracias a las dotes escriturales de Bryce, ello no obsta para que algún lector resienta el reciclaje como una cuestionable dosis anticlimática. Claro, para un lector ocasional no ocurre de ese modo, sin embargo, para quien recorre la mayor parte de su producción, los constantes retornos pueden cobrar cierto rédito. Los ejemplos podrían multiplicarse si se deseara realizar un catálogo que siga tales pistas, sin embargo, sólo como una forma de ilustración, me detendré en dos casos que, por otro lado, tienen también el fin de hacer hincapié en los paralelismos existentes entre las antimemorias y los trabajos periodísticos. El primero de ellos aborda el tema de la anticientífica predicción de un terremoto en Lima en 1981 y sus consecuencias. En el libro recopilatorio *A trancas y barrancas* (1996) la situación es retratada de la siguiente manera —en artículos fechados entre el 28 de septiembre y el primero de octubre de 1993—.

Regreso al Perú de 1981, porque el sismólogo norteamericano Brady había anunciado terremoto y maremoto con fecha y hora fijas, casi. Y, lo que era peor, aquello coincidía mil por ciento con el cumplimiento estricto y fecha exacta de la profecía de Santa Rosa de Lima: la furia del mar haría que los barcos no lograsen anclar ni en la plaza de Armas de Lima, un buen trote acuático desde el puerto del Callao. [...] Lleno de solidaridad familiar [...] regresé a Lima y encontré opiniones realmente divididas, cincuenta a cincuenta, más o menos. Gente que remataba sus casas (no se daba un céntimo por un piso alto) y gente que aprovechaba para comprar y luego especular. [“Perú y la santidad sumergida”] (Bryce, 2001, pp. 153)

Por su parte, en *Permiso para sentir* (2005), en el marco de un capítulo más extenso (60 páginas) que en el del citado artículo (13 páginas), el relato retoma idénticos puntos de referencia, aunque con detalles más exactos en cuanto a los datos informativos, así como con comentarios de mayor inflexión literaria.

Esto último se debió, sin duda alguna, a la terrible predicción del sismólogo norteamericano Brian T. Brady de que un maremoto y un terremoto de magnitud 8,5 iban a arrasarse la costa del Perú, empezando por la sureña ciudad de Pisco, el 28 de julio de 1981, Día de la Independencia. Esta predicción coincidía además con la profecía de Santa Rosa de Lima. [...] En todo caso, lo cierto es que Lima se había dividido entre los que creían a la santa y al sismólogo y se mudaban para siempre, rematando sus propiedades o simplemente abandonándolas, y entre aquellos que, digamos, sólo creían en las leyes del mercado y compraban a vil precio todo aquello que un huracán bíblico iba a arrasarse, igualito que al final de *Cien años de soledad*, dejando la ciudad de Lima convertida en una fantasmal planicie en la que sólo sobrevivían las cucarachas y las hormigas. [“Cinco años más tarde, *la patria*”] (Bryce, 2005a, p. 456)

Otro caso similar corresponde a su burlona descalificación de la fiebre latinoamericana que, desde la década de 1960 hasta hoy, se manifiesta en algunos sectores de la sociedad europea. La crítica tiene como blanco el



esnobismo de muchos de los defensores occidentales de los hijos del subdesarrollo, al igual que el oportunismo de estudiantes o migrantes que aprovechan esta susceptibilidad para hacerse de una fuente de ingresos y aun de un modus vivendi. El tema es abordado en más de una oportunidad en diferentes crónicas o artículos y también está presente en su narrativa de ficción. En *A trancas y barrancas* compila un artículo dedicado por entero al retrato de este hecho —fechado en diciembre de 1989—.

La radicalización del buen salvaje es, sin lugar a dudas, una de las mayores pruebas de que América Latina sigue y seguirá siendo descubierta e inventada desde Europa. Ya no son las épocas del marxismo y del “Che” Guevara, en las que era casi imposible comer en el barrio latino de París, o en sus equivalentes zonas en Estocolmo, Bruselas, Berlín Occidental, o Ámsterdam, sin que apareciera por el restaurante un conjunto musical latinoamericano, siempre de izquierda, y el ambiente se llenara de quenás, charangos, zampoñas, tambores y demás instrumentos de alto contenido revolucionario. [...] ...los buenos salvajes latinoamericanos continuaban capitalizando con sus exilios tan europeos como musicales y folklóricos el interés, la comprensión, y la ayuda de un público insaciablemente proindígena: ¡Dios mío, la cantidad de ponchos y mantos y alfombras y la cantidad de objetos peruanos o bolivianos que se veían o se vendían por aquellos años en Europa! [“Flautas indias, camellos y periodistas”] (Bryce, 2001, pp. 287-288)

En un capítulo de las antimemorias —también dedicado por completo al tema— el tratamiento muestra evidentes similitudes con el fragmento anterior. Se repiten varios de los elementos léxicos y de los personajes —el nombre de los instrumentos musicales y la mención del Che Guevara, principalmente— y, de igual manera, predomina el matiz sarcástico.

Pero una serie de factores de tipo coyuntural e histórico hicieron que, de la noche a la mañana, América Latina se pusiera alarmantemente de moda en París y en medio mundo, y que, para muchos, mayo del 68 fuera algo así como una prolongación francesa de la revolución cubana... [...] Lo malo, claro, es que los artistas de la talla del gran Atahualpa no abundaban en París y que, en cambio, la Ciudad Luz se empezó a llenar de grupúsculos folklóricos de arpa, quena, charango, y zampoña, y de pésima calidad. Pero en vista de que todos aquellos *nuevos indios* aprendieron a querer y llorar como nadie al comandante Che Guevara y, acto seguido, a permitir que el tan mentado cóndor alzase el vuelo... [...] ...no hubo manera de evitar que París se convirtiera en la ciudad con mayor número de guerrilleros de café y conjuntos folklóricos latinoamericanos por metro cuadrado del mundo. [“El cóndor sigue pasando”] (Bryce, 2005a, pp. 140-141)

Estos reciclamientos, sin embargo, parecen no preocupar mayor cosa a Bryce. No se impone como compromiso el tocar un determinado tema por una sola y única ocasión. Para él cada insistencia es fuente de tenues disparidades. Los trabajos periodísticos y los capítulos de las antimemorias son concebidos de manera independiente: únicamente considera el orden al interior de cada texto como la regla de oro a respetar. Pasa por alto los alardes de inagotable invención. Si un episodio, personaje o materia vienen a cuento con sus preocupaciones del momento, entonces retoma el hilo sin importar que éstos hayan sido tocados en otro sitio. En las antimemorias, sobre todo, las variaciones sobre un mismo motivo resultan evidentes. Los tiempos y las ideas se entremezclan sin el deseo de una trabazón estricta en cuanto a la búsqueda de asombro narrativo: quizás a causa de ello las repeticiones se aprecian como la ausencia de interés por una originalidad a toda costa. Y si bien dichos paralelismos otorgan alguna unidad temática a los volúmenes —y pueden servir como refuerzos de la secuencia temporal—, lo cierto es que, como he afirmado, pueden llegar a disminuir el golpe resultante. Por otro lado, muchos de los episodios de su veta referencial, a su vez,

han sido (o serán) empleados en sus cuentos y novelas, lo que da cabida a ese lector detectivesco —que tanto molesta a Bryce— en busca de establecer las coincidencias entre sus distintas obras. Una tarea de la que —en un intento crítico como éste, por ejemplo— resulta muy difícil escapar. Después de todo no se trata de un rasgo de poca relevancia para las labores de explicación de cualquier lector: si el autor afirma haber creado un universo narrativo con base en la memoria —y dado que las escenas se repiten en diferentes libros (incluida la ficción)— el enlace intertextual se lleva a cabo de modo prácticamente automático. Apoyándose en la idea de que la producción de Bryce toma como recurrente soporte a la autobiografía, el lector adjudica sin reparos un origen factual a múltiples elementos de su escritura en general. Regresaré con más detenimiento a este fenómeno en los siguientes apartados. Por lo pronto vale decir que las antimemorias y los trabajos periodísticos representan un poderoso polo semántico al analizar la propuesta del autor y, por su propio contenido, conducen a las inevitables valoraciones del carácter autobiográfico de buena parte de sus cuentos y novelas. Pero, como se verá, considero que esto pertenece a un territorio que debe analizarse desde otra perspectiva. De ello me ocuparé a continuación.

## 1.2. Ficción autobiográfica: cuento y novela

El siguiente sector a abordar en la obra de Alfredo Bryce Echenique incluye aquellos libros ajustados, por sus características discursivas o por la plena intención del autor, a lo que he denominado *ficción autobiográfica* —el cual comprende un nutrido corpus de cuentos y novelas—. De entrada, la sola aplicación del concepto *ficción autobiográfica* implica penetrar en zonas que requieren la puesta en marcha de matices y deslindes. Ya se ha visto en el anterior apartado la tozuda resistencia de Bryce a aceptar dicho epíteto para catalogar sus trabajos. No se debe subestimar, por supuesto, esta circunstancia. Sin embargo, aunque no dejan de ser vigorosos los motivos que subyacen a la negativa del autor, tampoco resultan escasas las razones que han conducido (y aún conducen) a un amplio grupo de lectores y de críticos a evaluar su obra bajo los criterios del autorretrato.

Para todo aquel que se interesa en hacer acopio bibliográfico alrededor de la ficción —como fenómeno de origen— llega pronto el momento de cerciorarse —al igual que ocurre con los estudios sobre la autobiografía— de las divergencias que suscita su examen. Ninguna teoría se exime de reservas ni de posibles sutilezas. Cada lector de las diversas posturas críticas debe tomar al fin su propia decisión y adherirse a aquellos principios que le parecen más convincentes, pues de hecho en el modo de enfocar el problema estriba gran parte de la explicación. La controversia de cualquier manera resulta inevitable y, al parecer, lo mejor es adoptar ciertas nociones para su posterior manejo en función de las características de cada texto. Por ello, haciendo intervenir los instrumentos que vengan al caso, realizaré, tras exponer mi toma de posición general, una revisión de distintos libros de Bryce Echenique que, dadas sus características, contienen elementos a discutir. He subdividido este corpus, a su vez, en dos grupos: a) aquellas obras en

las que se revelan más diluidos los indicios productores de una lectura autobiográfica —las novelas *Un mundo para Julius* y *No me esperen en abril*, así como algunos cuentos de su repertorio—, y b) obras que, con mayor contundencia, orientan la lectura hacia una mayor recepción autobiográfica —el díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, que está conformada por las novelas *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*—. Si bien no se trata de una clasificación definitiva y los criterios pueden parecer discutibles, el objetivo es apreciar con detenimiento algunos de los recursos que sobresalen en cada una de tales obras.

El concepto de *ficción* encierra en sí el germen de su discrepancia respecto al relato factual. Demetrio Estébanez Calderón propone la siguiente definición: “Término con el que se alude al hecho de la simulación o ilusión de realidad y, en concreto, a la que se produce en la invención literaria, especialmente en narrativa y teatro, al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario.” (Estébanez Calderón, 1999, p. 411) La clave en la anterior descripción procede de la fuerza del calificativo *imaginario*. Contrapuesta a los propósitos factuales, la literatura de ficción se define como producto de la inventiva de un emisor sin que suponga búsqueda alguna de comprobación —ya sea por consenso, consulta personal o cotejo de documentos—: “Rasgo esencial del texto de ficción, prescindiendo de todas las referencias particulares a la realidad, es que tiene carácter de aserción inverificable.” (Stierle, 1987, p. 102) Tomás Albaladejo, reflexionando en torno a estos asuntos, asume también la separación entre realidad efectiva —materia de los textos factuales— y realidad ficcional —entendida como un mundo no efectivo, mental, autosuficiente y cerrado en sí mismo creado a partir de un lenguaje artístico—. (Albaladejo, 1992, pp. 42, 47, 48.) Los anteriores conceptos, si bien muy esclarecedores, poseen no obstante,

en el marco de la discusión de la autobiografía, la perenne desventaja de que pueden resultar perfectamente pertinentes, si se parte de criterios sólo sintácticos y semánticos, para aludir a aquellos textos que se proponen como testimoniales —discusión nuclear de las escrituras del yo—. Es decir, la autobiografía puede llegar a ser entendida, si se atiende sólo a la forma, como una técnica más de la ficción —posición defendida por los deconstruccionistas—. Enseguida, unas líneas adelante, expondré lo que la pragmática propone en ese sentido, pero por ahora, para continuar y concluir con el plano lexicológico, destacaré un significado del término que se vincula de modo directo con el fenómeno autobiográfico. El vocablo ficción procede del latín *fictus*, participio del verbo  *fingere*, que significa “fingido”, “inventado”, lo que explica la primera entrada del *Diccionario de la lengua española*: *Ficción*: “Acción y efecto de fingir”. Y, a su vez, *fingir* es definido como: 1) dar a entender lo que no es cierto, 2) dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene, y 3) simular, aparentar. (RAE, 2001) Una serie de acepciones que parecen ser la raíz de tantos malentendidos al discurrir sobre literatura y, en especial, sobre autobiografía.<sup>1</sup> Lo relevante en todo caso, para los fines de una elucidación estética, consiste en distinguir entre ambas direcciones etimológicas: cuando se habla de  *ficción*, de  *ficticio* o de  *ficcional* no se intenta descalificar a una obra —al menos desde la teoría literaria— como mentira o como impostura, ante todo se señala la índole imaginaria de la representación y del discurso. El uso popular o extendido del término no tiene cabida en un trabajo de crítica textual. Porque, a diferencia del empleo común, el calificar como ficticio a un relato no encierra una valoración moral, sino literaria y, por otra parte, cuando se acusa a una obra de contener ya no ficción, sino de ser una mentira, entonces ya se ha

---

<sup>1</sup> Käte Hamburger dedicó varios párrafos a desentrañar esta dicotomía. (Hamburger, 1995, pp. 47-49) Sobre este tópico véase también Mignolo, 1984, pp. 235-238.

aceptado la ruptura del pacto de veridicción, lo que conduce a las tesis sostenidas por la pragmática para discernir diversos aspectos de los vínculos autor-lector/factual-ficcional.

Sin olvidar las tesis basadas en las otras dos divisiones de la semiótica —sintáctica y semántica, centradas sobre todo en el análisis del texto—, el principal aporte de la pragmática al estudio de la ficción reside en el énfasis otorgado al papel del lector en el acto comunicativo. Al igual que en la autobiografía, se considera que en este ámbito se establece un enlace contractual (implícito o explícito) denominado *pacto de ficción* —o, específicamente para el género, *pacto novelesco*— que consiste en un juego de cointencionalidad entre emisor y receptor para aceptar como imaginarios los elementos participantes en el discurso. Esta actitud de cooperación lectora es análoga a la *epojé* griega, es decir “un estado de reposo mental en el cual ni afirmamos ni negamos” o, en los términos románticos de Samuel Taylor Coleridge, “la voluntaria suspensión del descreimiento”. Es decir, la ficción se daría como resultado de una colaboración entre emisor y receptor con el fin de generar un universo narrativo imaginario. Para las tendencias más duras de la pragmática lo que *venga a ser* la ficción literaria —e incluso la realidad— depende de criterios convencionalizados dentro de sistemas de acción social: el propio sistema de la literatura determinaría, como un conglomerado de factores que influyen en la comunicación, la naturaleza ficcional o factual de cada texto. (Schmidt, 1997, p. 238) Desde esta postura, el hecho de que determinada afirmación se experimente como real o ficticia no depende primordialmente del nivel formal de los enunciados, sino de las convenciones culturales que guían la decisión en una u otra dirección según el modelo histórico imperante.

De un origen mucho más remoto que los postulados pragmáticos, las tesis basadas en la semántica proponen en lo sustancial un desglose de los preceptos aristotélicos acerca de la *mimesis*: la ficción literaria nacería de una imitación de la realidad y, ya sea que los relatos se aproximen con fuerza a patrones de posibilidad en cuanto al modo en que ocurren los hechos en el mundo real —un alto grado de verosimilitud—, ya sea que produzcan una narración onírica, fantástica o mágica —un bajo grado de verosimilitud—, el resultado es la creación de un cosmos psicológico, regido por normas determinadas, a partir de las capacidades arquitectónicas del lenguaje. La tarea de la semántica consistiría entonces en descubrir cómo se articula textualmente —lingüísticamente— este complejo aparato generador de sentido. Félix Martínez Bonati, acerca de este punto y descalificando las tesis de John Searle, afirma que la llave del problema semántico se localiza en el carácter óntico de los seres y las acciones de ficción:<sup>2</sup> esta clase de textos constituyen construcciones del lenguaje no dependientes del universo factual, por lo que el narrador, los personajes, el espacio, el tiempo y, en fin, cada enunciado y cada palabra en un relato de ficción poseen un estatuto absolutamente distinto al de los seres de la realidad demostrable, pues se trata de entidades que existen sólo en el plano de la imaginación. (Martínez Bonati, 1997, pp. 162, 167-170) Por consecuencia, y aquí confluyen pragmáticos y semánticos —de hecho se trata de un precepto antiguo—, los universos ficcionales resultan

---

<sup>2</sup> Martínez Bonati se opone a las ideas de John Searle en cuanto a entender que la ficción consista en  *fingir*  (“to pretend”), por parte del autor, la realización de los actos de habla. Es decir, niega que el autor  *haga como si*  estuviese hablando (o escribiendo) sin hacerlo realmente —cultivando un uso no serio del lenguaje—. Para Martínez Bonati las oraciones de la ficción son actos del lenguaje plenos, completos y serios, a saber, efectivos y no fingidos, pero son provenientes de una fuente imaginaria (el narrador ficticio). Más adelante visitaré algunas de estas ideas. (Martínez Bonati, 1997, pp. 162-167)



independientes de juicios de índole dicotómica verdadero/falso, posible/imposible, pues sus condiciones de verdad y de posibilidad les vienen dados sólo por la congruencia que encarna el mundo estructurado por el autor. Es cierto que existe la mentira como función integrante de la trama en una narración ficticia —el engaño que ejecuta un personaje, por ejemplo—, y también es cierto que se puede caer en contradicciones en la estructura argumental, pero entonces no se habla propiamente de mentira, sino de la lógica interna que entablan los personajes en la historia —los criterios de asertividad según los hechos descritos o relatados—, o bien de un narrador poco (o nada) fiable, o bien de un relato absurdo y, en casos extremos, si se violaran ciertas normas genéricas de verosimilitud, de una trama mal construida. Mientras que los enunciados de un historiador, un periodista, un científico o un autobiógrafo pueden ser considerados verdaderos o falsos, correctos o erróneos, los del creador de ficciones no se pueden ni se deben evaluar de acuerdo con estas categorías. (Reisz de Rivarola, 1979, p. 124)

Una vez dispuestas las anteriores coordenadas, cabe discurrir ahora en torno al concepto específico de *ficción autobiográfica*. Es Philippe Lejeune quien ha arriesgado una de sus descripciones más sucintas:

Llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. [...] A diferencia de la autobiografía implica *gradaciones*. El “parecido” supuesto por el lector puede ir desde un vago “aire de familia” entre el personaje y el autor hasta la casi-transparencia que lleva a concluir que se trata del autor “clavado”. (Lejeune, 1994, p. 63)

Lejeune observa asimismo que, si llega a realizarse el análisis interno de una autobiografía y de una novela autobiográfica —sin contar con la especificación genérica en el título, el subtítulo o un posible prólogo—, puede ocurrir que no encontremos diferencia alguna entre ellas. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración la novela puede imitarlos y, de hecho, lo lleva a cabo con frecuencia. Así, ¿cómo distinguir un juramento ficticio de uno factual?, ¿cómo discernir entre una anécdota inventada de una descripción comprobable? Por lo que Lejeune recurre nuevamente a dos indicios para él determinantes en el establecimiento del contrato de lectura: 1) *la práctica patente de no-identidad*, es decir, el autor y el personaje no comparten el mismo nombre, y 2) *la atestación de la ficción*, ya sea basada en el subtítulo —que inscribe al texto en un género específico (cuento o novela, por ejemplo)— o bien en el epitexto —por medio del cual el autor aclara y puntualiza la intención ficcional de su obra—. (Lejeune, 1994, pp. 64-67) Lejeune continúa con su desglose y, para definir esta forma particular de caracterización, denomina *pacto fantasmático* al mestizaje genérico entre el personaje autobiográfico y el personaje de novela, a saber, el efecto que se produce cuando el autor factual funciona como una especie de relieve detrás del personaje imaginario. Y llama asimismo *espacio autobiográfico* a este universo ficcional que emplea referentes del mundo efectivo del autor como sustento del relato. (Lejeune, 1994, p. 83)

Desde esta óptica se comprenden las causas por las que distintos pasajes en la producción de Bryce Echenique, y aun novelas completas, hayan recibido la evaluación de autobiográficas. Comenzaré, como ya lo he advertido, con aquellas obras que reflejan un “vago aire de familia”, para después compararlas con aquellas que manifiestan una mayor similitud con el personaje plenamente

autobiográfico de las antimemorias. *Un mundo para Julius* (1970) —primer y determinante trabajo de Bryce—, así como *No me esperen en abril* (1995) otorgan, dadas sus cualidades, valiosos elementos de discusión. Estas dos novelas —que se pueden considerar afines o nacidas de un mismo plan— constituyen relatos extensos que abordan la infancia y la adolescencia, respectivamente, de dos personajes (Julius y Manongo Sterne) pertenecientes a la alta burguesía peruana entre las décadas de 1940 y 1960.<sup>3</sup> Ambas llevan a cabo una disección a la par cáustica y sentimental de dichos círculos en el Perú. El derroche, la prepotencia, el racismo, la frivolidad, la hegemonía política y la cerrazón frente al resto de los sectores sociales del país son retratados minuciosamente en estas obras. Pese a prevalecer en ellas un tono irónico y humorístico, ambas se mantienen en un plano primordialmente verosímil —entendido como representación posible de la realidad o al menos cercana a ello—. Personajes y acciones no se desligan de un marco histórico plenamente identificable. La lectura y la interpretación de estas novelas

---

<sup>3</sup> De hecho, Bryce afirma haber pensado escribir *No me esperen en abril*, un poco a la manera de una continuación, tras publicar *Un mundo para Julius*, pero su factura se iría postergando hasta adquirir otras particularidades. En 1974, comentó: “—¿Qué es lo que vas a escribir? —La idea es hacer una novela basada en experiencias de la adolescencia peruana, más o menos dentro de la misma línea de *Un mundo para Julius*. Será la historia de un colegio donde se educó la élite peruana. Una cosa realmente estafalaria e increíble: un ministro de Hacienda, que estudió en Londres, decidió trasladar Londres a Perú para educar a sus iguales... [...] En un momento llegamos a ser once alumnos y más de veinte profesores. [El título provisional] de la novela sobre el colegio es *No me esperen en abril*.” (Torres Fierro, 1974, p. 10; véase también Bareiro Saguier, 1974, p. 81) En 1999, tras pregunta expresa, el autor explicó algunas de las dificultades en la creación de estos dos libros: “En *No me esperen en abril*, a diferencia de *Un mundo para Julius*, hay esa distancia [temporal y psicológica]. *No me esperen en abril* es un título que tuve desde que terminé *Un mundo para Julius*. Pero cuando quise expresar ese bocado tan grande no podía, no lo podía tragar, no podía mucho menos digerirlo y tuve que leer muchos años. Cuando quise escribir ese libro haría máximo diez años que había salido del Perú, el 84 u 85. [¿74 o 75?] Cuando realmente lo escribo es en el 90...” (Rojas Mix, 1999, p. 61)

requieren de un anclaje en referentes que provienen de un contexto concreto. La crítica mordaz de su significación se funda justamente en la observación detenida de un sitio y de una época determinados. No es gratuito, por tal característica, que sus tramas hayan sido decodificadas siguiendo un criterio esencialmente realista.<sup>4</sup> Los elementos narrativos que explican la respuesta de los lectores en dicho sentido resultan numerosos. En su propia estructura argumental se localizan los centros semánticos que llevan a una decodificación de este tipo. En primer lugar, la acción se sitúa en la ciudad de Lima y, más específicamente, en los barrios acomodados de San Isidro y Miraflores —con la mención particular de la Avenida Salaverry, el Country Club y el Hipódromo de San Felipe—. En segundo lugar, se alude al ochenio (1948-1956) de Manuel A. Odría, así como el segundo gobierno y la caída de Manuel Prado Ugarteche (1956-1962) como los principales ejes temporales donde se ubica la acción. A partir de estas guías referenciales se perfilan las menciones de la vestimenta, la música preferida, las películas de moda, los sitios de reunión, las marcas registradas, los giros del lenguaje y, en fin, el conjunto de costumbres que distinguen al conglomerado ahí descrito. Por ello no fue una casualidad, aunque seguramente sí una mala lectura, que se tachara en la década de 1970 a *Un mundo para Julius* como “el canto de cisne de una clase social” o como “el lamento de un oligarca agónico y gatopardesco”, e incluso, bajo la influencia del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975) —con Juan Velasco Alvarado a la cabeza—, que se le calificara de obra “comprometida” o, sin la voluntad del autor, de “novela de la revolución

---

<sup>4</sup> Maximiliano E. Zúñiga cataloga al núcleo de la generación del 50 como neorrealista —se refiere, entre otros a Carlos Eduardo Zavaleta, Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro y, tangencialmente, a Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique—. (Zúñiga, 1992, pp. 13-19) Françoise Aubès, por su parte, etiqueta a este periodo o grupo como neorrealismo urbano o ciudadano. (Aubès, 1984, pp. 256-258)

peruana". (Bryce, 1994a, pp. 56-59) El relato adquiere tal tinte testimonial y las alusiones a una población específica resultan tan directas, que no extraña que amigos y conocidos hayan reprochado al escritor la acidez de su obra. A propósito de lo anterior, Bryce menciona en sus antimemorias una reunión en el Club Nacional en 1972:

...tuve oportunidad de encontrarme con viejos amigos y compañeros de estudio que me felicitaron por el libro, lo cual, confieso, me tranquilizó lo suficiente como para aceptar una invitación al bar del club, donde un grupo de buenos bebedores, bastante decadentes y entre los cuales se hallaba más de un amigo de mi padre, se quejaba de que la provisión de coñac francés estaba a punto de agotarse para siempre. Maldecían burlonamente al gobierno y francamente creí que había llegado mi hora cuando uno de ellos se dirigió a mí.

—¿Y qué has venido tú a hacer al Perú? —me preguntó con cierta socarronería.

No tuve que molestarme en responder, porque otro miembro del grupo se adelantó.

—Éste —dijo, con tono irónico—, éste lo que ha venido a hacer es a echarnos una buena mirada para matarse de risa de nosotros en su próxima novela. ["Una novela y sus consecuencias"] (Bryce, 1994a, pp. 58-59)

*No me esperen en abril* comparte con *Un mundo para Julius* gran parte de su espíritu, sin embargo, puesto que el clima político y la fama del autor habían cambiado entonces, su recepción no llegó a tales extremos, lo que no impidió que se produjera el mismo fenómeno de la atribución autobiográfica. A través de estos dos relatos se trasluce un momento histórico que condiciona de manera rotunda su significado, sin embargo, ¿cuáles son las razones que provocan que una novela en alguna medida realista pase de modo casi automático a ser tomada como una figuración de la autobiografía? La línea que separa a estos dos bloques

genéricos parece muy frágil en el horizonte de expectativas de buena parte del público, pero, a pesar de ello, existen ciertos puntos sensibles que, de ser tomados en cuenta por un hipotético lector (ideal, modelo, competente o como se le desee llamar), pueden orientar firmemente una interpretación cercana a las intenciones del autor. Es cierto que, como ocurrió a numerosos críticos, si se parte de algunos datos sobre la vida de Bryce —su nacimiento en 1939 y, por tanto, el haber sido niño y adolescente en esos años, así como el hecho de que fuese integrante de una familia de banqueros— se puede incurrir en un facilismo sumo al llevar a cabo la transpolación simétrica autor-personaje. No obstante, la cuestión resulta más rica y sugerente en repercusiones semánticas de lo que a primera vista parece. Para avanzar de modo sistemático, recurriré a las ideas básicas de Phillipe Lejeune. Si bien cabe pensar en el autor, dadas las similitudes, como la figura de fondo que sostiene a los protagonistas, debe repararse en:

1) Autor y personaje no comparten el mismo nombre. Julius y Manongo Sterne, por el solo hecho de llamarse así, adquieren, de acuerdo con las convenciones literarias modernas, un estatuto de ficción. Sólo que hubiese existido una anotación explícita de que se trataba de seudónimos o heterónimos de Bryce, el lector hubiera debido establecer un pacto autobiográfico certero.

2) Aunque estas dos obras —y ocurre de igual modo con el resto de su producción novelística— puedan no presentar en su portada, según sea la edición, el subtítulo de *novelas* —que las adscribirían a la ficción—, dicho dato se proporciona, de acuerdo con las convenciones literarias y editoriales contemporáneas, por medio de las notas en la contraportada, o bien en el nombre de la colección e, igualmente, para fines divulgativos, por medio de las

clasificaciones que establecen el periodismo cultural y las librerías.<sup>5</sup> Finalmente, y quizás lo más definitorio para un lector curioso o especializado, se encuentra el relevante conjunto de entrevistas en las que Bryce fija su posición con toda claridad: en la mayoría de ellas, como se ha podido ver, reafirma su vocación novelística.

Si se admite la aplicación de estos dos tajantes postulados, el problema de la separación factual/ficcional parece provisionalmente resuelto. Sin embargo, permanecen aún sin dilucidar las razones por las cuales el lector infiere que, detrás de la imagen del protagonista (o de cualquier personaje), se transparenta la imagen del autor. La explicación de dicha conducta, en parte, resulta muy simple: sólo puede hacer una lectura de este tipo aquel lector que posee información biográfica previa (o paralela) relativa al autor. Si no se cuenta con un bagaje o con un intertexto de esta índole y, por otra parte, se ha aceptado el pacto novelesco (de ficción), difícilmente se llegará a concluir que una obra posee elementos autobiográficos —a menos que se haga una lectura libérrima o ingenua que

---

<sup>5</sup> En las ediciones que he empleado para la realización de esta tesis se encuentran los siguientes fragmentos en las contraportadas: “*Un mundo para Julius* aparece en un momento culminante de la llamada ‘*novela del boom*’... [...] Pocas *novelas* han sido tantas cosas para los lectores: retrato de la clase dominante, crónica del tiempo limeño perdido, denuncia de la ideología de la clase burguesa, *novela* de educación, autobiografía antiheroica del autor...” [Se transcriben algunas líneas del estudio introductorio de Julio Ortega a la misma edición.] (Bryce, 2000) “Nunca tanta risa en medio de tantas lágrimas, ni tanto dolor y decadencia feroz en medio de tanta risa como en esta *novela* [*No me esperen en abril*] de Alfredo Bryce Echenique...” (Bryce, 2002b) [*Los subrayados son míos*] De igual modo, en las reseñas comerciales de las Librerías Gandhi de la Ciudad de México aparece la siguiente descripción: “Esta *novela* [*Un mundo para Julius*] es el retrato dramáticamente feliz de un sector de la sociedad limeña. Una obra maestra de la narrativa de Bryce Echenique...” [<http://www.gandhi.com.mx>] Por otra parte, en la página web oficial de Alfredo Bryce Echenique ambas obras se encuentran catalogadas en el rubro *novelas* y no en el de *crónicas y memorias*. [Véanse dichos *links* en: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/bryce/home.htm>].

adjudique carácter personal y factual a cualquier forma de ficción—. Y aquí cobran importancia tres factores que se encuentran pragmáticamente involucrados en el establecimiento del *pacto fantasmático*: la influencia (ya mencionada) de los referentes factuales contenidos en la obra de ficción —sitios reales, personajes históricos o públicos, épocas precisas, situaciones políticas, etc.—, la importancia del paratexto y del epitexto y, sobre todo, la crucial existencia de un texto autobiográfico generado por el propio escritor.

Iré por partes. La cuestión del empleo de referentes históricos en el marco de un texto de ficción posee diversas explicaciones. Varias de las conclusiones propuestas por la teoría poética para este asunto han llegado incluso a convertirse en lugares comunes de las convenciones imperantes en el sistema actual de la literatura. Entre ellas se encuentra el postulado de que dichos elementos son utilizados por los escritores con el fin de crear un efecto de realidad o, en términos clásicos, de producir la ilusión de verosimilitud. El empleo de referentes históricos vendría a ser un instrumento generador de atmósferas creíbles y de situaciones compatibles con el mundo real.

Si por creíble, convincente o verosímil entendemos lo que está en conformidad con los criterios de realidad válidos para una determinada comunidad cultural en un determinado momento histórico, puede decirse que las referencias, dentro de un texto ficcional, a hechos u objetos de cuya existencia no-ficcional se tiene conciencia (las guerras napoleónicas, Borges o la ciudad de Londres) colaboran a verosimilizar la ficción. [...] ...tales menciones vuelven evidente el carácter posible de lo posible, esto es, subrayan la compatibilidad del mundo representado en la ficción con la opinión general sobre el mundo. (Reisz de Rivarola, 1979, pp. 110-111)



Asimismo, otra de las nociones de consenso prácticamente total es la admisión de que, si bien los referentes factuales remiten a la realidad efectiva, una vez que entran en contacto con el juego ficcional estos elementos consecuentemente se ficcionalizan: al participar en un contexto narrativo ficticio el estatuto óntico de dichos referentes se transforma radicalmente para adquirir las propiedades de cualquier ente imaginario. (Doležel, 1997, p. 80; Hamburger, 1995, pp. 82-83) Así, el general dominicano Rafael Leónidas Trujillo de Mario Vargas Llosa —en *La fiesta del chivo*—, la revolución mexicana de Martín Luis Guzmán —en *El águila y la serpiente*— o bien el Madrid de Benito Pérez Galdós, resultan tan ficcionales como el Gregorio Samsa kafkiano —de *La metamorfosis*—, la invasión alienígena de Herbert George Wells —en *La guerra de los mundos*— o el Macondo de Gabriel García Márquez —en *Cien años de soledad*—. Si bien cada uno de los anteriores ejemplos posee una verosimilitud de corte distinto —que responde a técnicas narrativas particulares—, todos ellos poseen la cualidad de constituir relatos que pragmáticamente compelen a los lectores a interpretarlos según las normas del pacto novelesco. Por tanto, siguiendo esta línea de argumentación, los personajes y las atmósferas de medio siglo en Lima burguesa de Bryce Echenique también deben ser asimilados a través de las lentes de una ontología ficcional.

Llegados a este punto, resulta muy revelador reflexionar acerca de la función que desempeñan paratexto, epitexto y *textos explícitamente autobiográficos* como campos de referencia de los textos de ficción. En el caso de las dos novelas antes citadas de Bryce, y aquí se encuentra el centro del problema, debe considerarse la abierta alusión a determinados sitios y anécdotas que Bryce Echenique, años más tarde, mencionaría en sus antimemorias —o en numerosas entrevistas— y que traen inevitables consecuencias semánticas

derivadas del pacto autobiográfico. Estas menciones ya no pertenecen a la enciclopedia general del mundo factual (referentes externos), sino que son propias del ámbito privado del autor y, como tales, no tienen ninguna posibilidad de comprobación referencial más allá de su misma afirmación. Se trata de una relación circular aporética: el cotejo de tales datos sólo puede tomar como base la consulta de otro texto que, a su vez, puede contener el escozor de la incertidumbre fáctica. Bastarán algunos ejemplos comparativos entre las dos citadas novelas y las antimemorias para comprobar la vinculación que un hipotético receptor realizará, de modo casi instintivo, durante su lectura. *Un mundo para Julius* arranca de la siguiente manera:

Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry, frente al antiguo hipódromo de San Felipe; un palacio con cocheras, jardines, piscina, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas... (Bryce, 2000, p. 77)

En las antimemorias, por su parte, Bryce se refiere a la casa en que vivió durante su infancia en los siguientes términos:

La casona de la avenida Salaverry con tantas habitaciones que nunca se sabe muy bien qué hacer con ellas. Una de las tres salas ha terminado por convertirse en depósito para las bicicletas de los niños. Al lado, una casa menos grande pero con tanto fondo como la nuestra. [...] Por la sala del piano se ve la linda avenida Salaverry... [...] El hipódromo de San Felipe queda al frente pero prohibido atravesar si no están con la mamá Rosa... ["Breve retorno visual a la infancia"] (Bryce, 1994a, pp. 313, 318)

1946, Lima. Retrato de familia. Alfredo, a la izquierda, a la edad de siete años junto a sus hermanos, Eduardo y Clementina. (Imagen y pie de foto tomados de la Biblioteca de Autores Contemporáneos —de la página electrónica: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2009—.)



En *Un mundo para Julius* se hacen las siguientes referencias a los colegios a los que asiste el niño protagonista:

El colegio se llamaba Inmaculado Corazón y funcionaba en dos casas, la chiquita, en la avenida Angamos y la grandaza, en la avenida Arequipa. Alrededor de las ocho y media de la mañana empezaban a llegar los niños bien bañaditos, impecables... [...] Las monjitas eran todas americanas y realmente buenas, con excepción de la Zanahoria que se ponía furiosa y más colorada todavía. [...] En un rincón, a la derecha, estaba la capilla y no muy lejos de ahí, la escalera que llevaba a la parte alta del claustro, donde se hallaba la sala del piano. Julius subía tres veces por semana para su clase; subía tembleque y enamorado en busca de la monjita... [...] Madre Mary Agnes se había traído al colegio nuevo toditos sus frascos con el perfume de las teclas y lo estaba matando con tanto olor maravilloso. (Bryce, 2000, pp. 181-182, 230)

En las antimemorias, a su vez, se encuentra el siguiente fragmento:

Un día [el padre Mitchel] visitó el Inmaculado Corazón, el de las monjitas lindas que lloraban porque su madre estaba en Virginia o me daban clases de piano, mientras yo descubría tembleque que aquel delicioso olor provenía, sin duda alguna, del preludio de Chopin que *sister* Mary Agnes estaba tocando para que yo la imitara perfecto. Pero también el Inmaculado Corazón de la Zanahoria, la de

los castigos, la granulenta y colorada Zanahoria que siempre se ponía furiosa en *Un mundo para Julius*. [“De la tristeza práctica a la angustia policial”] (Bryce, 1994a, p. 42)

En cuanto a *No me esperen en abril*, se lleva a cabo la referencia a un narrador y poeta peruano:

Veinte años después, cuando el San Pablo era un edificio semiderruido y literalmente saqueado por los profesores impagos que dejó mister Williams al fugarse del Perú con sus ahorritos y los mil sueldos atrasados de los profesores, el poeta y sociólogo Abelardo Sánchez León visitó el local del ya legendario hotel de Los Ángeles con el fin de escribir un libro sobre la tugurización de Lima y sus alrededores... [...] ...Sánchez León fue testigo de que también las vigas de los altos techos del gran hall, los lavatorios y las tinas y excusados de los baños habían sido arrancados de raíz por los profesores que fueron víctimas del tremendo perro muerto del encantador mister Williams. (Bryce, 2002b, pp. 222-223)

Y en las antimemorias se relata prácticamente el mismo hecho —aunque sin la hipérbole humorística, con un menor color ficcional y enfatizando su amistad con Abelardo Sánchez León—:

En el desierto en que se fue convirtiendo, poco a poco, aquel regreso al Perú, de 1977, aquellos largos ocho o nueve meses, yo viví a cada rato la sensación de estar pasando lista en el colegio San Pablo, y de que nadie me respondía. Con el poeta Abelardo Sánchez León, con Balo, recién regresados de París, visitamos incluso el local del colegio. Estaba deshecho, era una ruina. Un viento de mierda —sin belleza ni gloria ninguna— se lo había llevado a la mierda, simple y sencillamente se había llevado a la mierda mi colegio. Y uno podía dar de alaridos ante los muros y los techos derrumbados. [“Cinco años más tarde, *la patria*”] (Bryce, 2005a, pp. 422-423)

Los ejemplos de esta especie se multiplican sin parar no sólo para *Un mundo para Julius* y *No me esperen en abril*, sino prácticamente para cada una de las novelas de Bryce Echenique —algunas muestras de este tipo las abordaré en el capítulo 3—. Por ahora lo importante es reflexionar acerca del papel que desempeñan estos paralelismos intertextuales en la interpretación de la obra. Elementos semánticos como *Colegio del Inmaculado Corazón*, *la Zanahoria*, *la madre Mary Agnes*, *colegio San Pablo* y *Abelardo Sánchez León*, ¿a qué campo de referencia pueden adscribirse, a la vida privada del autor o a signos históricos verificables? Si elementos como *hipódromo de San Felipe*, *barrio de San Isidro* y *Manuel A. Odría* representan coordenadas geográficas e históricas fuertes (referencias fácticas de relativamente fácil documentación), las alusiones a sitios o individuos directamente relacionados con la vida personal del autor, ya que se cuenta sólo con la autoridad de las antimemorias, quedan situadas en una zona intermedia. En este punto es justamente donde interviene el poder connotativo del pacto autobiográfico. Si el lector acepta a las antimemorias o a las entrevistas como documentos factuales, entonces tales elementos adquieren el estatuto de referentes externos. Por otra parte, si el lector no ha consultado las fuentes autobiográficas o no posee información alguna en este sentido, entonces los elementos serán decodificados como meros referentes internos. Y si el lector ha leído dichas fuentes, pero duda de su veracidad, entonces los significantes adquieren un carácter indecible en cuanto a su posible decodificación como referencias externas o como meras invenciones —pueden tener una pertenencia ambigua o doble—. Todo dependerá del establecimiento del pacto autobiográfico y de sus rangos de credibilidad, así como de la enciclopedia particular de cada lector. El eventual vínculo entre ambos tipos de texto se llevará a cabo de acuerdo con la catalogación pragmática que cada receptor haya podido efectuar. Sin

embargo, independientemente de la aceptación de las antimemorias o de las entrevistas como documentos dignos de fe, las novelas adquirirán un matiz autobiográfico —al menos en alguna medida— por el solo hecho de haber sido objeto de un enlace de esta índole —más allá de las competencias del lector—, pues existe un polo referencial que influye virtualmente en lo enunciado. A causa de estas imbricaciones entre las distintas obras el efecto de relieve —espacio autobiográfico— del que habla Lejeune se vivifica de manera muy considerable. Aunque los padres y los hermanos de Julius no coincidan en absoluto con las descripciones que Bryce lleva a cabo de su familia, y aunque Manongo Sterne durante su vida adulta se convierta en un especulador inmobiliario perseguido por la ley —lo que separa su imagen de la personalidad histórica de Bryce—, el “vago aire de familia” entre autor y protagonista, debido a todo este enjambre de informaciones cruzadas, interviene en la lectura como instrumento productor de significados alternos. Muchos de los pasajes construidos alrededor de estos referentes concluyen por adquirir notables tintes de verosimilitud fáctica. El autor, al relatar explícitamente en otros sitios sus experiencias personales, provoca intermitentes destellos autobiográficos en el desarrollo de su obra de ficción. No obstante, pese a dichas semejanzas, la línea que separa a ambas parcelas se mantiene relativamente estable. Una de las principales causas de ello es que los paralelismos no se limitan a la caracterización de Julius y Manongo Sterne, sino que inciden en el punto de vista general del narrador en tercera persona, omnisciente, que se dedica a cimentar la vida psicológica de cada uno de los personajes y, en última instancia, a representar de modo coherente todo el universo ficticio del relato, sin detenerse en el establecimiento de una liga de

identidad firme entre el autor y el protagonista.<sup>6</sup> Es decir, la imagen fáctica de Bryce, como autor, se encuentra difuminada a trechos en la perspectiva del narrador en tercera persona —en la descripción de diferentes personajes y en el planteamiento de determinadas situaciones—, pero el relato no se ocupa únicamente de cultivar este nivel: pasados los esporádicos contactos con la obra explícitamente autobiográfica, el narrador continúa con su función ficcional plena —independientemente de la imagen de Bryce— y se ocupa de manera omnisciente no sólo de Julius y de Manongo Sterne, sino de la configuración del resto de personajes, acciones y espacios —que se proponen como entes imaginarios—. El narrador deja por trechos al autor un resquicio para filtrar discontinuas imágenes de sus recuerdos personales, pero sin dejarlo apoderarse de la enunciación y sin abandonar el compromiso de mantenerse en los terrenos de la libre inventiva. Se trata de aquel famoso tópico, tan socorrido por los escritores, de “estar en todos los personajes y en ninguno”, o bien de que “toda literatura es autobiográfica, puesto que nadie puede partir del vacío para inventar una historia”. Así, los nexos con la autobiografía intervienen en el tinglado argumental, pero se encuentran lejos de marcarla de manera definitiva. El escritor acude a su memoria para apuntalar las tramas, pero el ámbito ficcional de los discursos continúa prevaleciendo. De lo anterior parece que Bryce siempre ha estado muy persuadido, como lo revela la siguiente respuesta en una entrevista de 1991.

---

<sup>6</sup> “Aunque *Un mundo para Julius* contiene gran material autobiográfico, Bryce ha permitido que Julius tenga su propia existencia literaria. Su logro se debe, en parte, a la distancia impuesta por el recuerdo y a la ficcionalización de las memorias que fortalecen al protagonista y desdibujan la figura del autor.” (Krakusin, 1996, p. 70)

*Un mundo para Julius* no pretende ser un reflejo de la realidad cotidiana, a lo máximo pretende ser el reflejo de un reflejo, pero ya tratado desde un punto de vista estrictamente literario. La realidad de trasfondo que hay en todo es probablemente el cariño que yo tuve por los empleados de mi casa, que toda mi familia tenía por ellos. *Un mundo para Julius* relata mi ternura por ese mundo y refleja, no lo que sucedió precisamente en mi casa, sino los abusos que sucedían en otras casas que a mí me chocaban [...] *Un mundo para Julius* resulta ser, pero no quiere ser, un microcosmos en el cual se refleja la riqueza y la pobreza en el Perú. (Ferreira, 1991b, p. 45)

Para él la novela posibilita la recolección de elementos provenientes de un entorno verificable, en algunos casos en los dominios de la autobiografía, para adaptarlos posteriormente a un mundo narrativo imaginario. Aunque no niega el influjo de su imagen *fantasmática* detrás de ciertos personajes o situaciones, discierne por completo la novela del relato factual. La realidad se transfigura con el fin de crear un nuevo universo literario. Para Bryce debe prevalecer, en la interpretación de sus textos ficcionales, un criterio metafórico inmanente.

Por lo dicho hasta aquí, se advierte que las novelas y los cuentos reciben la calificación de autobiográficos con base en criterios extratextuales e intertextuales. Esta propiedad resulta irritante a los partidarios de una crítica que postule el no rebasar los márgenes estrictos del propio texto y, de igual manera, coincide con la opinión de muchos escritores que a menudo solicitan una interpretación que considere a cada obra como un microcosmos autónomo. “Igual que la autobiografía propiamente dicha, la ficción autobiográfica es un discurso marginado por los críticos que se niegan a reconocer este texto híbrido, y cuya coherencia total es ilusoria.” (Krakusin, 2004, p. 61) Sin embargo, como se puede vislumbrar en los anteriores ejemplos que contrastan pasajes de ficción,



fragmentos explícitamente autobiográficos y aclaraciones posteriores del autor, el asunto se encuentra lejos de una respuesta unívoca.

El hecho de crear personajes o situaciones cuyo origen se localiza en el bagaje empírico personal del autor resulta común y generalizado. Numerosos cuentistas y novelistas acuden a este tipo de referentes para llevar a cabo con ellos reelaboraciones ficcionales. Pero a pesar de constituir un fenómeno habitual, la crítica rehúye un tanto su análisis por estimársele un problema teórico resuelto: se afirma con seguridad que este tipo de obras pertenece a los territorios de la ficción y debe ser analizado como tal. Asimismo existe el justificado temor a deslizarse hacia los procedimientos, tan vilipendiados por las corrientes teórico-literarias del siglo XX, de la crítica biográfica. Dando por descontado que las dos anteriores premisas resultan pertinentes y puntuales, resta sin embargo mucho por explorar en cuanto a los matices interpretativos que produce la ficción autobiográfica. No se trata, como he dicho, de elaborar las supuestas versiones de lo “realmente sucedido”, sino de encarar una observación del funcionamiento de los discursos con la mayor hondura posible a partir de las herramientas que ofrece la teoría contemporánea.

El aparato de la ficción autobiográfica se encuentra constituido por una masa compleja de resonancias. Los cuentos y novelas que remiten a la vida del autor acumulan significados extrínsecos a la trama en sí. Esta propiedad constituye un arma de doble filo: puede provocar una tergiversación de los propósitos ficcionales pero, de asimilar las convenciones de modo plausible, puede también originar una lectura rica y sugerente. El error más obvio y trivial radicaría en atender el problema desde la óptica de una dicotomía verdad/mentira o real/irreal en virtud de una categorización rígida y absurda. El otro posible y grave error consistiría en intentar a toda costa hacer encajar cada cuento y cada

novela en el modelo de la ficción autobiográfica. Con ambos escollos se debe tener una permanente precaución. Ahora bien, una vez establecidas dichas objeciones, queda por elegir un probable método de acercamiento, el cual requiere como principal premisa —dadas las cualidades del subgénero— de una visión que permita el libre tránsito entre los dominios factual y ficcional. Por tanto, en la lectura de esta clase de obras se admite la imposibilidad de construir conclusiones definitivas respecto a las dicotomías del discurso. Porque la ficción autobiográfica constituye no sólo una zona genérica fronteriza, sino aun el territorio de la fusión, del guiño, del disfraz. Debido a esta característica, cuando el autor ha vinculado por su propio albedrío —en otros textos o lugares— la obra de ficción con su vida privada, difícilmente logrará librarse de la poderosa máscara múltiple que ha creado. De nada valdrán las quejas y las peticiones de una interpretación ficcional adecuada. Aun cuando en entrevistas o notas aclaratorias el autor intente deslindarse de la identificación con el personaje ficticio, toda vez que en algún momento o página deslizó tal o cual dato vinculante, la lectura se llenará, casi con toda certeza, de innumerables equívocos. Esta confusión, lejos de ser indeseable, representa precisamente el fundamento de los poderes expresivos de la ficción autobiográfica. El autor es y no es así. Las cosas fueron y no fueron así. En la irresoluble decisión descansa su efectividad. Si el pacto autobiográfico obliga, al menos como principio teórico, a no mentir, en la ficción autobiográfica se da rienda suelta a la recreación sin ataduras de la propia personalidad —o de aspectos de ella, o de situaciones recordadas, o de algún personaje histórico—. Por su parte, la actitud cooperante ideal del lector también correrá por estos cauces. El receptor llegará a asumir actitudes laxas en la recepción de estas formas de escritura. Sin olvidar que se enfrenta a un texto de ficción, puede integrar las imágenes fácticas como parte de su enciclopedia pero sin encasillar al relato en improcedentes rutas

de veridicción. El lector puede tejer los significados de manera armónica: entrar y salir de los dominios factual y ficcional con absoluta soltura. Los fragmentos que coinciden con las imágenes autobiográficas (creadas por el mismo escritor) funcionarán como una música de fondo que explica, en parte, la tonalidad o el argumento del relato —y puede incluso transmitir la motivación profunda por abordar tal o cual tema—, pero el lector nunca se olvidará de las convenciones propias de la ficción que el texto mismo propone.

La ficción autobiográfica posee un fértil impulso semántico: mantiene un pie en la categoría de *experiencia vivida*, que para muchos lectores conlleva una carga emocional invaluable y, en última instancia, intransferible a un autor que funda su obra sólo en la libre invención. Los escritores son conscientes de este fenómeno: abordan de una manera diferente el relato fantástico, la novela histórica o la ficción autobiográfica, por mencionar algunos subgéneros, porque las mismas condiciones del punto de vista del narrador los orillan a usar determinados procedimientos en busca de un impacto psicológico peculiar. Cada uno de los anteriores registros encierra técnicas diferenciadas de verosimilitud y, en el caso de la ficción autobiográfica, el efecto de realidad remite de modo inevitable a la figura, más o menos borrosa, del autor. Por ello, en función de sus habilidades, cada escritor juega con las posibilidades de dichos lazos. Cuando las coincidencias entre el autor y los personajes —si se tienen en mente los niveles de semejanza— se manifiestan tenues, la lectura de las obras transita primordialmente por los caminos de una ficción basada en referentes internos o inventados —con momentáneas inserciones factuales—, pero cuando las coincidencias saltan a la vista y, de igual manera, las formas de enunciación sugieren una tentativa autobiográfica más desembozada, el mestizaje genérico requerirá de un lector cada vez más dispuesto a cooperar en una decodificación

sutil de los distintos tipos de referente. Este último caso resulta manifiesto en las siguientes dos obras de Alfredo Bryce Echenique.

El díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* —compuesto por las novelas *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985)— representa un ejemplo de ficción autobiográfica que revela enormes similitudes autor-personaje. El protagonista de ambas novelas es Martín Romaña, un joven peruano que en la década de 1960 viaja a París con el propósito de convertirse en escritor. Sólo por ese rasgo bastaría, para quien tiene conocimiento de la biografía de Bryce, para relacionar al autor con el protagonista y, sin embargo, los paralelismos no quedan ahí. El lector de estas novelas que ha consultado asimismo las antimemorias —y las diversas entrevistas hechas al autor— encuentra muchísimos datos coincidentes más: Martín Romaña es hijo de un alto funcionario de la banca y, por ello, recibe el menosprecio de otros peruanos y latinoamericanos radicados en París ya que se le estigmatiza como “niño bien”; Martín Romaña recuerda con cariño, al igual que Bryce, a una institutriz limeña de nombre Merceditas que le inculcó en su adolescencia la afición por la literatura y la cultura europeas; tanto Romaña como Bryce estudiaron Derecho en la Universidad de San Marcos, desembarcaron en Dunkerke —de su primer viaje desde el Perú— y asistieron por un tiempo a la Sorbona; ambos viajaron a Perugia para redactar su primer libro de cuentos y, a su regreso a París, les robaron el manuscrito; ambos fueron testigos presenciales de los acontecimientos del mayo del 68 francés; Martín Romaña contrajo matrimonio con Inés, una limeña conservadora hija de inmigrantes españoles que, en su estancia en París, se transformó ideológicamente hasta convertirse en ferviente militante marxista —cualidades que comparte con Maggie, la primera esposa de Bryce, descrita en varios pasajes de las antimemorias—; Romaña comparte amigos con

Bryce tales como Julio Ramón Ribeyro, Albert Bensoussan y Jean-Marie Saint-Lu; tras su divorcio con Inés, Martín Romaña, de 33 años, cultiva un romance con Octavia Marie Amélie, de 18 años, su alumna en la Universidad de Nanterre, descendiente de la nobleza europea —descripción que coincide con los relatos que Bryce dedica a la *principessa* Sylvie Lafaye de Michaux en las anti-memorias—; tanto Romaña como Bryce sufren el rechazo de la familia de la joven aristócrata y reciben incluso una golpiza que a la larga les obliga a terminar con la relación amorosa, aunque siguen siendo amigos de sus respectivas ex-novias, quienes se casan con jóvenes de su misma clase social; el príncipe Leopoldo de Croÿ Solre es citado por el mismo nombre tanto en las novelas como en las antimemorias, y, finalmente, entre otras muchas coincidencias, Bryce y Romaña imparten clases en la rebelde Universidad de Vincennes.

*En París, junto a Maggie —entonces su esposa— y Julio Ramón Ribeyro. (Imagen tomada de Carnero Roque, 1972, p. 28)*



Otro factor de enorme relevancia motivo de examen —sumado a la serie de paralelismos argumentales y de caracterización del protagonista—, está

constituido por el tipo de enunciación de estas novelas: el díptico sobre Martín Romaña se encuentra escrito en primera persona, lo cual identifica por completo al narrador con el personaje —aunque sin llegar, como se ha dicho, a la identidad con el autor—. <sup>7</sup> Cabe recordar, en lo que toca a este asunto, que la separación entre autor y narrador —sea éste en primera o en tercera persona— representa hoy en día uno de los pilares de la narratología. Al respecto, Martínez Bonati, acorde con otros estudiosos, confirma la separación entre la voz del autor y la voz del narrador y, por otra parte, describe sus cualidades semánticas: aunque la enunciación coincida en lo que concierne a sus propiedades formales, quien emite el discurso en primera persona es un personaje más (el narrador ficticio) y no el escritor “real” —pese a los paralelismos (argumentales y de caracterización) que puedan existir entre ellos—.

La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria. [...] Se ha venido sosteniendo desde hace tiempo [...] que el narrador de la novela es un ente puramente imaginario, un ente radicalmente diverso del autor, aunque a veces se le parezca. [...] Por ello, no cabe hacer una distinción radical entre la novela de forma autobiográfica (o “de primera persona”) y la novela “de tercera persona” o “autorial”. (Martínez Bonati, 1997, p. 167)

---

<sup>7</sup> Aparecen algunos breves fragmentos escritos en tercera persona, pero ello no modifica la primordial utilización de la primera persona y sus consecuencias. Para una revisión de tales aspectos véase el exhaustivo estudio de Maximiliano E. Zúñiga *Las voces narrativas de Alfredo Bryce Echenique* (Zúñiga, 1992)

El arranque de *La vida exagerada de Martín Romaña* —en un pequeño capítulo que funciona a la manera de prólogo— resulta muy ejemplificador de lo hasta aquí expuesto. Desde la primera oración se establece la patente diferencia entre autor y narrador y, por tanto, se fundan las distancias ópticas entre ellos —aunque se empleen las fórmulas clásicas de la enunciación del yo—.

Mi nombre es Martín Romaña y ésta es la historia de mi crisis positiva. Y la historia también de mi cuaderno azul. Y la historia además de cómo un día necesité de un cuaderno rojo para continuar la historia del cuaderno azul. Todo en un sillón Voltaire.

En efecto, el día 7 de junio de 1978, entré en crisis, como suele decirse por ahí, aunque positiva, en mi caso, pues logré por fin salir de la melancolía *blue, blue, blue...* (Bryce, 2005b, p. 13)

Y en los párrafos inmediatos, aunque ya se han sugerido los pilares convencionales para llevar a cabo una lectura ficcional, comienza el juego de ambigüedades respecto a sus enlaces con la autobiografía.<sup>8</sup> Al tiempo que se sitúan unas coordenadas temporales exactas —el 7 de junio de 1978, coincidentes o pertinentes con la fecha de publicación del libro (1981)—, el narrador se ocupa

---

<sup>8</sup> Julio Ortega comenta la importancia de estas primeras páginas de la novela: “De modo que si el título de la novela declara la perspectiva de la voz narrativa en la tercera persona, la primera frase focaliza esa voz en el mismo personaje. El título anuncia una biografía, la primera frase una autobiografía. Entre el espacio abierto y la focalización de la primera persona, hemos ingresado en la novela, en la textualidad del relato. La novela, así, estará enunciada por el personaje, convertido ahora en persona (máscara) autorial; y siendo una historia de crisis se alimentará por igual del género autobiográfico (plano de la subjetividad del yo) así como del biográfico (plano de la objetivación del personaje). Entre ambos planos crecerá una ‘historia’ personal, hecha a nombre del sujeto como individuo social, cuyo nombre propio es una marca generadora. [...] Multibiografía, por tanto, que forja una novela polifónica e inclusiva, donde se documenta la subjetividad de la época y se cita al lector a dirimirla.” (Ortega, 2000b, pp. 23-24)

de aludir solapadamente al origen factual de la novela, para retornar de inmediato, en un gesto irónico, a la invocación del carácter en definitiva ficticio de la escritura.

Cabe advertir, también, que el parecido con la realidad de la que han sido tomados los hechos no será a menudo una simple coincidencia, y que lo que intento es llevar a cabo, con modestia aparte, mucha ilusión y justicia distributiva, un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo *a ver qué ha pasado aquí*. [...] Por lo demás, altero, cambio, mantengo, los nombres de los personajes. Y también los suprimo del todo. Creo que me entiendo, pero puedo agregar que hay un afán inicial de atenerse a las leyes que convienen a la ficción, y pido confianza. (Bryce, 2005b, p. 13-14)

El narrador solicita de entrada una interpretación que discurra indiscriminadamente entre la ficción y la realidad. Asegura que el empleo de referentes históricos no será casualidad, afirma su intención retrospectiva y, significativamente, indica que en algunos casos utilizará nombres propios reales, en otros los modificará y en otros los suprimirá. Desde las primeras páginas se asienta el carácter camaleónico de la obra. Aunque pide “atenerse a las leyes de la ficción”, siembra estratégicamente el grano de la incertidumbre factual. Por tanto, el que se califique al discurso como autobiográfico no sólo se infiere a partir de información externa o paralela al texto, sino que viene como resultado de las posiciones que propone explícitamente el propio narrador. La introducción del relato inserta el término “realidad” de un modo que interroga al lector acerca de su sentido. La máscara del autor y la máscara del personaje encajan con precisión una sobre otra. El efecto de relieve se materializa con toda claridad. La duda acerca del carácter fáctico de la historia se solidifica y, a un tiempo, abre las puertas para la libre transfiguración. El propio Bryce Echenique, consciente del canal narrativo que ha elegido, definiría a este procedimiento, en entrevistas



posteriores a la publicación de la obra, como una deuda contraída con la falsa autobiografía del pícaro. “En la medida en que la novela picaresca es una falsa autobiografía que se construye para contar una serie de historias, yo [he] escrito falsas autobiografías”. (Lafuente y García Ramos, 1999, p. 68)<sup>9</sup> Es decir, se trata de una autobiografía que, si bien todo lo falsa que se quiera, termina por interpelar a las normas tradicionales que el género impone. Debido a esta característica sobreviene un conflicto entre la invocación del pacto autobiográfico en el nivel formal (canónico) —que implica el compromiso de “decir verdad”— y la posterior calificación de “falsa” que el autor le adjudica. Es cierto que la obra se propone abiertamente como novela, pero los estigmas connotativos tradicionales de la enunciación autobiográfica —debido al uso de la primera persona y a las similitudes autor-protagonista en la trama— sobrevienen una y otra vez de manera por demás explicable. En un intento por resolver tal nudo pragmático (o al menos meditar sobre ello), en una conferencia de 1999, “La historia personal de mis libros”, Bryce remite nuevamente a la picaresca española como modelo de su propuesta y se deslinda —como es su escurridiza y hábil costumbre— de la identificación con el personaje:

Es verdad, el tono de esta novela es profundamente autobiográfico, como es profundamente autobiográfico el tono con que arranca ese clásico de la literatura picaresca que es el *Lazarillo de Tormes*, que dice: “Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí me llaman Lázaro de Tormes”. Estas palabras parecen incluso notariales. Lázaro quiere dejar bien claro su nombre y después dice dónde nació y cómo, etcétera. Sin embargo, todos sabemos que nada tiene que ver la vida de este pícaro con la de su autor y creador. Igualmente, en *La vida exagerada de Martín Romaña*, el personaje puede decir: “Mi nombre es Martín Romaña y ésta es la historia de mi crisis positiva”, pero lo que está

---

<sup>9</sup> Véanse también similares opiniones en Lafuente, 1990, p. 26.

creando es una falsa autobiografía para contar el tiempo y la ciudad en que le tocó vivir mil y una peripecias, con mucha gente más. Más que el relato de su vida, Martín Romaña nos hace el recuento de ésta y nos hace saber cómo sólo mediante ese recuento logrará recuperar su dignidad perdida de escritor y de hombre, logrando además que seamos todos peruanos en París en algún momento de nuestras vidas, que hayamos vivido grandezas y miserias, y que hayamos sabido recuperarlas mediante un mismo cuento: el cuento de la vida. (Bryce, 2004a, pp. 162-163)

El empleo de la primera persona, por tanto, constituye la premeditada elección de Bryce por construir un relato inserto en una añeja fórmula. Sabe que la presencia de un yo ficticio genera determinadas ilusiones semánticas y lleva su cultivo hasta las últimas consecuencias. Al igual que el creador de *Lázaro de Tormes*, opta por la imagen desdibujada de la fuente enunciativa. En última instancia lo que importa es el relato —sus vericuetos, sus detalles, sus intrigas, sus denuncias— y no el estatuto óptico preciso del autor. Bryce actualiza las fórmulas clásicas de la picaresca para configurar un autorretrato oscilante entre la representación realista y la fantasía fársica.<sup>10</sup> Porque se llegan a aceptar como creíbles buena parte de las aventuras del protagonista, incluso algunas muy extravagantes, debido a que el campo de los referentes resulta mixturado, múltiple

---

<sup>10</sup> “Pero la obra de Alfredo Bryce Echenique amplía esa observación a un campo imprevisto: hace del relato de vida un acto de ficción; y, a la vez, encuentra en la ficción el mejor método para rehacer lo vivido, dándole a lo real, se diría, una segunda oportunidad. La novela es una actuación sobre la realidad corregida o aumentada, o exagerada. [...] Lo que resulta revelador de la naturaleza peculiar de la ficción bryceana es el hecho de que las dos novelas del díptico, que se prosiguen como una saga biográfica, hayan adquirido su formulación narrativa a partir de la compleja urdimbre de vida y escritura, que es el centro de esta ficción y, probablemente, la mejor prueba de su originalidad. Lo distintivo de esa formulación está [...] en la fuerza de certidumbre y veracidad que adquiere la ficción mayor, la reescritura autobiográfica. [...] ...el relato más ‘exagerado’ es el más creíble y factual. [...] ...posibilita la reinención de un autor/actor biográfico, que es capaz de narrarse/reactuar como si fuese posible y veraz.” (Ortega, 2000b, pp. 14-15)

y confuso —a veces de color fáctico, a veces caricaturesco— sin llegar a un tono decisivo en cualquiera de las dos direcciones. Al igual que en *Un mundo para Julius* y *No me esperen en abril*, las heterogéneas situaciones de Martín Romaña (en cuanto a sus condiciones de verosimilitud) se desarrollan, sustentadas en un realismo *sui generis*, en marcos históricos concretos. Esta cualidad referencial provoca atmósferas que no eluden la descripción de la realidad efectiva. El narrador, apoyado en los poderes discursivos de la primera persona, lleva a cabo una minuciosa radiografía sentimental que, nuevamente, remite a un universo social e íntimo precisos. El París imaginario de estas novelas se parece mucho al París histórico de aquella época —retratado también por otros escritores latinoamericanos—. El desaforado y chaplinesco Martín Romaña se parece mucho al desaforado y chaplinesco Alfredo Bryce Echenique de las antimemorias. La indeterminación de la novela autobiográfica se propaga con toda su fuerza.

Sin embargo, a pesar de todas las evidencias textuales en su contra, ya sea negando por completo o bien matizando sus nexos con la autobiografía, Bryce ha defendido el carácter netamente ficcional de Martín Romaña. Afortunadamente (para sus lectores) a veces ha tomado dichas polémicas con humor dando pie a algunas pintorescas enmendaduras. En torno a estas dos novelas ha escrito diversas páginas que relatan los equívocos que produjo su publicación. Una de las anécdotas más curiosas atañe a la recepción que se dio al título del díptico, *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, dado que la narración sitúa al protagonista escribiendo la historia sentado en un mueble de este tipo. Para Bryce tales pifias en la interpretación comprenden algunos de los indicios más firmes para echar por tierra las adjudicaciones factuales. En su libro de crónicas *A trancas y barrancas* recuerda irónicamente el hecho.

Sin duda alguna, ese sillón Voltaire es el mejor ejemplo de lo paradójicas que suelen ser las relaciones entre un autor y su obra. Siempre se ha dicho, por ejemplo, que mis libros tienen un fuerte contenido autobiográfico. Esta afirmación se hizo aún más patente en el caso de mis dos últimas novelas, en las que un personaje llamado Martín Romaña narra las peripecias de su vida en París instalado en un confortable sillón Voltaire. Martín Romaña menciona tanto su sillón, que éste llega casi a convertirse en un personaje más de su exagerada vida. Y desde que se publicaron aquellas novelas, críticos y lectores quedaron absolutamente convencidos de que yo escribía, leía y hasta dormía en un sillón Voltaire. Pero yo nunca había poseído un sillón así, y la gente que visitaba el departamento que habité antes de abandonar Francia, se marchaba entre confundida y desilusionada al comprobar que en la sala había un moderno y confortable sillón de cuero negro, con espalda reclinable y todo.

El sillón Voltaire que hoy tengo instalado en un rincón de mi pequeño despacho, y en el cual la gente insiste en verme leyendo y escribiendo es fruto de un premio literario que obtuve precisamente después de publicar la primera de esas novelas en Francia. Los miembros del jurado descubrieron con asombro que jamás había poseído un sillón como el de Martín Romaña, y me obsequiaron uno el día de la entrega del premio, sin duda alguna conmovidos por su triste comprobación. A mí el sillón me gusta y creo que siempre lo conservaré como un recuerdo más de los muchos años que viví en Francia. Además, me da risa verlo ahí arrinconado, sin uso, y contribuyendo a crear el ambiente bastante caótico y sentimental de mi pequeño despacho. [“El despacho irrepitible”] (Bryce, 2001, p. 206)<sup>11</sup>

En otra oportunidad, Bryce relata en las antimemorias la reacción que manifestó su amiga Sylvie, modelo de Octavia de Cádiz, al verse retratada (y transfigurada) como personaje imaginario. Llama la atención el modo en que se refiere a ella: aparecen primero las frases “la futura Octavia de Cádiz de mi futura novela” y “aquella increíble relación que fue la nuestra”, para posteriormente

---

<sup>11</sup> Véase la reiteración de esta anécdota por parte de Bryce en: Güemes, 2004, p. 145; Trigo, 2004, p. 95; y [“La mujer incompleta”] Bryce, 1994a, pp. 286-287.

diferenciar al ente ficticio del referente fáctico. Aunque tiene como propósito confirmar el carácter no documental de la obra, termina paradójicamente por acentuar las semejanzas del personaje novelístico con la mujer de la realidad verificable. El lenguaje envuelve a Bryce en su intento por discernir con rigidez la autobiografía de la ficción.

Volvía a escribir por las noches o por las mañanas los cuentos tristísimos que por las tardes le contaba a la futura Octavia de Cádiz de mi futura novela sobre aquella increíble relación que fue la nuestra. [...] Y volví a ver a la chica de los mil apellidos y preposiciones, ahora ya signora *Principessa* y divorciada, primero en Venecia y luego en la feria de toros de Nimes, al cabo de casi cuatro años de adiós para siempre, de separación y silencio que desembocarían en una perfecta amistad y una pluscuamperfecta soledad compartida en nocturnos telefonazos de larga distancia. Ella leyó el manuscrito de mi recién terminada novela y, soltando algún lagrimón de mueca amarga, se limitó a opinar: “No recuerdo nada de nada. Sólo reconozco los lugares. Cada uno de ellos.” “Es que se trata de una novela sobre Octavia de Cádiz y no sobre ti”, le dije yo, y cenamos en el Harry’s bar de Venecia recordando la Venecia a la que más de una vez nos habíamos fugado pobres y felices... [“De Venecia a La Habana”] (Bryce, 1994a, pp. 377-378)

Mucho más ilustrativo resulta el siguiente fragmento, también en relación con Sylvie, en el que Bryce mezcla los conceptos de *ficción*, *realidad*, *literatura* y *personaje*. Reconoce implícitamente el enorme parecido de Octavia de Cádiz con su modelo y, asimismo, sugiere que, con el paso de los años, las anécdotas íntimas y la literatura se han entremezclado en su mente hasta hacer de esta mujer —real e imaginaria a un tiempo— el complicado objeto de su amistad y su amor. Las tramas de la ficción y las tramas de los relatos factuales se complementan con datos que suministran información sobre el pasado y el destino

de los respectivos personajes: Octavia de Cádiz y Sylvie, aunque corren por dos caminos distintos, parecen avanzar de manera equidistante.

Apareció Sylvie por una puerta del terminal 3, sonriente como siempre, sonriente como si fuera feliz. Y hubo, como siempre, también, besos y abrazos y grandes manifestaciones de alegría y de cariño, mientras yo constataba una vez más lo mucho de ficción que tiene ella para mí, a pesar del cariño inmenso y muy real por una persona que has conocido casi niña y que sólo los años y una mutua apuesta por la vida ha convertido en tu muy grande, muy fiel y especial amiga de toda una vida. Sylvie, alias la *Principessa*... Cuánto la he amado y odiado en algunos de mis libros, cuánto la he reído y llorado, de qué modo la he gozado y vomitado en tantas y tantas páginas, pero como nunca se ha gastado, como que nunca ha ido dando de sí hasta llegar a la palabra FIN, o hasta esfumarse, como sucede siempre con los seres que se amó, se perdió, y el tiempo y la literatura se tragaron. Sylvie, inmarcesible mujer... Reconozco que han pasado los años y que has perdido bastante, pero sólo si se te compara contigo misma como personaje mío. [...] Todo lo que dije y maldije de ti en mis libros no me ha vaciado, ni siquiera limpiado de ti, y más bien como que me ha convertido en tu valedor, en tu pequeño Quijote personal. [...] ¿Y por qué no haberme *aficionado* [*sic*] también un poquito yo, a fuerza de meterte y sacarte de mis páginas, a medida que la realidad te metía y te sacaba a ti de mi vida? [“Despedirse más y mejor, sí”] (Bryce, 2005a, pp. 279-280)

Al comentar la génesis referencial de sus libros, Bryce divulga algunas de sus técnicas para crear los personajes o estructurar los relatos e, implícitamente, se contradice en lo que concierne a su empeñada defensa —que despliega en otros sitios— del carácter únicamente imaginario de los personajes. En 1991, escribiendo sobre el díptico de Martín Romaña, también vincularía el argumento de las novelas con su experiencia personal: “Escribir sobre París, pero ya no el París de la calle —si no iba a ser costumbrismo—, y contar mi vida en París. Me interesaba contar lo que sufre un latinoamericano en París, pero también cómo

puede sufrir París ante la mirada de un latinoamericano.” (Bryce, 2004b, p. 26) Y en el mismo año, apuntaría en una entrevista: “Romaña es un personaje que además está basado en la memoria, en la recreación por la memoria, en la recuperación de la dignidad perdida en la escritura.” (Ferreira, 1991b, p. 46) Dado el enorme número de contactos intertextuales, las preguntas del lector ante estas aseveraciones retornan al mismo círculo sin fin: ¿Quién es el latinoamericano al que se refiere Bryce: un arquetipo o él mismo? ¿En la memoria de quién está basado el personaje: de Alfredo Bryce o de Martín Romaña? Es decir, cuando habla de memoria, ¿se refiere a una memoria histórica en general o a una memoria autobiográfica? Las respuestas quedan nuevamente sin una respuesta definitiva.

Por otra parte, en favor de los argumentos que Bryce desarrolla como pruebas de su intención ficcional, quedan los diversos elementos que conciernen a la baja verosimilitud de lo relatado. Se trata de aquellas situaciones que rompen radicalmente con los límites de la posibilidad efectiva. Uno de estos momentos —con predominio de lo fantástico— se localiza en el final de la historia. *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* concluye con la muerte de Martín Romaña, quien narra el desenlace acompañado del príncipe Leopoldo y de un grupo de ángeles negros en el paraíso celestial.<sup>12</sup> Signado por la distorsión humorística, el

---

<sup>12</sup> En *No me esperen en abril* aparece un pasaje de similares implicaciones (con ciertos rasgos del realismo mágico): uno de los muchachos que acude al primer día de clases en el colegio San Pablo, aburrido de la ceremonia de bienvenida, monta en un triciclo y desaparece para siempre. “Ése era Pipo Roldán Albornoz, que tras haber aprovechado el retraso para pasearse íntegra la inmensa extensión del colegio, sin encontrar policía alguno y harto ya de tanta ceremonia, acababa de recuperar su triciclo y desaparecía para siempre en busca de un policía. Hubo anuncios en los periódicos, programas enteros en la radio y se ofreció la recompensa más grande de la historia del Perú, pero pasaron los años y se interrogó una tras otra a cuanta generación fue saliendo de la escuela de policía del Perú, pero jamás se volvió a tener noticias de aquel dilemático muchacho

último capítulo nunca aclara si Martín Romaña ha escrito estos párrafos de manera alegórica, o bien si el libro en su conjunto, según las convenciones de la ficción, proviene del “más allá”. El cierre, de cualquier modo, provoca un efecto de desapego con las lógicas realistas. El narrador, irónico e inverosímil, subraya su desvinculación con el autor. Otro tanto ocurre con el capítulo dedicado al *vía crucis rectal* de Martín Romaña. El protagonista, a causa de un fulminante estrés, deja de defecar dos meses (aproximadamente, según el texto, aunque no se determina con exactitud la duración de la dolencia) “engendrando” un impresionante fecaloma. (Bryce, 2005b, p. 604, 635, 637) Esta aventura coprológica, si se cotejan someramente algunos documentos médicos, no posee pertinencia autobiográfica alguna.<sup>13</sup> Debido a esta serie de sucesos increíbles, absurdos o hiperbólicos, algunos lectores pueden experimentar una considerable dosis de escepticismo, deliberadamente provocada por el autor, en lo que se refiere al carácter referencial de la narración —aunque quizás otros se puedan mantener en el nivel más ingenuo de lectura, lo que enfurece a Bryce—.

Y bien, todos estos personajes me los han atribuido como autobiográficos. Si yo hubiera vivido todas las vidas que cuento, estaría por lo menos decrépito... Como mi tono es aparentemente desenfadado, la gente cree que todo me ha sucedido a mí. Y cuando leen una novela de Vargas Llosa creen que está continuamente viajando para ambientar sus novelas. El capítulo “El vía crucis rectal de Martín Romaña” es todo un tratado de farmacología, pero nadie piensa que me he

---

por el que tanto había hecho aquella misma mañana el caballeroso sargento Nonone.” (Bryce, 2002b, p. 172)

<sup>13</sup> Una obstrucción intestinal es una afección grave que requiere, de forma inevitable, la intervención quirúrgica. Aunque no existe un número de días determinado para definir una enfermedad de este tipo —pues depende del metabolismo de cada persona—, una vez que los síntomas se han agravado, de no ser tratados o interrumpidos de forma radical, pueden causar la muerte. (National Cancer Institute, 2007; *Guía médica familiar*, 2007)



podido asesorar con médicos, psiquiatras, etcétera; creen que a la fuerza lo he vivido yo. (Roig, 2004, p. 67)

Finalmente, para terminar con la revisión de *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, señalaré un interesante recurso empleado en estas dos novelas: esporádicamente, para apuntalar cómicamente la caracterización de Martín Romaña, el propio Alfredo Bryce se integra como participante ficticio de la trama. La relación que se establece entre el supuesto autor y el personaje es de recíproca antipatía. Prácticamente cada intrusión de este tipo implica la ejecución de un gesto peyorativo o gracioso de cualquiera de las dos partes. Los dos desean ser escritores y hablan con crueldad a las espaldas de su respectivo colega.

Viajaba también Alfredo Bryce Echenique, desgraciadamente, porque de él saldrán luego tantas bromas pesadas, tantas pérfidas historias, tantas versiones de esta historia que deforman completamente la mía. Sí, fue él quien dijo siempre que yo exageraba, que lo de Octavia de Cádiz no había sido para tanto, que todo había sido fruto de mi total incapacidad para escribir. Por eso hablaba yo tanto. Cretino. (Bryce, 1991, p. 95)

El personaje “Alfredo Bryce Echenique” aparece burlándose permanentemente de los problemas de Martín Romaña. Enterado de su crisis mental, le impone un apodo que alude al medicamento antidepresivo que consumía y que desencadenó su grave problema gastroenterológico.

...y en vez del desencanto o amargura que pudo producirme saber, por ejemplo, que Alfredo Bryce Echenique, con gran carcajada de más de un hijo de puta, me llamaba Anafrinilín, unas veces, *The Anafranil man*, otras, empecé de golpe, de pronto, y del todo, a entrar en unos deliciosos estados de idolatración por Octavia... (Bryce, 2005b, p. 650)

Martín Romaña, por su parte, retrata a “Bryce” como un energúmeno ansioso de reconocimientos literarios —en una ocasión lo describe ridículamente escondido detrás de una palmera, frente al edificio en que deliberaba un jurado de Sitges, implorando que *Un mundo para Julius* reciba el premio—, aunque acepta que le tiene cierta envidia porque ha comenzado a crecer su fama como escritor y produce sin parar en su *torre de marfil* —ajeno a los problemas del mayo del 68—. Al igual que su oponente, Romaña se mueve en el mundo intelectual latinoamericano de París y no desaprovecha las oportunidades para emitir sus (¿autoirónicos?) comentarios.

Y mírate ahora, sentado en tu Voltaire, [...] soñando con mostrarle algún día ese cuaderno azul, ya ni siquiera a un editor, que eso ya se acabó, sólo a algún buen amigo escritor, tienes varios amigos escritores en París, Bensoussan, Ribeyro, Saint-Lu... Podrías acudir también donde Bryce Echenique, que vive cerca, aunque mejor con ése no te metas, entre tu incapacidad para molestar y la facilidad con que él se molesta... Increíble, hay quienes piensan que ese tipo es un humorista, pero lo cierto es que vive permanentemente furioso y gritando que anda siempre muy ocupado, cuando en realidad lo que está es siempre muy preocupado... (Bryce, 2005b, pp. 204-205)

La escena más extravagante corresponde a una pelea entre Martín Romaña y su monstruosa casera: la está masacrando a punta de golpes con su máquina de escribir cuando Bryce, consciente de la situación, lo noquea de un puñetazo. El tono fársico alcanza en estos momentos uno de sus puntos culminantes. De igual modo, por ello, la irrealidad se apodera por completo de la narración. Bryce —aquí sí el autor— echa mano de este recurso con el firme

propósito de afianzar el pacto novelesco.<sup>14</sup> En una conferencia de 1991 explica su intención al construir estos divertidos pasajes:

*Otro asistente:* Cuando el propio Bryce aparece en *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* parece renegar de todo lo que Martín es o hace.

*Alfredo Bryce Echenique:* Sí. [...] Mi aparición en esas novelas da un afán testimonial a una gran mentira. En otras palabras, lo que trato de probar es que estoy haciendo literatura, que no estoy escribiendo autobiografía ni nada por el estilo. El resultado de ello es que el gran mentiroso soy yo, el autor de la novela; ésta es una manera más de no tomarse en serio. (Lafuente, 1991, p. 66)

Las apariciones de Bryce como personaje ficticio, sin embargo, ocasionan una enmarañada ilusión autobiográfica. Aunque algunas de las acciones narrativas se revelan increíbles, no dejan de deslizarse datos que se ajustan a la realidad verificable. El principal paralelismo fáctico concierne a los títulos y las

---

<sup>14</sup> Milagros Socorro comenta el procedimiento: “Vemos así que con el *truco* de presentarse a sí mismo como personaje, lejos de atribuirse una referencialidad real dentro de su propio discurso ficcional, Alfredo Bryce Echenique se adjudica a sí mismo el modo de ser irreal... [...] ...aun cuando el narrador alude a un escritor Bryce Echenique, éste no tiene un correlato estricto con el Bryce Echenique que está sentado frente a la máquina de escribir, sino que se refiere a un simulacro que sólo adquiere volumen en el papel, esto es, en el lenguaje que lo nombra y le aporta corporeidad.” (Socorro, 2004, pp. 419-420) Cecilia Lesevic defiende una posición parecida: “...afán autorial de anunciar el ‘simulacro’ ficcional: representa una toma de distancia frente a ambos (narrador y personaje), equivale a declarar: ‘ninguno de los dos soy exactamente’. Se devela así la afectación ficcional: no estamos en la conciencia de nadie, no estamos en la realidad. [...] A través de este recurso, se fuerza la conciencia de la ficción y el lector se ve obligado a darse cuenta de que eso no es verdad, sino ficción, un juego, un guiño del autor real. [...] Por medio de las burlas de Martín Romaña, Bryce se burla de su propia posible imagen de autor de fama y de la deificación que se hace del escritor en general. [...] De esta manera transgrede las fronteras del mundo novelesco para saltar al de la realidad (al del autor real convertido en personaje, del que cuenta anécdotas reales), demostrando que todo es, a fin de cuentas, ficción.” (Lesevic, 1990, pp. 17, 22, 23)

fechas de publicación de las obras de Bryce. Se menciona a *Huerto cerrado* (1968) como el libro de cuentos que el autor envió al concurso de Casa de las Américas de Cuba —del cual Romaña divulga el hecho, relatado asimismo en las antimemorias, de que el título definitivo fue propuesto por Julio Ramón Ribeyro (en lugar de *El camino es así*, que los amigos consideraron cursi)—, y se menciona también el proceso de escritura tanto de *Un mundo para Julius* (1971) como de *La felicidad ja ja* (1974) —volumen de cuentos—. El enlace autobiográfico, filtrado por medio de estos detalles, provoca la constitución de un personaje múltiple: se superponen las máscaras de Alfredo Bryce autor, Alfredo Bryce personaje, y un Martín Romaña que se sospecha el confuso *alter ego* de los dos anteriores. Se pone en marcha un laberíntico mecanismo de espejos en el que los elementos factuales y ficcionales se reflejan de modo caleidoscópico. Cuando Martín Romaña describe el amor por su esposa Inés, recurre a un guiño de prolongados ecos intertextuales.

...la pareja que se amaba, se amaba, Inés se había convertido en algo así como la mejor mamá que tuve en mi vida, yo en el hijo más travieso y delicioso del mundo, un niño con algo del Julius de la novela que tiempo después escribiría Alfredo Bryce Echenique. (Bryce, 2005b, p. 190)

De mayor imbricación semántica resulta el supuesto intercambio de ideas literarias que llevan a cabo los personajes. Según Romaña, el cuento “¡Al agua patos!” —que forma parte de *La felicidad ja ja*— está basado en una anécdota privada que contó alguna vez a Bryce y éste la hizo propia para integrarla en el

volumen que estaba escribiendo entonces.<sup>15</sup> Así, esta historia posee dos versiones: el cuento autobiográfico propiamente dicho de *La felicidad ja ja* —cuyo narrador no tiene nombre propio— y el mencionado breve resumen de Martín Romaña —en el capítulo “Roberto López, señor Salaverry, a sus órdenes”—. De igual manera Romaña asegura que su segunda novela recibió tal título porque el “pérfido” Bryce “andaba diciendo por calles y plazas”: “Ha regresado a París el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz...”, y decidió copiarle la frase. (Bryce, 1991, p. 158) Este juego con los supuestos chismes que circulan entre los personajes se prolonga en otro lugar: “Una carta a Martín Romaña” del libro *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986). En dicha carta aparece nuevamente el personaje ficticio de Bryce Echenique, quien emplea su nombre propio y recurre a la enunciación en primera persona pero que, a pesar de la apariencia autobiográfica, deviene completamente imaginario, ya que se refiere a Martín Romaña como si se tratase de un hombre de la vida real —alude a Romaña como el autor de las novelas—.<sup>16</sup> El personaje de “Bryce” retorna a su tono burlesco respecto al protagonista del díptico: “Paso por alto mi caso, pues creo que a Martín le basta con la sola mención del nombre Alfredo Bryce Echenique, para perder toda objetividad y empezar a escribir con el hígado antes que con la

---

<sup>15</sup> Cuenta la historia de un niño que no deja salir a un patito del agua porque supone que debe vivir siempre nadando. El pato muere, los sirvientes se escandalizan y el niño se hunde un doloroso sentimiento de culpa.

<sup>16</sup> Éste es uno de los pocos casos de *faction* en la obra de Bryce. Autor, narrador y personaje comparten el nombre propio en el cuento, por lo cual, en este caso, el lector deberá inferir el juego ficcional —sobre todo si no conoce los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*— mediante los indicios paratextuales, pues el texto puede parecer un producto auténtico y factual: ante todo debe considerar el hecho de que la carta es integrante de una colección de cuentos, lo que le adscribe convencionalmente a la ficción. De cualquier modo el sentido del relato y el pacto de ficción sólo se entabla cabalmente con una consulta intertextual.

cabeza.” (Bryce, 2002c, p. 337) La carta tiene el pretendido fin de ajustar algunos hilos sueltos de la historia —en particular el destino del filósofo Carlos Salaverry—<sup>17</sup> y, sobre todo, llevar a cabo algunas correcciones a las “falsedades” que contiene: se recuerda que el supuesto verdadero nombre de Octavia de Cádiz era Petronila Faviani —y no el factual Sylvie Lafaye de Michaux— y, por otra parte, se hace saber que ella, en una revelación de los “verdaderos” orígenes de la historia, afirma que Martín Romaña nunca sufrió su famoso vía crucis rectal.

Pero lo increíble es que, según la condesa Petronila Faviani, Martín jamás sufrió aquel tormento hemorroidal que nos relata en el capítulo “El vía crucis rectal de Martín Romaña”, de su *La vida exagerada...*, sino que lo inventó gracias a su increíble imaginación y talento” (cito las palabras empleadas por la condesa Faviani convertida en Octavia de Cádiz, por arte de magia o, mejor dicho, por arte de lapsus —el mío—), sí, lo inventó, y a partir de la siguiente carta de Carlos Salaverry, en la que éste le cuenta sus problemas con una próstata que Martín convertiría en hemorroides, deformando la historia y aplicándosela a sí mismo, por decirlo de alguna manera, gracias a este enorme talento para la ficción y la desbordante imaginación que le atribuye Octavia-Petronila. (Bryce, 2002c, p. 340)

Bryce lleva las implicaciones de la ficción autobiográfica hasta los extremos que el género le permite. Juega con su memoria, con su identidad real, con hechos históricos, con nombres propios verdaderos... y después zafa el golpe. Se solaza con la libérrima recreación de su pasado personal. Apasionado de la ficción, se ocupa de transfigurar diversos elementos que más tarde expone en las

---

<sup>17</sup> Personaje que, por cierto, parece completamente basado en Federico Camino —filósofo peruano amigo de Alfredo Bryce y Mario Vargas Llosa— quien, al igual que Carlos Salaverry, durante los acontecimientos del conflicto estudiantil, era “tan alérgico que se perdió cuanta barricada hubo en el 68, porque se enronchaba pequeñoburguesamente con los gases lacrimógenos, desde mucho antes que los perros de guardia civil de la burguesía los arrojaran...” (Bryce, 2005a, p. 159)

antimemorias como testimonios reales y, por otro lado, llega a ficcionalizarse cuando se incluye como personaje de sus novelas. Al igual que en las matrushkas o en las cajas chinas, la imagen de Bryce, así como la de los personajes vinculados —en mayor o menor medida— con su vida privada, se desdoblan en un conjunto de representaciones cíclicas. Dicho encajonamiento secuencial, a pesar de toda similitud, no se propone como la búsqueda de una reproducción simétrica. Más que a una copia exacta —propia de la geometría fractal—, el procedimiento se aproxima al collage plástico, en el que las figuras se reiteran en una constante mutación que, en su contorno, ofrecen rasgos fisonómicos reconocibles. Las imágenes se desdoblan y se reiteran en diferentes escalas, proporciones y niveles de abstracción.<sup>18</sup> Autor real, autor ficticio, personajes reales y personajes imaginarios se rozan a través de diversos canales contiguos e incluso llegan a entablar una artificiosa comunicación entre ellos.<sup>19</sup> Factualidad y ficcionalidad emprenden un diálogo de recíproca explicación. La relación intertextual, en este proceso, cobra una importancia de primer orden. Las sustancias de los distintos niveles de verosimilitud se diluyen para formar un

---

<sup>18</sup> Para Julio Ortega el carácter autorreflexivo de estas novelas es fundamental: una novela se refleja en otra, un personaje en otro, unas y otras aventuras se aluden, refractan y conforman como en un cotejo de figuras y motivos. Con algunos motivos paralelos la novela se remite a sí misma (también a otras novelas y discursos, polares o afines) para trazar la amplia especulación (autorreflexión) que la define como versión e interpretación, esto es, como reescritura. (Ortega, 2000a, p. 17)

<sup>19</sup> “...Bryce, como autor, hace de sus personajes dobles de sí mismo que a su vez se duplican en las voces narrativas que los formulan y en otros personajes creados al interior de las ficciones. [...] Tenemos entonces una cadena de espejismos y simulacros deliberados que se podría interpretar como contradictoria: se simula lo ficticio para construir el yo en lo autobiográfico; se simula lo autobiográfico para construir el objeto imaginario (ficción); se simula la realidad (repetición/regodeo) para negarla; se simula la autoafirmación (narcisismo) para enmascarar el vacío.” (Bustillo, 2004, p. 226)

aparato semántico complejo. El sentido remite por igual a la experiencia íntima que a la libre imaginación. El tránsito entre los dominios referenciales cumple una función sinérgica: la suma de las partes maximiza las cualidades de cada uno de los elementos. Los significados se acumulan progresivamente hasta configurar en definitiva un universo narrativo global. La ficción autobiográfica de Bryce Echenique llena al lector de interrogantes. Su propuesta convoca a un lector atento, flexible y lúdico.<sup>20</sup> No requiere de la testificación ampulosa del notario, sino del escucha que tolera y coopera con el picaresco contador de historias. Como Bryce afirma en el final de “Una carta a Martín Romaña”: “Dicen que la razón la tenemos entre todos. El lector juzgará.” (Bryce, 2002c, p. 346)

---

<sup>20</sup> “Las tribulaciones del lector de estas novelas (por las coincidencias que encuentra entre la vida de Bryce y la de Romaña en un contrato de lectura no autobiográfico) originan que no pueda limitarse a recibir información pasivamente: que se vea obligado a interpretar, a *construir el sentido* de lo que lee. [...] [Estas novelas] privilegian [...] una lectura transversal, que requiere que el lector entre en el juego de reconocer anécdotas que el autor ha contado como suyas (o que han contado otros de sus personajes en libros anteriores), y que [algunos de sus narradores cuentan], a su vez, como propias.” (Lesevic, 1990, pp. 21, 54)





## Capítulo 2. Ironía, comicidad, humor y verosimilitud

Entre las peculiaridades que singularizan a la producción completa de Alfredo Bryce Echenique se encuentran la ironía, la comicidad (como *concepto matriz*) y el humor: todos ellos recursos o mecanismos literarios que implican diversas repercusiones en la recepción de su obra —y en especial, para el tema de este trabajo, en su vertiente retrospectiva— en los planos de la verosimilitud. Si bien las antimemorias —y algunos de sus trabajos periodísticos alrededor del yo— se articulan como reconstrucciones verbales apegadas a acontecimientos *efectivamente sucedidos*, la presencia de la dicción cómica en dichos textos trae consigo las deformaciones y las ambigüedades propias de estas formas de expresión. Se logra reconocer que tal característica brinda un tono concreto a la escritura que, en los textos de intención explícitamente autobiográfica —a los cuales abordo centralmente en este apartado—, lejos de destruir su implícito anclaje en referentes históricos, enriquece el discurso y crea sólidos lazos comunicativos con el lector. Y asimismo se podrá advertir que, en el caso de los textos de intención ficcional, el apego a connotaciones burlescas conduce a construcciones particulares de verosimilitud.

La obra de Bryce Echenique no puede interpretarse con justeza si no se evalúa en mínimo grado su abierta adscripción al ámbito de lo cómico —en sus diferentes tonalidades—. La ambivalencia irónica y la franca ridiculización se encuentran de modo latente o patente en la mayor parte de su obra. El permanente propósito de romper con la solemnidad predomina en el desarrollo de su estilo. De hecho, tal característica se considera una de sus principales aportaciones en el marco de la literatura hispanoamericana. En el cultivo de este tono lúdico se refleja en parte la personalidad del escritor, pero, en el fondo, se

aprecia también la metódica exploración en determinadas vetas emotivas en pos de hallar una voz original.

Como se recordará, la ironía, desde la retórica clásica, ha sido definida como el tropo de dicción que consiste en “decir algo distinto de lo que se quiere decir”, o bien, en “decir lo contrario de lo que se quiere decir”. Asimismo, como figura de pensamiento, se ha subrayado su capacidad para exponer ideas de tal modo que, por la construcción o las marcas contextuales, los discursos puedan ser comprendidos con un significado alterno al literal. Y por otro lado, no se debe desatender a la noción de *ironía romántica*, la cual ha sido descrita como una actitud según la cual todo enunciado lingüístico o conocimiento del mundo debe sumergirse en la duda o debe ser objeto de un constante escrutinio.<sup>1</sup> Dados

---

<sup>1</sup> El término *ironía* ha recibido diferentes explicaciones a lo largo de la historia. Los intentos por esquematizar la evolución del concepto coinciden en señalar tres momentos principales:

a) *La retórica clásica*. Se consideró a la ironía como una figura retórica —tropo de dicción o figura de pensamiento— que, como ya he apuntado, consiste en “decir algo distinto de lo que se quiere decir”, o bien, en proximidad con la antífrasis, “decir lo contrario de lo que se quiere decir”.

b) *El romanticismo*. El movimiento romántico negó que la ironía debiera sujetarse a los márgenes de la retórica. En un intento por recuperar su antigua raíz filosófica (socrática) se buscó que, mediante la ironía, nadie pudiese sentenciar contenidos en forma de “proposiciones rotundas sobre el mundo”. La ironía romántica —también llamada *ironía cósmica*— intentaría reflejar una imagen de la realidad como algo esencialmente innoble, debido a lo cual se terminó por producir la idea programática de considerar al mundo ligeramente (o, según los casos, corrosivamente) y de tomar todo como mero juego. (Ballart, 1994, p. 68; Ferrater Mora, 1981, p. 1761)

c) *Siglo XX hasta nuestros días*. Con base en las diferentes tendencias críticas desarrolladas desde los inicios del siglo XX hasta hoy, numerosos autores han dirigido su atención al análisis de la ironía. Sus aportaciones han recuperado, negado, modificado o ahondado muchas de las tesis clásicas y románticas. Englobar en poco espacio la variedad de polémicas y especificidades en torno al fenómeno resulta imposible. Las revisiones históricas de Pere Ballart (1994) y María Ángeles Torres Sánchez (1999), además de brindar un comentario amplio respecto a las conclusiones de un considerable conjunto de trabajos (retóricos, filosóficos y lingüísticos), otorgan un panorama de la complejidad de la ironía como noción.

dichos antecedentes, resulta más claro reconocer las razones por las que el discurso autobiográfico de Bryce plantea diversos escollos en la edificación de la verosimilitud que el lector, siguiendo las propias reglas del discurso, debe superar o matizar. La principal fuente de dubitación para que la credibilidad en un relato autobiográfico de esta índole adquiera mayor solidez parece residir, en lo fundamental, en el propio carácter movedizo de la locución ambigua. Cuando el sesgo irónico interviene en la narración factual, se produce, de manera deliberada, una inseguridad en el sentido de lo expuesto. Los enunciados pueden ser entendidos en una o en otra dirección —y aun en varias—, de modo que el receptor puede no llegar a adquirir plena certeza de las intenciones del emisor. No se puede fijar una interpretación *estable, única y verdadera* del texto y, por tanto, el discurso resulta susceptible de distintas lecturas. En esta cualidad radica justamente el funcionamiento de la ironía. Ahora bien, si por un lado la incertidumbre puede ser evaluada de modo positivo, pues constituye el centro de una articulación estética peculiar, esta misma característica, por otra parte, puede fungir como una obstrucción para el desarrollo de su fiabilidad. La ironía, en el marco de la reconstrucción del pasado, puede derivar muy bien en una lectura de gran riqueza —gracias a los innumerables titubeos de quien lee—, pero también, para una mente obsesionada por la precisión histórica, su indeterminación puede resultar exasperante. ¿Cómo establecer con exactitud cuándo se habla en broma y cuándo se habla “en serio”? ¿Cómo confiar en un relato de esta índole —que se supone fáctico— ya que las proposiciones pasan, abruptamente, de significados literales a otros alternos? ¿Cómo afincar, en un discurso marcado por el relativismo, los pilares éticos que defiende el autor? Por sus propias cualidades, la labor narrativa desplegada por Bryce, al tiempo que gana en el fluir expresivo, puede llegar a perder solidez en el plano de la verosimilitud y, para un lector sin

sentido de lo irónico, puede mermarse en gran medida la consolidación y aun la puesta en marcha del pacto autobiográfico.

Los mecanismos de la ironía, por otra parte, se encuentran estrechamente relacionados con la comicidad y el humor. Al respecto, debo advertir que empleo estos dos conceptos a partir de un deslinde terminológico. Me refiero a la comicidad como todas aquellas expresiones vinculadas con la risa,<sup>2</sup> y al humor como una realización determinada (histórica) de las formas cómicas —específicamente como el estilo romántico que postuló como principios esenciales la mezcla tragicómica y la presencia de un toque sentimental en la ridiculización—.<sup>3</sup> La obra de Bryce se encuentra marcada por distintas

---

<sup>2</sup> El término *comicidad*, como noción genérica, resulta capaz de abarcar las muy diversas manifestaciones de su campo. *Lo cómico* puede definirse como aquello “que divierte y hace reír”. (RAE, 2001) Su significación establece unas mínimas convenciones en función de los actos comunicativos vinculados con la risa. Sin embargo, al revisar el campo semántico en el que se encuentra la palabra *comicidad*, se comprueba que pertenece a una esfera de variadas sinonimias: irónico, risible, gracioso, burlesco, festivo, humorístico, ingenioso, sarcástico, grotesco, ridículo, chistoso, satírico... (Oleza Simo, 1973, p. 325) Para Juan de Oleza Simo tal correlación es producto de la variedad de tonos que adquiere la comicidad como vehículo de significación; sin embargo, pese al carácter aleatorio de los diferentes conceptos, otorga a la *comicidad* —y no al *humor*— la primacía como *término madre* para definir las expresiones relacionadas con los fenómenos alrededor de la risa.

<sup>3</sup> Sólo fue hacia finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX que el *humorismo* adquirió nuevas particularidades que le diferenciaron como noción. A partir de preceptos románticos que proclamaron la necesidad de romper con la rigidez neoclásica que establecía el desarrollo de un tono específico para cada género literario, se definió al humorismo como el estilo en el que se amalgaman la risa y el dolor, la tristeza y la alegría, la gracia y la ironía, la amargura y la bondad, en una fusión que no sólo perseguiría hacer reír, sino llevar a una meditación intelectual que evitara una visión unilateral de la vida. Conseguir expresar la alegría de las cosas tristes y la tristeza de las cosas alegres; el lado ridículo de lo serio y el lado serio de lo ridículo (Gómez de la Serna, 1968, p. 177; Pirandello, 1946, p. 177; Richter, 1976, pp. 79-81, 83)

Las palabras *humor* y *humorismo* siguieron una evolución similar en diferentes lenguas. Sin embargo, en la actualidad, como se observa en los hábitos de los medios masivos de

ramificaciones de la comicidad —la ironía, la sátira y la parodia, entre otras—, pero busca, como lo ha manifestado expresamente el autor, el cultivo del humor en el sentido romántico ya expuesto. Aunque su escritura genera risas de diferentes tonalidades, lo cierto es que Bryce, en repetidas ocasiones, ha suscrito su predilección por la mezcla tragicómica como el vehículo ideal para conceder coherencia a su imaginario y, acorde con estos preceptos, ha expuesto su poética en distintas oportunidades: “Bueno, es lo que decíamos antes, quiero reírme de toda la realidad y comerme las deliciosas ciruelas, pero también envenenarme con las almendras.” (Lafuente y García Ramos, 1999, p. 73) Sus convicciones —coincidentes con las de numerosos narradores y teóricos que le han precedido desde hace dos siglos— también aluden al principio de la *ridiculización sentimental* como precepto básico.

Creo que cada uno de mis libros, además, recurrió al humor para poner en sus páginas todo el sentido de lo contrario. Quiero decir que cuando uno llora, puede, de pronto, descubrir que en ese llanto hay algo que nos permite mirarnos al espejo y decir: también es posible reír, como quien dice también es posible escribir esta frase o esta historia nuevamente. (Bryce, 2004a, p. 160)

En función de estas nociones, que hacen a menudo referencia a la ironía, la visión de Bryce intenta trascender el entendimiento de la risa como placer infértil o vano desahogo. Para Bryce el humorismo entraña una forma compleja y profunda de comunicación. “Yo creo que el humor es una de las armas de penetración y de

---

comunicación (impresos y electrónicos), prevalece la tendencia a identificar al humorismo con la comicidad. De hecho, en la más reciente edición del *Diccionario de la Lengua Española* se recoge tal entrada: “Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas. // Actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios.” (RAE, 2001). Esta vaguedad se debe a los usos de mayor popularidad y frecuencia de la palabra *humor* hasta el arribo a nuestra época.

conocimiento más grande que puede haber para la sensibilidad humana, porque el humor no se perdona, sino que se entiende.” (Osorio, 1977, p. 61) Cuando se le solicita que precise sus planteamientos en torno a estas formas de expresión, Bryce alude con persistencia al sesgo ambiguo que contienen muchas de las situaciones narrativas que ha creado.

Yo no soy un humorista, yo soy un escritor que tiene sentido del humor y que está presente en todo lo que escribo, en los textos más tristes, más dramáticos. El humor para mí es una manera de penetrar la realidad. Creo que el humor vela la realidad por un lado, pero la sugiere mejor por otro y crea una gran complicidad con el lector, porque el lector allí se entrega al texto tanto como el autor. Es decir, la relación se vuelve afectiva —¿por qué?, porque el humor no exige ser comprendido, sino creído. Hay por ahí una especie de comunicación irracional y afectiva con el lector a través del humor—. (Ferreira, 1991b, pp. 45-46)

Aunque Bryce no se inmiscuye ni profundiza en disquisiciones acerca de la taxonomía terminológica de la comicidad, en muchas oportunidades ha referido su poca preferencia por la producción de meras escenas hilarantes. Para él, la comicidad debe diferenciarse del humorismo, ya que entiende a la primera sólo como el fútil predominio de gracejos y chistes. Afirma que su propósito ha sido siempre insertar un grano de dubitación, de crítica y, sobre todo, de rodeo irónico. En ese sentido se observa que, sin llevar a cabo una separación tajante entre los conceptos, emplea los términos *ironía* y *humor*, si no como equivalentes, sí como nociones que confluyen en lo que toca a la propia naturaleza de sus mecanismos —ocultamiento, mixtura, relativismo, distancia—.

La ironía es algo fundamental en lo que he escrito hasta ahora. Me interesa mucho este tipo de humor que no produce carcajadas enceguedoras sino más

bien una sonrisa lúcida. El humor, en este sentido, se convierte en un recurso de penetración sutil y de conocimiento, ya que permite a la vez acercarse al tema y tomar distancia frente a él. (Bareiro Saguier, 1974, pp. 79-80)

En más de una oportunidad ha declarado su repulsión por aquellas propuestas cómicas que soslayan una aproximación introspectiva. Una y otra vez ha confirmado su postura. Los siguientes son fragmentos tomados de entrevistas —realizadas en 1987 [1991], 1990, 1991 y 1998 [1999] respectivamente— en los que evidencia la reiteración de sus convicciones.

Siempre he dicho que si hay algo que yo detestaría es que mis libros hicieran reír a carcajadas, porque lo que realmente busco con el humor es, utilizándolo como herramienta, penetrar en la realidad de una manera más profunda y sutil. Y para eso hay que empezar por burlarse de uno mismo, porque entonces es cuando se crea la ambigüedad, la ruptura del maniqueísmo y la actitud de no exigir ni siquiera ser comprendido. Lo que el humor pide es que se le crea, y por eso precisamente genera una complicidad con el lector. (Lafuente, 1991, p. 46)

El humor en literatura que te hace reír a carcajadas, te abre la boca tanto que te ves obligado a cerrar los ojos y ya no lees nada, la gran patochada, el chiste, no me han conmovido nunca. (Lafuente, 1990, p. 27)

La comicidad [...] es algo que a mí en la literatura no me ha interesado. No quiero descalificarlo categóricamente porque sería una tontería, pero no he querido hacer yo payasadas en torno a unas situaciones que fácilmente podrían degenerar en eso si no se les daba un trato literariamente fino. (Ferreira, 1991b, p. 43)

Yo detesto la carcajada sonora y total, aquella que hace tanto ruido y nos hace abrir tanto la boca que hasta se nos cierran los ojos, aquella que nos deja ciegos y sordos, incapacitados, por tanto, para la más mínima observación y reflexión. (Lafuente y García Ramos, 1999, p. 64)

La ironía y el humor, componentes constitutivos del estilo de Bryce, poseen también preeminencia en su escritura explícitamente autobiográfica. Resulta



palpable que en sus trabajos alrededor del yo se emplea a la ironía como posibilidad retórica —tropo de dicción o figura de pensamiento—, se revela el influjo de un constante escepticismo que envuelve a las opiniones —ironía filosófica— y, de igual modo, se advierte la constitución de mezclas tragicómicas —o como él prefiere llamarlas, *tragirridículas*— para llevar a cabo el dibujo de su intimidad.<sup>4</sup> Tanto la caracterización del autor-protagonista (y del resto de los personajes) como el hilo dramático que envuelve a las tramas, se encuentran imbuidos (o amenazados) por las dudas axiológicas y por el tratamiento bufo. La tensión textual, en gran medida, se apoya en esta deflación cómica recurrente. Aunque no siempre las tramas se deslizan hacia el registro irónico-humorístico —pues se lleva a cabo un proceso de explicable dosificación—, el flujo discursivo se estructura con base en un considerable nivel de anfibología y de articulación burlesca. El procedimiento puede resumirse del siguiente modo: para aquel lector que conoce el estilo de Bryce —y que, por tanto, ha construido una red suficiente de expectativas—, una vez que transcurren ciertos lapsos del discurso —de distinta extensión— en los que no intervienen elementos equívocos o graciosos, se produce un suspenso en torno a la cada vez más próxima salida cuestionadora

---

<sup>4</sup> “La ironía en la novelística bryceana cubre un amplio espectro cultural y se da en diferentes grados y modos. Respecto a los grados, la ‘abierta’ (*overt*) permite al lector ver la ironía a primera vista. [...] Por otro lado, la ironía ‘encubierta’ (*covert*) no está para ser vista de golpe sino detectada. No es evidente y los indicios no la revelan de inmediato. Se corre el peligro de que esta ironía pase desapercibida... [...] [Por otro lado], además de la ironía retórica, también se dan las llamadas situaciones irónicas. [...] La ironía utilizada en la obra, como técnica literaria, postula una doble audiencia de lectores: la de aquellos que no logran descifrar su verdadero sentido y la que sí lo hace. [...] A la vez propicia el distanciamiento [entre el ‘yo’ personal y el ‘yo’ de la ficción] por medio de un humor socarrón y tristón. [...] Estas múltiples interpretaciones, estas ambigüedades de situación, que son la esencia misma de la ironía, la cual a su vez refleja las paradojas de la existencia, son lo que dan alma y vida a la novelística bryceana.” (Krakusin, 1996, pp. 165, 166, 169, 172, 190, 191)

o antisolemne —que puede ser una palabra, una oración, un párrafo y aun páginas enteras— que complementen, que culminen o que rompan con la narración previa. Tal mecanismo constituye una de sus principales palancas de expresión. Por lo regular la descripción de los hechos, cuando se trata de una situación patética, acude (de modo contrastante) a interrogantes veladas, palabras coloquiales, imágenes inesperadas o pormenorizaciones absurdas. El choque entre los elementos participantes —como lo declara su propia doctrina— permite la transmisión de tenues significados y de subterráneas implicaciones.

Los textos autobiográficos de Bryce dan repetida cuenta de los anteriores rasgos. Tomaré distintos fragmentos —independientes entre sí pero que, al cabo, permiten ofrecer una visión integral— en los que se advierten algunas de dichas propiedades. Se observará, a través de estas citas, que las técnicas en torno a la comicidad forman un todo en el que resulta difícil establecer límites irrevocables entre cada noción. En el primer ejemplo a comentar, tomado de las antimemorias, se relata una de las numerosas (y perennes) entrevistas de Bryce con la *principessa Sylvie*. Tras un breve preámbulo en que se describen las calles de Roma, el autor-narrador se presenta a sí mismo por medio de un apunte denigrante. Al tiempo que se sugiere una falta de entusiasmo por la reunión con su querida amiga —ya que el encuentro tiene lugar muchos años después de sus heroicos arrebatos en el París de los setenta (relatadas en las antimemorias y en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*)—, se filtra la nostalgia por el antiguo vigor corporal y, más que eso, se subraya un estado de desasosiego. Sin embargo, pese a dicha tesitura, la escena recurre a un tono desenfadado y a la inserción de palabras jocosas.

Yo andaba con algunos kilos de más, al llegar a Roma, producto del buen yantar anegado en tintos de calidad que había caracterizado mi escala anterior en Lisboa... [...] Mientras todas estas cosas van a suceder mañana a partir de las 14:30, hora de su llegada a la estación Termini, yo sigo con mi trote romano y una ampolla a la altura de la vía del Babuino. Pero ahora mi trote se ha hecho lento porque busco aquel departamento donde, hace unos malditos treinta años, todo en la vida era posible con ella todavía. [...] Son las seis de la tarde, oscurece, estoy cansándome, y me da la impresión de que no he perdido ni un solo gramo. Y, maldita sea, hasta me da la impresión de que me estoy hinchando y de que el pantalón me aprieta en la cintura, correa de miércoles. Después son las nueve de la noche y siento que tengo hidropesía. Hidropesía aguda. Me caen “michelines” rellenos de agua hasta de los codos. Además, ustedes no saben cuánto pesa descubrirse tonel, es algo así como Gregorio Samsa despertándose insecto. Difícil de asumir. De abordar, sobre todo. [“Cena, infierno y primavera en Roma”] (Bryce, 2005a, pp. 117-119)

Ironía y humor (en su sentido romántico) se manifiestan en el anterior fragmento. El centro del discurso se localiza en un yo que se reconoce, desde la perspectiva de la voz que rememora, poco animado y bajo una apariencia grotesca. La cena —tema del capítulo— no es referida exactamente como una cita erótica, sino más precisamente como un encuentro filial, sin embargo, de modo tácito, se recuerda que la mujer y él, treinta años atrás, gozaron de una pasión compartida, de otro estado físico y de otro temperamento. El relato, en función de tales antecedentes, lejos de caer en una clara melancolía discurre por el camino del autoescarnio. El narrador-personaje se describe excedido en kilos, muy bajo de condición atlética, con una ampolla en el pie e hidropésico. El retrato de su condición mental es llevado a cabo, metafóricamente, por medio de una revisión fisonómica que, de manera manifiesta, humilla a la propia imagen. El empleo de expresiones y palabras coloquiales como “correa de miércoles”, “michelines”,

“tonel”, así como la mención de Gregorio Samsa —que se repite más adelante en el capítulo— difumina las implicaciones sublimes. El recuerdo del otrora personaje ardiente —llámese Alfredo Bryce o Martín Romaña— contrasta con este viejo gordo que camina con dificultad. El yo amoroso (o amistoso) se reduce a una figura caricaturesca. La supuesta alegría por su nueva entrevista con Sylvie se ve distorsionada por el bajo nivel emocional al que se alude. Incluso se sospecha que no hay tal alegría. Pero todo ello, es decir, la condición psíquica del personaje, se encuentra construida a medias palabras. El lector, habida cuenta de los nexos intertextuales, debe completar el sentido de las oraciones y, en gran parte, intuir lo que la trama busca comunicar —que en mucho es una especie de conclusión al boceto ficcional de Octavia de Cádiz—. Si el capítulo cierra con la aceptación de que Bryce se divirtió y se emocionó finalmente con Sylvie —a pesar de sus fatigas— un color sombrío queda como resabio. Esta ambivalencia se instaura desde el propio título del texto: “Cena, infierno y primavera en Roma”. No se puede, tras leer el relato, apuntar con certeza si las palabras reflejan aflicción o regocijo. Más bien se establece, tal como el mismo autor lo declara en la explicación de sus preceptos, una mixtura de ambos componentes. Con base en mecanismos análogos a los de la comunicación irónica, que no permiten una interpretación estable, verdadera y única del sentido oracional (o de un texto en su conjunto), el humor, como recurso expresivo, establece una indeterminación en el tono anímico. Sucede con esta amalgama emocional algo parecido a lo que ocurre con la dislocación dilógica de la ironía: ¿Cómo separar de manera tajante el sentimentalismo de las burlas? ¿Cuándo termina la ternura, cuándo comienza la sátira y cuándo se desarrolla a plenitud la honestidad (fáctica) del narrador que confiesa? ¿Cuál es el tono y cuáles son las intenciones que predominan? Ambos

fenómenos —la ironía y el humor— no posibilitan la cimentación, en el nivel semántico, de respuestas unidireccionales y concluyentes.



*Caricatura de Pancho, publicada en Le canard enchainé en 1999.  
(Ilustración y pie de imagen tomado de: Con eñe, 1999, p. 9.)*

Un tema muy similar —el de la vejez y el erotismo—, así como el empleo de una técnica irónico-humorística en el tejido del relato, son traídos a cuento en otro episodio que, comparativamente, transmite un cariz mucho más desalentador: se relata una aventura extramarital de Bryce con una hermosa mujer mucho más joven que él. Las connotaciones patéticas del recuerdo son reguladas, nuevamente, por la inserción de elementos conversacionales y, a lo largo de la exposición, por algunas palabras en apariencia fuera de contexto. La expresión íntima y taciturna recibe los recurrentes toques de terrenalidad o de anticlímax, tan propios de Bryce, que abren una delicada interrogante acerca de la verdadera distancia emotiva que separa al autor-narrador de la reconstrucción de los acontecimientos.

Y ahí la llamé el día en que asumí, por fin, que yo era el más débil en esa relación. Treinta años de edad nos separaban, y por más que ella me juraba y me

rejuraba que ello, en su caso, no tenía importancia alguna, yo me pasaba la vida buscando parejas tan disparejas como la nuestra por las calles y plazas de Madrid. Pero fue sin duda en un precioso restaurante del Distrito Federal, durante un viaje relámpago a México, donde una desigual pareja elegantísima me clavó el puntillazo. Terminaban de almorzar, en el lindo claustro del restaurante, y ella lo ayudaba a él a levantarse de la mesa. Esa señora, de unos cuarenta años perfectamente bien llevados, guapa, alta, ágil, acababa de extenderle un brazo solícito a su esposo, todo un dandy y alto y delgado y todo lo que ustedes quieran, pero que necesita de ese apoyo de su esposa para ponerse correctamente de pie. Entendí. Más claro ni el agua. Por otra parte, Pilar [la segunda esposa de Bryce] me quería matar, en Madrid, pues lo había descubierto todo, mientras que Tere, mi adorada y siempre más alta Tere Milagros, me acababa de matar en el claustro de un restaurante de México, sin siquiera estar ahí.

De regreso a Madrid, miré muy detenidamente las fotos que Tere y yo nos habíamos sacado en Barcelona, y descubrí por fin una en que ella, aunque no me está ayudando a ponerme de pie, en unos de esos restaurantes árabes en los que todo anda por los suelos, sí me está mirando como quien espera finalmente tener que echarme una manito para empezar con mi maniobra. Casi la mato, pero Tere, la chica de la foto, mi adorada Tere de carne y hueso, ni siquiera estaba en España, para matarla. ["Otras voces, otros horizontes, otros sentimientos y geografías"] (Bryce, 2005a, pp. 481-482)

El tema amoroso, tan recurrente en la narrativa de Bryce, recibe (como se puede observar) una obstinada matización cómica en sus textos autobiográficos. En las anteriores líneas, dedicadas a Tere Milagros, se observa este manejo de significados crudos que se suavizan por medio de una actitud aparentemente grácil. La aceptación de la vejez por parte del narrador, al tiempo que es comunicada a partir de matices melancólicos, elude caer en un melodramatismo ramplón. Aunque se advierte un tanto la congoja del protagonista, se subrayan asimismo detalles que evitan la supremacía del patetismo. Al igual que en otros

tratamientos de su obra —cualidad también discernible en sus cuentos y novelas—, los integrantes de la pareja son referidos a partir de la exhibición de sus defectos o son perfilados a través de menciones degradantes —baste recordar al “exagerado” Martín Romaña, a la “flacuchenta” Sylvie-Octavia de Cádiz y a la persistente “bisquerita” de Inés-Maggie—. Los personajes carecen de dimensiones heroicas. El final feliz de la comedia clásica, signado por el matrimonio o por el cumplimiento del deseo, se ve en gran medida roto en los diferentes relatos del autor. En el anterior pasaje de Tere Milagros —también tomado de las antimemorias— se desarrolla una anécdota que, de modo cínico, divulga el adulterio en que se vio envuelto Bryce durante un periodo más o menos largo. Todos los personajes resultan objeto de mofa: Pilar (su mujer) es pintada como desorientada cornuda, la hermosa modelo Tere Milagros es dibujada (como prototípicamente corresponde) con cierto carácter superficial y frívolo y, finalmente, Bryce se representa a sí mismo como un profesor lascivo y decrepito. Al igual que en otros textos de su autoría, Bryce ejecuta una parodia del argumento erótico tradicional. En ellos no se hace irrisión de un texto en específico, sino de todo un imaginario —trágico o melodramático, popular o culto— en torno a la relación amorosa. Este aspecto crucial de su recuento retrospectivo no se salva de la ambivalencia común a las tácticas literarias del autor. La narración de tintes sarcásticos, y los personajes que integran su configuración, reflejan la ruptura de la idea del amor como conducto hacia la felicidad y el éxtasis. Por el contrario, cada relación de Bryce se dirige a la frustración —de hecho así culminan las historias la mayor parte de las veces— y son evaluadas, retrospectivamente, con una ligereza que parece producto del alivio que han dado los años. El sufrimiento, que presumiblemente sintió el autor, queda aminorado por el influjo de un narrador que persiste en apoyar sus puntos

de vista en el encuadre de pormenores irrisorios. El desfile de novias, esposas y amantes deja tras de sí toda una historia sentimental, pero también una serie de divertidos cuadros. La plasmación del recuerdo toma dos direcciones: a) la simple anotación de la anécdota —que corresponde al núcleo fáctico de la narración (en este caso el romance extramarital)— y b) la valoración cómica de los sucesos —que corresponde a la perspectiva del narrador en tiempo presente (casi siempre cínica) y, ante todo, a una vocación estilística del autor—. Bifurcación en el sentido del discurso que produce, en los planos de la verosimilitud, diversas consecuencias (sobre las que volveré un poco más adelante).

Pero no todo en la producción autobiográfica de Bryce, a despecho de su supuesta (y premeditada) huida de la comicidad sólo graciosa y festiva, se encuentra marcado por el sentimentalismo. Lo cierto es que en muchas ocasiones —para gozo del lector— el discurso se interna en los dominios de la hilaridad más desatada. Estos intervalos, lejos de aminorar el empuje del aparato narrativo, constituyen algunos de los momentos más perdurables de su obra. El acento socarrón sustenta a este tipo de imágenes que, indiferentes a la melancolía, simplemente dan pie a secuencias y diálogos abandonados con plenitud hacia la caricatura. No hace falta mayor trascendencia espiritual en estos periodos. En el siguiente pasaje, por ejemplo, se retrata el estrambótico asalto que el autor sufrió en Berkeley, California, en 1975, al salir de una función de cine político —la proyección de una película antipinochetista— en el estacionamiento de un centro cultural (La Peña) del barrio negro de dicha ciudad cuando se encontraba en compañía de sus amigos Anne, Patty y Carlos Poirier.



Mi intervención tuvo lugar en aquellas circunstancias y en un inglés que, sin duda alguna, les resultaba a mis futuros asaltantes tan shakespeareano como tribal y guerrero me resultaba a mí el suyo.

—Lo más posible es que se trate de un ligero malentendido —dije, y los negritos, más los negrazos que ya habían venido en su ayuda, debieron pensar que yo era Pinochet o algo así, porque lo cierto es que la palabra *malentendido* la pronuncié ya en el suelo y casi como último suspiro porque alguien acababa de rematarme con tremenda patada nocturna, trasera, y en plena zona del hígado. Era una pena morir malentendiendo y malentendido y mientras escuchaba cómo Patty y Anne gritaban enloquecidas que yo era peruano, que por qué me habían pegado siendo yo del tercer mundo como ellos los negros en los Estados Unidos y las víctimas del golpe de Estado en Chile. Como los negros tercermundistas de los Estados Unidos no sabían qué diablos era un chileno ni qué demonios un peruano, ya que todo eso junto equivale a chicano de mierda, estaba a punto de recibir las cincuenta mil patadas de gracia sin entender absolutamente nada (salvo que no debía moverme ni chistar), cuando por fin llegó la policía y se armó la gran encerrona negra y nocturna en el estacionamiento.

—Lo más posible es que se trate de un malentendido —les dije a los mil policías cuyos patrulleros iluminaban a unos cincuenta negros y negritos de torso desnudo y cara contra la pared del estacionamiento. Pero tampoco la policía de este Harlem tan poco esperado por mí parecía entender el inglés de William Shakespeare y lo que querían era en cambio que yo entendiera de una vez por todas en qué tipo de barrio de mierda andaba metido y que los ayudara de una vez por todas también a mantener su reputación de duros entre esa gente de mierda, señalándoles a un culpable de mi agresión para que ellos pudieran darle su tremendo merecido. Bueno, me dije, pensando que la policía no enseña sociología y que en todo caso nadie en ese momento me podría explicar la composición urbana de Berkeley. Simple y llanamente yo no me había fijado que entrábamos a uno de los barrios peligrosos de esa área vecina ya a Oakland. [“Cual Shakespeare en Harlem”] (Bryce, 1994a, pp. 134-135)

En este tipo de episodios Bryce se abandona a la energía de la farsa y del juego carnavalesco (además de mostrar, en este caso, una opinión política

soterrada). La comicidad se funda entonces en las peripecias corporales, la rapidez de la acción, la descripción chispeante, los epítetos agresivos y el énfasis en el absurdo que subyace a los hechos —recuérdese el puñetazo que propina Bryce (como personaje de novela) a Martín Romaña cuando éste daba de golpes a su casera con la máquina de escribir—. Los relatos se aproximan, por su movimiento verbal, a la viveza de los gags cinematográficos o de las comedias de situación. A ello se suma el empleo de un léxico coloquial que transparenta las valoraciones de la voz narrativa. En el anterior pasaje, por ejemplo, se emplean palabras y expresiones salpicadas de un humor cáustico que brindan el ambiente de la escena: el inglés “shakespeareano” (de Bryce), “negritos”, “negrazos”, “patada trasera”, “morir malentendiendo y malentendido”, “negros tercermundistas de los Estados Unidos”, “chicano (así como *barrio* y *gente*) de mierda”, “mil policías”, “encerrona negra y nocturna”, “el Harlem universal que tenemos todos en la mente”. A partir de una serie de lugares comunes —relativos a la discriminación y el racismo— se relata una anécdota que no contiene mayor contenido meloso. El objetivo parece centrarse en reconstruir un cuadro que, finalmente, transmite la imagen de un suburbio estadounidense en el que el autor, como persona blanca y peruana, fue víctima de las condiciones culturales que ahí imperaban (al menos en esa época y presumiblemente hoy). No se encuentran disquisiciones de índole académica o periodística, ni añoranzas psicologizantes ni reflexiones de carácter mesurado. El recuerdo personal sencillamente da pie a un capítulo de tintes bufonescos sin penetrar del todo en cavilaciones de otro orden. El dinamismo del relato se ubica en el mero placer de hacer sorna a un trance que, a decir del propio Bryce, pudo tener graves consecuencias en su momento. El asalto y la golpiza —el núcleo fáctico de la narración— sirven como el centro temático de un capítulo que, de nuevo, no se limita a la constatación escueta del

incidente, sino que otorga una valoración retrospectiva del narrador fundada en la dicción cómica. Sin embargo, pese a la bifurcación de dichos componentes, el nudo dramático (factual) y la tasación ética (cómica) no corren por separado (o en párrafos aparte). La descripción de los acontecimientos y la evaluación del narrador caminan de modo simultáneo. Es justamente a través del acento bufo que se logra comunicar el meollo de la acción. La utilización de recursos deformantes faculta el retrato prolijo de los sucesos y permite la descripción de una serie de estados anímicos. Lejos de borrar la verosimilitud, la actitud fársica enfatiza los elementos que rodean a la trama y, sobre todo, transportan la opinión del yo que narra. En este tipo de fragmentos —en los que se advierten pullas más directas— no predomina la suavidad de la frase irónica predominante en otros sitios, sino la energía de un tono abiertamente satírico que tiene como resultado una enunciación poco ambigua. La ironía, es verdad, subyace en la escritura y en el propio funcionamiento cómico, pero no se erige como el principal vehículo conductor del sentido. La sátira —otra de las gradaciones de la comicidad— se apodera en estos casos de la enunciación. Un asunto sobre el que vale la pena detenerse en algunas de sus repercusiones.

Bryce, debido a su explícita adscripción a los principios del humor romántico, ha negado que la intención satírica motive la elaboración de sus textos. No obstante, como se ha podido observar —en el pasaje anterior pero también en otras citas de este trabajo— el resorte destructivo no es ajeno a su óptica. En este sentido, sin entrar en minucias, cabe acotar que la sátira, en el marco de la comicidad —a diferencia de la ironía y el humor—, ocupa el sitio en que con mayor fuerza (y con un menor grado de enmascaramiento) se asume la agresión y la

crítica como ejes del discurso.<sup>5</sup> Bryce, en muchos periodos de su obra autobiográfica, así como en el desarrollo de gran parte de sus juicios de carácter literario o político, penetra claramente en los dominios de la sátira. En estas oportunidades lleva a cabo, casi siempre, un escrutinio acerca de diferentes experiencias o personajes, o bien —ya con encono— una desembozada burla de determinados rasgos, recuerdos o escenas. Las descalificaciones pueden ser difuminadas bajo el tamiz de la ironía y el humor, pero también pueden arribar a la execración y el insulto. De cualquier manera, pese a su supuesto apego al humor melancólico, en estos momentos la dicción de Bryce no puede ser calificada más que de mordaz e hiriente. En el siguiente pasaje, por citar otro ejemplo (uno de tantos), se hace mofa de las poses que hicieron famosos a varios de los integrantes del *boom*. Todos los escritores que menciona son sus amigos y, en lo que se refiere al análisis crítico, no se manifiesta una descalificación en el plano estético, sino que simplemente se ridiculiza la conducta —en mucho snob— de aquellos jóvenes latinoamericanos que en poco tiempo alcanzaron enorme visibilidad publicitaria.

A Mario [Vargas Llosa], no sé, como que no había manera de tomarlo con eclecticismo. Era de una sola pieza y se bastaba a sí mismo y, con toda su simpatía y cordialidad auestas, era ejemplar. Y su ejemplo se seguía a pie juntillas o se convertía uno en muy mal ejemplo. Mario era un militante de todo lo que hacía y todo lo hacía con la mayor disciplina. [...] Carlos Fuentes, por ejemplo, se afirmaba para mi espanto, escribía a máquina y con un solo dedo de

---

<sup>5</sup> También la sátira ha recibido a lo largo la historia una diversidad de explicaciones teóricas. En los intentos por alcanzar una más clara delimitación de la sátira, algunos especialistas han optado por enumerar determinados aspectos que se consideran esenciales en su estilo. Entre otros, se han señalado tres rasgos constitutivos en su realización. a) *Intención agresiva*, b) *Intencionalidad moral o crítica*, y c) *Comicidad*. Tres cualidades que numerosos textos de Bryce cumplen cabalmente.

una sola mano, todo un récord histórico de velocidad con un solo dedo y de tabaquismo literario, ya que la otra mano la necesitaba para fumar tanto como Humphrey Bogart en sus mejores momentos. Un ejemplo inimitable porque yo había dejado de fumar cuando me lo contaron. García Márquez se vestía de obrero, se ponía unos mamelucos memorables para darle a la jornada laboral grandeza, sencillez y rudeza picapedrera y, al mismo tiempo, acercarse a la concepción de lo que debe ser un trabajador intelectual no desligado de su base popular. [...] El lado cómicamente grave de la realidad [*esta aseveración la realiza Bryce tras establecer todas estas características en conjunto*] me hace recordar a aquel producto del subdesarrollo que quería publicar una novela “que tenga de García Márquez, de Carpentier, de Vargas Llosa, de Fuentes, en fin, de mucho éxito mío, compadre”. Es un hombre moralmente asqueroso, hoy. [“Domesticando el sueño”] (Bryce, 2005a, pp. 36, 50, 55)

Se logra observar en el anterior pasaje que, independientemente de la amistad que liga al autor con los escritores que menciona (excepto el último, de quien no revela el nombre), su escritura desliza opiniones duras respecto a su comportamiento. El dejo irónico prevalece en sus burlas, pero en definitiva las palabras transparentan una obvia descalificación —repito, no de su obra, sino de su personalidad— que manifiestan una clara intención satírica. Esta propiedad es explicable, dado que la comicidad posee un espectro que raramente se desliga de la agresión como componente básico. De hecho, entre las teorías que explican el fenómeno cómico se encuentran aquellas que subrayan como fenómenos psicológicos esenciales la sublimación del ataque físico en fórmulas lingüísticas, así como la manifestación del sentimiento de superioridad (de triunfo) como desencadenantes de la risa —más allá de los análisis cognoscitivos acerca de los procesos verbales: incongruencia, choque semántico, desconcierto-esclarecimiento, sentido en lo desatinado, contraste de representaciones y *quid pro quo* (una cosa por otra)—. Debido a ello, resulta muy difícil que la enunciación

marcada por la comicidad —como en el caso de Bryce— anule sus vínculos con la provocación (abierta o disfrazada) como factor principal. Incluso en la ironía y en el humor romántico, pese a sus posibles delicadezas, subyace este ingrediente prácticamente necesario.

Bryce, al igual que en lo concerniente a otros aspectos de su obra, ha explicado en diversas ocasiones sus ideas acerca de la sátira. Y, como ocurre con su visión acerca de los chistes y las bromas, Bryce considera que la enunciación satírica pierde hondura a causa de su carácter unilateral. En términos generales, cuando se le inquiere sobre las capacidades demoledoras del escarnio, remite de nuevo a su gusto por la ironía —en su sentido tanto filosófico (escéptico) como retórico— y por el humor triste. Afirma que la comicidad de la sátira es lacerante, sin posibilidades de perspicacia ni de reflexión, y asegura que puede leerla en otros pero que procura no caer en ella.

Yo detesto la sátira intencionada. Yo creo que la sátira es el humor con tesis, no esa inutilidad, o ese explicarse por sí mismo, del humor. Los personajes nunca deben ser motivo de burla o escarnio, y yo creo que el escritor tiene que sentir el mismo interés, si no el mismo afecto, por todos los personajes, tiene que estar en todos ellos en cierta forma, porque si no la literatura tiene el peligro de convertirse, y muchas veces ha tenido tendencia a hacerlo, en un catálogo de buenos y malos, de caer en un maniqueísmo enorme. [...] Pero en España triunfa el humor quevedesco, el humor satírico, malo, duro, hecho incluso para acusar de judaizante a Góngora. Y no quiero decir con esto nada en contra de Quevedo, de ninguna manera, [...] yo no quiero ir contra la grandeza de Quevedo. La genialidad es lo que da homogeneidad a su obra, pero lo que me interesa señalar es que es de una disparidad brutal en el tratamiento de sus personajes. Yo no he leído en mi vida libros tan crueles como *El buscón* o *Los sueños*, y el domine Cabra, que es un personaje que está en *El buscón* y está en *El lazarillo de Tormes*, es tratado de una forma tan distinta por el autor de *El lazarillo* que ahí es donde está la diferencia. Eso es la ironía. Después de siglos de escritura, la

suma y la cima de todo esto seguirá siendo Cervantes, pero yo creo que a todos los personajes uno los debe tratar con igual interés, curiosidad, pasión, etcétera, y en ningún momento uno de ellos debe de ser objeto de burla o escarnio. [...] El humor quevedesco [...] es un humor que mata, un humor satánico. (Lafuente y García Ramos, 1999, p. 67)

Sin embargo, el programa irónico-humorístico del autor se encuentra lejos de cumplirse a cabalidad. La agresión forma parte de su poética y no puede obviarse en la interpretación de su escritura. En gran parte de su obra se toma como punto de apoyo a objetos que resultan blanco de una cruenta ridiculización. La comicidad de mala entraña —de la que Bryce dice huir— tiene continua presencia en su producción. Y en el plano autobiográfico estos segmentos proporcionan numerosas marcas —dado el carácter inequívoco de las agresiones— que revelan la posición ideológica, ética o personal del autor. Su risa se encuentra en estos casos lejos de la inocuidad o la inocencia. Basta traer a la memoria las diatribas en contra de Fujimori, el sarcasmo en contra de los izquierdistas radicales o, en muchos casos, los calificativos alrededor de ciertos personajes de su vida privada, para poder cerciorarse de muchas de sus convicciones. Su tono, en estos campos, resulta de una virulencia o de un rigor implacables. Incluso llega a perder la gracia para caer en las zonas de la invectiva y el libelo. Su estilo, al igual que el de la mayoría de los autores y textos que se internan en estos territorios, revela la enorme maleabilidad de la dicción cómica como vehículo comunicativo. La broma, la crítica, la ponzoña y el juicio razonado se unen para crear una mezcla crítica de enorme significación.

En el Perú, créanme, no hay, no ha habido, ni habrá jamás gobernantes de nuevo cuño. No sé por qué. No me pregunten. Si lo supiera le vendería mi secreto mágico al Banco Mundial y al Fondo Monetario Internacional. A los dos. Y

me lo pagarían en oro, diamantes, platino y uranio, seguro. Pero, eso sí, el pesimista que soy les jura que, así por ejemplo como algunos creyeron que, uno detrás del otro, Alan García y Alberto Fujimori eran dos gobernantes nuevos, ahora les ruego que me digan si, en el instante mismo en que tocaron la silla presidencial del Perú, esos dos personajes no se convirtieron en simples gobernantes de toda la vida o simples gobernantes de turno. ¿Cómo la ven? ¿Soy demasiado pesimista? ¿Y ustedes? En fin. Como me decía una y otra vez mi gran amigo, el poeta Abelardo Sánchez León: “Yo no soy duro, Alfredo. Yo soy claro.” [“Cinco años más tarde, *la patria*”] (Bryce, 2005a, pp. 434-435)

La comicidad —desglosada en sus distintas gradaciones— constituye uno de los elementos fundamentales en la escritura autobiográfica de Bryce. Su búsqueda de la risa es uno de los principales puntos de distinción con otras obras de carácter retrospectivo. Si la mayoría de los textos autobiográficos intentan anclar sus afirmaciones fácticas en tonos sobrios, mesurados o circunspectos, Bryce recurre sin ambages a la dicción cómica para edificar su historia de vida. Quizás en esta propiedad se encuentra la justificación del subtítulo antimemorias como forma específica para enfrentar la reconstrucción del pasado personal. Al hacer propio el epíteto acuñado por André Malraux, y agregando su propio estilo, Bryce lleva a cabo una parodia del género autobiográfico que cuestiona las pretensiones de completa fidelidad a los hechos *tal como ocurrieron*, fustiga (indirectamente) las reiteradas autojustificaciones (muchas veces llenas de culpa) de otros autores respecto a los actos que realizaron y, sobre todo, reivindica a la literatura antisolemne como posibilidad expresiva. La parodia de la autobiografía tradicional arriba a sitios que enriquecen el discurso por sus alusiones a obras canónicas —textos parodiados— y por sus aportaciones particulares como



ejemplar cómico —texto parodiante—. <sup>6</sup> La intención cómica rompe con la idea de que sólo mediante un tono seco y ceremonioso se logra arribar a efectos convincentes en cuanto a los regímenes de credibilidad. Implícitamente se reconoce que resulta imposible construir un relato —por más adusto que sea— que proporcione una versión perfecta del mundo, por lo cual el escritor se encuentra libre para jugar con el lenguaje y con los recuerdos privados en las formas que le plazcan. Bryce escapa sistemáticamente de rígidos preceptos veristas para dar rienda suelta a las intervenciones de su opinión (tantas veces burlescas) en la estructuración de las tramas. Su escritura mantiene una permanente interrogación respecto a los alcances de la autobiografía. Bryce, frente a los dilemas del género, elige el registro que siempre ha sido de su

---

<sup>6</sup> Me detendré en el concepto de parodia —ya que acudo repetidamente al término—. Hago referencia a la parodia, apoyado en Linda Hutcheon, como el mecanismo que consiste en una imitación de las convenciones de un canon genérico o estilístico. La parodia es fundamentalmente un aparato *intertextual*. La parodia tiene como base de organización un modelo establecido o ciertas normas literarias específicas. El proceso paródico efectúa una síntesis y una superposición de textos: la incorporación de un texto parodiado (en segundo plano) en un texto parodiante (en primer plano). El origen etimológico del término refuerza esta especificidad (*para*: “contra” o “al lado de”; *odos*: “canto”): la parodia como *contra-canto* (Hutcheon, 1992, pp. 177-178). Existe un gran parentesco entre la ironía y la parodia. Ambas reclaman la atención y las competencias del lector para apreciar la sutileza de su funcionamiento. En ambas hay dos mensajes superpuestos: *Lo que se dice/Lo que se quiere que se entienda*. El texto parodiante se revela siempre subordinado a las convenciones que le otorgan validez. La intención paródica es variable. Generalmente se le concibe como imitación exagerada de un estilo o de unas convenciones con el fin de provocar un efecto cómico u hostil, pero tal degradación del modelo parodiado no se desarrolla siempre: se puede presentar desde un color agresivo y denigrante, hasta una postura positiva (deferente y aun reivindicadora de lo parodiado: el pastiche). Así, tomando en cuenta esta distinción, se puede afirmar que la intención de la parodia es por lo general crítica, pero no siempre ofensiva. El juego paródico puede interpretarse como adaptador y conservador de una tradición, o bien como transformador y transgresor de convenciones establecidas (Hutcheon, 1992, pp. 181-183, 188-189).

predilección para ofrecer una versión (entre tantas posibles) de la reconstrucción autobiográfica. Acude al modo retrospectivo y lo rehace a su manera. No teme a las deformaciones que la ridiculización provoca en un discurso de corte testimonial. En su intento por generar vehemencia narrativa corroe los pilares tradicionales de la verosimilitud histórica.



*1970. El escritor en su etapa parisina. (Imagen tomada de la Biblioteca de Autores Contemporáneos —de la página electrónica: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2009—.)*

Como ha sido dicho, ironía, humor, parodia y sátira —entre otros conceptos— generan inevitables repercusiones cuando participan en el engranaje del relato autobiográfico. Fenómenos como la ambigüedad, la incongruencia, el contrasentido y el ocultamiento psicológico no dejan de intervenir en el desarrollo del discurso. “El humor de Bryce, en efecto, surge desde un contraste entre

distintas voces y niveles narrativos, por la asociación de registros contrastantes y la fluctuación de las interpretaciones.” (Craveri, 2004, p. 264) Asumiendo que su propósito es ante todo estético, cimenta su edificio literario en la creación de una risa que irremediabilmente contiene elementos axiológicos (subjetivos). Bryce, de cualquier manera –como lo repite continuamente en su obra— sabe que la realidad, la ficción y la memoria conforman una danza en la que dichos componentes se funden sin que sea posible, en algún momento, una plena discriminación entre ellos. Dados los componentes de hiperbolización, distorsión y ambivalencia propios de la comicidad, el relato apegado al yo adquiere nuevos alcances. Julio Ortega, a propósito de *La vida exagerada de Martín Romaña*, pero en realidad con juicios aplicables a toda la escritura de Bryce, ha definido este aspecto de su estilo como una ruptura con la economía verbal realista y decimonónica.

De modo que cuando *La vida exagerada de Martín Romaña* plantea una estética de lo exagerado, que hiperboliza tanto los actos de vida como los de habla, se puede deducir que, en primer término, estamos ante una nueva retórica. Una contra-retórica, que subvierte la base discursiva de la sociedad burguesa, heredera de la moral del término medio y del bien decir. La exageración [...] supone un habla permisible, antieconómica. Frente al contrato comunicativo burgués que demanda intercambio de información en paridad y formalidad, la novela excede la norma social del habla económica; y hace de ese exceso la práctica central de su crítica de los valores tradicionales de la burguesía y sus nuevas clientelas de clase media ilustrada. Claro que esa crítica alcanza también a la ética protestante de la concisión informativa y, en algunas instancias, confronta directamente el arduo, incólume sentido literal de algunas normas del habla. [...] Se dice mucho pero no todo se cree; los personajes se retratan en su habla pero unos y otros se contradicen; hay niveles de acuerdo pero hay muchos otros de desacuerdo. Esta acción retórica responde a los contextos

comunicativos y en ellos se produce y reproduce, a veces con mayor riqueza episódica, el habla de las exageraciones. (Ortega, 1993, pp. 75-76)

Sin embargo, y a pesar de su influencia, tanto el derroche verbal como el empleo de recursos cómicos no implican necesariamente la pérdida de verosimilitud. Aunque el registro antisolemne arriba a una zona de vasta incertidumbre, ello no significa que el contrato referencial se rompa sin remedio, sino que, por el contrario, supone un tipo de comunicación que incluso llega a fortalecerse. La escritura autobiográfica de Bryce emplea una serie de mecanismos que conducen a la conformación de otra clase de confianza, la cual tiene como base la aceptación de que es justo a través de las valoraciones burlescas que se declara el punto de vista confesional del autor. El narrador construye paso a paso las bases para que el lector juegue con él y dé cabida a la exteriorización de su intimidad. En otras palabras, la narración no se torna inevitablemente inverosímil, sino que conforma otras formas de verosimilitud. Aun lo irracional y lo ilógico, así como el insulto, el disparate y el galimatías, producen un determinado efecto de realidad. “Hay que darse cuenta de que el absurdo en que se precipitan muchas situaciones [en la obra de Bryce] no deja de tener una posible verosimilitud. Lo más normal y prosaico puede siempre desembocar en una situación absurda. Lo que hace el escritor peruano [...] es iluminarlo de manera que pase a un primer plano.” (Campos, 1982, p. 11) Por tal causa, cuando los recursos cómicos son empleados al llevar a término la reconstrucción del yo, el valor testimonial del mensaje no se pierde en el vacío. Por supuesto que no se trata de la clase de textos que acuden a los protocolos retóricos tradicionales de la historia —como disciplina que se pretende científica— para cumplir con sus propósitos, pero la intención fáctica en gran medida permanece incólume. Debido

al choque entre las afirmaciones de un narrador que afirma estar diciendo la verdad y, en sentido opuesto, las manipulaciones evidentes de su propia imagen, se torna urgente la colaboración activa del lector. Se asume que, en medio de las bromas, se propone una reconstrucción de hechos verídicos, pero transfigurados. Se trata de una obra en la que se conmina a quien interpreta para matizar lo hiperbólico, intuir lo incongruente, adivinar lo oculto, aceptar el sinsentido, barajar las posibilidades. Sólo de este modo, con la participación dinámica de quien lee, puede completarse una apuesta de esta índole. Se invita al receptor a adoptar una actitud que conlleve un compromiso con los propios pilares del discurso. El relato autobiográfico adquiere otra carta de naturaleza e implica otras formas de recepción fundadas en la aceptación del discurso distorsionante o ambiguo.

Por otro lado, no debe olvidarse otro aspecto de importancia en lo que concierne a la intromisión de elementos de esta clase. Se trata del problemático prestigio que posee la enunciación cómica como conductora de significados. Por diversas razones histórico-culturales, los discursos anclados en el ámbito de la comicidad se estiman como pertenecientes a rangos de mucho menos confiabilidad —para los fines de una configuración narrativa fidedigna— que otro tipo de reconstrucciones, análisis o argumentaciones. En este sentido, aunque las manifestaciones vinculadas con la risa ocupen un importante espacio dentro de las categorías literarias (añejas y modernas), es un hecho comúnmente señalado que la comicidad no recibe la misma evaluación, en el imaginario social, que otro tipo de registros —trágicos, testimoniales, históricos, académicos— cuando se trata de esbozar una exposición de cualquier orden. Por el solo hecho de implicar a un acto como la risa, la comicidad es objeto de prejuicios que la emplazan a círculos que le alejan, supuestamente, de verdades analíticas y exactas. El introducirse en la ridiculización se llega a digerir como sinónimo de engaño y frivolidad. Lejos de

señalarse sus poderes para establecer procesos de descubrimiento y desmitificación, pareciera que detrás de su desprestigio subyace la desconfianza en la poca neutralidad de quien emite este tipo de expresiones, la sospecha de que los pilares valorativos del orden social resultan socavados y, en suma, se aprecia un enorme miedo a la eventual caricaturización de todo tipo de verdades. Sin embargo, pese a su relativa mala fama —y para ello basta recordar toda una tradición que se remonta a la antigüedad clásica—, la literatura cómica se encuentra lejos de los contenidos vacuos. La risa constituye, de hecho, una de las manifestaciones humanas de mayor trascendencia. El que un emisor proponga un enunciado gracioso y un receptor lo descifre encierra una enorme carga conceptual. Los intercambios de esta índole representan uno de los pilares de la comunicación lingüística. En ese sentido —y en relación con el caso de Bryce— los problemas en la reputación de lo risible pueden llegar a reflejarse en la valoración de una autobiografía que adopte este rostro pues, dado que se trata de textos que plantean una intención histórica (en mayor o menor grado), la utilización de un tono no serio se puede volver motivo de resquemores. Toda vez que la tradición indica que la literatura testimonial debe acudir primordialmente a un estilo sobrio, ya que de ello depende gran parte de su credibilidad, el no respetar este canon puede suponer que la intención fáctica se fracture. La desviación de dicha norma —que resulta tan arbitraria como cualquiera otra— implica, según la estrechez de ciertas miras, la pérdida de pertinencia. Por fortuna algunos de los preceptos estéticos modernos han ido derruyendo los cuestionables diques implantados por los tratamientos graves (al menos parcialmente) para dar paso a expresiones que legitimen otras posibilidades de expresión —lo cual no puede afirmarse de la mayoría de obras de carácter histórico-académico—. De tal circunstancia Bryce ha sido siempre muy

consciente. De hecho, su vocación cómica ha buscado romper de manera sistemática —a lo largo de su carrera— con cartabones puritanos. Si bien dicho empleo de recursos no representa de modo alguno una drástica innovación, Bryce sabe, como lo ha expresado en distintas oportunidades, que elegir este camino ha encerrado algún riesgo pues, dados los contextos de recepción y sus implacables jerarquías, es común advertir que obras en otros registros (no cómicos) reciben un mayor reconocimiento público en nombre de una supuesta superioridad o profundidad en planos psicológicos, declarativos, críticos e incluso estilísticos.

Es verdad que se despacha muy rápido el humor. A un escritor, o a un cineasta que se dedique a hacer una obra humorística, se le rebaja, porque se piensa que el humor es lo contrario de lo serio, lo que no es verdad en absoluto. Por eso Cortázar decía que “hay que ver el lado cómicamente grave de la realidad”. Siempre se ha tenido la idea de que el humor es un atentado contra la gravedad y la seriedad, cuando, en todo caso, es un atentado contra el aburrimiento, pero no le quita gravedad a las cosas. Y pienso que hoy, afortunadamente, es más aceptado de lo que era antes. Pero no deja de ser sorprendente que un cineasta como Woody Allen, que es un autor de mucha aceptación en Europa y en Hispanoamérica, incluso un director de culto, en Estados Unidos, exceptuando Nueva York, no se ve su cine porque lo consideran falso, lo detestan, les parece estúpido, mediocre. No lo entienden para nada. Y además lo odian por antinorteamericano. Estas son unas limitaciones muy grandes, impuestas por una idea de lo que es el humor. (Lafuente y García Ramos, 1999, pp. 71-72)

Al respecto, y convencido de los beneficios de su búsqueda, Bryce se sabe poseedor de una de las voces que han roto con la solemnidad de buena parte de la literatura contemporánea en Hispanoamérica. Apoyado en la visión de autores como Borges y Cortázar, al igual que en clásicos como Cervantes, Rabelais, Sterne y Quevedo, Bryce ha explotado metódicamente una mina de evidente

fertilidad.<sup>7</sup> Nunca ha rechazado a priori el trabajo de otros escritores —de tono sobrio—, pero ha preferido transitar por otras vías. Y lo ha hecho sin temor a resbalar en el facilismo o en la intrascendencia. Aunque su estilo pudiera llegar a ser evaluado con ciertos escrúpulos por alguna clase de lectores, siempre ha considerado una urgencia el cultivo premeditado de este filón específico. El que la literatura cómica sea objeto de una reputación dudosa parece resultarle, por el contrario, un estímulo y una prioridad.

En Iberoamérica a mí me pasó que, cuando leía a los autores, a los grandes escritores del ‘boom’, me parecía que eran muy graves, muy serios. Yo me acuerdo de aquella época, y no voy a citar nombres para evitar que cualquier persona se pueda molestar, que a mí me consideraban reaccionario por culpa del humor. Porque parece ser que uno, al reírse de estas cosas, le quita su importancia y su gravedad y era cómplice de ellas. Ser humorista estaba muy mal visto en el momento del *boom*. (Lafuente y García Ramos, 1999, p. 70)<sup>8</sup>

...desde el comienzo me di cuenta de que los maestros del llamado *boom* de la literatura latinoamericana —una palabra desafortunada de la cual no nos hemos podido desprender nunca— escribían con una gran seriedad y gravedad y que, con admirables excepciones como la de Julio Cortázar, manifestaban incluso una cierta desconfianza por el humor. La literatura de estos escritores que yo admiraba, estudiaba, enseñaba, releía, etcétera, era grave. Hablaba solamente

---

<sup>7</sup> En el capítulo “Mis diez libros preferidos” —de *Permiso para vivir*— Bryce manifiesta su gusto literario y, como se infiere de la lista, las raíces de algunas de sus propiedades de estilo que provienen de una tradición de larga data. De los títulos que menciona, cuatro tienen filiación cómica: *Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes), *Gargantúa y Pantagruel* (François Rabelais), *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Laurence Sterne) y la *Obra completa* de Francisco de Quevedo. Los otros seis títulos son: *La Cartuja de Parma* (Stendhal), *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust), *Viaje al fondo de la noche* (Céline), *Bajo el volcán* (Malcolm Lowry), *Cuentos completos* (Ernest Hemingway) y *Obra poética completa* (César Vallejo) (Bryce, 1994a, pp.115-118).

<sup>8</sup> Estos juicios de Bryce parecen discutibles, pero, como se aprecia enseguida, se trata de opiniones que ha repetido en diversos lugares y momentos.



de sus países y era grave. La literatura de mis grandes maestros de aquel momento [Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias] era grave, carente totalmente de ironía y carente de humor. [...] Por un lado, pues, el humor; por otro lado, la gravedad en el tratamiento de las cosas de la Historia, siempre con H mayúscula, en un afán de darnos, como dijo el excelente crítico peruano Julio Ortega, una metáfora totalizante de América Latina, una historia que era la historia no contada por los textos oficiales. [...] En ese sentido, [*para él siempre fue importante*] la lectura de un escritor como Julio Cortázar, poseedor de una gran ironía y de mucho humor, y que escribía —digamos— la palabra *mujer* con eme minúscula, y la palabra *historia* con hache minúscula. (Bryce, 2004a, pp. 158-160)

De las anteriores afirmaciones se desprenden algunos puntos importantes respecto a la decisión que Bryce toma al internarse en los feudos de la autobiografía. No considera a la *Historia* —de alcurnia teleológica y universal— como un eje que condicione los propósitos de sus relatos, sino que la asume más bien como una *historia* privada, parcial, imperfecta y fragmentaria. De ahí que la comicidad (y el subjetivismo a ella inherente) se apoderen de su enunciación sin la necesidad de robustas justificaciones o de aclaraciones vergonzantes. Porque es gracias a la ridiculización que Bryce, en la constitución de su relato de vida, ha conseguido vapulear paradigmas previos, ha ejecutado la disgregación de su pasado personal y ha procurado suscitar un intercambio dinámico con quien descifre los textos. Y en efecto, cuando ha llegado el momento de evaluarle, numerosas opiniones críticas, lejos de incurrir en la condena, han sabido distinguir este atributo de su obra como uno de los principales hallazgos. No se ha menospreciado a su comicidad como debilidad o deficiencia, sino que se le ha descrito como el fundamento que otorga solidez a su escritura. Más allá de las repercusiones que eventualmente se podrían originar en los planos de la

verosimilitud, la risa se ha considerado el dispositivo inmanente de su corpus. La comicidad se ha visto entonces como fuente de connotaciones insustituibles que, de no entenderse su lógica, haría inviable la decodificación de muchas de las inquietudes que contiene la propuesta del autor.

Probablemente [Bryce] logró el camino correcto, no hay otro mecanismo sino el humor para llegar a representar el mundo interior de los afectos. [...] El humor es una forma compositiva, un instrumento. [...] La risa le permite vivir a pesar de esta enorme carga de sentimientos, a pesar de su ser desollado, al margen, tembloroso y adicto. La risa le permite vivir, y le permite escribir. [...] La solemnidad, sabemos, lo enferma, lo excluye. No puede participar en la pantomima: no puede creer. [...] El mundo 'histórico' desaparece en virtud del mundo íntimo, cotidiano. [...] La unión de esa farragosa aventura amorosa y la parodia da como resultado la expresión del mundo al revés, el grotesco y el carnavalesco. [...] Como los protagonistas de Bryce, el bufón, el tonto y el pícaro tienen un sentido "figurado", no son lo que parecen y están definidos por su función, su papel. [...] El bufón y el tonto se ríen de los demás y los demás se ríen de ellos. (Mosca, 2004, pp. 353-355, 357-358, 360)

Y lejos de calificarse a su escritura como planteamiento frívolo e inconsecuente, se ha advertido el poder de Bryce para establecer procesos de desenmascaramiento. Porque se considera que es gracias a la ironía, el humor, la parodia y la sátira que el autor ha logrado acceder a sustanciosos territorios críticos. Al respecto, repetidamente se ha señalado que casi cualquier tema que recorren sus relatos resulta susceptible de un examen detallado y crudo. Valores sociales, dilemas morales, situaciones ficticias y acontecimientos históricos reciben dosis cáusticas productoras de dubitaciones. No hay personaje o tópico que pueda salvarse de posibles golpes imprecatorios.

La crítica que el autor vierte en el texto narrado por el protagonista viene generalmente acompañada de un sentido del humor que atenúa el tono de la denuncia pero no su eficacia. [...] Este humor adopta muy diferentes matices y modalidades, derivado de sus distintos orígenes, desde el puramente literario o culto, al lingüístico, al chiste particular, al latido simpático y cómplice de la nostalgia, etc. [...] El humor crítico cumple dos funciones fundamentales. En primer lugar, hay una censura del narrador protagonista de unos usos y modas con el objeto de desaprobar unos comportamientos y autojustificarse y, en segundo lugar, esa misma denuncia se atenúa con el humor que surge de una manera de ver el mundo y de entender la vida. (Fuente, 1994, pp. 140-141)

Diversas cualidades hasta aquí descritas pueden ser traídas a cuento con base en las antimemorias. Los ejemplos son innumerables, pero me limitaré por ahora al comentario de cuatro situaciones o escenas que, como un corolario de lo anterior, pueden servir a mis objetivos. La primera cita corresponde a un capítulo de *Permiso para sentir* en el que se narran algunos sucesos curiosos o extravagantes. El mismo Bryce subraya que estas anécdotas rayan en lo increíble, pero que, pese a su rareza, sucedieron en verdad. “Sólo me pasan a mí estas cosas”, afirma, para enseguida sugerir que quizás ha sufrido estas experiencias debido a su propia forma de ser. Entre los recuerdos que aborda en este capítulo —“Lo de siempre, caray...”— se refiere a una operación quirúrgica a que se vio sometido, en 1986, en Barcelona. Lo angustioso del hecho pasa a un segundo plano para dar preferencia a la presentación graciosa de los personajes y de él mismo.

Y seguro que a la clínica Quirón, de Barcelona, llegué con los bolsillos del pantalón repletos de útiles de escritorio que había venido recogiendo por la calle, la mañana de 1986 en que dos grandes y cultísimos cirujanos, padre e hijo, debían extirparme un pequeño tumor que tenía en el pecho, “por un por si acaso”, como dice alguna gente en Lima. Unas fundas verdes para cubrir los

zapatos, un gorro del mismo color para cubrir también la cabeza, el pantalón en su sitio, sólo el torso desnudo, anestesia local, y háganos el favor de tumbarse aquí y de estarse bien quietecito, Alfredo.

La operación había arrancado y yo ahí sin pestañear mientras cirujano padre y cirujano hijo, bisturí en mano, el uno, y aguja e hilo en mano, el otro, me extirpaban el tumorcito pectoral, primero, y procedían a coser, después. Y yo ahí abajo, literalmente aterrado, porque el único tema que abordaron ambos galenos, de principio a fin de la operación, fue lo fatídico que estaba siendo el año 1986 para la literatura latinoamericana.

—Este año ha muerto Borges —afirmaba, bisturí y serenidad en mano, el cirujano padre.

—Y también Juan Rulfo —confirmaba, momentos después, el hijo, aguja, bisturí e información en mano.

Y yo ahí abajo, siempre, sin que les importara siquiera la posibilidad de que mi tumor fuera maligno y pudiera agrandarse así el número de escritores muertos en 1986, un año realmente pésimo para la literatura latinoamericana, porque hasta el peruano ese llamado Bryce había fallecido en Barcelona. En fin, algo así, cuando menos. Pero no, nada.

La verdad, aquélla ha sido una de las situaciones más humillantes de toda mi vida. Sin embargo, un rato después estaba a punto de reconquistar la dignidad perdida en aquel quirófano del diablo, en vista de que toda Barcelona me miraba admirada, mientras regresaba a casa desde la clínica, como quien reconoce a un escritor latinoamericano que sí ha sobrevivido al fatídico 1986. [“Lo de siempre, caray...”] (Bryce, 2005a, pp. 243-244)

La ironía y el humor prevalecen en este fragmento. La ironía sobresale como elemento conductor de los enunciados —ante todo el encubrimiento de la angustia personal— y, vinculado con ello, el humor se aprecia en lo que toca a la mezcla tragicómica. El contenido fáctico puede parafrasearse como “la operación a Bryce de un tumor pectoral en 1986, así como la rememoración de la muerte de Borges y Rulfo en el mismo año”, sin embargo, el relato rebasa la sola anotación de estos asuntos. La declaración de la anécdota queda perfectamente clara y,

dadas las posibilidades de que los sucesos hayan coincidido, la acción parece no producir problemas en cuanto a su verosimilitud. Sin embargo, las dudas surgen cuando, a causa de la distancia que asume el narrador, se describe el desenfado con que se comportan los participantes. Al igual que en otros pasajes de su autoría, Bryce hace sorna de las repercusiones que pudo tener el episodio. Aunque se advierte en el relato un dejo de acusación en los límites de lo macabro —que recuerda un tópico recurrente de los sketches cómicos: la indiferencia de los médicos al tratar a sus pacientes—, la cirugía se describe de modo rápido y somero. El elemento patético central, es decir, la posibilidad mórbida o mortal del tumor, se menciona con ligereza, lo cual origina un tono ilusorio a las afirmaciones. La credibilidad en un cuadro de este tipo parece diluirse pues resulta difícil admitir, bajo criterios historicistas, que en una escena de hospital se desarrollen tales circunstancias. Sin embargo, como ha sido dicho, el lector, habida cuenta del juego ambiguo que propone continuamente el narrador, debe asimilar el mensaje fáctico —la revelación de la operación quirúrgica— y, sobre todo, cooperar con el emisor en cuanto al desciframiento del estado de ánimo que éste comunica en tiempo presente —la alegría por salir bien del trance pese a la actitud insensible de los cirujanos—. No se anula el componente doloroso de la situación —conectada con la referencia a los fallecimientos de Borges y Rulfo— pero se trasfigura en un final afortunado con el fin de dar un color específico a la estructuración general del texto.

Algo muy similar ocurre con el capítulo “La noche del 9 de septiembre”. En este caso se trata de la rememoración de un accidente de carretera en el que intervienen la noche, el alcohol, la policía y, de nuevo, los médicos. Todos los personajes, aunque también se encuentran en un momento límite, se comportan de modo desparpajado. El contraste entre la situación amenazadora y su liviana

evaluación da lugar al desencadenamiento cómico. El lector puede sentir algún desconcierto en función de la gravedad de lo que se enuncia y, en sentido contrario, el júbilo que se transmite a través del estilo (y de la conclusión satisfactoria de la anécdota). El relato, dados sus distintos componentes, adquiere —empleando términos teatrales— los niveles del sainete y de la farsa.

Alfredo conduce despacio, no ve absolutamente nada, su novia y copiloto Martha, que es la mujer más miope del mundo —y parte de Bolivia—, tampoco ve requetenada, y en el asiento de atrás, amplio, comfortable, de fino cuero de cerdo inglés, Pepe sí lo ve todo, pero doble. Y va elegantísimo con un poderoso vaso de whisky en la mano. La noche es negra, como boca de lobo, y el árbol con que se estrellan también es negro, aunque de pronto el precioso descapotable, empieza a ser una fogata de la cual hay que huir por las únicas dos puertas laterales de aquel elegante coche deportivo. Hay sangre por ahí, y Martha y Alfredo ya se bajaron corriendo, pero Pepe insiste en que nones, en que, mientras él no termine su whisky, del descapotable no piensa bajarse. [...] ...Martha que tiene una profunda herida en la frente y necesita cirugía estética. La herida de Alfredo en la pierna, aunque gigantesca, no ha comprometido la rótula. En cambio, la fractura de Pepe, que requerirá al menos de un par de intervenciones más, en hombro, brazo y antebrazo derechos, lo tendrá escayolado varios meses y de baja laboral total. [...] Y fueron trasladados, momentos después, aunque lo malo era que ahora el gran Pepe tenía una resaca de mil demonios y necesitaba, esto sí con carácter de urgencia, unas cuantas cervecitas bien frías para apagar su incendio interior. Pero, mala suerte, no hubo enfermera alguna en ese centro de urgencias, en El Escorial, con un espíritu tan amplio. [...] Fue entonces cuando a Alfredo se le ocurrió que no hay peor gestión que la que no se hace, y decidió, desde su camilla [...] decirle al chofer que ahí atrás los tres heridos darían la vida por unas cervecitas. Y el hombre del volante los miró por el retrovisor y pensó en eso de que de noche todos los gatos son pardos, y, justo en el momento en que se adentraba en la ciudad de Madrid, detectó un bar abierto, se estacionó justo delante, apagó luces y sirenas, bajó rápidamente, y, más rápidamente aún, ya estaba de vuelta a la ambulancia con

una gran caja de cerveza que depositó en un lugar que estuviera al alcance de sus heridos, rogándoles eso sí que al llegar al hospital, no dejaran que nadie viera los cascos vacíos. [“La noche del 9 de septiembre”] (Bryce, 2005a, pp. 233-237)

El tratamiento narrativo de esta anécdota comparte algunos aspectos de la perspectiva ética de Bryce observables en otros ejemplos de su obra. Ante todo, como producto de su perspectiva deflacionaria, sobresale la edificación antiheroica del autor-protagonista. En la reconstrucción del percance automovilístico, pese a su apariencia ligera, se enfoca un asunto que resulta censurable desde un punto de vista cívico, puesto que se trata de una infracción a la ley —que pudo tener duras consecuencias jurídicas— y de la puesta en peligro de la propia vida y la de sus amigos. Debido a ello, aunque cabría esperar alguna forma de autorrecreación, el narrador no se detiene mayor cosa en los sentimientos de culpa. El relato, por el contrario, da lugar a una exhibición de la autosuficiencia que se solaza en la correría alcohólica. Si la conducta puede ser reprochable en el nivel fáctico, el autor, ocupado en una elaboración eficiente en el nivel expresivo, juega con las implicaciones de la peripecia dramática sin muchos escrúpulos. El narrador se burla de sí mismo y de los personajes con toda desfachatez. No hay moralina ni intentos justificatorios. Hay más bien la manifestación de un orgullo desenfadado que, en el conjunto del texto, otorga importantes claves de la personalidad del yo. El protagonista, lejos de representarse como pauta moral, prefiere llevar cabo un dibujo de su propia figura como ser irresponsable y despreocupado —que olvida abordar asuntos relacionados con la salud, las reglas, la virtud y el dinero—. Estas minucias en la descripción de su carácter, que parecieran accesorias en primera instancia, delínean, sin embargo, el carácter profundo de quien escribe. La evaluación sarcástica permite la transmisión del

retrato temperamental del autobiógrafo. La arrogancia chocarrera y el tono irreverente de algunos episodios no sólo constituyen un artilugio efectista, sino que representan el centro de su funcionamiento semántico, ya que reafirman, dada su presencia a lo largo de la obra, la premeditada presentación de sí mismo del narrador: soy insensato, soy irresponsable y, sobre todo, estoy contento. Se realiza una persistente destrucción del relato trascendental y se ejecuta una parodia de las cuantiosas autobiografías que corren por otros rumbos. Al contrario de tantas muestras canónicas que buscan la exculpación o el autoelogio, la escritura retrospectiva de Bryce asume la poca excelcitud del yo y se solaza en la demolición de la propia imagen. El engrane expresivo primario consiste en la permanente humillación del autor-protagonista que se regodea ambiguamente en sus infortunios —rasgo definitorio de la picaresca ya apuntado anteriormente—, así como en la revelación cínica de sus transgresiones. El discurso de Bryce en primera persona no sólo asume los yerros y las infracciones cometidos en el pasado, sino que los divulga, los enfatiza y los reivindica hasta colocarlos en un primer emplazamiento. Esta propiedad ha sido señalada por Fernando R. Lafuente como una de las principales contribuciones del autor en estos terrenos.

Ocurre lo mismo con los diarios o en los libros de memorias [respecto a la ironía]. Tú dijiste [Bryce], curándote en salud porque las veías venir, que lo tuyo eran antimemorias. Si ustedes repasan los libros de memorias en la historia de la literatura española las hay espléndidas, como la de Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, el *Automoribundia*, del citado Gómez de la Serna, o *Los pasos contados*, de Corpus Barga, etcétera. Pero fíjense que en muchas de ellas hay un dato que es curioso: en el personaje que está relatando su vida, quitando el caso de Gómez de la Serna y algunos pocos más, nunca hay un ápice de autoironía. La culpa es siempre de los otros. (Lafuente y García Ramos, 1999, p. 73)



Pero la autoironía y la autoparodia —recursos centrales en la reconstrucción autobiográfica de Bryce— no se detienen sólo en el retrato de las propias imperfecciones. Estos elementos participan también en la configuración de sus críticas a otros asuntos. No sólo se burla de sí mismo sino que, a menudo, hace mofa de temas que aquejan a otros pero que le hieren profundamente. Los más evidentes ejemplos en este sentido corresponden a sus opiniones políticas y, en especial, a todo aquello que concierne a la vida cotidiana en el Perú. En estos casos la sátira trasciende al individuo para encarnarse en el ente social. Pese a la expresa aflicción que le provocan muchas situaciones de su país, sus juicios en esos ámbitos evitan caer en el desconsuelo para dar pie al autoescarnio —en libelos que atañen a un yo colectivo—. El sarcasmo se apodera de su enunciación con el fin de enumerar una larga serie de denuncias. Una perspectiva acusadora que no impide las desacreditaciones de sí mismo ni obstaculiza la ofensa en contra de seres o conceptos que le conmueven. En su afán por reconocer flancos vulnerables, Bryce enfoca su atención en detalles que también a él le incumben directamente como peruano. En el siguiente pasaje, en el cual recuerda su condición de migrante en Europa, hace referencia metafórica a las condiciones culturales que privan en su tierra de origen.

Yo venía del tercer mundo, o, también, para que suene menos duro, menos feo, cruel, y eso, yo venía de un país en vías de desarrollo llamado Perú. Un país lejano como de “aquí a Lima”, que dicen los españoles, mítico e incaico, riquísimo, El Dorado, y al mismo tiempo sede de la Fuente de la Eterna Juventud y Tierra Prometida y Territorio de las Amazonas... [...] ¿En qué quedamos, por fin? Pues yo creo que lo mejor es ser un poco más ecléctico y no caer tampoco en grandes generalizaciones como aquella que decreta que en los países pobres, como mi pobre Perú, a los hombres, de puro famélicos y subalimentados que somos, nos gustan las mujeres gordas —y a las gordas también los gordos, claro

está—, mientras que cuanto más rico es un país menos entraditas en carnes y más tipo *top model*, o, en todo caso, nada jamonas tienen que ser las mujeres, para gustar. E ídem los hombres, por supuesto. [“Un piropo para Amalia”] (Bryce, 2005a, p. 173)

Temas tan sensibles como la pobreza —sugeridas por medio de alusiones a la desnutrición o la mala alimentación—, son planteados por medio de imágenes grotescas o absurdas. Y lo mismo ocurre con fenómenos como la delincuencia, el subempleo, la violencia, la corrupción, la ignorancia, la apatía o la manipulación ideológica —en algo que es común al llamado *humor criollo* de los peruanos (que designa más específicamente al *humor limeño*): el autoescarnio—. Bryce critica a la sociedad de la que proviene pero, en el proceso, descalifica su propia conducta y hace leña de muchos de los seres a los que profesa afecto. Procura llevar a cabo diversos análisis de su contexto cultural —también relativos al entorno internacional— pero nunca se desprende de su posición satírica. Las agresiones subrayan detalles graciosos que equilibran finalmente el conjunto. Gracias a la implementación de tales mecanismos muchas de sus críticas evitan despeñarse en el panfleto. Nada es tan terrible y nada es tan fútil. Todo se envuelve en un predominante relativismo. Incluso sus desilusiones más grandes se tiñen de modulaciones tenues. Los agravios que expulsa también reciben considerables dosis de empatía. En el siguiente pasaje, por ejemplo, cuando se refiere a su fracaso cuando intentó residir de modo permanente en el Perú —lo cual se debió, según sus propios dichos, a la inconformidad que le produjo el caos urbano que se experimenta actualmente en Lima— no deja de externar su encanto por el salero de algunos de sus compatriotas. Pese a que en el capítulo se dedica a vituperar en contra de la ciudad en que nació —y a contrastar sus niveles de vida con los que prevalecen en Europa— no deja de manifestar su gusto por la cordialidad de

muchos de sus habitantes. El narrador, al tiempo que alimenta el vigor de sus imputaciones, construye un cuadro que oscila entre el amor y la detracción.

Al segundo viejo limeño me lo encontré cuando ya yo era prácticamente propiedad de su gigantesca mano derecha. [...] ...recuerdo que me dijo su nombre, y se apellidaba Espinosa. El nombre de pila se me ha borrado, o es que nunca lo llegué a oír, pues ya dije que ese caballero inmenso se había hecho prácticamente de mi persona, como un futbolista (no peruano, claro está) se hace de un balón y lo desaparece entre la defensa del adversario.

El hombre andaba paseando con su nieta por la avenida La Paz, en Miraflores, y quería que la niñita también estrechara la mano del escritor, mientras a éste le iba aconsejando:

—Váyase del Perú, señor Bryce. Créame lo que le digo. Váyase. Usted ya cumplió con la patria...

Yo intentaba reclamarle mi mano. Misión imposible.

—Y sobre todo no converse con nadie. Con nadie, señor Bryce. Váyase. Yo sé lo que le digo. No converse con nadie porque lo van a querer corromper. [...]

—Mi mano, señor Espinosa, se lo suplico.

—Soy yo quien suplica, señor Bryce. Y por su bien. Créame. Yo soy un hombre de bien que pasea con su nietecita. ¿O no, mi hijita? Ya lo sabe usted. Váyase, señor Bryce. Y si quiere yo lo llevo al aeropuerto.

Besé a la niña con cariño, mientras lograba extraer mi mano de aquella mano inmensa, inmensamente afectuosa y preocupada. A veces pienso que los viejos limeños tenemos un sexto sentido que nos permite reconocernos con tan sólo dos o tres palabras. Y a veces siento que mi mano aún sigue entre la inmensa mano de un hombre que quiso decirme algo con todo el cariño del mundo. Y siempre que voy al aeropuerto miro a mi lado para ver si, por milagro, la persona que me está llevando es el señor Espinosa. El señor Espinosa, viejo limeño, linaje condenado. [“Los viejos limeños”] (Bryce, 2005a, pp. 362-364)

El despliegue cómico otorga a la escritura autobiográfica de Bryce el espacio posible para la confección de incontables desmenuzamientos analíticos.

Todo tipo de materias —el amor, la amistad, la literatura, la política, la familia, los viajes, el Perú, etc.— pasan por el dictamen de la ridiculización. Textos explícitamente autobiográficos y textos ficcionales son amalgamados por este tono al que el autor jamás renuncia. Si algo en común puede señalarse entre sus distintas vertientes escriturales ello corresponde a la intencionalidad cómica. La estética de la risa representa el hilo conductor de su obra. El carácter autobiográfico global cobra sentido, en buena medida, por el peso primordial de este atributo. Verosimilitud y *desrealización*, testimonio confesional y alteración subjetiva, mensajes directos e indicaciones sutiles, así como voluntad fáctica y ejercicio ficcional, se entrelazan bajo la influencia de la fractura burlesca. La lógica realista o historiográfica cede su sitio a la dilogía y la caricatura. Tal dislocación vincula a pasajes temáticamente heterogéneos que, sin embargo, remiten a técnicas, referentes o formas verbales que se reiteran a lo largo del corpus general del autor. El narrador, sea autobiográfico o ficcional, parece siempre constituido por una figuración histriónica y bufonesca. Se dificulta por ello distinguir diáfananamente entre el narrador fáctico y el narrador ficticio. De ahí las dificultades para establecer firmes barreras entre ellos. En toda la obra se impone una intención que entrelaza los diferentes volúmenes. No parece haber alejamiento entre los diferentes narradores salvo en la índole de los pactos —autobiográficos o ficcionales— que se establecen como pilar de lectura en cada libro. Sólo gracias a este frágil fenómeno, que depende de los códigos literarios implícitos, se puede ejecutar una disección entre ambos bloques. La verosimilitud, aunque depende de propiedades retóricas precisas, así como de ciertas marcas textuales, no se revela como un fenómeno estático. Nada en la escritura de Bryce propone que se deba arribar a cómodas certidumbres. Porque la distorsión y el equívoco permanecen inmutables a lo largo de sus discursos. Así, la comicidad, como elemento

aglutinante y cuestionador, otorga al corpus su color definitorio. Ya no se tratará de una verdad a secas alrededor del yo, sino de la versión de una verdad autobiográfica —a caballo entre lo factual y lo ficcional— que pasa por el tamiz deformante de la risa.

### Capítulo 3. Un ejercicio de *refiguración cruzada*: la edificación del espacio autobiográfico global

En términos generales, Paul Ricoeur formuló la idea de *refiguración cruzada* para designar a los préstamos recíprocos que tienen lugar entre el relato histórico y el relato de ficción como técnicas de reconstrucción de la experiencia —individual o social—, así como para definir los efectos conjuntos que origina su enfrentamiento. Ricoeur, al explicar las características de los nexos intertextuales que se presentan entre la historia y la ficción, reivindica el principio de que ambas vertientes resultan válidas como modelos explicativos del mundo. Al respecto, debe advertirse que tales razonamientos se encuentran determinados por las tesis de la hermenéutica, que postulan el precepto de que cualquier forma de relato emplea inevitablemente técnicas verbales fundadas en la imaginación. Paul Ricoeur apunta que, en tal sentido, el estudio de cualquier forma de narración debe tomar como pauta inicial el acotamiento de una diferencia básica entre el relato histórico y el relato de ficción: el primero tiene como objetivo centrarse en acontecimientos que han tenido lugar *efectivamente*; el segundo ignora la pretensión de verdad inherente al relato histórico. (Ricoeur, 1995a, p. 154-155; 1995b, p. 377) Y agrega que, aunque tal separación parece habitual y razonable, una vez que se ha levantado el dique entre estas ramas, asoman enseguida las interrogantes acerca de la noción de *realidad*.

El problema de la representancia del pasado “real” por el conocimiento histórico nace de la simple pregunta: ¿Qué significa el término “real” aplicado al pasado histórico? ¿Qué podemos decir cuando decimos que algo ha sucedido “realmente”? Este problema es el más embarazoso de los que la historiografía plantea al pensamiento de la historia. (Ricoeur, 1996a, p. 837)

Las respuestas de Ricoeur a dichas cuestiones, por demás complejas, toman como base un principio óptico clave: el pasado, que se concibe como el conjunto de lo que ha sucedido, se encuentra fuera del alcance del historiador. Por tanto, la única aspiración legítima de la historia puede ser la reconfiguración del tiempo a través del relato. La ambición de capturar el *pasado real, tal y como ocurrió*, resulta ingenua. El pasado es irreal en un sentido estricto: ya no existe, ya no es un aquí y ahora, no puede ser sometido a verificación o falsación. Aun cuando el historiador ambicionase realizar *reconstrucciones* más o menos aproximadas de lo que algún día fue real, su máximo logro será producir una elaboración hipotética que deberá ser sometida a escrutinio crítico. (Ricoeur, 1995a, pp. 172-173; Belvedresi, 2001, p. 245) Esta cualidad —sellada por un virtual escepticismo— no implica que el saber histórico pierda su estatus como proveedor de un conocimiento con ambiciones científicas, significa simplemente que la historia no puede obviar su carácter discursivo: las verdades que conciernen al pasado sólo pueden ser develadas en el momento en que se crean narrativamente. “Alcanzamos el punto en que descubrir e inventar son inseparables.” (Ricoeur, 1996a, p. 865) Tal aparato metodológico rompe con la añeja falacia positivista del saber incontrovertible. Cabe apuntar, entre otros antecedentes importantes a estas conclusiones, la influencia de conceptos tales como *el camino constructivo* o *la imaginación histórica* que —en una publicación póstuma de 1946— propusiera Robin George Collingwood. Para Collingwood la imaginación resulta indispensable en el ejercicio de la historia. Este filósofo inglés, al explicar su teoría, sugiere un elocuente ejemplo: si miramos al mar y percibimos un barco, y cinco minutos más tarde volvemos a mirar y lo percibimos en un lugar diferente, nos vemos obligados a imaginarlo como habiendo ocupado posiciones intermedias cuando no lo estábamos mirando. Este tipo de tarea es denominada

por Collingwood *imaginación histórica*, la cual tiene como función dar continuidad a una posible narración o descripción del pasado —lo cual tampoco quiere decir que se deba calificar a este tipo de elaboraciones mentales como irreales o ficticias—. <sup>1</sup> Collingwood, en varias oportunidades, apuntala su posición: “La historia del pensamiento y, por lo tanto, toda historia, es la reactualización de pensamientos pretéritos en la propia mente del historiador. [...] La historia no es en sí misma más que la recreación del pensamiento pasado en la mente del historiador.” (Collingwood, 1977, pp. 210, 223, 234-235) Seguidor de estas teorías, el estadounidense Hayden White, años más tarde, en trabajos contemporáneos que continúa divulgando, lleva aún más lejos la apuesta y vincula a la escritura histórica, en muchos sentidos, con la imaginación literaria. Para White la ficción inherente a la historia reside en el propio hecho de dotar de sentido a los acontecimientos: “Es una ilusión pensar que los historiadores sólo desean contar la verdad acerca del pasado. Ellos también quieren, lo sepan o no, pero en cualquier caso deberían querer, dotar al pasado de significado.” (White, 2003, pp. 51-52) El solo estructurar una trama implica, desde su punto de vista, una tarea inventiva y fabuladora —ideas conectadas con el deconstruccionismo—. Según White, si se admitiera el papel que juega la imaginación y la creatividad en la historia, la disciplina daría un paso adelante: “Si reconociéramos el elemento literario o ficticio en cada relato histórico, seríamos capaces de llevar la enseñanza de la historiografía a un nivel de autoconciencia más elevado que el actual.” (White, 2003, p. 139)

---

<sup>1</sup> Collingwood propone dividir la imaginación en tres clases: *la imaginación pura o libre del artista*, que es el motor de la ficción literaria; *la imaginación perceptual*, que permite concebir objetos posibles que no se perciben directamente —el interior de un huevo, el otro lado de la luna, la parte de abajo de una mesa—, y *la imaginación histórica*, que tiene como tarea reelaborar el pasado. (Collingwood, 1977, p. 234-235)



Asimismo, en otros de sus libros —que abordan temas que conciernen directamente a la autobiografía—, Paul Ricoeur, al enfocar el problema de la memoria, se conduce de manera similar a la forma en que analiza los modos narrativos —estudios que podrían considerarse, en el marco de la pragmática literaria, una especie de *fenomenología del pacto autobiográfico*—. <sup>2</sup> Para Ricoeur, el estudio de la rememoración, al igual que el de la historia, se ve enfrentado desde un principio al problema de la representación del pasado: concibe a este fenómeno en los términos de una reconstrucción de algo ausente, lo cual implica que las reminiscencias mentales de esta índole se ofrecen siempre como imágenes, es decir, su funcionamiento se rige ineludiblemente por las lógicas de lo imaginario. Sin embargo, a partir de esta premisa inicial, propone realizar un corte en función de dos objetivos o ideas guía: por un lado sitúa al concepto de libre imaginación, como capacidad mental dirigida hacia la ficción, lo fantástico, lo irreal, lo virtual, lo posible o lo utópico y, por otro, a la noción de memoria como facultad orientada hacia la recuperación de la realidad anterior y, como consecuencia de ello, vinculada a la ambición y pretensión de ser fiel *a lo que realmente sucedió*. (Ricoeur, 1999, p. 30, 102-103; Ricoeur, 2004, pp. 22, 40) El problema regresa, por los cauces ya conocidos, a las preocupaciones latentes en la filosofía de la historia: los persistentes polos aporéticos ficción-realidad, mentira-verdad, engaño-certeza. Por ello, frente a las mentiras o las inevitables imprecisiones, la valoración de los testimonios fundados en esta competencia mental alcanzan una situación irresoluble: “Por un lado, persiste el deseo de fiabilidad de la memoria y, por otro, se impone la falta de fiabilidad de ésta.” (Ricoeur, 1999, p. 84) Si se postula en su favor el precepto de *la confianza en la palabra del otro*, por otro lado se impone

---

<sup>2</sup> Me refiero en especial a dos libros: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* y *La memoria, la historia, el olvido*. (Ricoeur, 1999 y 2004)

una regla de prudencia: *dudar si empujan a ello fuertes razones*. El crédito del recuerdo, dadas estas premisas, se ve sometido a un constante escrutinio. Aunque toda confesión adopta como máxima la promesa de decir verdad, en su contra se subrayará siempre alguna eventual carencia de garantía y solidez. Todo informe de cualquier testigo, desde esta perspectiva, contendrá la vulnerabilidad de su carácter ante hechos como el invento, la trampa, la ilusión, la deformación y la alucinación. “Esta memoria atormentada es el blanco ordinario de las críticas racionalistas de la memoria.” (Ricoeur, 2004, pp. 76) Ricoeur llama a este fenómeno *escuela de la sospecha*, la cual, debido a la incómoda incertidumbre que supone, ha impelido a historiadores, científicos y juristas a inventar métodos que al menos supongan aproximarse a una posible versión correcta del pasado.

Una vez situados tales precedentes, cabe abordar el nicho que ocupa la autobiografía en este espacio de discusión. Durante mucho tiempo, los historiadores más ortodoxos insertos en la tradición del siglo XX —agobiados por la proliferación de memorias y biografías del siglo XIX— se empeñaron (y en algunos casos aún se empeñan) en descalificar a las historias de vida —ya sean biográficas o autobiográficas— como instrumentos de nula o escasa confianza documental —tildándoles de hagiografías, apologías, mistificaciones, esteticismo y, en el peor de los casos, de egotismo, mentiras e irrelevancia—. A pesar de que dichas posiciones no se han extinguido en su totalidad, lo cierto es que gran parte de estos prejuicios se han ido flexibilizando paulatinamente.<sup>3</sup> La autobiografía, que

---

<sup>3</sup> François Dosse ha dedicado un libro a la revisión histórica de este fenómeno —sobre todo en el ámbito de la lengua francesa y enfocando en especial a la biografía, pero sin olvidar sus nexos con la autobiografía—: “La biografía está contenida en una exterioridad frente a la práctica historiadora, e incluso pasó por largos momentos de penumbra durante los siglos XIX y XX. Es verdad que el género sobrevivió, pero despreciado, desconsiderado y abandonado a los polígrafos, derrumbado como ídolo por los poseedores de la ciencia. Durante mucho tiempo, los eruditos que se dedicaron

(debe decirse) ocupa un puesto un tanto incómodo en dichos ámbitos (entendida como un híbrido entre literatura e historia), hubo de ganarse un sitio como fuente legítima de conocimiento. Superadas las rigideces y las ambiciones de una cientificidad anclada en rescoldos positivistas, las escrituras del yo han ganado prestigio para los historiadores por la sola razón de que se trata de productos narrativos insustituibles —regidos por una retórica y una lógica interna particulares—. Con base en esta apertura se ha llegado a considerar que toda obra autobiográfica, a la luz de una labor crítica, puede ser interpretada según axiomas diferentes. Si se le califica de ficción o se llega a dudar de sus afirmaciones, el historiador, si tuviese el propósito de cumplir con una lectura factual, debe digerir el texto con amplitud de miras, diseccionar las causas, aventurar hipótesis, analizar el género y el estilo, así como examinar y valorar con la mayor justeza posible su condición. Se puede acusar a una autobiografía de inverosimilitud, mendacidad e impostura, pero no se puede negar su carácter de huella. Justamente en ese radio operativo descansará la tarea del historiador. En gran medida —si se mantiene el prurito de *reconstruir la realidad tal como fue*— el método tradicional de comparación y de cotejo permanecerá inalterable como

---

a la escritura biográfica sentían haber transgredido un lugar prohibido y se disculpaban ante sus lectores. A partir de mediados de [la década de 1980], la situación cambia mucho. El género biográfico, universitario, se vuelve legítimo. Todas las ciencias humanas rehabilitan lo biográfico y confieren dignidad a ese campo de prospección. [...] La humanización de las ciencias del hombre, la era del testigo, la búsqueda de una unidad entre pensar y existir, el cuestionamiento de esquemas holistas y la pérdida de la capacidad estructuradora de los grandes paradigmas; todos esos elementos contribuyen al entusiasmo actual por lo biográfico. [...] Los tiempos actuales son más sensibles a las manifestaciones de la singularidad que legitima no sólo la recuperación del interés por la biografía, sino la transformación del género en un sentido más reflexivo. Los historiadores, sociólogos, antropólogos y psicoanalistas eliminaron los cerrojos de la escuela de la escritura novelesca que se consideraban, hasta ese entonces, intangibles y constitutivos del género biográfico.” (Dosse, 2007, pp. 221, 427-428)

práctica efectiva. El trabajo científico arrancará en el momento en que se compulse la autobiografía con otras fuentes. La investigación sistemática, tras la aplicación de tales procedimientos, terminará por revelar algún signo. El mismo Paul Ricoeur sabe que no puede obviar las viejas técnicas de la historiografía:<sup>4</sup> “El ‘credo’ de la objetividad no es otra cosa que esa doble convicción de que los hechos relatados por historias diferentes pueden enlazarse y que los resultados de estas historias pueden complementarse. [...] El historiador puede multiplicar las relaciones por parte de los testigos y confrontarlos recíprocamente.” (Ricoeur, 1995a, p. 292; 1996a, p. 839) Así, la autobiografía, para integrarse en una reconstrucción fiable del pasado, deberá pasar por el filtro de un puntual proceso metodológico: de su carácter de huella pasará a considerarse —a partir de diferentes revisiones— como documento y, de este último, si existe justificación para dar el siguiente paso, pasará a evaluarse como testimonio histórico —o al menos alcanzará alguna categoría en ese sentido—.

Sin embargo, las relaciones entre la historia y la autobiografía no se circunscriben a una eventual y unívoca lectura científica. No debe olvidarse que, en muchas ocasiones, la factura de estas obras puede contener una intención estética o imaginativa predominante, lo cual no impide que se ejecute una interpretación carente de pertinencia en el plano histórico. Aun cuando se atribuyera la cualidad de *ficticia* a una obra autobiográfica —en cuentos y novelas, por ejemplo—, su utilidad como posible documento de consulta no disminuirá un ápice si es enfocada desde el punto de vista adecuado. Porque el arte y la ficción

---

<sup>4</sup> Prácticas que por cierto detesta R. G. Collingwood y a las que peyorativamente denomina “historia de tijeras y engrudo” —mezcla de consultas a testimonios históricos y su posterior sanción a partir de las opiniones de supuestas autoridades—. Hay que decir que Collingwood también regatea los méritos instrumentales de la biografía y de la autobiografía para el ejercicio disciplinario de la historia. (Collingwood, 1977, pp. 232-233, 249-252, 291)

tienen también mucho que decir a la historia. ¿Acaso *La guerra y la paz* no brinda una perspectiva sumamente influyente de las guerras napoleónicas? ¿Acaso *Los de abajo* no ofrece, más allá de los manuales históricos, una imagen sustancial de la Revolución Mexicana?—. La hermenéutica ha postulado esta necesidad de acudir a distintas vertientes escriturales si se desea arribar a conclusiones de cada vez mayor hondura. Porque en definitiva, pese a sus divergencias, el relato histórico y el relato de ficción comparten características que los hermanan de raíz: ambos buscan proporcionar imágenes de la *realidad* —si bien de diversa índole— y ambos tienen como propósito crear modelos narrativos del mundo. Los dos registros brindan respuestas, cada uno en su dominio, cuando emprenden la exploración de un cosmos determinado. Su funcionamiento estructural, por otra parte, corre por cauces adyacentes. Y es justamente en este punto de reflexión cuando Paul Ricoeur, con objeto de definir dichas analogías, creó el concepto de *referencia o refiguración cruzada*, que, como ha quedado dicho, designa al préstamo recíproco que tiene lugar entre los distintos modos narrativos.<sup>5</sup> Para Ricoeur la historia y la ficción terminan por manifestar inevitables confluencias en sus intentos por reconfigurar la experiencia del tiempo.

La ficción recibiría tanto de la historia como ésta de aquella. [...] El problema sólo podría eludirse en una concepción positivista de la historia que ignorase la parte

---

<sup>5</sup> Un concepto que se vincula, en los estudios humanistas contemporáneos, con la idea de interdisciplinaridad, hibridez o transversalidad: “El término de ‘transversalidad’ fue acuñado por Welsch en el contexto de la filosofía y en su esfuerzo por desarrollar un nuevo concepto de racionalidad donde transversalidad se puede describir como un tipo de pensamiento u operación de ‘cruces’, de la ‘construcción de conexiones transversales entre diversos complejos’ y ‘diversas formas, intercambio y competencia, comunicación y corrección, reconocimiento y justicia’. Transversalidad ‘en un sentido genuino no conoce *principios*’, es decir, no existe una suma de principios prefigurados a priori. Se puede recurrir a diversas teorías sin tener por qué aplicarlas en su totalidad.” (Toro, 2006, p. 227)

de la ficción en la referencia por huellas y en una concepción antirreferencial de la literatura que ignorase el alcance de la referencia metafórica en toda poesía. [...] La intencionalidad histórica sólo se realiza incorporando los recursos de *formalización de ficción* que derivan del imaginario narrativo, mientras que la intencionalidad del relato de ficción produce sus efectos de detección y de transformación del obrar y del padecer sólo asumiendo simétricamente los recursos de *formalización de la historia* que le ofrecen los intentos de reconstrucción del pasado efectivo. De estos intercambios íntimos entre formalización histórica del relato de ficción y formalización de ficción del relato histórico, nace lo que se llama el tiempo humano, que no es más que el tiempo narrado. (Ricoeur, 1995a, p. 155; Ricoeur, 1996a, p. 780)

Una vez expuestos los anteriores ejes, explicaré la pertinencia que puede poseer el concepto de refiguración cruzada en la recepción de una obra como la de Bryce Echenique. Ante todo, y como se ha podido observar hasta este momento, la principal justificación para llevar a cabo un ejercicio comparativo de esta índole, en el marco de mi aproximación, descansa en la diferencia fundamental que he propuesto entre aquellos textos que catalogué como explícitamente autobiográficos y aquellos que definí como pertenecientes a los campos de la ficción autobiográfica. A partir de tal divergencia, realizaré un cotejo entre los paralelismos referenciales que se localizan en las ramificaciones de su producción. Como se podrá observar, acudo un poco convencionalmente al concepto de refiguración cruzada, puesto que la autobiografía, como ha quedado dicho, no se cataloga como una actividad histórica en sentido estricto, pero, en función de su carácter genérico fronterizo, considero que su utilización, con las reservas del caso, posee la pertinencia suficiente. Por otro lado, la puesta en práctica de esta fórmula no tiene como objetivo establecer una versión historiográfica de los hechos, sino señalar —en los planos específicos de la

escritura— las diferencias de tratamiento de un mismo tópico, situación o referente entre las dos clases de relato. Por ello, con el fin de indicar las múltiples posibilidades en la exploración narrativa, tomaré cuatro ejemplos que me parecen paradigmáticos en la obra del autor. En primer lugar, comentaré la construcción de un personaje objeto de un amplio desarrollo en las antimemorias y que apenas se delinea —más bien se condensa— como tema novelístico. Enseguida analizaré el fenómeno contrario, es decir, un asunto que se menciona de manera sucinta en las antimemorias pero que resulta la base temática de toda una novela. En tercer término abordaré el comentario de un cuento que, debido a ciertas características argumentales, fue motivo de malentendidos en la vida privada de Bryce —con sus consecuentes aclaraciones y descargos—. Y, por último, enfocaré los matices de algunas opiniones políticas del autor vertidas tanto en novelas como en artículos periodísticos y capítulos de las antimemorias. Las coincidencias y las divergencias observables entre dichos textos permitirán esclarecer, en parte, los fenómenos a los que remite la noción general de referencia cruzada.

### 3.1. Claudine-Claude X

La primera muestra que he elegido para ilustrar la refiguración cruzada tiene como base argumental una tormentosa historia de amor acuciosamente expuesta en las antimemorias. El meollo de dicho tópico se concentra en el capítulo “La mujer incompleta” de *Permiso para vivir* —uno de los más extensos de la obra (45 páginas en mi edición de 1994)—, pero tiene importantes ramificaciones en los capítulos “Del escritor profesional al más extraño cliente” y “Mi hijo el del correo” —también de *Permiso para vivir*— y “Cinco años más tarde, *la patria*” —de *Permiso para sentir*—. La trama se construye en torno a la relación que Bryce mantuvo con una atractiva mujer que, de modo significativo, recibe el pseudónimo de Claude X —un rasgo que constituye (así lo parece en *Permiso para vivir*) una protección de la identidad fáctica, además de que encierra una turbia interrogante acerca de la valoración afectiva del narrador—. Veterana del mayo del 68 parisino, Claude X, oriunda de la ciudad francesa de Poitiers, es retratada por el autor con una enorme brutalidad. En todo momento se describe al lector su belleza, pero simultánea y repetidamente se alude a su origen provinciano, su infancia penosa y sus múltiples defectos —físicos o psicológicos—: “Claude [...] tenía unos brazos preciosos que culminaban en unas manos feas y campesinas, manos de haber trabajado la tierra y con alguna herida de carpintería y una quemadura de soldadura autógena.” (Bryce Echenique, 1994a, p. 253) El noviazgo con Claude X cubre un lapso de dos años (1976-1978), pero sus repercusiones se prolongan hasta los cinco o seis años posteriores a la separación. Bryce afirma haber conocido a Claude cuando era su alumna en la Universidad de Vincennes y haberse enamorado perdidamente de ella. Madre de un niño, Alexandre —que tenía seis años al conocer a Bryce y del que no se sabe quién es el padre (aunque se presume que era un pintor panameño)—, Claude es el blanco en estas páginas



de crudos ataques a causa de una promiscuidad rayana en la ninfomanía —que no excluye la mención de experiencias homosexuales—.

Ahí lloró y yo serví más vino y encendí otro cigarrillo para preguntarle golpeadamente si en el colegio se había acostado con otras chicas. Con una, sí... Bueno, con dos. Lloró más porque habían sido tres y después del colegio varias en París cuando su vida empezó de nuevo a los dieciocho años, a raíz de la última paliza con huellas que le dio su padre. [“La mujer incompleta”] (Bryce Echenique, 1994a, p. 254)

La pasión erótica de Bryce, influida en aquellos años por las preconizaciones del amor libre, subestima estos hechos y da pie a una dependencia emocional mutua. Los personajes se entrelazan en un oscuro vínculo, basado en una suerte de pacto de sobrevivencia, en el que interviene, como factor decisivo, el latente cariño paterno del escritor —quien no ha tenido hijos— por el pequeño Alexandre. Tras confesarse como un resignado y permanente cornudo, Bryce asegura haber experimentado, paulatinamente, una transición del afecto de pareja hacia el cuidado familiar del hijo, en tanto que su rencor a causa del comportamiento de la mujer se hacía creciente hasta culminar con el explicable rompimiento.

Con el tiempo, llegué a adorar a ese niño que había conocido a los seis o siete años. Por su madre, en cambio, llegué a sentir una mezcla de asco y piedad en la que no faltaban, por esas profundas incoherencias que hay en todo ser humano, momentos de ternura, alegrías y hasta esperanzas. Pero esa joven mujer, madre soltera a los diecisiete o dieciocho años, no había nacido para tenerle cariño a nadie y sólo tenía una enfermiza necesidad de sentirse segura al lado de alguien, con algo de animalillo herido que podía resultar realmente tan conmovedor como embaucador. [...] Esa mujer, de asombrosa belleza, tenía el alma “más negra que la corteza de una embarcación perdida”, según la copla flamenca. Algún día

encontró quien la protegiera mejor que yo y se fue con mi adorado hijo Alexandre. [“Mi hijo, el del correo”] (Bryce Echenique, 1994a, pp. 199-200)

La visión retrospectiva del narrador, marcada por la lejanía emocional, toma los visos de una sátira que tiene origen en recuerdos humillantes. Los capítulos dedicados a Claude X asumen, de modo paralelo a un sentimentalismo erótico, la despechada actitud revanchista —teñida de humor negro y de aversión— de quien asegura haber sido víctima de una honda ingratitud. Para señalar las limitaciones intelectuales de su ex-novia — pese a que estudió la licenciatura en español—, Bryce afirma que Claude tenía como libro de cabecera *La función del orgasmo* de Wilhelm Reich, del cual cree que “era el único que había leído en su vida” y, para hacer sorna de su vanidad e inseguridad, describe pasajes en lo que, deprimida ante los atractivos de otra mujer, se volvía callada y sumisa. Y, de igual manera, para denotar su progresivo deterioro físico, alude a sus problemas de peso.

Estaba francamente guapota de campesina para reportaje de la revista *Elle*, con su toque de realismo sucio y todo, pero la verdad es que había engordado bastante y que entre el ajustado pantalón y las botas de caucho hasta las rodillas algo importante había pasado en las nalgas. Algo importante en kilos y en edad. Por lo demás, el pañuelo blanco que le cubría íntegra la cabeza hacía resaltar un rostro francamente precioso. Claude era una de esas mujeres a las que sólo debía engordarles la cara. [...] Desde entonces Claude empezó a comer como una loca y a engordar lamentablemente y a desaparecer sonambulescamente. [...] Regresaba con miles de fotos en las que se la veía realmente gordita pero jamás tenista alguna había tenido un rostro más sereno y más bello ni unos modelitos tan variados y tan sexy. [“La mujer incompleta”] (Bryce Echenique, 1994a, pp. 265, 272)

Esta singular mujer, como el mismo Bryce lo explica, sirvió de modelo, aunque sumamente retocada, para la creación de Claudine, uno de los personajes que intervienen en *Tantas veces Pedro* —novela que publicó en 1977, es decir, un año después de haber comenzado su relación con Claude X—. A diferencia del veneno vertido en las antimemorias, en el relato de ficción el encono tiene nula presencia en el tratamiento del personaje. El principal conector referencial entre Claude X y Claudine descansa en un extraño rasgo fisonómico: ambas poseen el atributo de contar con un ojo verde y un ojo azul —detalle al que Bryce dedica varios párrafos en las antimemorias—. Sin embargo, entre las dos mujeres media una gran lejanía: la primera tiene un hijo único (Alexandre) y la segunda dos (Elodie y Didier), pero, más allá de esta minucia, su principal divergencia descansa —respecto al resentimiento del registro autobiográfico— en el hecho de que Claudine posee cualidades amorosas y encomiables. Si Claude X es descrita como exhibicionista, extravagante, despilfarradora y ladrona, Claudine, por el contrario, es dibujada como persona discreta (incluso ingenua), de gran generosidad y de relativa estabilidad económica. Asimismo, en cuanto a la amplitud de su caracterización, mientras Claude X condensa en sí el desarrollo de un capítulo amplio de las antimemorias —al que se suman sus apariciones en otros tres capítulos—, la historia de Claudine juega un papel relativamente secundario en *Tantas veces Pedro* —su presencia se diluye ante la intervención de Virginia, Beatrice, Pamela y, sobre todo, Sophie, cuatro de las novias de Pedro Balbuena—.

Cabe decir al respecto que, para los fines de un ejercicio de refiguración cruzada —y acatando las directrices de los propios textos—, la vinculación entre Claude X y Claudine no representa de ningún modo una arbitrariedad por parte del posible lector. Por el contrario, es el propio Bryce quien, con fines explicativos,

sostiene que el personaje ficticio fue una transformación del modelo fáctico. El cotejo intertextual surge como consecuencia de las declaraciones mismas del autor. De modo expreso se sostiene que la versión histórica de la relación corresponde al relato de las antimemorias, en tanto que la novela encarna una modificación estilizada de las características de la mujer. Es justamente Bryce quien lleva a cabo tal desglose y también es él quien, por medio de la confesión autobiográfica, implanta las reglas pragmáticas de interpretación. Aquel lector que consulte ambos textos podrá distinguir este fenómeno que hace de la mujer una figura doble. El modelo original se bifurca para instituir, según las instrucciones de las antimemorias, una valoración corrosiva (supuestamente verídica) en la autobiografía y una valoración idílica (supuestamente ficticia) en la novela.

El personaje más tierno y menos dañino de toda la novela era una especie de hippie llamada Claudine, que tenía un ojo verde y un ojo azul... [...] Era, en todo caso, la única persona que mantenía una relación tierna con el personaje de Pedro Balbuena, a lo largo de toda la novela, y que tenía mucho de “cronopio” cortazariano y una bondad que lindaba en lo franciscano. No pensaba mucho, pero actuaba siempre positiva y divertidamente. [...] Claudine siguió siendo una especie de Santa Juana de Arco hippie en mi libro y los ojos verdes y azules empezaron a abundar hasta un extremo que fácilmente podía atentar contra la verosimilitud de los hechos ahí narrados. [“La mujer incompleta”] (Bryce Echenique, 1994a, pp. 258, 261)

Por otro lado cabe advertir, además de su filiación genérica, una importante propiedad en esta escisión valorativa de los personajes que —así lo ha visto la teoría— distinguen a la escritura autobiográfica en general. Ello concierne a los momentos precisos en la vida del autor en que fueron construidas las dos versiones. Debe recordarse que cuando escribió *Tantas veces Pedro* Bryce se

encontraba en pleno romance con la mujer (1977), en tanto que *Permiso para vivir* (1993) fue publicado cuando por lo menos había transcurrido una década desde los momentos más álgidos en su relación —y esto se agudiza en *Permiso para sentir* (2005) pues fue publicado una década más tarde—. Ello quizás explique las disimilitudes que median entre la constitución de los distintos caracteres. En la novela aún se revelan rasgos positivos e incluso se ensalza la figura de Claudine —probablemente bajo la influencia de la cercanía emocional—, mientras que en las antimemorias Claude X es descrita —bajo el desapego que otorga la distancia cronológica— como una auténtica villana. No sólo hay una desigualdad debida al choque de géneros, sino que se percibe el respaldo determinante del entorno vital en el tratamiento de cada una de las historias. Diferentes especialistas en la autobiografía han acotado esta cualidad. Entre otras cosas se ha afirmado que, en aproximaciones de esta índole, las evaluaciones éticas dependen de la posición temporal y del estado anímico del autor en el momento en que narra. Nada garantiza que, con el paso de los años, las convicciones plasmadas en una obra acerca de idénticos hechos permanezcan inalterables en una escritura posterior. Así parece haber ocurrido a Bryce en relación con Claude X: bajo el influjo de la relación amorosa se generó una benévola trasfiguración ficticia del modelo; bajo el rencor de la ruptura y del alejamiento se produjo una sátira fáctica de oscuras implicaciones. En tal propiedad contingente se aprecia lo mucho que hay de caprichoso en cualquier retrato del yo realizado por sí mismo. Porque mientras el escritor autobiográfico siga con vida siempre será posible una nueva tasación de los sucesos y, de igual modo, siempre será posible la cimentación de otro texto, muy distinto, sobre el mismo asunto. De esta variabilidad proviene gran parte del desprestigio de las historias de vida como documentos históricos. Nada estable parece sustentar sus afirmaciones. Nada permite establecer una auténtica

certidumbre. Y si a ello se agrega el tan polémico componente ficcional, los reparos respecto a su estatuto se acrecientan. ¿Cómo asegurar que un relato autobiográfico —basándose sólo en el juramento de estar diciendo algo verdadero por parte del narrador— puede erigirse como la versión confiable de una experiencia personal? ¿Cómo descalificar del todo a una versión presuntamente ficticia cuando el autor mismo juega con idénticos o parecidos elementos referenciales en otro sitio? ¿Se puede dar absoluto crédito a lo que se enuncia como juicio terminante en un momento dado? Lo único que puede proponer la refiguración cruzada —virtud en sí valiosa— es el cotejo entre las versiones (fccionales y fácticas) y jugar con las posibilidades de sentido. Lo único que puede otorgar la refiguración cruzada es la compulsión entre los diferentes regímenes y enriquecer las connotaciones interpretativas a partir de su mutua refracción. Los personajes de cualquier modo terminarán por despertar, vistos desde varias ópticas, numerosas preguntas acerca de la valoración estable y estricta de quien escribe. Como se puede ver con claridad en este ejemplo, Claude X es repudiada en tiempo presente y en registro confesional, pero años antes, como se hace saber en las antimemorias, la misma mujer fue reverenciada en la ficción, representada como Claudine, hasta el punto del autoengaño —si hemos de creer a las aseveraciones de Bryce—.

Por otra parte, aunado a las anteriores reflexiones, el tratamiento de Claude X y el tratamiento de Claudine revelan una gran distancia como logros narrativos. En tanto Claude X sobresale como poderosa imagen femenina —arrolladora en su conducta, absolutamente sensual y obsesivamente recordada por el autor—, Claudine se diluye como una imagen en definitiva irrelevante y como mera comparsa del protagonista (Pedro Balbuena). Mientras el capítulo dedicado a Claude X constituye uno de los más sólidos y vehementes episodios de las

antimemorias, *Tantas veces Pedro* —la novela en su conjunto y no sólo el rol de Claudine— representa uno de los momentos más débiles en el corpus general del autor.<sup>6</sup> En este caso se aprecia, a partir de una comparación entre ambos tratamientos, que la inmersión autobiográfica se impone, frente a la versión ficcional, como un constructo de mayor fortaleza literaria. Si la semblanza de Claude X constituye una fuente de transmisión de un considerable número de datos —lindantes con el chisme y la revelación vergonzante—, la presencia de Claudine prácticamente no contribuye en la consolidación de las líneas fundamentales de la intriga novelesca —excepto por algunas escenas cómicas (entre las que sobresale la Nochebuena en que Pedro y su condescendiente compañera se quedan varados en un bar de Reux)—. El polo explícitamente autobiográfico, por estas razones, adquiere en este primer ejemplo un peso preponderante, en cuanto a su eficacia, cuando se realiza una confrontación entre

---

<sup>6</sup> Aunque Bryce le tiene un gran cariño, lo cierto es que, en gran medida, *Tantas veces Pedro* —tras la contundente recepción positiva de *Un mundo para Julius*— resultó ser el producto del difícil desafío de la segunda novela del escritor debutante con éxito y, por tanto, la posible confirmación por parte de la crítica de sus facultades. Su valoración, debido a esta circunstancia, debe sujetarse principalmente a su localización como ejercicio rumbo a las propuestas posteriores del autor. De hecho en el entramado de este libro subyace lo que, en 1981, desembocaría en la madurez de *La vida exagerada de Martín Romaña*. El mismo Bryce ha reconocido este hecho: “[En 1981] terminé *La vida exagerada de Martín Romaña*, que no habría podido escribir sin antes haber escrito *Tantas veces Pedro*.” (Bryce, 1994c, p. 23) Y el autor sopesa las fallas observables en su obra de 1977: “Yo quise hacer una novela de estructura caótica, desordenada, y, finalmente, creo que esto no lo estructuré bien, pero de todas maneras esa novela me sirvió enormemente para saber lo que quería hacer...” (Bryce, 1994b, pp. 31-32) Al respecto, Pedro Balbuena anticipa varias de las características de personalidad atribuidas al personaje de Martín Romaña (que tangencialmente comparte con Bryce): es un joven peruano de clase alta y estudiante de derecho que, ansioso por convertirse en escritor, abandona la escuela para entregarse al aprendizaje práctico de la literatura en París y, al igual que el protagonista de *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, se manifiesta energúmeno, frágil emocionalmente y dispuesto a un permanente sentido del humor —dirigido casi siempre en su propia contra—.

ambas versiones. Ello no sólo porque las antimemorias se proyecten como discurso histórico, sino porque el estilo, la expresividad, la elocuencia y, en general, la estructuración de los instrumentos narrativos, manifiestan una mayor aptitud. Tal predominio de la autobiografía se puede juzgar, sumado a lo ya dicho, a partir de una observación de las soluciones de cada uno de los argumentos. Mientras en la novela *Claudine* se pierde en un olvido confuso —se despidió amigablemente de Pedro en una estación de tren—, en las antimemorias la truculenta trama da pie a distintos e impactantes cierres anecdóticos. En uno de dichos desenlaces, perteneciente al capítulo “La mujer incompleta”, tras relatar con amargura su frustrado intento de matrimonio con Claude X en 1978 —Bryce afirma que viajó a Perú para obtener el grado de doctor, trabajar como profesor en la Universidad de San Marcos y por fin casarse (lleno de esperanzas) para residir en Lima, pero, pese a sus preparativos, la mujer lo plantó—, el autor recuerda una escena ocurrida en 1983, tras cinco años de ruptura, en un reencuentro que quiso ser sexual y que concluye con una borrachera divertida pero terrible. Memoria y desmemoria, debido al alcohol, dan lugar a unas líneas dinámicas y violentas.

A la mañana siguiente, sólo recordaba haber tocado en algún momento la cicatriz en la nalga izquierda de Claude. [...] Dos o tres días después, en plena cura de reposo y abstinencia, recibí la visita de Elise y Christian [la hermana de Claude X y su novio]. Bueno, sin duda yo tenía mis razones, pero Claude se les había presentado semidesnuda a las seis de la mañana y llorando desconsoladamente. Parece que yo le había reclamado unos cincuenta mil francos mientras ella se había quedado conmigo para darme una noche de amor escondido y entre caricia y caricia yo la había largado a patadas gritándole: “¡Si no fuera porque eres una enferma, por el cabronzuelo de Alexandre y por esa cajita o cofre que me ocultas, ya te habría matado, ladrona!” O algo peor todavía, no recuerdo muy bien. Ah, sí, además la había acusado de ser incapaz de quererse ni a sí misma, de ser



frígida y de ser una mujer completamente incompleta. O algo peor todavía. [“La mujer incompleta”] (Bryce Echenique, 1994a, p. 290)

Pero éste no es el único final de la historia. En el mismo volumen de *Permiso para vivir*, y de acuerdo con la “desabrochada” armonía que conecta los capítulos, en “Mi hijo, el del correo”, el autor elige un tono reflexivo que resume una valoración melancólica tras haber digerido el duelo amoroso.

Y Claude X, por fin llegaba a descubrirlo, no era ni una mala ni una buena persona. No tenía el alma negra ni blanca. Era simplemente la corteza de una embarcación perdida. Bella como pocas y frígida, física y psíquicamente frígida. Claude X, tan animalillo herido a veces, tan falsa e insegura a veces, y a veces tan todas esas cosas al mismo tiempo, era simple y llanamente un patológico caso de bellísima mujer incompleta. [“Mi hijo, el del correo”] (Bryce Echenique, 1994a, pp. 200-201)

Finalmente, en 2005, refiere en *Permiso para sentir* un dato crucial que, sin embargo, es comunicado sin énfasis alguno: “Claude y Alexandre fallecieron en un accidente de automóvil, en la época final de París...” [“Cinco años más tarde, *la patria*”] (Bryce Echenique, 2005a, p. 402) Y revela a continuación, en un gesto de ambivalente inocuidad (ya que los implicados han muerto), el verdadero nombre de la mujer —también sin justificación o aclaración alguna—: “...tristes noticias que, carta tras carta, no cesaba de recibir de Claude Deblaise, mi novia francesa.” (Bryce Echenique, 2005a, p. 415) La X que en *Permiso para vivir* había servido como supuesta protección de la identidad de la mujer se mira desmantelada de modo subrepticio en *Permiso para sentir*. Pero tal incógnita se rompe sin asomos de explicación. Esa X, de fibra interrogante, abre las posibilidades de diversas derivaciones simbólicas a la luz de todo el desarrollo argumental: puede implicar

una valoración de conjunto del temperamento enigmático de su ex-pareja; puede suponer una forma de manifestar desprecio hacia el personaje (el verdadero nombre no tiene importancia, ya que la mujer no goza de notoriedad pública), o bien, entre otras opciones, puede expresar el dolor que Bryce aún sentía al publicar *Permiso para vivir* (en 1993), lo cual, al dar a la imprenta *Permiso para sentir* (en 2005), queda aparentemente anulado, pues se divulga fríamente, como un dato sin interés, el apellido de la otrora odiada Claude. El anonimato, que el autor había protegido en primera instancia, resulta roto con sequedad. Por otra parte, dado el fuerte suspenso que contienen los capítulos del primer volumen dedicados a este romance, se generan suspicacias respecto a la afirmación, llevada a cabo en el segundo volumen, de que Claude y Alexandre murieron en un accidente. ¿Por qué el relato no abunda en este importante hecho? ¿El laconismo implica que el trance posterior no causó pesar al autor y que, debido a haber desarrollado el asunto en otro sitio, apenas lo toca como punto de clausura? Puesto que años antes les dedicó tantas páginas, ¿realmente ya no le afecta en *Permiso para sentir* la muerte de Claude y Alexandre? ¿Realmente madre e hijo fallecieron o se trata sólo de un recurso adicional que alimenta la incógnita de esa X primera? Sin mayores pruebas que ofrecer al lector, la historia en su totalidad se cierra con unas hurañas, dispersas y gélidas palabras.

Un último y sutil elemento de la historia de Claude X, pero sumamente significativo para los fines de un análisis autobiográfico, consiste en la mención que Bryce hace de un material que permite documentar históricamente su relación con Claude Deblaise. Se trata de una referencia al paso que el autor realiza en *Permiso para vivir* en relación con la popular publicación peruana *Caretas* —en un número de noviembre de 1977 (cuando esperaba a su problemática mujer en Lima para contraer matrimonio)—.

En la revista *Caretas* había aparecido, gracias al amigo Fernando Ampuero, una fotografía de Claude y yo; en la leyenda decía que Claude era modelo y tenista y sólo yo reparé en la tristeza casi mueca de mi sonrisa, ahí en la rue Amyot, y en que Claude estaba mirando de ahí a la eternidad. [“La mujer incompleta”] (Bryce Echenique, 1994a, p. 276)

“Bryce y la musa Claude Deblaise, modelo, tenista y fotógrafa”  
[Fotografía de Carlos Domínguez]  
(Ampuero, 1977, p. 50)



Esta fotografía, así como la entrevista de Fernando Ampuero, representan instrumentos importantes, como apoyo del pacto autobiográfico, en una posible indagación acerca de su noviazgo con Claude X. Efectivamente, la imagen testimonia la belleza de la mujer en la que Bryce tanto insiste en su minuciosa descripción y, por otro lado, el pie de la fotografía confirma lo aseverado a manera de bufa confesión: “Bryce y la musa Claude Deblaise, modelo, tenista y fotógrafa” (Ampuero, 1977, p. 50) Todos ellos oficios que, según Bryce, Claude nunca cultivó profesionalmente, pero que le fueron adjudicados en el artículo de *Caretas* con el fin de que a su llegada a Lima —para el esperado matrimonio— le sirvieran como una coartada para su convivencia social en los círculos en que se desenvolvía su futuro esposo. En las antimemorias se relata que, meses más tarde, una vez que

Claude X hubo plantado a Bryce en Lima y éste regresó a Francia, la mujer estalló en lágrimas y le confesó que no podría llevar sobre los hombros una mentira así, ya que, en definitiva, ella era sólo una mujer de clase trabajadora. Por otra parte, dejando de lado la fotografía, y en abono de lo dicho anteriormente respecto al enamoramiento de Bryce, cabe destacar la cabeza de la nota que realiza Fernando Ampuero, la cual, entre otras cosas, apunta: “Bryce, radicado en París, pasa sus vacaciones en Lima. Permanecerá hasta enero del próximo año. A continuación, una entrevista que [...] revela la existencia de una musa de carne, hueso y falda de retazos.” Asimismo, la primera pregunta que Ampuero lanza a Bryce revela el estado en que se encontraba el autor y que muy probablemente era manifiesto para los que le rodeaban.

—Hemingway dijo una vez que un escritor escribe mejor cuando está enamorado. ¿A ti te ocurre lo mismo?

—Bueno, yo siempre estoy enamorado. Creo que siempre hay que estar enamorado de alguien. No se puede escribir un buen libro sin estar enamorado. (Ampuero, 1977, p. 50)

Y líneas más adelante, tras una pregunta acerca de *Tantas veces Pedro*, Bryce divulga una explicación por demás poco creíble acerca de las similitudes entre Claudine y Claude Deblaise. Afirma que ya había redactado la primera parte de la novela, en los que aparecen los consabidos pasajes de Claudine descrita como una mujer que tenía un ojo verde y otro azul y vestía una falda “hecha de miles de retazos”, cuando conoció en la vida real a Claude Deblaise, la cual compartía —mágicamente, según Bryce— idénticas características que la mujer de la ficción.

Fue entonces cuando conocí a este personaje increíble que me acompañó, que es mi compañera hasta hoy y que influyó en mi obra como una maga. [...] Para quienes sostienen que mis novelas son autobiográficas, declaro, en este nivel, anticipación autobiográfica. En verdad, algo mágico. Esta persona vivió conmigo una alegre temporada y me dejó armado para escribir. (Ampuero, 1977, p. 51)

Esta entrevista de 1977 posibilita distintas reflexiones. En primer lugar representa un apoyo gráfico y referencial a los capítulos dedicados a Claude X en las antimemorias. La fotografía y las menciones puntuales otorgan corporeidad al personaje fáctico. Si la autobiografía se estructura sólo a través de herramientas verbales, con cierta secrecía y desde una patente distancia temporal, la entrevista de Ampuero, por su propia naturaleza de texto de consumo inmediato, constituye un testimonio en el que la imagen fotográfica funge como apoyo, en el que se menciona abiertamente el nombre completo de Claude Deblaise y, muy importante, en el que se aprecia una desembozada actitud amorosa del autor en tiempo presente. Lejos de refutar lo dicho en las antimemorias, el trabajo de Ampuero ratifica gran parte de las afirmaciones retrospectivas de Bryce hechas años más tarde: la mujer existió, era bella, despertó una gran pasión en el escritor y, al menos durante este tórrido periodo, éste la valoró de modo positivo frente al público lector de su país. En segundo lugar, la nota periodística permite ratificar la permanente actitud escurridiza de Bryce frente a las imputaciones que los críticos solían realizar respecto a sus novelas. Bryce no admite que Claudine sea una transfiguración de Claude Deblaise. Juguetonamente asegura que el personaje ficticio habría surgido a la manera de una premonición. Postura que no reitera con exactitud en las antimemorias, lo cual hace dudar de su completa verosimilitud y hace pensar más bien en un estudiado gesto histriónico por parte del autor frente a la crítica. Únicamente Bryce, en lo que toca a la exactitud histórica de estos

hechos, conoce con certeza la verdad de sus palabras. El ejercicio de refiguración cruzada apenas consigue a llegar a este punto: la comparación entre la novela, la autobiografía y el epitexto, aunque sugerente, arriba a un infranqueable escollo en cuanto a las posibilidades de interpretación fáctica. Los datos se encuentran ahí, a la mano de quien los consulte, pero las conclusiones dependerán de cada lector. Sin embargo, también es cierto que una confrontación de esta índole, pese a sus limitaciones, termina por ampliar las connotaciones tanto de la ficción como de la autobiografía y del periodismo. Los relatos de Claudine/Claude X/Claude Deblaise hacen de la “mujer incompleta” una mujer metamórfica. Una historia que a partir de tres figuras condensa el dibujo de un ardor erótico desorbitado. Al cabo, tras la mutua refracción de sus significaciones, sólo queda el respectivo sabor de la escritura en cada una de sus vertientes. Tres versiones y tres construcciones que crean acumulativamente, cada una por su parte, su propio valor y sus propios alcances.



### 3.2. Bryce-Max Gutiérrez

El segundo ejemplo de refiguración cruzada que he elegido corresponde a las confluencias de ciertos fragmentos de las antimemorias con la novela *Reo de nocturnidad*. Se trata de una serie de tópicos que remiten a un lapso difícil en la vida de Bryce —cuando se desempeñaba como profesor universitario en la Universidad Paul Valery de Montpellier— en el que sufrió un agudo cuadro de alcoholismo e insomnio. Las referencias a personas o situaciones relativas a tales hechos —a diferencia del extenso retrato de Claudine— se advierten entrecortadas y breves en sus trabajos de corte abiertamente retrospectivo. Pese a la importancia que posee en su historia íntima —dada la precariedad a que se vio sometido su estado de salud— Bryce recuerda lo grave de esta convalecencia sólo en sitios dispersos y lacónicos de su obra autobiográfica, algunos de ellos contenidos en textos periodísticos que tienen como tema central otros asuntos, pero sin dedicar un capítulo entero a este motivo en las antimemorias y sin abundar en el nivel severo de sus trastornos. Apenas roza la cuestión con un afán sintético y puntual. Para mostrar lo sucinto de tales menciones, citaré tres de los párrafos que aluden a esta dura época. Los siguientes pasajes están tomados, respectivamente, de tres distintas fuentes: el libro de crónicas y artículos *A trancas y barrancas*, así como los volúmenes *Permiso para vivir* y *Permiso para sentir*.

En Montpellier escribí como loco y, por consiguiente, terminé en un hospital psiquiátrico —aunque no fallé a una sola de mis clases en la universidad—, víctima de lo mal que me alimentaba y de un insomnio pertinaz que nadie pudo curar y que hizo que, al cabo de unos meses, apareciera desesperado por España, fin de fuga para mí, con un certificado médico que afirmaba, entre otras perlas, que el señor Bryce “padece de un insomnio rebelde a toda terapia”. [“El corazón de la humanidad”] (Bryce, 2001, p. 301)



Fueron siete meses de hospitalización, en total, por un insomnio incurable que se me curó sólo con instalarme en Barcelona. Mis amigos Marisa y Pepe Villaescusa vinieron a verme desde Barcelona y me llevaron a Italia y volví a ver a Sylvie, [...] poco antes de que una recaída me devolviera a la clínica Rech. Jamás fallé a una clase, eso sí. Y al comienzo me llevaban en ambulancia y con una enfermera para tomarme la presión entre clase y clase. [“La mujer incompleta”] (Bryce, 1994a, pp. 292-293)

Hacia el final de aquel ejercicio tan esforzado, en Montpellier, en 1983 y 1984, pasé una larga *saison en enfer*, a causa de un insomnio feroz, en un pabellón psiquiátrico. Y tomé debida nota de ello. [“Todo aquello”] (Bryce, 2005a, p. 584)

A diferencia de las citas autobiográficas explícitas —que, como se ha visto, se advierten concretas y llanas—, el autor despliega en el libro *Reo de nocturnidad*, en clave ficcional, toda una profunda alegoría alrededor del tema del insomnio. El protagonista de la novela es Max Gutiérrez, un escritor (ensayista) peruano de 40 años que trabaja como profesor de literatura en la Universidad Paul Valery de Montpellier. Las coincidencias geográficas y temporales —así como las semejanzas con la historia personal de Bryce— resultan tan palpables que resulta imposible no llevar a cabo una recepción autobiográfica. El texto está escrito en primera persona y, al igual que en el arranque de *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, el narrador lleva cabo una estrategia que problematiza la verosimilitud del pacto novelesco: inserta una declaración que, en el segundo capítulo, contiene un ambiguo guiño factual —sobre todo para aquellos que poseen información previa al respecto—.

Bueno, allá voy si no me caigo, como dicen en mi país. Porque aquí arranca la parte en que, te lo juro, *jeune fille*, me ceñiré como nunca a los hechos. Y es que acabo de darme cuenta de que es el preciso momento en que empiezan a notarse los primeros síntomas de la enfermedad que me ha convertido en prisionero del vacío y de la noche. Y también me he dado cuenta de que muy

pronto empezarán a notarse todos los demás. O sea que te contaré la verdad y nada más que la verdad, con todas mis mentiras incluidas. (Bryce, 1997, p. 82)

El recurso de atenerse a *contar la verdad y nada más que la verdad* de nuevo se implanta como base del funcionamiento de la ficción. Como ya se ha explicado en otro momento, cuentos y novelas acuden a este tipo de herramientas retóricas para afincar su verosimilitud, lo cual no significa que los acontecimientos deban ser interpretados como verídicos, sin embargo, en el caso de *Reo de nocturnidad*, como en otros ejemplos de su autoría, Bryce provoca numerosas preguntas, en función de los nexos intertextuales, respecto al estatuto de lo que narra. De nuevo es importante, para los fines del cotejo, señalar los años de publicación de las obras que intervienen en esta mixtura de alusiones. El artículo “El corazón de la humanidad” —de *A trancas y barrancas*— está fechado en 1992, el capítulo “La mujer incompleta” apareció en *Permiso para vivir* en 1994, y la novela sobre Max Gutiérrez fue publicada, más tarde, en 1997. Por tanto, el que se empleen elementos referenciales tan obviamente tomados de la biografía del autor —y que se remita a ellos intertextualmente— no parece tan intrascendente. La novela juega con estas piezas de sentido para establecer los pilares de su credibilidad. Cuando se sostiene que el relato habrá de apegarse a *los hechos tal como ocurrieron* se produce un escozor en cuanto a las implicaciones de dicha promesa. Por una parte se impone el carácter ficticio de la afirmación y, por otra, con base en sus irrefutables empalmes, se producen las interrogaciones acerca de su condición fáctica. El autor manipula los instrumentos con que cuenta para dar solidez al aparato novelístico. Tácitamente invoca pasajes de su obra completa para elaborar el esqueleto de los personajes. Bryce suscita estas maniobras de lectura a partir de los lazos internos discernibles en sus diferentes libros.

Numerosos detalles aparecen y reaparecen a lo largo de su producción como soporte de ciertos significados. Distintos pasajes se reflejan entre sí para dar pie a especulaciones producto de la mezcla semántica. Esto puede ocurrir en grados muy tenues —a partir de someras insinuaciones— o puede ocurrir por medio de abiertas concomitancias y citas puntuales —en relación con nombres propios, lugares, fechas o incidentes—.

La anterior característica puede ser mejor ilustrada si se desmenuzan algunos componentes de *Reo de nocturnidad*. Tal disección permite advertir el tipo de asociaciones que se producen en su escritura. Con base en tal acercamiento se podrá advertir el flujo simultáneo que corre entre dichos ductos. Partiré, por ello, de una descripción temática de los textos que facilite su análisis. Respetando esta premisa subrayaré los puntos que corresponden a los vínculos de la ficción con la obra explícitamente autobiográfica. Aunque *Reo de nocturnidad* se estructura a partir del tema del insomnio de Max Gutiérrez, incluye cuatro historias alternas —no menos importantes— que pueden resumirse del siguiente modo:

a) *Historia de amistad y amor con Claire*. El personaje de Claire es indispensable para el desarrollo de la trama. Claire es una ex-alumna de Max Gutiérrez que es descrita como mujer de “piel tostada” y cuerpazo” —casi 25 años menor que él—. Su papel es decisivo, ya que representa el sustento de un mecanismo metaficcional: el protagonista intenta escribir una novela, pero, debido a sus problemas de salud —se encuentra internado en el psiquiátrico— sólo puede hacerlo con la ayuda de su joven compañera, quien graba una serie de conversaciones entre ellos y transcribe lo que se supone es la propia obra que el lector tiene en sus manos. La relación entre los dos personajes deviene en una mezcla de amor paternal, filial y sexual. Max Gutiérrez la llama “sensible Claire” y *jeune fille* y, como es entendible, ya que su presencia es de primer orden, goza de

un amplio desarrollo. Claire se muestra comprensiva con Max, a quien anima a salir de su perturbación y, cuando las cosas parecen desviarse hacia el coqueteo erótico, se dirige entonces al profesor, deteniendo su vehemencia, con palabras hoscas. Claire riñe al protagonista, se burla de él e incluso le insulta, pero siempre con simpatía y afecto. Ante todo le interesa la recuperación psiquiátrica de Max, su mejor amigo y quien años atrás fue su amante. La imagen de Claire, al menos en lo que concierne al nombre propio y algunos rasgos de caracterización, tiene su equivalente factual con Sexyclaire, una mujer apenas referida en las antimemorias. Esta Sexiclaire —el autor asegura que así la apodaban sus compañeros— tiene una escueta aparición en *Permiso para sentir* —en el capítulo “Un piropo para Amalia”— y es descrita como una hermosa ex-alumna —pero de la Universidad de Nanterre en la década de 1970—. Bryce afirma que no logró enamorarse en aquellos años de Sexiclaire porque pasaba por su periodo de pasión por la *principessa* Sylvie, lo cual obstruyó el cumplimiento de cualquier otro amorío. El principal conector referencial entre la Claire —de *Reo de nocturnidad*— y la Sexiclaire —de las antimemorias— consiste en la mención de reñidas carreras de natación entre profesor y alumna, en las cuales la muchacha atraía las miradas de todos por la silueta que destacaba tras al minúsculo bikini. En este caso —opuesto al de Claude X-Claudine— la figura fáctica apenas es aludida, en tanto que la estampa ficcional es objeto de un holgado tratamiento. Mientras la Sexiclaire de *Permiso para sentir* es nombrada como un personaje pasivo y ocasional —bajo la exigua evaluación del autor (hecha al paso)—, la imagen de Claire en la novela es construida por medio de una extensa serie de rasgos temperamentales, toma parte en largos diálogos y posee una intrincada historia individual. Pareciera que el modelo fáctico hubiese servido sólo como un punto de arranque para la constitución del personaje novelístico. Tomando unos pequeños

apuntes del original —discernibles a partir de la autobiografía, pues más allá no se puede dejar nada en firme respecto a las *verdaderas* experiencias personales del autor— Bryce crea un personaje de ficción de complejas repercusiones argumentales que rebasan la discreta indicación de las antimemorias.

b) *Historia de Ornella*. Relato que lleva a cabo Max en torno a su romance con Ornella —modelo de 34 años cotizada entre modistos y fotógrafos europeos— que tuvo lugar varios años antes de su problema de insomnio. Ornella, caracterizada como *femme fatale*, envuelve al protagonista con sus atractivos, sin embargo, su amor verdadero siempre fue Olivier Sipriot, un mafioso fugitivo de la justicia con problemas de alcohol y drogas. Chantajeado sentimentalmente y víctima de un engaño por parte de Ornella y Olivier —simulan torturar a una supuesta secuestrada—, Max Gutiérrez remata su casa y su auto para ayudarlos a escapar al Brasil. Max narra distintas versiones de esta truculenta historia —muy poco verosímiles— a sus conocidos de Montpellier. Los amigos de Max, que han observado los problemas mentales del protagonista, atribuyen lo disparatado de las anécdotas a su condición mórbida.

En la novela se localizan paralelismos de estos personajes con menciones de las antimemorias: se descubre al final que Ornella tiene una hermana, Laura, quien tiene como novio a Jean, el Inefable Escritor Inédito, quienes cultivan la amistad con Max; tal caracterización coincide en mucho con la que Bryce lleva a cabo a propósito de Elise, la hermana de Claude X (o Claude Deblaise), con quien mantuvo amistad y quien también tenía como novio a un joven (Christian) al que bautizó, justamente, con el sobrenombre de Inefable Escritor Inédito —lo cual lleva a conectar la imagen de la malvada Ornella con la tan vapuleada Claude X—. Asimismo en las antimemorias el autor hace la somera mención de un iraní que lo estafa con la venta de sus muebles y que, en *Reo de nocturnidad*, se transfigura

en Passepartout, un “silencioso y sonriente exilado iraní” que, de idéntica forma, lo tima al fugarse con sus muebles. Lo más interesante de esta transformación de los personajes en *Reo de nocturnidad* es su sórdido desenlace. Tanto Ornella como Passepartout, en su destino novelesco, resultan partícipes de un final trágico —en lo que podría denominarse una venganza ficcional del autor respecto de sus modelos fácticos—: Ornella, al parecer, se encuentra en una prisión de Brasil a causa de sus actividades criminales —Max también asegura, en sus contradictorias charlas, que ya ha muerto (aseveración que tiene cierto grado de ambigüedad en el contexto de la novela)— y Passepartout se suicida lanzándose a las ruedas de un camión. Para aquel lector que conoce los antecedentes de Claude X y del iraní en las antimemorias este corolario siniestro se revela lleno de rencor e ironía. Los lazos intertextuales se advierten muy tenues pero no por ello dejan de ejercer su influencia en una posible interpretación.

c) *Vida de Max Gutiérrez como profesor universitario*. Este aspecto en la caracterización del protagonista da pie a algunos de los pasajes más hilarantes dentro de la obra. Se trata de una crítica a la vida académica universitaria: una descalificación de la conducta de ciertos profesores que se rigen por un estéril sentido de la competitividad y que, al cabo, resultan víctimas de un flagrante snobismo. Se debe destacar la caracterización de Nieves Solórzano —una gorda, locuaz e impertinente exilada chilena partidaria del folklorismo latinoamericano—, así como el ágil episodio en que Max, completamente ebrio y acompañado de un amigo (profesor de autoescuela), sube al escenario en una festividad izquierdista para terminar mofándose de “El cóndor pasa” y bailando cha-cha-cha. Si el lector tiene noticias de que Bryce se ganó la vida en Francia durante muchos años como catedrático de distintas universidades, reconocerá en las palabras de Max Gutiérrez algunas valoraciones acerca de estos círculos profesionales que encajan

con las ideas del propio autor en el mismo sentido —varias de ellas divulgadas en las antimemorias—. Se expresa la opinión de que muchas veces los alumnos no tienen el menor interés en las clases que el profesor se ha esmerado en preparar, se acepta cínicamente el permanente flirteo que se lleva a cabo entre maestro y alumnas y, sobre todo, se denuncia la mediocridad que priva en gran parte de estas instituciones. Aunque tales materias son enfocadas en la novela desde una perspectiva cómica predominante, no dejan de pesar sobre su coherencia las evaluaciones en registro fáctico expresadas por Bryce en otros sitios. Porque cuando aborda estos tópicos, sea en la ficción o en la autobiografía, el autor se muestra siempre sardónico, por lo cual resulta muy difícil separar los dos territorios de manera irrevocable. Éste es un caso en el que los distintos registros de su obra se complementan para establecer la conformación general de su punto de vista. Los juicios de Bryce en torno a la vida académica pueden muy bien tomar como base algunos fragmentos precisos de sus labores plenamente autobiográficas, pero también pueden sustentarse en sus tratamientos en la ficción —especialmente en el díptico *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* y, por supuesto, en *Reo de nocturnidad*—. Ambos bloques se conjugan, sin ser contradictorios entre sí, para otorgar una visión global acerca de la vida de Bryce como profesor.

d) *Bar de Bernard*. Estas escenas configuran todo un catálogo de personajes barriales de Montpellier que otorgan la imagen del mundo en que se desenvuelve el protagonista. Los paralelismos entre Max Gutiérrez y Alfredo Bryce se revelan en este punto indiscutibles. Los referentes cruzados tienen menciones exactas —su amigo profesor de autoescuela y el dueño del bar, por citar a dos de ellos— de patente origen autobiográfico. *En Permiso para vivir* el autor, recordando su convivencia con este universo de clase trabajadora, afirma:

...gracias al chofer alcohólico perdido de una autoescuela de Montpellier, empecé a empinar el codo demasiado noche tras noche en un proletario bar que desgraciadamente quedaba al lado de mi casa. [...] Jamás le pasaba nada y la policía lo adoraba. Era un personaje popular de Montpellier, o de cierto Montpellier, y sólo logré librarme de él cuando Bernard, el patrón del bar vecino a mi casa, lo largó por alzar demasiado la jeta de extrema derecha. [“La mujer incompleta”] (Bryce, 1994a, p. 287-288)

Max Gutiérrez, por su parte, realiza en *Reo de nocturnidad* una descripción equivalente y llega a conclusiones similares en cuanto a sus hábitos.

El bar de Bernard se convirtió en muy poco tiempo, en el lugar de todas mis citas extrauniversitarias en Montpellier. [...] La gritería iba en aumento a medida que los brindis prosperaban y sobre todo desde el momento en que llegaba el inefable profesor de la autoescuela, un gordo de ojos muy negros y saltones, con cara de sapo y una inmensa boca siempre dispuesta a soltar una larga y feroz carcajada. Todos ahí le llamaban Pierrot, y a lo largo del día no cesaba de aparecer por el bar para tomarse dos o tres rápidas copas de pastís o de pernod, entre clase y clase de manejo. [Más tarde Pierrot también es echado del bar por sus “groserías”] [...] Y sin darme cuenta empecé a participar en las festivas rondas de invitaciones o, más bien, de incitaciones al trago, y a quedarme hasta que cerraban el bar y los últimos parroquianos salían muchas veces tambaleantes. Yo, entre ellos. [...] Pero creo que mi cada vez más frecuente presencia en aquel bar de pueblo, desde que Pierrot logró incorporarme a la banda de parlanchines parroquianos, estuvo muy estrechamente ligada a la mala calidad de mi vida en Montpellier. [...] El divorcio total entre el profesor cumplido y sumamente responsable era ya más que evidente, a principios de 1983, y sin embargo nadie parecía darse cuenta de nada. (Bryce, 1997, p. pp. 108-110, 173)

Las aventuras alcohólicas, así como las características (y algunos nombres) de los personajes, se reiteran en los dominios de las antimemorias y de la novela.



Ambos tratamientos poseen un cariz irónico-humorístico y ambos brindan una tácita explicación de la enfermedad del narrador. Es éste uno de los casos en que con más claridad la autobiografía explícita y la representación ficticia se superponen de tal modo que resulta imposible una separación tajante entre ambos registros. Las anécdotas, el imaginario, el tono narrativo, las connotaciones de los sucesos y las evaluaciones de quien narra se observan tan similares que disponer una barrera entre los textos develaría una enorme cortedad de miras. Los personajes de *Reo de nocturnidad* son prácticamente los mismos que los relatados en las antimemorias. Sólo los separa un desarrollo dramático más exhaustivo en la ficción, pero el lector se preguntará si este acuerdo entre los componentes no constituye la solución del suspenso que se genera en la autobiografía. El autor nunca llega a proponer una respuesta a dichas incógnitas. Nunca se llega a saber si Bernard y el profesor de autoescuela, levemente esbozados en *Permiso para vivir*, tuvieron destino semejante o idéntico a los acontecimientos narrados en relación con Bernard y Pierrot —al despedirse de Max Gutiérrez— como personajes de novela. Estimando sus obvios paralelismos no se llega a resolver la duda acerca de la raíz vivencial de la representación ficticia.

1997, Montpellier (Francia). Bryce en una terraza de esta localidad francesa [acompañado de unas copas]. (Imagen y pie de foto tomados de la Biblioteca de Autores Contemporáneos de la página electrónica: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2009.)



Las cuatro anteriores líneas argumentales se entrelazan para dar cuerpo a la figura protagónica de Max Gutiérrez. Sin embargo, tal como el título lo señala, la novela tiene como motivo principal el retrato del insomnio como lacerante afección que, como ya se ha apuntado, también tuvo en Bryce a una de sus víctimas. En ese sentido, uno de los aspectos más conmovedores de *Reo de nocturnidad* lo constituyen las reflexiones que Max Gutiérrez realiza acerca de su dolencia —tema que cohesiona al conjunto y que remite a la imagen del autor como vertiente testimonial—. En varios de los monólogos de Max Gutiérrez —que, al contrario de la mayor parte de su obra, evitan la intromisión del humorismo— se refleja el espanto y el tormento que provoca dicho trastorno. El estilo poético de estos párrafos comunica el suplicio de la experiencia clínica y de su fatigosa terapia. Al parecer Bryce ha soportado desde joven distintos problemas nerviosos —ansiedad, depresión, temblores en las manos— pero cuando los aborda en sus antimemorias lo hace con sarcasmo o autoironía. En cambio, oculto tras la máscara de Max Gutiérrez, el autor propone en estas páginas un mensaje de tono patético acerca de su mal. El lector podrá preguntarse si estos fragmentos de la novela no corresponden al desarrollo de lo que en registro autobiográfico apenas se declara. Una atribución de esta índole, es decir, la interpretación factual del padecimiento de Max Gutiérrez como simbolización de lo que sufrió Bryce en carne propia, sólo puede realizarse a partir de un procedimiento como la refiguración cruzada. En este caso no hay elementos —nombres propios o descripciones análogas— que confirmen su raíz autobiográfica, sin embargo, por los datos contextuales que rodean al relato, se puede inferir que algo parecido pudo suceder al autor durante su estadía en el hospital Rech mencionado en la antimemorias —que presumiblemente recibe el nombre de Clínica Fabre en *Reo de nocturnidad*—. Aquí el lector puede extrapolar los contenidos presentes en

otros libros y atribuir un carácter autobiográfico a lo que se enuncia. Un enlace de esta índole, en función de los antecedentes, no parece tan inoportuno. Después de todo es el propio Bryce quien afirma haber pasado en Montpellier, en 1983 y 1984, “una larga *saison en enfer*” en un pabellón psiquiátrico. Y lo que se narra en la novela es precisamente el retrato de la intensa tortura en un hospital. La descripción de dicha convalecencia cobra visos de enorme acritud.<sup>1</sup> Al respecto,

---

<sup>1</sup> Bryce recicla de algún modo el tema —respecto a una segunda hospitalización (ahora en la primera década del siglo XXI)— en *Las obras infames de Pancho Marambio* (2007). Esta novela, aunque poco lograda, también acude al contraste entre el empleo de un tono cómico y el desarrollo de un asunto doloroso. Bienvenido Salvador Buenaventura, peruano cuarentón-cincuentón protagonista del relato, es presa de un indolente proceso autodestructivo (en la ciudad de Barcelona) entregándose a su adicción etílica. “Bienvenido tomaba un sorbo tras sorbo de su vaso de whisky, ansiosamente, y no bien el vaso quedaba seco, lo alargaba bruscamente sobre el mostrador, en busca de más, y de más. [...] Y, en efecto, en la calle de Aragón lo encontraron caído, una y mil veces, en efecto, y por más acodado a la barra de un bar que en aquel preciso momento anduviera.” (Bryce, 2007, pp. 113-114, 150) De nuevo Bryce echa mano en esta novela de imágenes provenientes de sus experiencias en instituciones psiquiátricas —enfermeras sádicas, pacientes pintorescos, situaciones absurdas y atmósferas grotescas—. Aunque Bryce negó en una entrevista el origen autobiográfico de la trama —“La memoria inventa mucho más de lo que uno mismo aceptaría. Y por supuesto que aquella caída que lleva a la muerte a mi personaje central nada tiene que ver conmigo.” (Solanes, 2007, p. 141)—, lo cierto es que en otras entrevistas aceptó sin pudor las concordancias con su vida personal: “—Desarrollé una paranoia a todo. Muchas cosas me agredían, la fealdad de muchos sitios. Fue una espiral de locura y terminé en un hospital en Barcelona. Huía, huía, la paranoia estaba dentro de mí, la llevaba por donde iba... [...] Pasé una temporada en un hospital psiquiátrico atado en un calabozo o algo así. Y pastillas e inyecciones y calmantes y quitarte la copa por completo. —*Con un síndrome de abstinencia espantoso, me imagino.* —Brutal. Brutal. Sin embargo, la recuperación fue impresionante. Fue en una psicoclínica en las afueras de Barcelona. Un manicomio. Un sitio entretenidísimo. (Paz, 2007, p. 62) Y asimismo: “*P. ¿Cuánto tiene de autobiográfica Las obras infames de Pancho Marambio?* R. Bastante. [...] En la novela se cuenta una versión desmesurada de aquella situación. [...] Mi literatura está inundada de sentimientos y por ello decidí novelar el paso de la luz a las tinieblas de un hombre cabal, de un hombre hecho y derecho que un día se traslada a Barcelona.” (Intxausti, 2007)

como apoyo de sus resonancias emocionales, el color metafórico de las descripciones del Max Gutiérrez choca con la gama cómica de la mayor parte de la novela y, quizás debido a ello, brinda una sensación de contrastante verismo. Citaré por extenso varias de estas líneas que transmiten el rigor de su enfermedad.

Yo me he ido al diablo en pleno sur de Francia. Estoy internado en el pabellón psiquiátrico de la Clínica Fabre, en la muy cálida y luminosa ciudad de Montpellier y, encima de todo, no sé siquiera cómo ni por qué he podido terminar tan tan mal, habiendo empezado, por lo menos, con mucho cuidado. Y en el plan en que voy jamás lo voy a saber, tampoco. [...] Más y más sondas. Llevo ya varios días en esta cómoda habitación individual, y mi vida se reduce prácticamente a estas sondas de Valium y suero, mañana y tarde, y a los somníferos que me dan desde la hora de la comida hasta la hora en que debo apagar la luz, y a ver si hay suerte. [...] ...noche fría, noche lúcida, noche obsesiva, noche de euforia y tristísima noche cuando por fin cala profundo con su horror y su angustia en la inmensa fragilidad del deambular más tardío, en el deambular de los agotados tropezones sin sentido, en el deambular de las humillantes caídas —morder el polvo, morder el cemento, morder la piedra, morder una vez más los golpes en los codos, en las rodillas, en las cacas de perro, en el zapato—, en el deambular de las nocturnas mañanas, las otoñales primaveras, los crepusculares veranos y ya para siempre la muerte en vida del reo de nocturnidad... La cosa se puso fea, como pueden ver. Y de ello y de cómo diablos llegué a ello quisiera escribir. Pero una cosa es tener bien irrigado de santa paz el sistema nervioso y otra escribir no intravenosamente. Me sobreexcito, aporreo el teclado de la máquina, golpeo brutalmente la mesa, arranco las páginas y las convierto en pica pica con la misma intensidad de urgencias con que me lanzo sobre el timbre en busca de auxilio. Definitivamente no estoy para estos trotes. (Bryce, 1997, pp. 16, 19, 21)

Pero a pesar de estos periodos fúnebres, el autor no descarta la utilización de la tragicomedia como recurso para perfilar la condición angustiosa del

protagonista. El típico procedimiento que consiste en la exposición ambivalente del sentido de las oraciones —que pueden decodificarse en una u otra dirección anímica— también se observa repetidamente empleado en la novela. En el siguiente pasaje, por ejemplo, se menciona con gracia y naturalidad una de las situaciones citadas en las antimemorias —su asistencia a clases acompañado de una enfermera—. Al igual que en el registro autobiográfico, el padecimiento, en estos párrafos, recibe un manejo antisolemne —con la diferencia de que en las antimemorias se emplean enunciados sólo declarativos o descriptivos y en la novela se echa mano del diálogo (lo cual produce un mayor efecto de ficción)—. Se observa entonces, cuando se emplean tales recursos paralelos, que no hay gran heterogeneidad entre las dos vertientes de la escritura del autor. Puesto que ambos modos narrativos —autobiografía y ficción— acuden a herramientas y referentes análogos, se torna imposible determinar una diferencia entre ellos a partir de una parcelación, cuantitativa o cualitativa, de estas propiedades —excepto, como ya se apuntó para este ejemplo, por cierto uso del diálogo (aunque los parlamentos también tienen importante presencia en las antimemorias como instrumento narrativo en otros pasajes)—. Novela y autobiografía se conjugan para generar un aparato que rebasa los límites de cada obra leída de forma independiente. La deformación grotesca se despliega en un espacio indecible entre la confesión penosa y la transformación humorística.

[El doctor Lanusse] me propone algo que al principio me parece absurdo: agrupar mis clases al máximo, para que sólo tenga que salir una mañana y una tarde a la semana, por ejemplo, y además, ir a la facultad en ambulancia, acompañado de una enfermera que permanezca a mi lado y me asista, al menos durante un periodo de prueba.

—Diablos, doctor. Ahora sí que la gente va a pensar que estoy rematadamente loco. Salgo de un pabellón psiquiátrico con enfermera, a lo mejor hasta con mis frascos, mis sondas, y toda la deliciosa parafernalia esa, y llego a clases tumbado en una ambulancia. Ya sólo falta la camisa de fuerza... (Bryce, 1997, pp. 23-24)

Y hacia el final de la novela el narrador incluye —cuando ha concluido su proceso de rehabilitación— el veredicto al que llega su psiquiatra, que coincide en lo sustancial con el certificado que Bryce menciona en su artículo periodístico de 1992 —compilado en *A trancas y barrancas*—. Aunque el discurso de la ficción parece hiperbólico, se siembran las dudas acerca del dictamen fáctico realizado al autor, pues en el citado artículo se afirma que éste contenía algunas “perlas”. El lector podría preguntarse si tales “perlas” corresponden al fallo que se realiza a propósito de Max Gutiérrez. Porque resulta difícil aceptar que un médico entregue a su paciente un papel compuesto con esta clase de tono —en especial su insinuación sobre la demencia del protagonista que, según un criterio empírico, impediría que se le diera de alta—. Sin embargo, por las claras alusiones, se abre la interrogante acerca del diagnóstico que se entregó al propio Bryce en Montpellier relativo a su periodo de insomnio.

Los martes y jueves tenía cita con el doctor Lanusse. Le pedí, después de haber leído todas las revistas y periódicos de extrema derecha que dejaba para sus pacientes en la sala de espera, que me hiciera un informe “técnico” y profesional sobre mi persona. Con el mayor placer del mundo, el doctor Lanusse abrió un cajoncito de la mesa de su consulta:

—Aquí lo tiene, señor Maximiliano Gutiérrez— me dijo.

Camino de vuelta al hotel, con el sobre que me había dado el doctor Lanusse. [...] Le entregué [a Claire] el informe del doctor Lanusse. Abrió ese sobre donde estaba escrito lo siguiente: “A quien sea de interés. Insomnio

rebelde a toda terapia. El señor Maximiliano Gutiérrez ha perdido todo contacto con la realidad. Doctor P. Lanusse.” (Bryce, 1997, pp. 270-271)

En relación con este tipo de manejo distorsionante, de color irónico-humorístico, es cierto que Max Gutiérrez se constituye como un mentiroso lúdico que, considerando su condición psiquiátrica (acorde con el informe del doctor Lanusse), alcanza los niveles de la mitomanía. Cuenta historias a sus amigos que no queda claro si son fruto de una mera broma, de su dormida vocación novelesca (recuérdese que es sólo ensayista) o de una mente cada vez más frágil. Muestra de tal propensión se aprecia en la estrafalaria excusa que ofrece a sus alumnos cuando llega al salón de clases acompañado de la enfermera. Asegura que está internado en la clínica como medida de protección, pues se ha convertido en el “sobreviviente heroico de una peligrosísima misión en Liberia, secreto de Estado”, en la que fue objeto de un envenenamiento y que por ello se reponía psiquiátricamente. “Los alumnos se quedaron realmente turulatos”, afirma, y a continuación se reprocha el haber vuelto a las andadas, lo cual implica la aceptación de que tiene el vicio de fabular o mentir “colocando una realidad admirable encima de la triste realidad de mi existencia.” (Bryce, 1997, pp. 28-29) Este rasgo del personaje se convierte en el vehículo conductor de varios episodios en los que se juega con los planos de la alucinación y la realidad.<sup>2</sup> En particular

---

<sup>2</sup> Joaquín Marco resume este procedimiento fundado en la locura para manipular las fronteras entre experiencias reales e imaginarias del protagonista: “El personaje, ya al final de la novela, en una lucidez que nunca le abandonó en el curso de su internamiento, nos ofrece una fórmula que permitiría definir el conjunto: ‘delirar mentiras’. [...] El juego de perspectivas múltiples del escritor ha de permitirle situar a cada uno de los personajes en situaciones que rondan a menudo el surrealismo o el disparate. [...] Así transita de la realidad a la fantasía —la locura quijotesca del personaje— y narra como acciones reales lo que constituyen meras pesadillas.” (Marco, 2004, pp. 511-513)

sobresalen dos pasajes en este sentido. En el primero, Max experimenta el equívoco sentimiento de haber asesinado a la empleada de una cafetería —lanzándola por la ventana— a quien odia pues no le deja escoger con calma sus bebidas y pastelillos. En el segundo, confunde a un par de clientes del bar de Bernard (el amable tabernero a quien tampoco ya recuerda debido a su falta de sueño) con unos viejos amigos ingleses —uno de los cuales ha muerto hace varios años—: este referente alude, con cierta nitidez, al entrañable y fallecido amigo del autor, Martin Hancock, a quien dedica un capítulo en *Permiso para sentir* (“Martin”).

Y me emocioné mucho más cuando me imaginé a Edward regresando del otro mundo y preguntando inmediatamente por Maximiliano Gutiérrez, porque no podía correr el riesgo de morirse otra vez sin haberme visto en tantos años, no, no podía permitirse ese lujo. [...]

—Sólo intento brindar con mis amigos Edward y Richard W. Jones...

—Pero esos señores ni lo reconocen, profesor.

—Mas yo sí a ellos, Nadine, y eso es lo importante. Edward, el de la izquierda, murió hace quince años, para mayor precisión. [...]

—Pero esos dos señores llevan media hora ahí, hablando un francés que ni Racine, y sobre todo sin reconocerlo, profesor...

—Te ruego no afirmar nada antes de tiempo, Nadine.

—Pero profesor, esos señores lo están mirando y es como si vieran llover...

—Es por lo del trago, Nadine. Si yo tuviese un trago propio, como ellos, que siempre fueron unos grandes bebedores, estoy requeteseguro que me reconocerían...

—¿En qué idioma, profesor? ¿En inglés o en francés? Fíjese que no he afirmado nada. Sólo le estoy preguntando en qué idioma tienen que reconocerlo...

—Edward era mi mejor amigo y murió. No se burle, usted, Nadine... Y además lo que vale es mi emoción, mi sentimiento, mi cariño, mi amistad... Eso es lo que vale... Sí, lo que vale es eso, se lo digo yo. Y por consiguiente el señor



de la izquierda es Edward y el de la derecha es Richard... En el cariño no hay engaño, Nadine, y los amigos son siempre irrepetibles, incomparables y mellizos. O sea que no puede haber confusión doble ni individual, permítame explicarle...

—Señor, usted se llama Bernard, ¿no...? ¿Puede ayudarme, por favor...?

—Algo especial le venía notando yo hoy al profesor Max, señorita...

—Auriol. Señorita Nadine Auriol.

Después sólo recuerdo las sonrisas de Edward y Richard W. Jones, y que hablaron en francés, pero con simpatía, cuando aseguraron no haberme visto nunca jamás en sus largas vidas. (Bryce, 1997, pp. 205-207)

Estos cuadros fantásticos o absurdos tienen como fin indicar los primeros síntomas de locura de Max Gutiérrez, producto del insomnio, que comienzan a preocupar a sus conocidos. Forman parte muy importante de la alegoría de la enfermedad como programa de la obra. Retratan de modo caricaturesco el deterioro psíquico del protagonista. En función de esta propiedad la novela juega con los planos de la realidad y el delirio. Diversos elementos quedan sin resolver en cuanto a su encasillamiento en uno de estos polos. Entre la borrachera y el ofuscamiento del personaje el relato llega a un punto en que ya no se logra establecer el soporte que sirva inequívocamente como guía. Ya no se sabe muy bien dónde comienza el embuste. La novela vuelve sobre sus pasos para subrayar que, después de todo, los acontecimientos que la componen son sólo producto de la confusión del que narra. Max es un ser transtornado que, si bien asegura estar diciendo la verdad, no puede ser digno de crédito. Toda la novela se vuelve un centelleo de ilusiones. Aunque el relato dispone de distintos criterios para afincar lo que, en el contexto de la novela, ocurre efectivamente, la trama propone un desenlace metaficcional: todo ha sido un sueño o, puesto que se trata de una novela —y no de las supuestas notas que el protagonista tomó con Claire en el psiquiátrico—, todo pudo haber sucedido. El juego de entelequias vuelve los ojos

hacia sí. El lector se persuade de que se encuentra rodeado por las trampas de la ficción. A diferencia del compromiso autobiográfico, que invoca como último referente de su significado a la vida del autor, el relato de Max Gutiérrez se sustenta en un engaño circular: el juramento de decir verdad remite a una vida que se confunde con el sueño y éste, a su vez, en un juego fantástico, invoca al mundo virtual de la literatura. La verosimilitud del relato sólo se sostiene con base en las convenciones del pacto ficcional.

Para concluir con el comentario de esta novela, cabe traer a colación un testimonio adicional indirecto que, al igual que en el caso de Claude X, abona la interpretación autobiográfica que subyace a todos estos motivos. Se trata de la crónica “Con Alfredo Bryce en otra parte”, de Lisandro Otero, publicada en *La gaceta de Cuba* en 1987 —es decir, seis años antes de *Permiso para vivir* y diez años antes de la aparición de *Reo de nocturnidad*—. En dicho texto se resume el itinerario de un día de Bryce en Montpellier, a quien Lisandro Otero visitó y con quien compartió una agitada parranda. Nuevamente la existencia de un documento extratextual —gráfico o escrito— confirma, parcialmente, el carácter fáctico de las afirmaciones que más tarde el autor lleva a cabo en sus trabajos basados en la memoria. La técnica de comparación y cotejo, como procedimientos propios de la historia, se abren paso de modo prácticamente espontáneo. Por estrafalarias que parezcan las anécdotas, su semejanza con las versiones que elabora Bryce —tanto en la autobiografía como en la ficción— resultan evidentes. Nótese las alusiones a la bebida y al bar de Bernard, así como las mentiras lindantes con la bufonada y los equívocos producto de la intoxicación —que despiertan las dudas acerca de Bryce como mentiroso sistemático (debido a su condición psíquica)—. Si se necesitara de fuentes adicionales con las cuales sostener una lectura autobiográfica de *Reo de nocturnidad*, estas líneas de

Lisandro Otero constituyen una herramienta de sumo interés. Con base en este artículo —que brinda una mirada externa a las condiciones en que vivió el autor en estos años— las hipótesis fácticas se fortalecen y confirman el imaginario de la novela. La refiguración cruzada en este caso no sólo incumbe a la escritura de Bryce, sino que involucra a una versión complementaria, desde la perspectiva de otro escritor, en torno a los mismos hechos.

A las once de la mañana me desperté y sentí a Alfredo tarareando algo en la cocina. Un par de huevos pasados por agua, un jugo de naranja y una taza de café me habían hecho un excelente efecto después de lo bebido durante la noche anterior, pero Alfredo había destapado dos botellas de cerveza: ese fue nuestro desayuno. [...] Pero Alfredo no parecía inquietarse por nada de esto y después del almuerzo fuimos a un bar donde oficiaba un cantinero llamado Bernard que parecía ser un excelente amigo suyo. Fui presentado como Ministro de Cultura de un país latinoamericano, en viaje de incógnito por Montpellier. Bernard me trató con mucho respeto y me sirvió un coñac de gran marca con cargo a la casa. Seguimos bebiendo coñac el resto de la tarde.

Hice una llamada cerca de las cuatro y supe que una periodista de *La Depeche du Midi* y un corresponsal de *La Depeche de Toulouse* me esperaban en el hotel. Alfredo sugirió que subiéramos a su apartamento, que se encontraba en los altos del bar de Bernard, allí me lavé mientras él iba a la cocina. Escuché un gran estrépito de loza rota y cristales quebrados y vi a Alfredo en el piso: se había desvanecido arrastrando consigo una mesa. Me acerqué y advertí que respiraba. Si estaba vivo seguramente se recuperaría. [...]

Debía tomar un tren muy temprano en la mañana hacia Toulouse y ya comenzaba a dolerme la cabeza del poco dormir y el mucho beber, pero Alfredo insistió en que debíamos regresar al bar de Bernard y allí fuimos. Me presentó como un director de cine israelita olvidando que por la mañana me había introducido como Ministro de Cultura. Bernard frunció el ceño porque comenzó a sospechar de mí y ya no hubo más coñac cargado a la casa. (Otero, 1987, pp. 8-9)

*Reo de nocturnidad* constituye una de las novelas más atrapantes y divertidas de Alfredo Bryce Echenique. A diferencia del caso de *Claude X*, el tratamiento de los recuerdos autobiográficos tiene un carácter mucho más complejo en el terreno de la ficción. La anécdota básica se recompone para dar pie a un sofisticado desarrollo. La experiencia personal se transfigura en un conjunto de historias que oscilan entre el onirismo y la farsa. El tema molecular del insomnio se despliega en una serie de cuadros fantásticos. Las imágenes factuales que sirven como punto de partida para la elaboración del argumento —que apenas se apuntan en el registro explícitamente autobiográfico— alcanzan una eficaz metamorfosis. Gracias al influjo de la libre imaginación, el tema psiquiátrico desemboca en un relato de numerosas peripecias que predominan sobre las escuetas afirmaciones fácticas. Max Gutiérrez se convierte en el instrumento idóneo para que el autor comunique estéticamente una de las etapas más riesgosas en su trayectoria de vida.



### 3.3. La historia del Gordo Massa

El tercer ejemplo de refiguración cruzada que he seleccionado concierne a ciertas repercusiones factuales que tuvo para Bryce la publicación del cuento “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín” —de su libro *La felicidad ja ja*—. Se trata de un relato en primera persona escrito a la manera de un monólogo (de apariencia epistolar) que invoca en segunda persona al personaje de “el gordo”. El argumento puede sintetizarse de la siguiente manera: el narrador-protagonista, a quien no se asigna un nombre, es un aristócrata venido a menos que, dado que fracasó en su carrera como abogado, dirige un mensaje imaginario —sentado en un bar bebiendo cerveza— a su viejo amigo, el gordo, para confesarle su frustración y su quiebra económica. La aparente misiva refleja una franca y profunda amistad pero, simultáneamente, deja escurrir un reproche envidioso y feroz.

Te quiero, gordo, tú sabes muy bien que te quiero, que estoy inefablemente unido a ti por algo que viene de muy lejos, pero tú tienes que respetarme, ¿has oído?, respetarme. Si no, no puede ser, cómo va a poder ser, cómo va a poder ser si cada vez más me miras con ironía, hay algo irónico en tu cara cuando estás conmigo, y además, cada vez estás menos conmigo. Nos estamos distanciando, ¿no es cierto? ¿O sea que la vida también puede en ese sentido conmigo? ¿Nos distancia?, ¿nos separa? No, gordo, a mí no me separará nunca de ti, no puedo, es más fuerte que todo, a veces me parece que voy a pasarme el resto de la vida sentado y hablándote, recordándote, maldito el daño que me está haciendo tu prosperidad. Eso es, tu prosperidad, tú entraste con el pie derecho en el asunto, yo no pude, pero no debes olvidar que también yo fui un día como tú, mejor que tú, maldito sea lo que empezó a hacerme sentir mal en el mundo. [“Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín”] (Bryce, 2002c, p. 139)

El protagonista recuerda con amargura haber sido echado del bufete en el que su amigo sigue trabajando (y ascendiendo). Acepta que no tenía el talento ni

el coraje para litigar, pero sugiere que su despido se debió a que posee una mayor estatura ética que sus ex-compañeros. En un alarde de suficiencia echa en cara al gordo el haberse corrompido. Sin embargo, tragándose su dignidad, admite que le hace falta dinero y, por tanto, insinuando una futura petición, asegura que cuando le otorgue el préstamo “todo se va a ir a la mierda definitivamente”, ya que no tiene fondos con qué pagarle y cada vez necesitará más plata. El emisor manifiesta un hondo desconsuelo por haber llegado a perder el respeto hacia sí mismo y, en una clara intersección autobiográfica, alude a la añeja parentela del protagonista que, al igual que la de Bryce, se habría dedicado en su momento a tareas empresariales.

Me estaba yendo al diablo, ¿no es cierto, gordo? ¿Y por qué no podía trabajar como tú en el estudio de algún famoso abogado?, ¿hacer carrera como tú?, ¿qué me impedía desde tan joven ser un futuro abogado eficiente? Los dos estudiábamos, los dos teníamos buenas notas, los dos éramos inteligentes. Y sin embargo no pude ser como tú. Según mi jefe era un cobarde, eso me dijo, un cobarde, un hombre sin coraje, un timorato incapaz de hacer cumplir la ley. No pude, gordo, qué quieres que haga, no pude, cuántos embargos te tocaron a ti y qué bien los llevaste a cabo. [...] No pude, gordo, fue más fuerte que yo, me dio pena, me dio miedo, me faltó clase, si quieres, y por eso me botaron. Pero ¿fue por eso, gordo?, ¿o fue porque eso era el punto final de una práctica que dejaba mucho que desear? [...] Tú entrabas y salías de tu estudio, ibas y venías de donde el abogado al Palacio de Justicia, a donde los escribanos, te aprendiste su lenguaje, a deslizarles billetes entre los expedientes. Yo, en cambio, no pude, no di con las palabras necesarias, con la picardía usual. Y además había lo otro, lo de los señorones, lo de las reuniones del directorio a las que venían unos señores que habían estado en el entierro de mi abuelo, que lo habían reemplazado, que lo habían sustituido, que se lo habían comido vivo. [“Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín”] (Bryce, 2002c, pp. 143-144)

El protagonista rememora su perenne gusto por las muchachas de medio pelo, en particular una, la Tiqui-tiqui-tín, empleada de una zapatería que lo cautiva por “ser tan huachafita,<sup>1</sup> tan llena de curvitas, tan ridículamente provocativa” y porque “tenía un culito tan obviamente carnal”. El monólogo recuerda el origen del apodo: “...a mí me sonreía cuando salía de la zapatería y se iba tiqui-tiqui-tín, meneando riquísimo el culito risueño hacia su paradero, tú la bautizaste la Tiqui-tiqui-tín por su modito de andar, moviéndose así.” (Bryce, 2002c, p. 148) Al final del cuento, se revela que la mujer, en el tiempo presente, se ha convertido en su esposa —tras haber terminado con Susana, una muchacha de su previa condición social— y que su verdadero nombre es Carmen.

Este cuento, más precisamente su tono y algunos de sus referentes, fue motivo de un desafortunado equívoco con el Gordo Massa —un viejo y querido amigo del autor—, anécdota personal que se relata en las antimemorias. Tal como Bryce lo apunta en varias oportunidades, en una historia que se reconstruye a partir de fragmentos, sus nexos filiales con el Gordo Massa nacieron en el internado de San Pablo —colegio en que se desarrolla *No me esperen en abril*—, se prolongó en la escuela de derecho de la Universidad de San Marcos y continuó tras la separación escolar. Asimismo, y punto indispensable para una decodificación autobiográfica, Bryce, al igual que el flaco protagonista de “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín”, abandonó sus labores en la abogacía, profesión por la que no mostraba el menor gusto. Sin embargo, y de modo muy diferente al personaje ficcional, Bryce viajó a Francia con el objetivo de cimentar su carrera como escritor. Simultáneo a estos sucesos el Gordo Massa ascendía en el bufete jurídico y mantenía con su viejo amigo una continua comunicación. Debido a tales

---

<sup>1</sup> *Huachafo* es un peruanismo que significa cursi, de mal gusto, persona mal vestida —característica identificada con las clases media y baja—.



paralelismos, se facilita advertir las semejanzas existentes entre los personajes del cuento con algunas experiencias privadas del autor. De hecho, es él mismo quien se encarga de explicar —en *Permiso para vivir*— el origen de los componentes de esta transfiguración ficticia.

Dije antes que aquella época fue entrañable y dura para mí. Mientras que el Gordo y Jaime ya se incorporaban al mundo de los negocios y las leyes, mi padre me forzaba a hacerlo, cancelando toda tentativa mía de huir a Europa para ser escritor, porque como Jaime muy bien decía, “el pobre Alf nació comercialmente cero”. Por más gerentes y presidentes de bancos y por más hacendados que hubiese en la familia, yo era, recalcaba el Gordo, muerto de risa, “era comercialmente cero”. [...] Hablo de todo aquello en un cuento titulado “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín”, aunque en realidad de todo aquello no queda casi nada en ese cuento. Queda una cosa, eso sí: lo duro y lo entrañable. Y queda la quintaesencia de aquellas conversaciones con el Gordo Massa, en el Dominó. [...] Aquel cuento exalta y destruye, a la vez, aquellos años, aquellas conversaciones. Un flaco imaginario y vencido dialoga imaginariamente con un gordo burgués y triunfal. [“Tres historias de la amistad”] (Bryce, 1994a, p. 35-36)

Por otro lado, en una entrevista realizada por Fernando R. Lafuente en 1990, Bryce reitera estas meditaciones y evoca el breve deterioro de sus ligas con el Gordo Massa debido a la influencia del texto de ficción. Confirma que el protagonista del cuento comparte distintos aspectos de su historia personal y, de nuevo, subraya el prestigio de triunfador —en el mundo empresarial— del Gordo. En dicha respuesta explica a medias palabras en qué consistió el problema: detalla algunos puntos de su biografía e intenta comprender las causas del enredo.

—De estas otras influencias no estrictamente literarias, sino de amistad [...] estaría Alberto Massa.

—[...] En cuanto a mi amigo Alberto Massa, es algo profundamente conectado a mi autobiografía literaria, era un amigo entrañable pero perteneciente a aquel mundo que no me permitía escribir. Compartíamos nuestras experiencias de estudiantes universitarios, cada uno con destinos si no opuestos, bien diferentes. [...] Cultivamos juntos el arte de la conversación y teníamos una visión del mundo peruano que se me quedó muy grabada. La suya muy cruel, muy dura... porque era un triunfador, y la mía claro, la de un ser herido porque yo era un triunfador que no triunfaba, sobre todo, porque no quería triunfar... Alberto y yo fuimos dos seres que contemplaban la vida cotidiana de Lima, de los barrios ricos a los pobres, de las fiestas elegantes a los más sórdidos prostíbulos y todo ello produjo en mí un efecto de nostalgia inmediato cuando vine a Europa... nostalgia que ha durado siempre. [...] ...por esas fechas había escrito yo un cuento en el que me refería a una conversación con un gordo que, lógicamente, estaba basado en él, aunque con toda la distancia que yo podía colocar. Ni cuenta me había dado de lo que podía haberle fastidiado ese cuento, porque nunca he escrito para fastidiar a nadie. (Lafuente, 2004, pp. 117-118, 119)

Finalmente en las antimemorias Bryce narra a detalle el desenlace de la anécdota factual. Al cabo de algunos meses los amigos lograron reconciliarse: se vieron en París, conversaron al respecto con cierta superficialidad y, pasados algunos días, el autor recibió una carta que Bryce decidió transcribir como parte de su retrospección.

Vuelvo a pensar en mi cuento y en lo duro que he sido con el personaje llamado el Gordo, con su mundo, con sus valores, y todo a través de ese diálogo-monólogo lleno de amor y desgarramiento. Me atrevo por fin a preguntarle si le ha gustado el libro en que se halla ese cuento. A Alberto el libro le ha encantado y repite con orgullo lo que también yo siempre he repetido con orgullo: que él ha sido la mayor influencia que ha existido sobre mi obra. [...] Pasan diez días y recibo la carta más bella de cuantas me ha escrito el Gordo. Como siempre, se dirige a mí con mi apodo de estudiante sanmarquino (nadie más me llama hoy así):

*Querido Briceño,*

*A pesar de esa gringa, que espero ya hayas perdido, para bien tuyo y de ella, ha sido realmente cojonudo verte en París.*

*¿Sabes? Tras haber leído “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín”, intuí un ligero divorcio en nuestra amistad. Perdóname por no haber comprendido antes lo que es la literatura.*

*En todo caso, me alegro sumamente de haberme inventado todo un viaje de negocios, sólo para comprobar que seguimos siendo tan amigos como siempre. El gasto ha quedado plenamente justificado.*

*Delia me vuelve loco todo el día preguntándome por ti. Trata de comer caliente y a tu hora. Te abraza,*

*Alberto*

[“Tres historias de la amistad”] (Bryce, 1994a, pp. 37-38)

Diferentes asuntos resultan de interés en la historia del malentendido con el Gordo Massa. El principal de ellos consiste en que tal episodio ejemplifica con claridad el fenómeno de interpretación incorrecta o distorsionada de la ficción. Ello en razón de que, desde una perspectiva pragmática y narratológica, son varias las características a considerar en la invalidación de una lectura de este tipo. Las herramientas interpretativas las proporciona el mismo Bryce en sus aproximaciones autobiográficas y, al parecer, permiten arriesgar hipótesis más certeras en relación con lo que fueron sus posibles intenciones al escribir el cuento. Tomaré, para los fines de su examen, algunos de los principios teóricos expuestos hasta aquí. En primer término subrayaré el estatuto narrativo del relato —el cual concierne a su catalogación genérica— que lo coloca fuera de los dominios de la literatura factual. En ese sentido, una propiedad básica a reconocer —como presumiblemente lo haría un lector ideal— es el hecho de que “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín” se encuentra incluido en un volumen de cuentos y

que, en consonancia con su carácter, su escritura debe ser decodificada con base en las reglas de la ficción. De acuerdo con este principio, todo el universo desplegado en la narración debe ser asumido como un objeto fantástico sin afán de vinculación estricta con referentes históricos. Una vez que el relato se desliga de compromisos de esta clase, el lector deberá interpretar el discurso como una construcción autónoma, libre y autosuficiente. Toda la parafernalia del texto debe ser acogida como producto de la mera creatividad del escritor. Sin embargo, pese a dicha característica, el cuento fue asimilado por el amigo de Bryce —al menos en primera instancia— como un discurso autobiográfico y, por tanto, como el transmisor de un contenido más o menos transparente. Es probable que Alberto Massa, en función de las obvias diferencias entre el flaco y Bryce —principalmente que uno vive infeliz en Perú y el otro ya vivía con cierto éxito en Francia—, no haya identificado simétricamente a los personajes ficticios con los referentes de la vida real, lo cual no impidió una reacción por su parte que, por lo que se deduce, debió fundarse en la sensación de que se trataba de un mensaje cifrado en torno a sentimientos ocultos que, tras la máscara del protagonista, el autor resolvió divulgar. Al respecto, en cuanto a sus propiedades narratológicas y semánticas, son distintos los factores que el Gordo Massa debió tomar en cuenta para separar la imagen del autor de la del protagonista del cuento: el narrador en primera persona no tiene nombre propio, lo cual no permite llevar a cabo una identificación categórica en ese sentido —rasgo que representa una de las características de la autobiografía más determinantes—; el personaje se describe a sí mismo como rubio, afirma que está casado con la ex-empleada de la zapatería y, de igual manera, menciona el tener una hija —cualidades que deslindan a Bryce de todo parecido con el hombre del cuento: tiene el pelo negro, se había casado con Maggie (una universitaria) en París y nunca ha tenido hijos—; y finalmente, no se

aclara si el flaco se dedica a la literatura, de hecho, no se sabe cuál es el trabajo en que se desempeña —aunque se infiere que vive en Lima gracias a un empleo mal pagado o que incluso no lo tiene—. Sin embargo, Alberto Massa, debido a los componentes ya señalados, realizó una lectura en clave autobiográfica que le hirió sentimentalmente. Sin digerir la transfiguración imaginativa de los personajes, su recepción no resultaría, en principio, lo suficientemente sofisticada para entender los propósitos simbólicos del relato —que abordan el tema de la frustración vocacional, económica y social que lleva a tantos individuos a vivir en una completa desgracia (cualidades que no podían atribuirse rigurosamente a Bryce)—.

*“Con el Gordo”. 1988, Lima. Con su amigo Alberto «el Gordo» Massa Gálvez. (Imagen y pie de foto tomados de la Biblioteca de Autores Contemporáneos —de la página electrónica: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2009—.)*



Tal fenómeno de la atribución autobiográfica errónea constituye uno de los principales escollos en el estudio de estas formas de escritura. El caso de “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín” ilustra muy bien uno de los antiguos dilemas de la recepción al internarse en estos ámbitos: el empleo arbitrario de principios como la realidad (supuesta), su correlato en la ficción y la posterior figuración biográfica como ejes interpretativos. Son muchísimos los ejemplos de autores y obras a lo largo de la historia que han dado lugar a este tipo de tergiversaciones. De hecho,

esa es una de las causas por la que durante mucho tiempo la transpolación autobiográfica abandonó su legitimidad como método utilizado por la crítica. El deseo de encontrar detalles que revelaran la disimulada personalidad del escritor —a veces con propósitos freudianos— condujo a indeseables consecuencias. Obsedidos por esta forma de interpretar, numerosos comentaristas se limitaron a llevar a cabo una revisión de la vida de los escritores sin evaluar siquiera otras características primordiales en sus obras —a menudo llegando a conclusiones muy discutibles (sobre todo en relación con hipotéticos odios o deseos subrepticios)—. Ya en 1927 Edward Morgan Forster y, posteriormente, en 1929, André Maurois, conscientes de las pifias que suscitaba tal procedimiento, emplearían los conceptos de *Homo Sapiens*, *Homo Fictus* y *Homo Biographicus* para explicar las dimensiones que debe asimilar el crítico al abordar las distintas referencias de un autor literario en obras de esta índole. (Forster, 1961, p. 78; Maurois, 1937, pp. 177-178) Al primer concepto correspondería el autor que es *hombre de la calle*, inefable e inevitablemente fugaz (la realidad); el segundo se referiría al autor como función retórica o, en todo caso, al relieve que se dibuja detrás de ciertos personajes (la ficción) y, por último, el tercero alude a la reconstrucción histórica (la memoria) por parte de un biógrafo —o del propio autobiógrafo— con todas las salvedades de fiabilidad en los ejercicios cuya intención sea fáctica. Desde aquellos años se entreveían los peligros de una crítica que dispusiera de tales abstracciones sin el cuidado necesario. Mucho tiempo ha pasado desde entonces y, en lo que concierne a la autobiografía, las discusiones se siguen empantanando en los mismos lodos. Se habla de las lecturas aberrantes, de las sobreinterpretaciones, de la necesidad de lectores competentes y, en especial, se sigue debatiendo acerca de las móviles líneas que dividen a estos tres planos semánticos —*Homo Sapiens*, *Homo Fictus* y *Homo*

*Biographicus*—. <sup>2</sup> En cuanto al ejercicio que he propuesto en estas páginas, cabe decir que la refiguración cruzada tiene mucho del método historicista tantas veces reprimido —que conducen sin cesar a las atribuciones factuales—, sin embargo, su mayor diferencia radica en que no se trata de juicios apoyados en suposiciones, sino de una lectura que toma como soporte las propias explicaciones de Bryce y, como se ha visto a lo largo de la exposición, los paralelismos que abiertamente se observan entre sus textos de corte retrospectivo y de corte ficcional —los nexos entre *Homo Biographicus* y *Homo Fictus*—. De cualquier modo —nada nuevo hay bajo el sol— toda obra que estudie a la escritura autobiográfica se encontrará, tarde o temprano, con los mismos laberintos. Siempre quedarán latentes las suspicacias ante esta clase de explicaciones y, con justificadas razones, siempre quedarán al descubierto las dudas acerca de su total pertinencia.

---

<sup>2</sup> No es casual que el segundo tomo de las antimemorias de Bryce Echenique, *Permiso para sentir*, arranque con un prolongado comentario al libro del escritor inglés Julian Barnes *El loro de Flaubert*. (Bryce, 2005a, p. 17) La obra de Julian Barnes representa en efecto un irónico ataque en contra de aquellos críticos preocupados por llevar a cabo una indagación biográfica rayana en la manía y, de igual modo, denuncia a los críticos que se dedican a señalar errores irrelevantes, que se atribuyen descubrimientos de detalles nimios en las tramas o que, por otro lado, abusan de la admiración hacia sus autores favoritos hasta alcanzar una ceguera total en sus análisis. “¿Por qué la escritura hace que sigamos la pista del escritor? ¿Por qué no podemos dejarle en paz? ¿Por qué no nos basta con los libros? Flaubert quería que bastasen: pocos escritores han creído con tanta firmeza en la objetividad del texto escrito y la insignificancia de la personalidad del escritor; y aun así, seguimos desobedientemente a nuestro aire. [...] ¿No tenemos la fe suficiente en las palabras? ¿Creemos que los restos de una vida contienen cierta verdad auxiliar? [...] Pero la vida, desde este punto de vista, es como la lectura. Y tal como ya he dicho antes: si todas las reacciones que yo he tenido ante un libro ya han sido experimentadas por un crítico profesional, ¿qué sentido tiene mi lectura? El único sentido que tiene es que es la *mía*. Pero, ¿qué ocurre cuando esta respuesta empieza a ser cada día menos convincente?” (Barnes, 1994, pp. 14-15, 201)

Otro material gráfico vinculado con la anécdota del Gordo Massa. Se trata de una fotografía que Abelardo Sánchez León incluye en su artículo “Alfredo Bryce y su deshuevo”. En su semblanza Sánchez León recuerda y remite al barrio limeño de Lince: “En ese edificio vivía la Tiqui-tiqui-tín, me dijo [Alfredo Bryce Echenique], [...] el prototipo de la maroca de los años 50, la mujer que servía exclusivamente para acostarse con ella y con la cual no podía entrar jamás la posibilidad de casarse. [...] Entonces me repitió al salir: allí vivía la Tiqui-tiqui-tín.” (Sánchez León, 1985, pp. 67, 68, 70)



Un último comentario respecto a “Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín” —que tiene que ver con las diferencias exegéticas que pueden darse entre distintas clases de lectores—. Cabe decir que cuando un autor transforma elementos de su vida íntima en constructos ficticios no todos los receptores poseen las herramientas necesarias para ejecutar una decodificación fáctica. El lector común por lo general realiza su lectura sólo a partir de las coordenadas que el texto de ficción proporciona, por tanto, si llega a establecer nexos autobiográficos será con base en otras fuentes. Dicha peculiaridad puede ser observada con nitidez en este ejemplo. Antes de la aparición de las antimemorias, sólo alguien estrechamente vinculado con la vida personal del autor, y en particular el Gordo Massa, pudo haber hecho una lectura del cuento que sospechara del fondo retrospectivo en su argumento. Sólo es gracias a *Permiso para vivir* —y a las aclaraciones posteriores realizadas en entrevistas—, que el resto del público puede conocer el testimonio



que complementa los alcances de la historia. Es Bryce quien, en sus antimemorias, construye el puente que suscita que el relato sea percibido desde otros puntos de vista. Gracias a su confesión autobiográfica, el resto de los lectores —y no solo el Gordo Massa o sus amigos de esa época— puede entender que el cuento se erige como una alteración de referentes para constituir significaciones que se entremezclan con la revelación retrospectiva. Porque a partir del tema del abogado que abandona el bufete por falta de aptitudes y de inclinación mental —aspecto que corresponde a la experiencia vivida por el autor— se denuncia, de modo mucho más amplio, la hipocresía, la competencia profesional rabiosa, el elitismo de la clase alta, la exclusión de aquellos que no respetan el estatus y la crueldad que subyace al mundo de las leyes. El tópico narrativo, si se considera tal confluencia, revela dos rutas: el protagonista de condiciones precarias que manifiesta su descenso en la pirámide social (en el ámbito de la ficción) y el escritor Bryce que rememora las vicisitudes que provocó un cuento sobre este mismo tema (en el terreno fáctico). Ambas vertientes hacen intersección y se implican. El relato ficcional —que deforma a la anécdota privada— se bifurca para internarse en los terrenos de la historia —que explica los procedimientos del emisor al realizar el relato—. Una es la proyección de una rencorosa caída metafórica, la otra es un capítulo que aclara los orígenes de un cuento creado por un artista reconocido en el mundo de las letras. El autor, en las antimemorias, engloba al cabo los discursos en una versión que postula el principio de *narrar los acontecimientos tal como efectivamente ocurrieron* y explica, con ello, lo que fueron sus presuntas intenciones. Cuando Bryce presenta la transcripción de la carta del Gordo como documento adicional, instituye las pautas a seguir para la interpretación de sus relatos y, simultáneamente, descarta las lecturas erróneas que se pudieran ejecutar a su costa. Pero, como resultado

de todo el proceso, se genera de cualquier modo la ilusión autobiográfica que sostiene a tantas narraciones de su autoría. Nuevamente los planos de la realidad y de la ficción, a través de sus recíprocas invocaciones, generan un conjunto armónico que remiten a una u otra orientación.



### 3.4. Las opiniones políticas de Bryce

El último caso de refiguración cruzada que he elegido corresponde a fragmentos que contienen —implícita o abiertamente— diversas opiniones políticas del autor. Aunque Bryce no ha publicado un libro —ya sea de ficción o de carácter periodístico— cuya preocupación central resida en esta clase de asuntos, resulta fácil reconocer diferentes situaciones y personajes que, dispersos a lo largo de su obra, poseen como base referencial dicha veta temática. Al respecto, la principal característica de las posturas del autor en este terreno consiste en haber ostentado una permanente e irónica distancia frente a toda clase de dogmatismos. Ya desde la aparición de *Un mundo para Julius*, cuando se llevó a cabo aquella interpretación que enfatizaba el carácter cáustico de su descripción de la burguesía peruana, el propio Bryce respondió que su propósito no había sido componer una novela de combate —en la línea de la literatura comprometida (de izquierda)—, sino un relato sentimental alrededor de imágenes de su vida infantil. Y fue también desde aquellos años, a causa de sus evasivas al solicitársele explicitar sus posturas partidarias, así como de ciertas descalificaciones realizadas por su parte acerca de la imaginiería revolucionaria, que se comenzó a tildar al autor de intelectual burgués, pusilánime y exquisito. Epítetos que no ha logrado borrar de su imagen pública hasta hoy. Bryce, sin mucho éxito al parecer, se ha defendido de tales ataques argumentando que, independientemente de sus orígenes aristocráticos, la sola tarea de abrirse paso como escritor ha implicado —lejos de las comodidades del niño rico— una existencia llena de inconvenientes y de atolladeros. En diferentes oportunidades, tanto en la autobiografía como en la ficción, se ha referido a esta frecuente, agresiva y prejuiciosa catalogación de su personalidad como escritor *pituco* —peruanismo (sudamericanismo en realidad)

que significa *presumido, de clase alta* (RAE, 2001)—.<sup>1</sup> En *La vida exagerada de Martín Romaña*, por ejemplo, Inés, indignada ante la medida con que su esposo observa los acontecimientos del mayo del 68 en París, le dirige estas palabras: “—¡Cómo demonios puedes estar escribiendo mientras todo el mundo está haciendo la revolución en la calle! ¡No te da asco! ¡No te da vergüenza! ¡Yo me largo, Martín! ¡Yo no puedo vivir con un intelectual de medias tintas!” (Bryce, 2005b, p. 135) Y, efectivamente, Inés lo abandona, por lo que, páginas más adelante, Martín Romaña expone una perorata muy similar a ciertas imágenes de las antimemorias que apuntan en la misma dirección —siempre manifestando el disgusto de que se le califique como integrante de la derecha—.

---

<sup>1</sup> Véanse, como confirmación de este tipo de dicerios, las siguientes líneas de Gregorio Martínez, escritor peruano, en un intercambio ofensivo con Bryce: “Para Alfredo Bryce Echenique, solo quienes él considera de “su clase” POSEEN. En cambio los pobres como Percy Centeno, en *No me esperen en abril*, son gente sin pinta, sin clase, sin billete, sin vínculos sociales, incluso sin culo. [...] Alfredo Bryce Echenique se queda solo en la negación, en el escarnio contra los pobres... [...] Tanta belleza, esa coherencia sin fisuras, siembra dudas. ¿Posee realmente todas esas grandezas de que hace alarde Alfredo Bryce Echenique? ¿Es el cachorro de un banquero como siempre lo ha pregonado? Sinceramente nunca supe que un Bryce fuera dueño del Banco Internacional. Que su progenitor no estuviera afiliado al sindicato de bancarios no lo convierte en banquero. A lo más sería un funcionario de confianza. Bueno, mi sobrina Charito también es funcionaria de un banco.” (Martínez, 2008)

Y véanse, en segundo lugar —y probablemente de menor importancia por tratarse de ataques que se escudan en el anonimato—, las siguientes consideraciones tomadas de un blog (respecto a los procesos por plagio que se siguen a Bryce desde 2006): “Edgar dijo [26 de marzo de 2007]: Como [Bryce] es un escritor pituco, cree que puede hacer lo que le dé la gana y nadie tiene derecho a criticarlo y encima se da por ofendido.” (*Útero de Marita*, 2008) “Benjamincito dijo [1 de abril de 2007]: Aquí necesitamos y exigimos saber qué castigo se le va a dar a este descendiente de banqueros, al bisnieto de Rufino Echenique, por haber intentado agarrar de cholitos [peruanismo (americanismo) que significa *mestizo, indígena o indígena occidentalizado* (RAE, 2001)] a tanta gente y haber agregado varios ceritos más a su ya por seguro jugosa cuenta bancaria de la manera como lo hizo...” (*Útero de Marita*, 2008)

...yo empiezo a ponerme nervioso, que estoy cansado, impaciente, que de pronto empieza a hartarme que me anden derecheando, capitalisteando, mediotinteando, después de todo hace mil años que defeco, qué increíble palabra, en waters de hueco en el suelo y que vivo del sudor de mi rostro, peor todavía, casi de sangre, sudor y lágrimas, que me perdone Churchill y el pueblo inglés, pero en todo caso lágrimas sí que las hubo y sudorosas fatigas también y también, ya verán algún día, mucha sangre en el culo de Martín Romaña... (Bryce, 2005b, pp. 467-468)

Tanto Romaña como Bryce se exacerban ante las sentencias unilaterales que los izquierdistas dictan acerca de sus respectivos comportamientos. Como observadores de los medios universitarios e intelectuales en los que se desenvuelven, les irrita sobre todo la doble moral de aquellos que se sienten llamados a salvar al mundo y que, años después, sin muchos escrúpulos, se adaptan con todo confort a las mismas instituciones en contra de las que lucharon en su juventud. Aunque respetan a los luchadores sociales auténticos —si bien con sus dosis de ironía—, tanto el autor-escritor como el protagonista ficcional montan en cólera frente al fariseísmo de aquellos cuadros que presumían de una supuesta integridad y que, sin embargo, nunca fueron capaces de pasar a la acción directa.

Pero eso no era tan grave por ahora, porque para ser militante, bueno o malo, se necesitaba abandonar París, regresar al Perú, y una vez allá, empuñar las armas o algo así. Yo vi partir a muchos, con ese fin, pero la verdad es que después, con el tiempo, me fui enterando de que lo único que habían empuñado era un buen puesto en un ministerio. Claro, es el drama de las clases medias, es el drama de Latinoamérica, y no hay que amargarse tanto, todo se explica, hay también otros, los verdaderos. De estos conocí más de uno en París. Eran de verdad, eran como heroicos las veinticuatro horas del día y caminaban por París con la mirada siempre en alto, siempre mirando al frente, como si jamás los fuera a atropellar

un auto o algo así. Llegaban jodidos, deportados, recién salidos de la cárcel, muy golpeados, pero no bien bajaban del avión empezaban a organizar cosas y a caminar como si jamás los fuera a atropellar un auto. (Bryce, 2005b, p. 135)

En *Permiso para vivir* —en plena sintonía con Martín Romaña— el autor recuerda estos tópicos de manera muy similar: “Maggie [la primera esposa de Bryce] terminó abandonándome por mis insoportables contradicciones burguesas, la izquierda peruana de verdad regresaba al Perú y la de mentira engordaba en París y bebía mucho y peleaba mucho más y más por idioteces.” [“Hay que pagar siempre”] (Bryce, 1994a, p. 372) Asimismo, como una confirmación de tales ligas, Romaña reprocha a los mismos sectores el haber sido ridículamente incultos: los acusa de coleccionar libros doctrinarios —de Mao Tse Tung, Ho-Chi-Minh, Angela Davis, Malcolm X, Wilhelm Reich y otros—, leer y subrayar sólo sus dos o tres primeros capítulos para que, al final, fuese él quien estudiara el resto. (Bryce, 2005b, pp. 308-309) Un tipo de descalificaciones que aparecen también en otros de sus libros. En la novela breve *Los hombres son así. Y también así*, por ejemplo, el autor describe las impresiones de Santiago —el hipocondríaco, temeroso y apolítico protagonista— con su acostumbrado tono bufo. Santiago viaja a la selva para perder el miedo a las arañas y, al encontrarse con sus amigos y compañeros de ruta —que pertenecen a una célula guerrillera— realiza punzantes observaciones.

Santiago se quedó estático en el centro de esa guarida llena de libros y cuadernos atados con pitas, y decorada únicamente con dos amarillentas fotografías de Marx y Lenin. [...]

—¡Santiago!— exclamó la pelirroja, y la exclamación la hizo ponerse más bonita todavía.

—Sí, yo soy Santiago y su circunstancia.

—¡Santiago el de las arañas! ¡Te estábamos esperando! ¡Yo soy la Nana! ¡Ya Raúl te habrá hablado de mí!

La guardia roja le pidió por favor a la camaradita que bajara un poquito la voz, porque esto es una clandestinidad, compañera, y la pobre Nana se derritió en disculpas de modelo de pasarela, les juró que jamás en su vida volvería a alzar la voz ni nada, y para terminar les rogó que la dejaran completamente sola con el amigo de su compañero. [...]

“Este es un fenómeno histórico muy común en América latina”, fue lo primero que pensó Santiago, al ver a la Nana vestida carísimo de pobre y recordar en seguida al famoso play boy y guerrillero centroamericano que, entre la toma de una colina y otra, se ponía el smoking y bajaba hasta la capital, para asistir a los bailes *high society* del Country Club.

—Los caballeros las prefieren pelirrojas y lindas, y ellas los adoran marxistas leninistas —concluyó Santiago, sin que la pobre Nana lograra explicarse el origen de tan contundentes reflexiones. (Bryce, 1990, pp. 194, 196)

Pero a pesar de estas burlas, lo cierto es que Bryce nunca llegó al punto de romper sus lazos de amistad —dadas sus evidentes diferencias— con un buen número de simpatizantes comunistas y, sobre todo, nunca dejó de establecer contacto con ciertos personajes históricos de dichas tendencias. Gran parte de su pensamiento en lo que a ello concierne, así como las explicaciones de su conducta, se encuentran plasmados en la segunda parte de *Permiso para vivir*, “Cuba a mi manera”, que reúne 31 capítulos que abordan sus experiencias en ese país y que contienen su opinión acerca de varios temas correlativos. Esta sección de sus volúmenes autobiográficos representa una minuciosa crónica de los viajes que, entre 1981 y 1990, realizó a la isla. Lejos de intentar un desmenuzamiento racional o de elaborar un discurso crítico, Bryce se ocupa en estas páginas de reconstruir una serie de episodios de carácter privado salpicados de apuntes irónicos. Alude a sus jornadas en diversos bares habaneros y, en lugar de



enredarse en estériles sermones, ejecuta retratos de la gente desde una perspectiva emocional y evita caer en la propaganda, la condena o la apología. Muestra de ello son las páginas que se ocupan de Trini —una funcionaria del Ministerio de Cultura— y de Conrado —un bigotón chofer (y asistente) con quien traba una conexión amistosa y con quien años más tarde comparte unas vacaciones en Madrid—.

En fin, Conrado es un cubano inmortal porque es exactamente a cualquier cubano que se exprese libremente. Y eso es lo que le gusta. Una buena guayabera, un buen trago de ron y un buen plato de cerdo y de moros y cristianos. Y así será siempre. Hagan lo que hagan su querido Che Guevara o su respetado comandante en jefe. Conrado es un cubano de antes, de durante, y de lo que por diablos y demonios venga después de la revolución. Por eso es eterno. [“Razones del corazón”] (Bryce, 1994a, p. 468)

Sus alusiones a la burocracia socialista —en particular al hecho de que se deba hacer fila para cualquier servicio— y sus denuncias de cierta atmósfera policial apenas alcanzan alguna acritud. Por el contrario, agradece las atenciones de que fue objeto cuando, en 1986, fue operado de piedrecillas en la vesícula en un hospital de La Habana y, de igual modo, recuerda con gusto la ocasión en que, durante la misma visita, fungió como juez en el Premio Literario Casa de las Américas. En las “Palabras en la Constitución del Jurado” —un documento que reproduce en el capítulo “El primer retorno”— hace bromas en relación con su primer libro de cuentos, *Huerto cerrado*, que en 1967 ganó una mención honorífica en el mismo certamen y, con mucha corrección política, se mofa de su ascendencia de cuna: “Yo llegué [a La Habana] en estado de fin de raza, de oligarca podrido, de todo lo que me habían acusado. Me entró un complejo de inferioridad cuando llegué...” (Bryce, 1986, p. 136; p. 1994a, p. 422) Bryce se

manifiesta moderado y hasta cierto punto complaciente en estas páginas. Simplemente externa su reciprocidad por el afecto a él dirigido: “Y yo... Pues yo me limitaba a agradecer y a dejarme querer en Cuba” [“Una casa en Guanabo”] (Bryce, 1994a, p. 459) Y de modo conciliador, párrafos antes, revela que nunca se le presionó para que, en pago de la hospitalidad, externara un posible gesto de carácter diplomático.

Debo decir que los cubanos jamás me han pasado factura alguna por esa invitación ni por las que en adelante me hicieron. Algún telegrama inútil de la Casa de las Américas, pidiéndome que defendiera el sandinismo o que condenara la invasión de Panamá “en los medios de comunicación que tuviera a mi alcance”, o sea algo en que yo y tantas otras personas que recibieron el telegrama estábamos de acuerdo.

Pero ni siquiera eso recuerdo haber hecho públicamente por Cuba —aunque en más de una ocasión defendí los reconocidos logros de la revolución en materia de sanidad o educación, por ejemplo, sobre todo en comparación con otros países de América Latina. [“El primer retorno”] (Bryce, 1994a, p. 419)

Un ingrediente muy llamativo en esta “Cuba a mi manera” son las menciones que el autor realiza acerca de sus vínculos con Fidel Castro y Gabriel García Márquez. Hace alarde de cultivar su amistad y narra diversos episodios sobre dicha convivencia. Sin embargo, fiel a su costumbre, en tales pasajes huye de ensalzar a estas dos figuras —en gran medida míticas— para enfocar su atención en anécdotas no exentas de caricaturización.

Fidel nos llamó a Gabo y a mí. El pretexto, como siempre, era una copita de descanso y Gabo inmediatamente se aprovechaba de ese pretexto para impedirme tomar una copita y ponerme Cartujo de Parma o algo así. “¿Estuve bien?” “¿No creen ustedes que me equivoqué o que faltó...?” Eran las inseguras preguntas de rigor. Y yo aquella vez lo tranquilicé muchísimo cuando solté una de

esas verdades de loco que fueron el principio del fin, porque los locos nunca deben tener razón: “Me he emocionado mucho, comandante —le dije—, cuando usted ha afirmado que por dinero se mata y por dignidad se da la vida.” Le encantó, y luego ya Gabo y él se lanzaron a hablar de cosas realmente importantes, de asuntos de esos que saben sólo los entreteloneos y que a mí se me escapan siempre por andarme fijando tanto en una botella de Chivas Regal, como pasó en esa ocasión, hasta que el propio Fidel me autorizó a servirme una copita como Dios manda, o sea dos. [“Cantaor del mundo oficial”] (Bryce, 1994a, pp. 486-487)

Aunado a esta ruptura de la solemnidad, los relatos no se olvidan de soltar algunos golpes —solapados o directos— a la nomenclatura revolucionaria. En varios capítulos se burla del nicaragüense Ernesto Cardenal, a quien reclama su pose histriónica y su “misticismo”. Y de igual manera, quizás más grave para ciertas susceptibilidades, declara tener en buen concepto a Heberto Padilla y Reynaldo Arenas, dos de los exilados y opositores más famosos del régimen castrista. Y, con la misma orientación, narra sus placenteras experiencias en la España de Franco o en los Estados Unidos de Nixon, países en los que asegura haber disfrutado de un turismo ligero (sin mayores complicaciones o culpas) pese a encontrarse bajo los mencionados polémicos regímenes. Hay que señalar que, debido justamente a esta clase de afirmaciones u oscilaciones —producto de una aparente lógica de la camaradería—, se ha tachado desde hace mucho al autor de inconsecuente, cínico o acomodaticio.<sup>2</sup> Su ambigüedad sarcástica ha dado pie a

---

<sup>2</sup> En abono de las críticas a su volubilidad, baste traer a cuento el artículo conmemorativo publicado en enero de 2009, “Cuba 50 años. Por dentro y por fuera”, en el que Bryce ejecuta una feroz arremetida en contra del régimen —obviando, en esta oportunidad, toda aproximación afable con Fidel Castro—: “Volver a Cuba al cabo de tres largos lustros es algo realmente patético, pues cualquier balance es negativo y en toda comparación hay algo que en tiempo pasado fue, por lo menos, menos malo. [...] Regresé hace muy poco, desaparecido ya Fidel Castro de la escena [...]

duros reproches desde uno u otro bando. Pero parece que a Bryce estas polémicas no le quitan el sueño. De hecho, hace alarde de su indolencia analítica.

...mi viaje [a Cuba] de 1981 había sido todo menos el viaje de un observador con espíritu crítico. Que, como siempre, había sido un viaje de placer, exacto a los que en la segunda mitad de los sesenta y la primera de los setenta hacía a la España franquista, y que tanto me criticaban los latinoamericanos de izquierda en París y mi propia esposa, Maggie, aunque por nada del mundo se perdía ella esos deliciosos veraneos de trotamundos muy pobres que empezaban a tener excelentes amigos en España. [...] ...porque yo fui a Cuba por la misma razón por la que tantas veces visité la España franquista o el “perverso imperialismo yanqui”: “Por razones de corazón que la razón no entiende.” [¿Eran tan bromistas los cubanos?]; “Dejarse querer en Cuba”] (Bryce, 1994a, pp. 438-439, 469)

Posición laxa que, de manera humorística, Bryce sintetiza en una recurrente imagen por él constituida que manifiesta su poco recelo por mantener una pretenciosa congruencia. Se refiere a su gusto por jugar fútbol, cuando era niño, el primer tiempo en un equipo y el segundo tiempo en el contrario. Por medio de esta alusión autobiográfica —también presente en varias de sus obras de ficción— Bryce reivindica una y otra vez su actitud frente a las exigencias partidarias que le resultan absolutamente incómodas: él puede integrarse a cualquiera de los bandos siempre y cuando haya amistad de por medio —lo cual es también un rasgo importante de varios de sus protagonistas ficticiales—.

...por qué ya nunca se repetirán aquellos años escolares en que, por ser todos amigos, en los partidos de fútbol se me permitía jugar el primer tiempo en un equipo y el segundo en el otro. Me encantaba esa sensación. Me encantaba sentir lo que sentía el otro, sentir lo suyo, ponerme en su lugar. Eso se terminó,

---

a aquel gigantesco despropósito de la historia, por decir a una de las dictaduras más crueles y duraderas que se han conocido en los tiempos modernos.” (Bryce, 2009, p. 57)

claro, cuando un día me tocó jugar por el equipo infantil peruano del Universitario de Deportes contra el equipo argentino Independiente. Pedí jugar en el segundo tiempo en el equipo argentino y mi entrenador y los titulares y los suplentes me botaron casi a patadas del Estadio Nacional de Lima. Alguien gritó “¡Traidor a la patria!”, incluso. Algo así debe ser la política... [“¿Herodoto era comunista?”] (Bryce, 1994a, pp. 347-348)

Este rechazo a los comportamientos unilaterales, ya sean doctrinarios o de grupo, se refleja en las burlas que Bryce reitera (y reparte) por igual en contra de la izquierda apasionada, de la derecha contumaz, de las dictaduras de cualquier especie, de la pobreza endémica que azota al tercer mundo y de los mandatarios de cualquier país si sus actuaciones le parecen dignas de reproche. Un eclecticismo político que concuerda, en mucho, con las tesis adscritas al denominado nihilismo posmoderno.<sup>3</sup> Pero esta clase de vacilaciones en el orden público e ideológico, lejos de ser elogiadas como síntomas de independencia intelectual, o bien de ser evaluadas como gestos de voluntad crítica, han sido

---

<sup>3</sup> Acorde con el axioma, repetido hasta el cansancio, de la “muerte de los metarrelatos redentores”, Bryce defiende una postura que obstinadamente se deslinda de cualquier arranque heroico o mesiánico. En su lugar, Bryce impugna el sometimiento del individuo a una causa colectiva y simultáneamente ensalza el retorno feliz a los placeres privados. Este gusto por el cultivo de las virtudes y los placeres íntimos por encima de la militancia ideológica se ha descrito, en algunos textos que analizan el carácter de la posmodernidad, como la transfiguración del *Homo Sapiens*, fundado en la razón, hacia el *Homo Sentimentalis*, sustentado por las emociones. Carlos Fajardo Fajardo posee algunas opiniones reveladoras en ese sentido: “Libertad y emancipación son suplantadas por microproyectos privados, personalizados. [...] Fin de la utopía heroica colectiva; principio de un narcisismo “sicologizante”; [...] inicio de un individualismo ecuánime, suelto, ligero, apático, ingravido, lo que significa disperso y distraído. Una nueva sensibilidad que pasa de lo colectivo-temporal a la intimidad. [...] Abandono de la esfera pública, entusiasmo por la esfera privada. La sensibilidad individualizada toma conciencia del “ego” marginando la conciencia política... [...] Las propuestas de una ética civil y ciudadana, junto a los conceptos de participación y pertenencia, van siendo desplazados por un intimismo incivil...” (Fajardo Fajardo, 2005, pp. 263-264)

calificadas a veces, en especial por militantes de trincheras progresistas o reformadoras —o bien ultras (ya sean abiertamente marxistas o anticastristas)—, como evidentes manifestaciones de apoyo al *establishment*. Al respecto, cabe decir que Bryce no es el único en recibir esta clase de acusaciones, lo mismo ocurre con otros escritores que, en todo el mundo, se manifiestan fríos, resignados o incluso satisfechos frente al orden político contemporáneo. Y si bien gran parte de estos personajes estigmatizados como indolentes han buscado justificar sus indefiniciones como resultado de la supresión de la lucha bipolar durante la Guerra Fría, lo cierto es que su actitud se ha tachado a menudo como una nueva y eficaz forma de cómodo neoconservadurismo —legitimadora de una pluralidad aparente que se funda en los imaginarios de la publicidad y el consumismo—. Así, aunque gran número de pensadores e intelectuales influyentes en los inicios del siglo XXI hayan sido producto de las revueltas internacionales de 1968 —Bryce de hecho vivió el París estudiantil de esos años—, su presunta indiferencia ha sido calificada como un conformismo que ni siquiera alcanza el excusable perfil del desencanto ácrata, pues, se afirma, conlleva una callada colaboración con los sistemas vigentes. La iconoclasia irónica de espíritu posmoderno, de la cual Bryce puede ser un ilustre representante, ha llegado a ser evaluada no como transgresión de lo políticamente correcto, sino como muestra de un colaboracionismo reaccionario. No obstante, en respuesta a tales objeciones, también se subraya el otro lado de la disputa, que, en términos generales, y sin que Bryce haya desarrollado sus ideas en estos rubros de modo sistemático, defiende los nuevos paradigmas como muestras de un pensamiento que no es conservador, ni revolucionario, ni progresista, en el que se hacen irrelevantes las distinciones de esta índole, en el que no hay esperanza ni desesperación, en el que se acepta el relativismo cultural, las miradas neutras y, en suma, se busca establecer una ética basada en

la resistencia personal intrascendente. Se sacuden las ideas de la militancia a priori y del ensalzamiento del sujeto como un ser de una pieza desde hoy y para siempre. Se niegan las certezas absolutas y se aceptan todas las posibilidades. La obra de Bryce, ya sea en la autobiografía o en la ficción, parece coincidir con estas nociones que, por otro lado, han cobrado predominancia y legitimidad en nuestro tiempo.

Otro aspecto importante de la visión política de Bryce corresponde a sus reflexiones alrededor de la vida nacional en el Perú. Sus principales trabajos en relación con estos temas se encuentran en los libros *A trancas y barrancas* y *Crónicas perdidas* —que recopilan su labor como periodista—. En dichos textos se localizan, aquí sí, discursos de abierto contenido analítico. La mayor parte de las veces lleva a cabo distintas diatribas en contra del sistema peruano en su conjunto: señala la incapacidad de Fernando Belaúnde Terry durante sus gestiones como mandatario —en los periodos 1963-1968 y 1980-1985—; recrimina la corrupción en el gobierno de Alan García —quien ocupó la presidencia entre 1985 y 1990 y ostenta actualmente el mismo cargo (para el periodo entre 2006 y 2011)—; desmenuza las causas del fracaso de Mario Vargas Llosa en su intento electoral de 1990; censura el autoritarismo y la prepotencia del régimen de Alberto Fujimori (1990-2000), y reprueba los métodos y la cerrazón de Sendero Luminoso —aunque en este asunto se conduce con una sobria cautela (como es explicable dadas las circunstancias que entonces imperaban)—.<sup>4</sup>

Sin embargo, quizás por el temor a la cercanía temporal de los acontecimientos, o quizás porque quiere evitar caer en el panfleto rudimentario,

---

<sup>4</sup> En cuanto a este último tópico, véanse los artículos “Perú: la violencia nuestra de todos los días” en *A trancas y barrancas* y “La crisis de Sendero Luminoso” en *Crónicas perdidas*. (Bryce, 2001, pp. 110-130 y 2002a, pp. 29-32)

las referencias específicas a estos personajes o periodos resultan muy esporádicas o tenues —a diferencia del registro fáctico— en su obra de ficción. Tienen relevancia, en este sentido, los pasajes en los que el narrador de *No me esperen en abril* se dedica a cuestionar las actuaciones (como presidentes) de Manuel Prado Ugarteche (1939-1945 y 1956-1962) y de su sucesor Fernando Belaúnde Terry (1963-1968), pero sobresalen, sobre todo, las alusiones a las medidas radicales que Juan Velasco Alvarado —jefe del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975)— decidió tomar en contra de los sectores acomodados del país —y que tuvieron importantes consecuencias económicas en los años subsiguientes—. En *Permiso para sentir* Bryce recuerda estos hechos aludiendo a sus amigos de las clases empresariales.

Mis compañeros de colegio, que era la gente más rica que yo había visto hasta que me fui del Perú, en 1964, lo perdieron todo cuando la reforma agraria, incluso en el caso de aquellos que jamás tuvieron una hacienda, un fundito propio, ni nada que ver con la tierra, la agricultura, con nada de eso. A aquellos seres nobles, trabajadores, buenos, alegres, limpios, generosos, la vida nacional de los años setenta les hizo uno por uno todo el daño que se le puede hacer a un hombre que debuta en la vida laboral de su país. [...] Así es, mi amigo. Y en 1977 andaban por cualquier otro rumbo, cualquier otro rumbo menos el de su país. Y así también en la década de los ochenta. [...] Nunca me rompió la vida tanto tantas cosas, me doy cuenta cada día más, y nunca la sensación de orfandad fue para mí tan grande como en aquel interminable invierno de 1977. [“Cinco años más tarde, *la patria*”] (Bryce, 2005a, p. 424)

Y refiriéndose justo a esta época, pero en el primer volumen de las antimemorias, Bryce relata un episodio en el que, haciendo burla de la demagogia militar, sus viejos amigos del colegio San Pablo colocaron en un trofeo el eslogan que promocionaba las decisiones que había tomado la junta en el poder.



La carcajada fue general. Lo fue, también, días más tarde, cuando en un almuerzo que me ofrecieron mis ex compañeros de colegio, jugamos un partido de fútbol entre la primera y segunda promoción. Muchos habían sido afectados por la reforma agraria y hasta se disponían a abandonar el país, pero ello no impidió que se hiciera presente el viejo espíritu que nos unió en el anacrónico internado británico en que realizamos nuestros estudios secundarios. La copa en disputa llevaba grabado un importante lema revolucionario: TIERRA O MUERTE. [“Una novela y sus consecuencias”] (Bryce, 1994a, p. 59)

En *No me esperen en abril*, como ostensible intersección, esta escena es retratada en términos casi idénticos. Manongo Sterne y sus amigos, en el plano ficcional, se superponen claramente —a manera de relieves— con sus modelos factuales de *Permiso para vivir*.

Total, qué diablos, que trajeran la copa y se la regalaran a Manongo para que se la llevara de recuerdo, Manongo creyó que estaba viendo visiones. Pero no, estaba viendo algo muy real, algo tan divertido y tan triste y tan entrañable como sus compañeros de colegio: la copa era inmensa y llevaba grabado bien clarito el nombre de HUGO BLANCO, el ex guerrillero troskista de cuando él aún vivía en el Perú, el rebelde alzado en armas en pro de la reforma agraria en el Cusco, en el valle o los valles de la Convención y Lares, Manongo no recordaba bien. Debajo de su nombre, y grabada con letras igualmente grandes, la divisa del guerrillero: TIERRA O MUERTE. (Bryce, 2002b, p. 533)

No obstante, a despecho de estas críticas en contra del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, Bryce nunca llega a desatender su heterodoxia corrosiva, por lo cual, en el mismo *Permiso para vivir*, rememora irónicamente —y con detalles que hacen dudar de su completa verosimilitud (sobre todo la broma en relación con la embajada en Venecia)— la curiosa entrevista que, por esos mismos años, sostuvo con Juan Velasco Alvarado —jefe

de la junta militar—. Bryce relata que, cansado de que se le pidieran explicaciones sociológicas de *Un mundo para Julius*, el joven escritor optó por realizar un acto que manifestara su total desinterés en cuestiones relativas al poder. Afirma que declaró entonces a la prensa, para escándalo de muchos, que no tenía nada en contra del jefe de gobierno y que incluso le inspiraba cierta simpatía.

Nadie me criticaba. Era loco, era un irresponsable, y era, según parece que declaré yo mismo un día: “Un aristócrata arruinado...” [...] [Pero] a los primeros síntomas de depresión y agotamiento y cuando ya no me cabía ni la ropa que me había comprado el día anterior, solté las únicas frases sinceras de todo aquel viaje [al Perú]: 1) Soy un escéptico sin ambiciones y mis afectos privados han triunfado siempre sobre cualquier idea. 2) El jefe de Estado, el cholo Velasco (en realidad le llamaban “el Chino”), me cae muy bien y me encantaría emborracharme con él. [...]

El presidente Velasco, por su parte, me invitó a emborracharme en palacio. Yo creo francamente que ese hombre hacía trampa con los tragos. Yo ya me tambaleaba y él seguía tan ecuánime. Y no nos poníamos de acuerdo sobre el precio de un escritor. Él me decía que todo hombre tenía su precio y yo le respondía que era un escéptico sin ambiciones. Por fin, agotado, me vendí a las seis de la mañana: una embajada en Venecia. Y él me compró llamando a un edecán y mirándome con sorna y cariño. Después nos abrazamos porque él, a las ocho en punto, tenía que presidir un consejo de ministros. Y cuando me tambaleaba por la salida de aquel gran salón de palacio de gobierno, el general carraspeó y me dijo sonriendo: “Nunca lo olvidaré, señor escritor escéptico. Porque usted y yo sabemos que jamás ha habido embajada del Perú en Venecia.” [“Hay que pagar siempre”] (Bryce, 1994a, pp. 375-376)

En lo que toca a este tipo de anécdotas, pese a todas las excusas o aclaraciones posteriores que haya podido esgrimir en su favor, lo cierto es que Bryce, independientemente de la satírica torre de marfil en la que desea ocultarse, ha terminado por cimentar una perspectiva elitista en sus opiniones sobre la vida

peruana. Porque en gran parte de sus ideas en estos terrenos se advierten algunos prejuicios que no pueden ser más que producto de la visión propia de su clase de origen. La imagen autobiográfica deviene el retrato de un auténtico dandy contemporáneo —ajeno a los conflictos que le rodean y preocupado sólo por sus propios asuntos—. Esto no implica que yo pretenda, sería fútil por otra parte, desenmascarar su verdadero rostro. De hecho, Bryce nunca ha ocultado su abolengo aristocrático ni ha renegado de sus hábitos adinerados —e incluso hace gala de los mismos—. Cuando describe a la Lima actual —entendida como la ciudad que prevalece desde la década de los ochenta hasta hoy—, lo hace con el filtro de una larga residencia (y de una buena vida) en ciudades de Europa y, sobre todo, manifiesta una evidente nostalgia por el Perú de mediados del siglo XX —que comparte con otros miembros de los sectores ricos de entonces—. Sus palabras develan la añoranza de quien ha perdido algunos de sus privilegios o ha debido abandonar sus viejos modos de vida.

La Lima de hoy es mucho menos alegre y viva, mucho menos humana y habitable que la que dejé hace tres largas décadas. Tal vez los ojos habituados no perciban la magnitud de las transformaciones; pero los míos, que son los de un hombre que algún día se puso el mundo por montera y, como un personaje cualquiera de Kavafis, se liberó y se fue, no salen aún del doloroso asombro y la zozobra total del retorno. [...] La gente le explica a uno que ahora Lima es chicha y se sigue de largo. Chicha es el señor presidente, el tráfico, la música, el gusto, el clima, la televisión peruana, el patriotismo, el equipo peruano de fútbol... [...] Para ello habría que saber montar a pelo el potro salvaje de la vulgaridad y la violencia, de la fealdad instalada en el barrio más feo y el más caro (ya no existe el barrio más bonito)... [...] Hay asaltos, raptos al paso, al gusto, portátiles, con o sin dolor, tristes, teóricos y prácticos, anchos y ajenos. Todos son chicha. ["Los viejos limeños"] (Bryce, 2005a, pp. 358-359)

A Bryce, por su propia biografía, se le dificulta apreciar las cosas desde otro ángulo. Cuando comenta las crisis económicas del último tercio de siglo en su país parece el portavoz de una pequeña comunidad pudiente. Aunque en algunos textos intenta explicar, por medio del ensayo, las causas profundas de la situación, en la mayoría de sus abordajes a estos problemas asume la perspectiva de los círculos a los que siempre ha pertenecido. No se coloca en los zapatos de los cholos —mestizos— o de los indígenas, su versión de los hechos acude al imaginario de la población blanca. Este componente racial, lastre endémico del Perú, asoma en sus valoraciones diríase que casi de modo natural. En el siguiente relato breve, tomado de la sección “Crónicas de dos mundos” (1988) de *A trancas y barrancas*, enfoca el fenómeno de la migración por razones monetarias. Nótese la tabla rasa que establece al recordar su condición burguesa y sus antecedentes europeos y, de igual modo, adviértase el tipo de trabajo que desempeña su ahijado en Alemania —profesor de tenis, deporte que seguramente aprendió en un club privado—.

Un pasaporte norteamericano o alemán vale hoy muchísimo más que un título universitario peruano. Un padre de familia escribe en una revista de Lima sobre el “goce triste” que le produce haber exportado a su hijo para siempre jamás. Y el hijo de un amigo tan amigo que hasta es mi compadre, me llama por teléfono desde Alemania: “Padrino —me dice— ya soy profesor de tenis en una academia de Flensburg.” Hace realmente muy poco que lo dejé en Lima, cursando segundo año de Derecho.” [“La exportación de los queridos hijos”] (Bryce, 2001, p. 19)

Bryce recurre al mismo motivo en *No me esperen en abril*:<sup>5</sup> en este pasaje el narrador describe a Manongo Sterne abrumado por la pérdida del poder adquisitivo de sus ex-compañeros de colegio.

...lo cierto es que estábamos en casa de su compadre José Antonio, y Manongo preguntó por su ahijado. Le contestaron que, como era nieto de italiana y eso le había servido para ser europeo en la Comunidad Europea o algo así, había abandonado unos estudios de Derecho que no lo iban a llevar a ninguna parte en ese Perú destrozado y que ahora era profesor de tenis en Flensburg, Alemania, y que ganaba miles y miles de dólares al mes. En fin, que más te valía un pasaporte extranjero que un título universitario peruano. (Bryce, 2002b, p. 604)

Sin embargo, y a pesar de estas aseveraciones —en la ficción o en la autobiografía—, no se puede afirmar que Bryce caiga en una posición inequívoca de derecha. En gran medida sus juicios provienen de la observación del entorno en que el autor se mueve cuando viaja o vive en el Perú. Plasma sus opiniones con una ironía (y una autoironía) que también consigue enfurecer a sus compatriotas de extracción acaudalada. Porque, a pesar de sus arranques elitistas, a Bryce —en su permanente actitud satírica e iconoclasta— también le parece absurdo el pasatismo en que se hunden aquellos limeños jactanciosos de su linaje, así como la vulgaridad y la chatura de miras de los sectores de ideología empresarial más recalcitrante. En la novela breve *Dos señoras conversan*, por ejemplo, las dos protagonistas —Doña Carmela y doña Estela de Foncuberta, viudas de los hermanos Juan Bautista y Luis Pedro Carriquirrí— se comportan ridícula y patéticamente sin lograr adaptarse a las condiciones de la Lima actual. Y de igual modo, en otros sitios, repudia el afán discriminatorio que prevalece en su

---

<sup>5</sup> Y refiere de nuevo la anécdota en su artículo “La capital y el caos”. (Bryce, 2001, pp. 141-142)

país. Muestra de ello es otro breve relato de “Crónicas de dos mundos” en el que, sin mayores apostillas, Bryce refleja con precisión la manera de pensar de ciertas personas y que, sobre todo, deja constancia de una evidente crueldad y de una enorme estupidez. Su descalificación del racismo en el Perú es llevada a cabo de modo contundente. Es justo a través de estos fragmentos (por demás reiterados) en los que Bryce también se deslinda, como lo hace con la izquierda, de las posiciones más duras de un conservadurismo cerril. De ambos extremos —izquierdistas o derechistas— el autor huye en sus obras de modo sistemático.

Pasaron varias décadas y otro pariente muy querido atropelló a un cholito en una autopista. La muerte del niño fue inmediata. Yo tenía que almorzar con un gran amigo de infancia, pero me excusé, explicándole lo que había ocurrido. “¡Felicita a tu pariente!— exclamó mi amigo, agregando—: ¡Un indio menos en Lima!” Después resultó que el niño era uno más como millones en esta ciudad: hijo de padre desconocido, y su madre carecía de documentos de identidad. Gracias a Dios que mi pariente no sucumbió a la tentación legal que le puso en bandeja un hábil consejero: “Simple y llanamente, no has matado a nadie.” [“Niños de Lima”] (Bryce, 2001, p. 32)

Por lo observado hasta aquí, se puede sostener que las opiniones políticas de Bryce revelan una línea de continuidad entre la autobiografía y la ficción. Además de las distintas correspondencias referenciales, se advierte que tanto el escritor retrospectivo como algunos de sus protagonistas ficticios manifiestan posturas que corresponden a una misma imagen: el intelectual irónico-burlón, de abolengo burgués, nostálgico por el Perú de mitad del siglo XX, atento a la tontería ajena y elusivo a cualquier militancia partidista.<sup>6</sup> En este caso, tanto las

---

<sup>6</sup> Quizás el único tema en el que Bryce ha mostrado un mayor nivel de compromiso corresponde a los numerosos textos de su autoría dedicados a la actuación de Alberto Fujimori como presidente de la república. Cabe apuntar que a causa de ellos el autor incluso sufrió episodios de represión

antimemorias y los artículos periodísticos, como los cuentos y las novelas, poseen una patente cohesión como discursos de contenido ideológico. Las dos ramas de sus labores autobiográficas pueden ser empleadas por igual para esclarecer el pensamiento de Bryce en estos ámbitos. Tanto en la autobiografía como en la ficción, en lo que concierne este aspecto de su escritura, se descubre a una persona única que, si bien resbaladiza, no deja de transparentar en sus obras las coordenadas fundamentales de su pensamiento. La exploración crítica, matizada por un constante humorismo, revela a un idéntico individuo que, echando mano de distintas voces, retorna a convicciones análogas. La imagen de Bryce como autor aporta unidad a las posturas convergentes que expresan, en cada volumen y cada uno por su parte (generando la coherencia del corpus), el redactor de ensayos y artículos de opinión, el autor-narrador (en la autobiografía), el falso autobiógrafo (como Max Gutiérrez o Martín Romaña), el narrador omnisciente (en las novelas en tercera persona), así como diversos personajes periféricos que expresan posturas adjudicables al escritor que, detrás de la firma, se responsabiliza de las obras. Al digerir su producción completa se percibe un plan homogéneo en lo que toca a sus principios ético-políticos de conducta. Ni en la autobiografía ni en la ficción se encuentran grandes oscilaciones en el manejo de algunas pautas esenciales: no se llevan a cabo loas patriotas (excepto con fines irónico-paródicos), elogios cabales ya sea de la revolución izquierdista, de la derecha recalcitrante o de la democracia mediática, ni gestos que permitan hablar de una

---

política. (Bryce, 2001, pp.65-112; 2002a, pp. 22-25; Bryce, 2002a, pp. 52-53; Bryce, 2002a, p. 64; Bryce, 2005a, pp. 513-514). Asimismo, pero en los terrenos legales, el mayor problema que Bryce ha enfrentado corresponde a las acusaciones de plagio en su contra que aún se encuentran en proceso —como antes acote (véase nota 15 del capítulo 1)— y sobre el que ha mantenido hasta hoy un relativo silencio matizado por esporádicas declaraciones a la prensa. (*Perú 21*, 2006; *Perú 21*, 2007a; *Perú 21*, 2007b; Paz, 2007, p. 60; *El Comercio*, 2008; Indecopi, 2009).

posición inalterable. Tanto autobiografía como ficción autobiográfica revalidan una obstinada actitud de Bryce frente a la vida social y el poder. La refiguración cruzada posibilita, mediante una revisión de las múltiples reiteraciones y semejanzas, corroborar la visión ecléctica, antisolemne, provocadora y no comprometida del autor en estos temas.

\* \* \*

Remitir al concepto de refiguración cruzada permite analizar el corpus autobiográfico de Alfredo Bryce Echenique —y de cualquier otro escritor que, al igual que él, haya explorado modos narrativos confluyentes— de modo que su interpretación se vea enriquecida en función del examen de algunos elementos determinantes en su propuesta literaria. La ubicación de los nexos intertextuales ha tenido como propósito subrayar algunas de las direcciones que adopta cada discurso de acuerdo con su estatuto pragmático. La contraposición de los ejemplos posibilita reconocer la serie de sustratos que soportan las estructuras de sentido en esta clase de expresiones. Los referentes repetidos se combinan para crear un dibujo cada vez más acucioso del universo elaborado por la memoria creativa de quien escribe. Las imágenes se superponen progresivamente hasta alcanzar una relativa consumación. Una vez hecha la lectura de la obra completa, se logra aducir a la noción de *espacio autobiográfico global* —concepto que abordaré enseguida— como posible descripción de las confluencias que se producen entre la autobiografía, la ficción autobiográfica y el epitexto, así como de la dependencia semántica mutua entre dichas vertientes. El cotejo de los registros autobiográficos permite proponer especulaciones que logran adquirir un aceptable rango de plausibilidad —aunque no dejen de ser hipótesis— acerca de lo que



podieron ser *las verdaderas intenciones del autor*. Mediante la intersección de los relatos se consigue, finalmente, lo que en última instancia constituye el propósito de la autobiografía: conformar una imagen panorámica, concreta e íntima del protagonista-narrador. La consulta paralela de las obras potencia decodificaciones que, sin el deseo de proclamar veredictos inapelables, abren el paso para reconstruir la experiencia del individuo que revisa su pasado personal. El lector, conforme recorre los volúmenes de su autoría, concluye por involucrarse en un laberinto polisémico de vasta e interminable exploración. La obra, en su conjunto, termina por integrar las distintas vertientes que el autor ha elegido dentro del polifónico repertorio de la escritura autobiográfica.

### 3.5. El espacio autobiográfico global

Finalmente, a partir de lo hasta aquí expuesto, comentaré en qué consiste la noción de *espacio autobiográfico global*.<sup>7</sup> Vale decir que tal concepto busca no sólo exponer una aproximación a la obra de Bryce, sino ofrecer alguna orientación respecto a conjuntos similares creados por otros autores —que se internan por igual en la autobiografía y en la ficción para producir resonancias entre dichas direcciones—. Como se ha podido advertir en los ejemplos de este trabajo, la obra de Bryce Echenique fluye con toda libertad entre los dominios de la autobiografía explícita y la ficción autobiográfica. Con el propósito de describir los fenómenos

---

<sup>7</sup> Acudo al término a partir de las conclusiones de Remedios Mataix —en un trabajo que significativamente se titula “Cualquier parecido con la realidad *no* es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida”— en el que enfoca las características intertextuales e intratextuales del corpus del autor: “Tal vez buena parte del éxito de la obra de Alfredo Bryce está en haber sabido apuntar hacia ahí, y acertar, desplegando una estrategia autobiográfica *global* que permite al escritor dirigirse a un público interesado de antemano por el juego comunicativo que propone. Se trata, claro, de una estrategia de tipo pragmático que, como ha reclamado últimamente la crítica, constituye la clave de la escritura autobiográfica: el *quid* de la cuestión reside, no ya en el plano de los vínculos del texto con la realidad (veracidad/ficcionalidad), sino en el terreno de las relaciones entre los textos y sus intérpretes. [...] Los lectores que en circunstancias ‘normales’ no recibimos las obras literarias sólo como objeto artístico, sino como concentrados de experiencias que ofrecen señales de vida y remiten al mundo que las origina, proyectamos nuestra propia experiencia de la realidad sobre esas señales de la ficción leída, y viceversa, y participamos así, quizá inconscientemente, en una situación comunicativa en la que se *da por supuesta* la sinceridad del autor. [...] ...éste es el caso de las novelas de Bryce. El autor escribe su obra dentro de un *espacio autobiográfico global* cuidadosamente elaborado [...]: básicamente, un arte del recuerdo, del recuento y del re-cuento en el que se recupera lo vivido y lo ya escrito mediante una expansión digresiva que se sirve de lo ficcional. [...] Pero la ‘verdadera’ autobiografía de Alfredo Bryce Echenique [...] se encuentra en el punto de fuga de todos sus rostros, de todos sus protagonistas diferentes, de los que él es el denominador común. El sujeto es el resultado de la decantación de su laborioso discurso, de ese *espacio autobiográfico global* que emprende una representación del yo que para Alfredo Bryce no se define por un solo discurso (sea genealógico, afectivo, social, ideológico, cultural o imaginario), sino por la confluencia de todos ellos en un punto común.” (Mataix, 2000-2001, pp. 170-171, 173)

que se desprenden de tales vínculos, el concepto de *espacio autobiográfico global* alude a los juegos intertextuales que se producen entre la autobiografía y la ficción autobiográfica —a partir de una delimitación de sus paralelismos y divergencias— afirmando que existe una dependencia semántica mutua entre ambas vertientes. Los nexos entre estas dos líneas escriturales —y el epitexto— producen un eslabonamiento orgánico que, como punto definitorio, remite a la imagen del autor como núcleo discursivo de las significaciones. El relato explícitamente autobiográfico, por una parte, revelaría el supuesto origen factual de ciertos relatos de ficción y, por otra, la ficción autobiográfica remitiría, de modo tácito, a otras fuentes de información para sugerir que algunos de sus elementos representan una libre reconstrucción de hechos efectivamente vividos por quien escribe. Realidad, ficción y memoria participan en este complejo entramado intertextual.<sup>8</sup> Los componentes de dicha tríada recibirían, de acuerdo con los fines de cada obra, la ubicación de su estatuto por medio de mecanismos convencionales y, sin embargo, arribarían a distintos grados de incertidumbre en cuanto a su delimitación precisa. Aunque el polo explícitamente autobiográfico se implanta como dibujo que toma como modelo premeditado a la realidad —instaurándose como pilar histórico—, la ficción autobiográfica, debido al gran número de equivalencias con su correlato factual, provoca una y otra vez la división inestable de sus fronteras. En el caso de Bryce, la historia de vida no puede ser explicada

---

<sup>8</sup> “La producción de Alfredo Bryce es toda ella una sola, en que se juntan y entremezclan la realidad, la memoria, la ficción. Puede ser leída —o releída— como un inmenso *opus*, haciéndolo título por título, cada uno en su propia y construida individualidad, o como parte de todo un mundo, representado caótico, deliberadamente caótico, como es, por lo menos en apariencia, el cosmos físico. Y uno en el cual, igualmente, el aletear de una mariposa en un cuento, en una crónica, en el capítulo de una novela, repercute en otro cuento, en otra crónica, en otro capítulo, y en el todo.” (Rivera Martínez, 2002, p. 45)

cabalmente sin aludir a los textos de ficción (como productos concretos y documentables del escritor) y, simultáneamente, los textos de ficción no logran eliminar del todo las interpretaciones apoyadas en la historia de vida de quien ha escrito. Así, la imagen fáctica de Bryce forjada en registro autobiográfico comparte atributos psicológicos con ciertas propiedades de sus protagonistas ficticiales. E, inversamente, algunos protagonistas de sus cuentos y novelas remiten en buena medida, a la luz del cotejo, a numerosas anécdotas descritas en la autobiografía. Por tanto, los referentes factuales de Bryce no dejan de traer a la memoria de los lectores la constitución de personajes como Julius, Pedro Balbuena o Martín Romaña. Y, a su vez, personajes como Manongo Sterne, Felipe Carrillo o Max Gutiérrez no se logran explicar cabalmente sin acudir a la imagen del autor construida en sus obras de corte explícitamente retrospectivo.

A lo largo del tiempo Bryce ha construido, volumen tras volumen, el espacio autobiográfico global que determina gran parte de su imaginario. La principal premisa en que se apoya una aseveración de este tipo reside en el carácter dialógico de su producción. El intercambio connotativo más evidente se aprecia, como se ha apuntado, en los lazos entre autobiografía y ficción autobiográfica, sin embargo, los nexos intertextuales no quedan ahí. El diálogo entre sus obras se presenta también al interior de los propios géneros. En el caso de las antimemorias, *Permiso para vivir* (1993) asienta permanentes ligaduras con *Permiso para sentir* (2005) como representación de dos momentos diferenciados desde los cuales abordar la autobiografía —recuérdese el anonimato de Claude X en el primer volumen y la divulgación de su *verdadero* nombre (Claude Deblaise) en el segundo—. Y las antimemorias, por su parte, se encuentran en estrecha conexión con gran número de artículos periodísticos y entrevistas de corte autobiográfico que agregan información acerca de los mismos tópicos —algunos temas son

reciclados de manera desembozada y, en muchos casos, se acude a la alusión intertextual y a la autoparodia—. La ficción autobiográfica, a su vez, revela similitudes interiores en los diferentes libros pertenecientes a este ámbito; los componentes ficcionales —motivos, rasgos o caracteres— pueden retornar en diferentes cuentos y novelas y, como obstinado procedimiento, algunos de los protagonistas presentan propiedades parecidas: Julius, Manolo (personaje de varios cuentos de *Huerto cerrado*) y Manongo Sterne comparten el ser niños o adolescentes que asisten a colegios de la burguesía limeña —de hecho, como se recordará, *No me esperen en abril* fue planeado, en principio, como una especie de continuación de *Un mundo para Julius*—; Pedro Balbuena y Martín Romaña son dos escritores nóveles, peruanos y perdidos en París; Martín Romaña y Max Gutiérrez son profesores de universidades francesas, y, finalmente, casi cada uno de sus protagonistas ficcionales —al igual que el Bryce autobiográfico— es retratado como energúmeno, irónico y sentimental.

Acorde con el talante paródico de su escritura, Bryce manipula los significados de sus diferentes libros a partir de reverberaciones recíprocas. Su producción completa instituye una articulación de ecos entre las voces que la conforman. Bryce se parodia a sí mismo y, llegando a cierto punto, ya no se sabe a ciencia cierta cuál es el eje primario de la decodificación. El receptor, si lleva a cabo una lectura de toda su obra, ya no se encuentra seguro de si tal o cual elemento pertenece estrictamente ya sea a los dominios de la autobiografía o de la ficción —o en qué pasaje, sea cual sea su orientación pragmática, se encuentra el paralelismo exacto—. <sup>9</sup> La información escueta que pudo ser comunicada en un

---

<sup>9</sup> “Alfredo Bryce Echenique es un escritor que concibe imaginarios a partir de la experiencia personal. [...] Podría casi decirse que toda su obra (la ficcional y las antimemorias) es un solo libro en el cual la voz del narrador emprende un largo viaje hacia el fondo de sí mismo. Lo más

texto se desarrolla en otro sitio dilatadamente y con diferente estatuto. La afirmación hecha en un registro puede recibir una distinta valoración (si no opuesta, divergente) en otro lugar —en una crónica, en un ensayo, en una entrevista, en un pasaje de las antimemorias o en una escena de ficción—. Asimismo, un tema tratado con sobriedad en unas páginas puede ser objeto de mofas en otro momento. Al cabo se genera una difuminación de los parámetros de realidad. En este marco de reiteradas correspondencias, la imagen del autor, que funciona como el principio básico de la enunciación retrospectiva, se torna polivalente. La ambigüedad se instaura como la principal característica del inventario autobiográfico. El yo subjetivo (y cambiante) se apodera por completo de la enunciación. No hay atisbos —ya que las antimemorias se proponen como autobiografía explícita, pero irónica— de la búsqueda de una verdad estable. Los atributos autobiográficos, dadas sus vacilaciones, se entremezclan hasta crear un aparato escurridizo. Todo se reduce a la propiedad inmanente de la literatura: el signo escrito. Finalmente el lector llega a cerciorarse —al igual que en la ficción— de que se encuentra aprisionado por un sistema de palabras. Lo único que el lector puede poseer con certeza son fragmentos diseminados de escritura. La realidad fáctica se diluye hasta convertirse en una tenaz interrogación. El discurso autobiográfico no abroga del todo sus regímenes de credibilidad, pero estimula permanentemente las dudas acerca de su carácter. Sin que lleguen a proponerse como engaños o mentiras, los retratos del yo se regodean en la incertidumbre. Ya sea en lindes fácticos o ficcionales el espacio autobiográfico global desemboca en la configuración de un universo regido por las normas, las posibilidades y las

---

significativo de su verbalización —bien sea en sus novelas o en las entrevistas— es que los linderos entre la realidad y la ficción parecen desvanecerse y el lector [...] se pierde en las trampas de la ambigüedad entre el personaje y la persona.” (Narea, 2004, p. 72)

limitaciones inmanentes a la literatura. Se acepta que absolutamente nada logra exceder este ineludible horizonte.

Para discernir algunas propiedades en la expresión autobiográfica de Bryce acudiré a ciertos conceptos relativos al simulacro —como fenómeno predominante en la lógica social contemporánea— propuestas por Jean Baudrillard. Según la visión de este ensayista francés, uno de los rasgos definatorios del pensamiento actual (segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI) consiste en una conciencia de la crisis del signo como sistema de representación —ya sea filosófico, histórico o artístico—. Para Baudrillard, quien enfoca temas que conciernen no sólo a la literatura, sino a la política, a los medios masivos de comunicación y a la vida urbana, la cultura occidental ha arribado un orden gnoseológico presidido por la simulación y la alucinación de la verdad. Debido a que el lenguaje y sus tecnologías poseen una forzosa esencia abstracta, la superposición de disfraces, de escenificaciones y de trastocamientos semánticos se ha convertido en una forma habitual de comprensión del mundo. Si la aspiración del signo clásico fue representar fielmente a la realidad (a la manera de un mapa que reprodujera el territorio), hoy en día es el signo (el mapa) el que terminaría por imponerse sobre la supuesta realidad (entendida como un territorio por demás inexpugnable). El referente, en función de su inefabilidad, explota entonces como sustancia y los símbolos que lo suplen quedan abiertos a toda clase de interpretaciones. Así, un solo hecho puede ser engendrado por varios modelos y los hechos, una vez engendrados, se confunden con los propios modelos. Las explicaciones de cualquier índole, incluso las más contradictorias, llegan a intercambiarse y a adquirir alguna dosis de validez. Cuando se analiza cualquier fenómeno se deja intacto el principio de realidad, pero las diferencias entre lo “verdadero” y lo “falso”, entre lo “real” y lo “imaginario” quedan

enmascaradas. (Baudrillard, 1987, p. 12) Para Baudrillard la interpretación del mundo se abre a todos los sistemas de equivalencias, a “todas las posiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real.” (Baudrillard, 1987, p. 11) Se trata de una era en la que ya no se persigue propiamente descubrir la verdad y lo real, sino de un modo de entender el mundo en que se establece un espacio de confusión entre lo real y sus modelos: “Corto circuito fantástico: lo real es hiperrealizado. Ni realizado ni idealizado, hiperrealizado. [...] Elevación a la potencia del modelo. [...] El modelo opera como esfera de absorción de lo real.” (Baudrillard, 1987, p. 189) Se vuelve inoportuno entonces, al hablar de la autobiografía, proponer conclusiones absolutas sobre un acontecimiento determinado, llegando sólo a la producción de escenarios posibles con plena conciencia de su artificio.<sup>10</sup> Se trata de introducir la duda sobre las dimensiones y los funcionamientos de los principios de realidad.

---

<sup>10</sup> Estas ideas se encuentran conectadas con el constructivismo, cuyas posiciones resultan radicales porque violan la convención de una epistemología que verse sobre una realidad ontológica “objetiva”. (Goodman, 1990, p. 22) Las preguntas clave del constructivismo serían: *¿qué hay que saber?* y *¿cómo conocemos?* Cuestiones que conducen, finalmente, al problema de la percepción, que viene a ser entendida como proceso autopoyético: toda vez que la realidad no se considera un fenómeno objetivo, se infiere que el sujeto (y la sociedad) terminan por producir una serie de *modelos de realidad* (modelos de mundo) a los que se adjudican niveles de explicación y de fiabilidad sobre la base de la propia experiencia. La realidad vendría a ser una interpretación cuyos modelos de mundo —resultantes de las tareas cognitivas— representarían mapas de la realidad, nunca una explicación perfecta de ella: sólo documentarían resoluciones que hayan sido adecuadas a los propósitos de origen. “Los observadores no pueden hablar del *objeto en sí* o del *objeto como tal*; por tanto, lo que un observador puede únicamente hacer y, de hecho, hace, es *describirse* un objeto a sí mismo. [...] La construcción de la realidad, de la percepción en adelante, es un espejo de la propia ontogénesis del perceptor: éste va literalmente produciendo el mundo en que vive al ir viviéndolo.” (Schmidt, 1997, pp. 212-213-214)



“Todo el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro —no en algo irreal, sino en simulacro—, es decir, no pudiendo trocarse por lo real pero dándose a cambio de sí mismo dentro de un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe.” (Baudrillard, 1987, p. 17)

A la luz de estos conceptos, todo discurso, de cualquier índole, se interna plenamente o se encuentra a un paso de caer en la hipersimulación. Bajo el derrumbe de una noción como la *realidad objetiva*, ya no se trataría de oponer la verdad a la ilusión, sino de percibir a la ilusión generalizada como posible verdad. El mundo se vuelve entelequia, apariencia pura. Por medio de dicho rompimiento se arriba entonces a simulacros de segunda generación o de tercer tipo que configuran un universo movedizo. Se descartan las ecuaciones que tengan como propósito resolver problemas en sí insolubles. Se centuplican las significaciones y no quedan más que verdades esquivas o flotantes.

Hay que resignarse a una irresolución definitiva del mundo: el mundo es enigmático, y seguirá siendo enigmático en esos términos, en los términos de sus apariencias, aunque no en su sentido, pero desgraciada o afortunadamente el mundo no tiene un sentido definitivo, sin duda alguna. [...] El mundo es ininteligible, y creo que el trabajo del pensamiento no es hacerlo manifiesto, decir todo lo que se sabe, sino volverlo aún más ininteligible. [...] [Hay que] tomar el mundo tal cual es —ininteligible— y hacerlo más enigmático. (Baudrillard, 1997, pp. 103-104)

Las autobiografías contemporáneas —en sus distintas realizaciones, y con mayor agudeza en el caso de la *fiction* o autoficción— responden en gran medida a esta clase de nociones. Y el caso de Bryce resulta ilustrativo al respecto. El principio de reconstruir fielmente a la realidad queda fracturado y, por su influjo clave, dicha disolución tiene importantes repercusiones en los retratos del yo por

sí mismo. La autobiografía se considera entonces un reflejo, entre tantos posibles, de la realidad: aunque se mantenga el propósito de ser fiel a los hechos tal como ocurrieron, se impone su entidad como artilugio. Y de aquí, en el caso concreto de Bryce, se desprende una cadena de apariencias —que da pie a refracciones de segunda y de tercera generación—. La autobiografía (como discurso contrapuesto a la ficción) se asume como simulacro de la realidad; las antimemorias, aceptando la premisa anterior, se proponen a su vez como un simulacro del simulacro previo (es decir, un simulacro de la autobiografía canónica) —“las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa”—; y varias de sus novelas se propondrían, en una exacerbación de tales mecanismos, como el simulacro (o la abierta parodia) de los anteriores espejismos —las “falsas autobiografías” presentes en sus cuentos y novelas—.

El juego de múltiples simulaciones da pie a una enorme inestabilidad. ¿Dónde comienza la historia y dónde termina la ficción? ¿Dónde comienza la parodia y dónde el autor está realmente confesándose? ¿Cuáles son los pilares fácticos de sentido en los distintos discursos? Se alcanza un nivel en el que se duda de las aseveraciones históricas y, en sentido inverso, la ficción llega a ser asimilada como acontecimientos efectivamente ocurridos al autor. La simulación de la verdad, en sus diferentes niveles, suplanta a las posibles verdades. El entrettejido de simulacros (y de parodias) reemplaza a la realidad. El escritor Bryce, Martín Romaña, Max Gutiérrez y Manongo Sterne se hermanan y se fusionan como entes inevitablemente producto de la escritura. El artificio reemplaza al poder de los pactos referenciales. Resta sólo una imagen general de la vida del autor que constituye el núcleo fáctico de su obra —el ser peruano, de origen burgués, escritor, migrante en Europa, profesor universitario, bebedor, de sucesivas relaciones amorosas, no comprometido ideológicamente, irónico— pero

los detalles de las aventuras íntimas se disgregan en historias marcadas por la ilusión narrativa. Únicamente sobrevive un dibujo borroso de los pormenores de su anecdotario. Y dada esta confusión el lector queda en libertad para recurrir tanto a la autobiografía como a la ficción —con las precauciones indispensables en cada caso— con el fin de armonizar la posible línea de vida del autor (y de sus posiciones personales). La autobiografía, en sus distintos niveles, queda cuestionada desde sus propios basamentos. Al aceptar el carácter de simulacro como punto de partida para la representación del yo, el escritor juega con las derivaciones de sentido que dicha inestabilidad proporciona. El discurso oscila libremente por los territorios de la imaginación relatora. No hace falta siquiera recurrir a exabruptos experimentales: las propias convenciones de la época permiten —tanto al escritor como a los receptores— recorrer mundos narrativos que, con toda soltura, entremezclan las convenciones pragmáticas tradicionales. La escritura autobiográfica, aligerada por los preceptos contemporáneos que la determinan, fluye con naturalidad en este juego de reflejos. El yo de Bryce —y de hecho el yo de cualquier autobiógrafo actual— posee total licencia para navegar por los dominios que mejor convengan a sus propósitos de autorrepresentación. Y el narrador Bryce, con desembozada actitud lúdica, ha asumido los vericuetos de dicha condición. Su escritura recorre y trastoca, sin necesidad de estrictas justificaciones, las diferentes regiones que componen a la escritura autobiográfica. Sin requerir de severos o inútiles trámites, Bryce cruza, matiza y transmuta las frágiles fronteras que dividen a la realidad, la ficción y la memoria.

## Conclusiones

La articulación autobiográfica constituye uno de los motores fundamentales en el funcionamiento del aparato literario de Alfredo Bryce Echenique. Gran parte de las connotaciones de su escritura se encuentra determinada por la influencia de este poderoso acopio de referentes. La figura del yo autorial se desempeña como núcleo del imaginario narrativo en varios de sus libros: ya sea de forma explícita —en textos que se aproximan a la autobiografía canónica—, ya sea de forma restringida o simbólica —en la ficción autobiográfica—, ya sea en manifestaciones epitextuales que glosan su producción —en entrevistas, artículos, ponencias y declaraciones—. *El retrato del yo por sí mismo*, una vez que se examina la obra completa de Bryce, se erige como permanente posibilidad de interpretación a partir de las propias cualidades de los modelos discursivos. La pertinencia de una opción de lectura de esta índole tiene como soporte la percepción de la sistemática concordancia de intertextos que, de modo ostensible, se manifiesta al interior de su obra. Los tipos de referencia generados por Bryce convocan a su mutua vinculación a través de mecanismos tales como la cita, la alusión, el comentario, la metanarración, la reiteración, la parodia y el reciclaje temático. El repertorio escritural en su conjunto termina por constituir un aparato sinérgico en el que se llevan a cabo procesos de refracción, reflejo, transfiguración y diálogo entre sus componentes. Con el fin explicar dicha índole de acervos, correspondencias y combinatorias, he recurrido al concepto de *espacio autobiográfico global* como posible definición. El concepto de *espacio autobiográfico global* alude, entonces, a los juegos intertextuales que se generan entre la autobiografía, la ficción autobiográfica y el epitexto —a partir de una delimitación de sus paralelismos y divergencias— afirmando que existe una dependencia semántica mutua entre los

conglomerados de esta índole. Tal definición suscribe que el enlace entre los elementos conduce a un acoplamiento orgánico que, como atributo definitorio, remite a la imagen del autor como núcleo de gran parte de las significaciones. Se trata de un entramado complejo en el que la realidad, la ficción y la memoria participan —como puntos cardinales de codificación— en el engranaje referencial. Los integrantes de dicha tríada recibirían, de acuerdo con las cualidades de cada texto, la ubicación de su estatuto por medio de mecanismos convencionales y, sin embargo, arribarían a distintos grados de incertidumbre en cuanto a su delimitación fáctica. Aunque el polo explícitamente autobiográfico se aproxima al prurito de *ser fiel a la realidad o a los sucesos* —en un gesto de tintes historicistas—, la ficción autobiográfica, por su parte, y a causa de las equivalencias con sus correlatos en la autobiografía explícita, provoca una y otra vez la división inestable entre ellas.

Varias son las propiedades intrínsecas al funcionamiento del espacio autobiográfico global. La principal de ellas consiste en la reiterada mescolanza de criterios pragmáticos cuando se lleva a cabo la interpretación de los textos. En algunos casos el lector podrá obtener la convicción de hallarse frente a auténticos testimonios, en otros podrá desarrollar no pocas dudas acerca de los patrones de verosimilitud en las aseveraciones o en las tramas —entre la confesión genuina y la ficción—, en otros llevará a cabo una recepción de pleno cariz ficcional, y en otros, ya sea con afán escéptico o ecléctico, no llegará a establecer con contundencia la actitud que resulte más pertinente para su desciframiento —dejando en el aire la decisión u optando por una valoración fluctuante (válida en una u otra dirección)—. Lo curioso de estas oscilaciones interpretativas es que, al cabo, como rasgo constitutivo del cruce de mensajes, quedará en el lector (de cualquier modo) el sedimento de un fondo autobiográfico característico. Porque en

definitiva también el lector construye su propia versión autobiográfica. También el lector encuentra una verdad profunda detrás del edificio escritural. En un tiempo (el actual) en el que las reticencias frente a nociones como la objetividad (histórica o científica) o la fiabilidad (y aun la existencia) del sujeto constituyen los pilares argumentativos de las corrientes hegemónicas de pensamiento, la idea del espacio autobiográfico global permite evaluar a estas formas de escritura como instrumentos polifónicos. Partiendo de una disposición abierta a la incertidumbre —que supone por parte del lector la aplicación de criterios maleables— cada rama de las escrituras del yo alcanza un potencial específico de acuerdo con sus respectivos propósitos. La autobiografía canónica puede llegar a valorarse como documento de eventual consulta histórica —pese a los inconvenientes epistemológicos que sin duda comporta—. La ficción autobiográfica puede llegar a estimarse con nuevos ojos a partir de los efectos semánticos inherentes a su desarrollo. Y los discursos epitextuales alcanzarán enorme resonancia —por medio del diálogo con la obra previamente publicada— al extender y enriquecer los alcances de la crítica. Finalmente restará, de cualquier manera, como he dicho, el retrato acumulativamente acucioso del autor, lo cual representa justamente el propósito de toda autobiografía.

La escritura autobiográfica de Bryce posee diversos puntos de interés. Los libros de su autoría ubicados en este ámbito —cabe recordar que no todo en su producción tiene este carácter— permiten fijar la atención en cuestiones de distinta naturaleza. Entre otros aspectos (algunos de los cuales ocupan la atención primordial de este trabajo) sobresale el empleo de la comicidad —en sus distintas realizaciones conceptuales (ironía, humor, sátira, parodia)— como fundamento retórico de su estilo; la configuración de un recurrente tono sentimental alrededor de la experiencia afectiva; la revelación de curiosos, atractivos o explosivos datos

en relación con variados asuntos y personajes; la divulgación de enfermedades y duros episodios vividos por el autor a lo largo de su existencia; la exposición implícita o explícita de las posiciones ideológicas y políticas del autor, así como el abordaje de los malentendidos fácticos (históricos) producto de la escritura en primera persona. Temáticas todas ellas que intervienen en el universo narrativo de Bryce y que, como un todo, se eslabonan como artefactos productores de sentido.

Las vertientes narrativas de Alfredo Bryce Echenique representan compartimentos dinámicos. El transvasamiento entre sus respectivos dominios encierra una visión particular de las tareas del escritor. En definitiva las maniobras que Bryce ejecuta evidencian una postura personal frente al acto estético. Talante que puede describirse como el permanente interés por llevar a cabo una fusión entre vida y literatura. Cualidad repetidamente enfocada por diferentes críticos que han advertido la importancia de este rasgo como uno de los sustentos de su creación. Entre los críticos que han señalado esta singularidad se encuentra César G. Ferreira quien afirma: "Y es que la literatura de Bryce proviene de esa curiosa mezcla donde la realidad y la ficción se confunden en un hermoso vaivén de recuerdos y aventuras porque para Bryce la pasión por vivir es siempre tan grande como la pasión por escribir." (Ferreira, 1987 p. 3) Delineamiento que Margarita Krakusin suscribe a su manera: "Bryce se regodea en una actividad vital y literaria... [...] Bryce, como autor comprometido con la literatura vitalista, cree que el vivir y el escribir se nutren y complementan mutuamente..." (Krakusin, 1996, pp. 64, 85) Aspectos insoslayables en la poética del Bryce sobre los cuales, a su vez, Remedios Mataix ha reflexionado con hondura y exactitud:

Alfredo Bryce ha fundido de un modo personalísimo literatura y autobiografía, verdad y ficción, tomando materiales de ambos lados de esa frontera y

desplegando todas las realizaciones de una peculiar 'escritura del yo' que suprime limpiamente las barreras entre lo que fue y lo que pudo o debió ser. [...] Precisamente es la originalidad que brinda esa riqueza de discursos del yo lo que constituye la característica más marcada de la obra de Bryce Echenique... (Mataix, 2000-2001, pp. 164, 167)

Crucial influjo de la energía autobiográfica que representa tanto un posible punto de partida como un legítimo sitio de llegada para la interpretación de su escritura. Constante comparecencia de un yo autorial que condiciona la recepción de su voz. Permanente recurrencia a un almacén de información personal que termina por instituir no sólo el esbozo de un individuo aislado, sino por comunicar el boceto de toda una época, de un país (de varios, en realidad), de un anecdotario colectivo, de unos personajes (célebres o no) y de una serie de problemáticas con implicaciones humanas universales. A diferencia de los recuentos mnemónicos de otra clase de autobiógrafos —héroes, políticos, deportistas, científicos, estrellas mediáticas o gente común (ajena a la fama)—, las tareas de Bryce como literato corresponden a las preocupaciones de un ser marcado por designios estéticos —siempre emotivo, intelectual, arquitectónico, efectista, ambiguo, lúdico—. La construcción de la autobiografía no se limita entonces a la anotación lacónica de los sucesos. El balance de su recorrido vital desborda los lindes de la confesión llana para penetrar en múltiples derivaciones. Cada página contenida tanto en las antimemorias como en las novelas, cuentos, artículos y entrevistas participan en el extenso archivo de su pasado —de hecho sus labores como profesional son las que legitiman la circulación de su autobiografía entre el público lector como ser poco común (el autor)—. Incluso podría decirse que es sólo a través de un desmenuzamiento del total de la obra —y de la crítica acerca de ella— que se logra reconstruir más oportunamente el



destino que hace de Bryce un personaje público —sus éxitos, sus premios, sus panegíricos, sus errores, sus fracasos, sus equívocos, sus altibajos—. Por medio del análisis a su producción literaria en general —y a su recepción— también se dilucida el itinerario que ha convertido al escritor en la figura que, para bien o para mal, hoy encarna. La autobiografía de Bryce, cristalizada en el conjunto de discursos que la condensan y la rodean, se torna pluridireccional. La decisión de haber escrito su relato de vida, de cualquier modo, le compromete inexcusablemente. Sus ficciones ya no podrán ser digeridas del mismo modo tras la divulgación del cúmulo tan sugestivo de informaciones privadas. La imagen de la persona ha pasado a formar parte de la valoración de sus libros. En adelante el autor no logrará desprenderse de esta carga accesoria y magnética. Autobiografía y ficción autobiográfica avanzarán de modo paralelo. Muy probablemente tal sea la fortuna de todo espacio autobiográfico global.

La valoración de Bryce en la historia de la literatura se encuentra en marcha. En este sentido su obra no requiere de inútiles defensas o apologías. Su misma producción justifica lo que de ella se afirme. Tiene textos buenos y malos. Tiene virtudes y defectos. Cada lector puede arribar a sus propias conclusiones. Ya el transcurso del tiempo colocará en su sitio la eventual trascendencia de su trabajo. Porque sólo el paso de los años completará la historia de vida de un escritor que decidió penetrar en la autobiografía para, probablemente, ya no salir de ella. Destino fatal que, por otro lado, parecen experimentar todos aquellos que optan por adentrarse en las faenas de la reconstrucción y la creación de sí mismos. Destino fatal de la autobiografía.

Finalmente, como acotación de un aspecto que resultó en alguna medida postergado en este trabajo, vale verter ciertas reflexiones adicionales en torno a la valoración de la escritura autobiográfica como expresión contemporánea. Al

respecto, debe señalarse que la obra de Bryce de ningún modo representa una expresión aislada en el marco de la literatura actual, pues las escrituras del yo gozan de amplio cultivo entre numerosos escritores (o investigadores sociales) en todo el orbe —cualquiera que realice una somera consulta (en un buscador de internet o en una base de datos) logrará cerciorarse de la extensa cantidad de obras o de títulos en este sentido—. Y toda vez que considero poco pertinente proponer un enlistado (por lo demás inacabado o insuficiente) acerca de la profusión de textos que se localizan en este ámbito, baste como breve corolario apuntar que existen modelos vigentes de lo más heterogéneo en cuanto a sus propósitos, estilos, tratamientos, puntos de partida e implicaciones: hay textos, por ejemplo, no necesariamente literarios, que se ubican en el extremo fáctico de la búsqueda testimonial —con sesgos de carácter político e ideológico—, y hay textos que, por otra parte, ya en terrenos específicamente estéticos, persisten en la autobiografía canónica o en los tradicionales procedimientos de la ficción autobiográfica, o bien, como síntoma significativo, hay cuantiosas muestras que se orientan o se adscriben a la *faction* para consolidar un fenómeno que algunos críticos han denunciado incluso como una moda —de cualquier modo la *faction*, más allá de esta suerte de descalificaciones, representa una expresión literaria que en mucho atañe a los conceptos relativos al simulacro antes expuestos: el predominio de la movilidad semántica de la imagen del autor (de un modo mucho más radical que Bryce) y el tratamiento irónico de la ilusión referencial—. Por supuesto, y como se infiere de esta descripción tan esquemática, las producciones contemporáneas resultan de una enorme heterogeneidad. Las escrituras autobiográficas, en virtud de tal variedad de registros, poseen hoy una vasta riqueza en cuanto a matices, posibilidades, contexturas y ramificaciones. A cada texto y a cada autor, según sus respectivas características, corresponde una

interpretación peculiar de acuerdo con su localización en el mapa conceptual que las circunscribe.

En todo caso, y en lo que concierne a la esfera específicamente literaria, vale afirmar, como último comentario, que los horizontes que prevalecen hoy en día tanto en la creación como en la interpretación de las diversas escrituras autobiográficas corren por cauces relativistas y escépticos. Las posiciones que derruyen el concepto mismo del yo (y del sujeto) se han consolidado como pauta filosófica y estética. En la actualidad se advierte la hegemonía de una actitud recelosa frente a cualquier ambición verista, histórica o testimonial. En la gran mayoría de los casos se concibe a las distintas reconstrucciones autorreferenciales —de toda índole— como elaboraciones intrínsecamente insuficientes y al borde (si no pertenecientes) a la ficción. Plantear incluso la posibilidad de los poderes fácticos de la autobiografía suele provocar, tarde o temprano, alguna inconformidad o escozor: quien se atreve a manifestar su fe en el pacto referencial suele recibir el epíteto de ingenuo o acrítico. En cambio, si se sostienen nociones que respaldan o confirman la inviabilidad epistemológica (en última instancia) de cualquier esfuerzo que asuma una voluntad documentalista, o bien posturas que proclamen la inmanencia de la ficción en toda labor narrativa, su recepción suele correr por cauces de mayor consenso. Las posturas escépticas (no necesariamente deconstruccionistas) se han extendido hasta terminar por imponer, en buena parte de los escritores y del público lector —sobre todo el académico y especializado—, cánones interpretativos que plantean como precepto básico el virtual o implícito triunfo de la noción de ficcionalidad sobre cualquier proyecto que se proponga como recuento retrospectivo del yo. La autobiografía, entendida en su forma tradicional, se ha transformado en una aspiración utópica. Y estas coordenadas —observables desde la creación o la lectura— orientan

ahora los pasos de casi cualquier esfuerzo coetáneo que intente explorar las rutas de la autorrepresentación

La escritura autobiográfica de Alfredo Bryce Echenique no soslaya los preceptos predominantes en nuestro tiempo. El propio Bryce ha sostenido posiciones que respaldan los cánones hegemónicos en ese sentido. Y la recepción y valoración de su obra transita por los mismos derroteros. En gran medida el descreimiento en valores absolutos, la hibridación genérica sistemática, la actitud irónico-humorística (como gesto intelectual ampliamente aceptado), el cuestionamiento de la noción del sujeto y la hipersimulación, así como el agotamiento del experimentalismo narrativo a priori y la exhaustiva reflexión teórica han terminado por crear un sólido patrón poético del que resulta difícil escapar. Ni la obra de Bryce ni mi propia aproximación crítica logran eludir a la atmósfera de época que les acota. Tanto la creación literaria como su recepción ratifican principios conceptuales firmemente establecidos. Sólo el trascurso del tiempo otorgará la perspectiva suficiente para valorar el alcance del predominio de estas pautas conceptuales o la llegada de nuevos paradigmas. Quizás el escepticismo sistemático ha llegado para quedarse como eje definitorio para la creación y la interpretación de toda autobiografía futura. Nadie puede saberlo. Por ahora ese es nuestro ámbito. Vivamos en él.

## Bibliografía

### Bibliografía directa

- Bryce Echenique, Alfredo, 1977. *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (Barcelona: Anagrama).
- \_\_\_\_\_, 1986. "Palabras en la constitución del jurado" en *Casa de las Américas*, año 27, núm. 157, julio-agosto, pp. 135-137.
- \_\_\_\_\_, 1988a. *Crónicas personales* (Barcelona: Anagrama).
- \_\_\_\_\_, 1988b. *La última mudanza de Felipe Carrillo* (Barcelona: Plaza & Janés).
- \_\_\_\_\_, 1989. *Tantas veces Pedro* (Barcelona: Plaza & Janés).
- \_\_\_\_\_, 1990. *Dos señoras conversan. Un sapo en el desierto. Los grandes hombres son así, y también asá.* (Barcelona: 1990).
- \_\_\_\_\_, 1991. *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (Barcelona: Plaza & Janés Editores).
- \_\_\_\_\_, 1992. "Fujimori" en *Nexos*, año 15, vol. XV, núm. 177, septiembre, pp. 43-46.
- \_\_\_\_\_, 1994a. *Permiso para vivir (Antimemorias)* (México: Cal y arena).
- \_\_\_\_\_, 1994b, "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas" en César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos críticos)* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 25-41.
- \_\_\_\_\_, 1994c. "La exagerada vida de Alfredo Bryce" en *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Textos críticos* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 17-23. [Recopilado de *El observador*, Lima, 21 de marzo de 1982, pp. 14-15]
- \_\_\_\_\_, 1997. *Reo de nocturnidad* (Barcelona: Anagrama).
- \_\_\_\_\_, 2000. *Un mundo para Julius* (Madrid: Cátedra).
- \_\_\_\_\_, 2001. *A trancas y barrancas* (Barcelona: Anagrama).
- \_\_\_\_\_, 2002a. *Crónicas perdidas* (Barcelona: Anagrama).
- \_\_\_\_\_, 2002b. *No me esperen en abril* (Barcelona: Anagrama).
- \_\_\_\_\_, 2002c. *Cuentos completos* (Madrid: Alfaguara).
- \_\_\_\_\_, 2002d. *La amigdalitis de Tarzán* (México: Alfaguara).
- \_\_\_\_\_, 2002e. *Guía triste de París* (México: Alfaguara).
- \_\_\_\_\_, 2003. *El huerto de mi amada* (Barcelona: Planeta).
- \_\_\_\_\_, 2004a. "La historia personal de mis libros" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 149-171. [Conferencia dictada en el ciclo "El

- Perú en los albores del siglo XXI" (1999), organizado por el Congreso de la República de Perú. Publicada por el Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2000.]
- \_\_\_\_\_, 2004b. "Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 3-29. [Recopilado de *Nuevo Texto Crítico*, vol. 4, núm. 8, segundo semestre de 1991, pp. 52-72.]
- \_\_\_\_\_, 2005a. *Permiso para sentir* (Buenos Aires: Planeta).
- \_\_\_\_\_, 2005b. *La vida exagerada de Martín Romaña* (Buenos Aires: Booket).
- \_\_\_\_\_, 2006. *Entre la soledad y el amor* (México: Debate).
- \_\_\_\_\_, 2007. *Las obras infames de Pancho Marambio* (Barcelona-Lima: Planeta).
- \_\_\_\_\_, 2009. "Cuba 50 años. Por dentro y por fuera" en *Caretas*, núm. 2060, 8 de enero, pp. 57-59.

### **Bibliografía general**

- Albaladejo, Tomás, 1992. *Semántica de la narración: la ficción realista* (Madrid: Taurus).
- Alberca, Manuel, 1998. "En las fronteras de la autobiografía" en *II Seminario Escritura Autobiográfica* (Jaén: Universidad de Jaén), pp. 53-75.
- Aubès, Françoise, 1984. "La narrativa peruana a partir de 1950" en Paul Verdevoye (ed.) *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos* (Lima: Solar), pp. 255-265.
- Augé, Marc, 1998. *Las formas del olvido* (Barcelona: Gedisa).
- Baddeley, Alan, 1999. *Memoria humana. Teoría y práctica* (Madrid: McGraw Hill).
- Ballart, Pere, 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema).
- Bareiro Saguier, Rubén, 1974. "Alfredo Bryce Echenique. Entrevista" en *Hispanamérica*, año 2, núm. 6, pp. 77-81.
- Barnes, Julian, 1994. *El loro de Flaubert* (Barcelona: Anagrama).
- Baudrillard, Jean, 1987. *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós).
- \_\_\_\_\_, 1997. "La escritura automática del mundo" en *La ilusión y la desilusión estéticas* (Caracas: Monte Ávila Editores).
- Belvedresi, Rosa, 2001. "Contar el pasado: un análisis de las relaciones entre ficción, verdad e imaginación" en *Subjetividad, representación y realidad. XIV Congreso Interamericano de Filosofía* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

- Bensoussan, Albert, 1972. "Entrevista con Bryce Echenique" en *Ínsula*, núm. 308-309, año 28, julio-agosto, p. 22.
- \_\_\_\_\_, 1980. "Entrevista con Alfredo Bryce Echenique (A propósito de la publicación de su última novela *Tantas veces Pedro o La pasión según San Pedro Balbuena*)" en *Ínsula*, núm. 408, año 35, noviembre, pp. 1 y 12.
- Bianchi Ross, Ciro, 1988. "Alfredo Bryce Echenique (entrevista)" en *Voces de América Latina* (La Habana: 1988), pp. 237-249.
- Bruss, Elizabeth, 1991. "Actos literarios" en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos 29*. (Barcelona: Anthropos), pp. 62-79. [Traducción de Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir de la introducción y del capítulo I "From Act to Text" de la obra E. W. Bruss, 1976. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press), pp. 1-31.]
- Bustillo, Carmen, 2004. "Los espejismos bryceanos" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 211-229. [Recopilado de la revista *Imagen Latinoamericana*, Caracas, núm. 100, 1994, pp. 16-21.]
- Campos, Jorge, 1982. "Un mundo para Bryce Echenique" en *Ínsula*, núm. 430, septiembre, año XXXVII, p. 11.
- Caretas*, 2007. "Bryce calienta el friaje. Entrevista exclusiva", portada de *Caretas*, núm. 1983, 5 de julio.
- Carnero Roque, Germán, 1972. "Los escritores frente al poder" en *Caretas*, núm. 461, 24 de julio-10 de agosto de 1972, pp. 24-28.
- Carrera, Liduvina, 1995. "Oralidad, humor y crítica social en las *Antimemorias* de Bryce Echenique" en *Revista Nacional de Cultura*, año 56, julio-septiembre, núm. 298, pp. 313-316.
- Castro-Albarracín, Enrique. 1991. *El modo autobiográfico en La última mudanza de Felipe Carrillo de Alfredo Bryce Echenique* (Alberta, Canadá: University of Alberta — Tesis de maestría—).
- Collingwood, R. G., 1977. *Idea de la historia* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Con Eñe. Revista de Cultura Hispanoamericana*, 1999. Número de homenaje a Alfredo Bryce Echenique. Núm. 8, 4º trimestre.
- Craveri, Michela, 2004. "La lectura simbólica de la vida exagerada de Bryce Echenique" en *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno. Salamanca 12-14 settembre 2002* (Messina: Andrea Lippolis), pp. 261-271.

- De Man, Paul, 1991. "La autobiografía como desfiguración" en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos 29*. (Barcelona: Anthropos), pp. 113-118. [Traducción de Ángel G. Loureiro del artículo "Autobiography as De-Facement" publicado originalmente en *Modern Language Notes*, 1979, núm. 94, pp. 919-930.]
- Doležel, Lubomir, 1997. "Mímesis y mundos posibles" en Antonio Garrido Domínguez (comp. e introd.), *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco), pp. 69-94.
- Dosse, François, 2007. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción* (México: Universidad Iberoamericana).
- Eakin, Paul John, 1991. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje" en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos 29*. (Barcelona: Anthropos), pp. 79-93. [Traducción de Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir del capítulo IV de la obra de Paul John Eakin, 1985. *Fictions in autobiography. Studies in the Art of Self-Invention* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press), pp. 181-201.]
- Eco, Umberto, 1998. *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen).
- \_\_\_\_\_, 1999. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Barcelona: Lumen).
- El Comercio*, 2008. "Bryce Echenique: 'Disfruté con las acusaciones de plagio en mi contra'", 14 de noviembre (página electrónica [www.elcomercio.com.pe](http://www.elcomercio.com.pe)). Fecha de consulta: 29 de enero de 2009. [<http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-11-14/Bryce-echenique-Disfrute-acusaciones-plagio-mi-contr.html>]
- Escobar Izquierdo, Alfonso y Beatriz Gómez González, 2007. "Estrés y memoria" en *Imbiomed (Índice de Revistas Biomédicas Latinoamericanas)* (página electrónica). Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2007. [[http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id\\_articulo=34972&id\\_seccion=1130&id\\_ejemplar=3607&id\\_revista=91](http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=34972&id_seccion=1130&id_ejemplar=3607&id_revista=91)] [Artículo tomado de *Revista Mexicana de Neurociencia*, 2006, vol. 7, núm. 1, pp. 8-14]
- Estébanez Calderón, Demetrio, 1999. *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza).
- Fajardo Fajardo, Carlos, 2005. *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías* (México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente-Universidad Iberoamericana León).
- Fernández Prieto, Celia, 1994. "La verdad de la autobiografía" en *Revista de Occidente*, núm. 154, marzo, pp. 116-130.



- Ferrater Mora, José, 1981. *Diccionario de filosofía* (Barcelona: Alianza).
- Ferreira, César G., 1987. "Un escritor llamado Bryce Echenique" en *Dactylus*, núm. 8, otoño, p. 3.
- \_\_\_\_\_, 1991a. *Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique* (Austin, Texas: The University of Texas at Austin —Tesis de doctorado—).
- \_\_\_\_\_, 1991b. "Entrevista con Alfredo Bryce Echenique" en *Antípodas*, núm. 3, julio, pp. 41-47.
- Forgues, Roland, 1988. "Alfredo Bryce Echenique: El mentiroso que siempre dice la verdad" en *Palabra viva: Hablan los narradores* (Lima: Studium), pp. 185-195.
- Forster, E. M., 1961. *Aspectos de la novela* (Xalapa, México: Universidad Veracruzana).
- Foulkes, María Marta, 1991. *Lenguaje-ficción-realidad* (Buenos Aires: Biblos).
- Fuente, José Luis de la, 1994. *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique* (Madrid: Júcar).
- Gallego, Isabel, 2004. "El otro lado de la comicidad: Las memorias de Alfredo Bryce Echenique y su repercusión en el entendimiento de su obra literaria" en César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 425-447. [Recopilado de *Studi de Litteratura Hispano-Americana*, 1999, núm. 32, pp. 109-129.]
- García Huidobro, Cecilia, 2002. "Entrevista a Alfredo Bryce Echenique. 'Siempre tendré un cuento que contar'" en *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, primavera-otoño, núm. 55-56, pp. 221-228.
- Genette, Gérard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus).
- \_\_\_\_\_, 1993. *Ficción y dicción* (Barcelona: Lumen).
- Gergen, Kenneth J., 1992. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (Barcelona: Paidós).
- Gómez de la Serna, Ramón, 1968. "Humorismo" en *Ismos* (Buenos Aires: Brújula), pp. 161-207.
- González Vigil, Ricardo, 1977. "Bryce: Del sueño americano y de la mentira literaria" en Suplemento dominical de *El Comercio*, Lima, pp. 18-19.
- Goodman, Nelson, 1990. *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor).
- Güemes, César, 2004. "Nunca seré otra cosa que un escritor peruano" (entrevista a Alfredo Bryce Echenique) en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 141-147. [Recopilado de *La Jornada*, México, 26 de noviembre de 1998.]

- Guía médica familiar*, 2007. "Enfermedades más corrientes: Obstrucción intestinal" (página electrónica). Fecha de consulta: 3 de agosto de 2007 [http://www.explored.com.ec/guia/fas841a.htm]
- Gusdorf, Georges, 1991. "Condiciones y límites de la autobiografía" en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos 29*. (Barcelona: Anthropos), pp. 9-18. [Traducción de Ángel G. Loureiro del artículo de 1956 "Conditions et limites de l'autobiographie" en *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe fur Fritz Neubert* (Berlín: Dunker & Humblot), pp. 105-123.]
- Hamburger, Käte, 1995. *La lógica de la literatura* (Madrid: Visor).
- Hollowell, John, 1979. *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción* (México: Norma).
- Hutcheon, Linda, 1992. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en Varios autores, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa), pp. 173-193.
- Indecopi (Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual), 2009. (Link *Noticias*, 8 de enero, página electrónica [www.indecopi.gob.pe](http://www.indecopi.gob.pe)) Fecha de consulta: 29 de enero de 2009. [http://www.indecopi.gob.pe/detalleNoticia.jsp?pld=32&pAnio=2009&pldCat=1&pldTc=1&pldId=1&pldSubTC=7&pldSubCat=1&pldApli=5]
- Intxausti, Aurora, 2007. "He sacado mucho partido a mi depresión" en *El País* (sección Cultura), 18 de octubre (página electrónica [www.elpais.com](http://www.elpais.com)). Fecha de consulta: 29 de enero de 2009. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/He/sacado/mucho/partido/depresion/elpepicul/20071018elpepicul\_6/Tes]
- Jarque, Fietta, 2005. "Yo me hice Alfredo Bryce en Europa. En Perú fui siempre sólo el hijito de papá (entrevista)", tomado de la página electrónica *Corpus literari: Alfredo Bryce Echenique*. [http://www.joanducros.net/corpus/Alfredo%20Bryce%20Echenique.html#docu] Fecha de consulta: 23 de enero de 2009. [Recogido de su versión original en *El País*, Madrid, 22 de octubre de 2005.]
- Krakusin, Margarita, 1996. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la tradición sentimental* (Madrid: Pliegos).

- \_\_\_\_\_, 2004. "Mentira romántica y verdad novelesca: mito y estructura en *La amigdalitis de Tarzán*" en *Del margen al canon: ensayos críticos sobre escritores hispanoamericanos* (Buenos Aires: Corregidor), pp. 61- 72.
- Kundera, Milan, 1987. *El arte de la novela* (México: Vuelta).
- Lafuente, Fernando R., 1990. "Entrevista a Alfredo Bryce Echenique" en *Ínsula*, núm. 517, enero, año XLIV, pp. 26-28.
- \_\_\_\_\_, (editor), 1991. *Alfredo Bryce Echenique. Semana de autor* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica).
- \_\_\_\_\_, 2004. "Una poética de la piedad" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 97-140. [Recopilado de *Ínsula*, Madrid, núm. 571, enero de 1990, pp. 26-28.]
- Lafuente, Fernando R. y Arturo García Ramos (editores), 1999. *Quince años de "Semanas de autor" (1983-1998)* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica).
- Lejeune, Philippe, 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion).
- Lesevic, Cecilia, 1990. "Una lectura transtextual de los *Cuadernos* de Bryce Echenique" en *Lexis*, vol. XIV, núm. 1, pp. 7-80.
- Luchting, Wolfgang A., 1975. *Alfredo Bryce: Humores y malhumores* (Lima: Editorial Milla Batres).
- Malraux, André, 1969. *Antimemorias* (Buenos Aires: Sur).
- Marco, Joaquín, 2004. "Reo de nocturnidad" en César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 511-514. [Recopilado de *ABC cultural*, 1997, Madrid, 11 de abril, p. 11.]
- Márquez, Ismael P., 1994. "...Y lo hizo a su manera: las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique" en César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Textos críticos* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 309-320.
- Martínez, Gregorio, 2008. "Bryce: coherente en su sinismo (*sic*)" en *Redacción Popular. Información Alternativa para la Unidad Latinoamericana*, sección Crítica de Libros. Fecha de consulta: 11 de julio de 2008.  
[[http://www.redaccionpopular.com/index.php?principal\\_\\_state=articulo&idArt=984](http://www.redaccionpopular.com/index.php?principal__state=articulo&idArt=984)]
- Martínez Bonati, Félix, 1997. "El acto de escribir ficciones" en Antonio Garrido Domínguez (comp. e introd.), *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco), pp. 159-170.

- Mataix, Remedios, 2000-2001. "Cualquier parecido con la realidad *no* es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida" en *Anales de literatura española*, núm. 14, pp. 163-175.
- Maurois, André, 1937. *Aspectos de la biografía* (Santiago de Chile: Ercilla).
- May, Georges, 1982. *La autobiografía* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Mignolo, Walter D., 1984. "Sobre las condiciones de la ficción literaria" en Walter D. Mignolo, *Textos, modelos y metáforas* (Jalapa: Universidad Veracruzana), pp. 223-243.
- Miroux, Jean-Philippe, 2005. *La autobiografía. Las escrituras del yo* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Moraza, Juan L., 1992. "El gozo del auge, la propiedad de la culpa" en *cualquiera todos ninguno. Más allá de la muerte del autor* (Donostia-San Sebastián: Artelekv).
- Mosca, Stefania, 2004. "Bryce ante Bryce" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 349-363. [Recopilado de *Imagen Latinoamericana*, núm. 100-101, 1994, pp. 7-11.]
- Narea, María, 2004. "Tantas veces Bryce" en *Revista de literatura hispanoamericana*, núm 48, enero-junio, pp. 71-81.
- National Cancer Institute, 2007. "Estreñimiento, impacción y obstrucción intestinal" en *Med News*, revista electrónica redistribuida por la Facultad de Medicina de la Universidad de Bonn. Fecha de consulta: 3 de agosto de 2007.  
[<http://www.meb.uni-bonn.de/cancernet/spanish/303510.html>]
- Oleza Simo, Juan de, 1973. "Ensayo sobre comicidad y literatura", *Cuadernos hispanoamericanos*, 272, pp. 325-338.
- Olney, James, 1991. "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía" en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos 29*. (Barcelona: Anthropos), pp. 33-47.
- Ortega, Julio, 1993. "Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 521, noviembre, pp. 71-86.
- \_\_\_\_\_, 2000a. "Los discursos del y/o" (prólogo) en Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius* (Madrid: Cátedra), pp. 13-39.
- \_\_\_\_\_, 2000b. "Bryce y la licencia autográfica" (prólogo) en Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña* (Madrid: Cátedra).

- Osorio, Manuel, 1977. "Cómo me hice escritor" (entrevista a Alfredo Bryce Echenique) en *Cuadernos para el diálogo*, 30 de abril, pp. 59-61.
- Otero, Lisandro, 1987. "Con Alfredo Bryce en otra parte" en *La gaceta de Cuba*, mayo, pp. 8-9.
- Padura Fuentes, Leonardo, 1990. "Retrato y voz de Alfredo Bryce Echenique" en *Plural*, segunda época, vol. 19, núm. 224, mayo, pp. 35-40.
- Pavel, Thomas G., 1995. *Mundos de ficción* (Caracas: Monte Ávila).
- Paz, Maribel de, 2007. "La película de Alfredo Bryce (entrevista)", en *Caretas*, núm. 1983, 5 de julio, pp. 59-62.
- Perú 21*, 2006a. "Alfredo Bryce rechaza acusación de plagio", 22 de julio. Fecha de consulta: 6 de marzo de 2008. [<http://www.peru21.com/impreso/html/2006-07-22/cultura0545369.html>]
- \_\_\_\_\_, 2007a. "Los plagios exagerados de Alfredo Bryce Echenique", 22 de marzo. Fecha de consulta: 6 de marzo de 2008. [<http://www.peru21.com/impreso/html/2007-03-22/imp2cultura0694077.html>]
- \_\_\_\_\_, 2007b. "Bryce envía carta a medios negando plagio", 17 de abril. Fecha de consulta: 6 de marzo de 2008. [<http://www.peru21.com/impreso/html/2007-04-17/imp2cultura0708747.html>]
- \_\_\_\_\_, 2007c. "Informe.21: ¡Tantas veces...Bryce!", 18 de julio. Fecha de consulta: 6 de marzo de 2008. [<http://www.peru21.com/P21Impreso/Html/2007-07-18/ImP2Cultura0755839.html>]
- Pirandello, Luigi, 1946. *El humorismo* (Buenos Aires: El libro).
- Popper, Karl R. y John C. Eccles, 1993. *El yo y su cerebro* (Barcelona: Labor).
- Pozuelo Yvancos, José María, 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Barcelona: Crítica).
- Prado Biezma, Javier del, 1996. "La muerte del autor: un problema: ¿Qué hacemos con el falso cadáver?" en *Autor y texto: fragmentos de una presencia* (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias), pp. 23-47.
- Pulido Herráez, Begoña, 2005. *Poéticas de la novela histórica contemporánea: La campaña, El general en su laberinto y El mundo alucinante* (México: UNAM — Tesis de doctorado—).
- RAE (Real Academia Española), 2001. *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed. (Madrid: Real Academia Española).

- Reisz de Rivarola, Susana, 1979. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" en *Lexis*, vol. 3, núm. 2, diciembre de 1979, pp. 99-170.
- Rivera Martínez, Edgardo, 2002. "Imagen personal de Alfredo Bryce y de su obra" en *Martín. Revista de artes y letras*, núm. 5, agosto, pp. 41-45.
- Ribeyro, José Rosas, 2002. "Conversación en Biarritz: 'Soy un escritor intuitivo'" en *Martín. Revista de artes y letras*, núm. 5, agosto, pp. 91-104.
- Richter, Jean Paul, 1976. *Introducción a la estética*, vers. de Julián de Vargas (Buenos Aires: Hachette).
- Ricoeur, Paul, 1995a. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (México: Siglo XXI).
- \_\_\_\_\_, 1995b. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (México: Siglo XXI).
- \_\_\_\_\_, 1996a. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (México: Siglo XXI).
- \_\_\_\_\_, 1996b. *Sí mismo como otro* (México: Siglo XXI)
- \_\_\_\_\_, 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (Madrid: Arrecife).
- \_\_\_\_\_, 2004. *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Roig, Mercedes, 2004. "La vida exagerada de Alfredo Bryce Echenique" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 59-70. [Recopilado de *El País*, Madrid, 3 de enero de 1982, pp. 1-8]
- Rojas Mix, Miguel, 2004. "Iberoamérica al alimón: Diálogo con Alfredo Bryce" en César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 657-675. [Recopilado de *Con Eñe. Revista de Cultura Hispanoamericana*, 1999, núm. 8, pp. 57-69.]
- Roffé, Reina, 2004. "Entrevista a Alfredo Bryce Echenique" en César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 677-692. [Recopilado de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2001, mayo, núm. 611, pp. 107-121.]
- Rose, Sonia V., 1998. "'Peruanos en el extranjero': el exilio en *Permiso para vivir* de Alfredo Bryce Echenique" en Kart Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose, *Literatura peruana hoy. Crisis y creación* (Frankfurt/Main-Madrid: Vervuert Iberoamericana).

- Ryan, Marie-Laure, 1997. "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción" en Antonio Garrido Domínguez (comp. e introd.), *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco), pp. 180-205.
- Saer, Juan José, 1997. *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Ariel).
- Sánchez León, Abelardo, 1985. "Alfredo Bryce y su deshuevo" en *Debate*, vol. VII, núm. 34, Lima, septiembre, pp. 67-70.
- Schmidt, Siegfried J., 1997. "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura" en Antonio Garrido Domínguez (comp. e introd.), *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco), pp. 207-238.
- Socorro, Milagros, 2004. "Polos de la invención de las *Antimemorias* de Alfredo Bryce Echenique" en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 401-423. [Recopilado de *Revista de Literatura Hispanoamericana*, enero-julio de 1995, núm. 30, pp. 65-78.]
- Solanes, Ana, 2007. "Bryce Echenique: 'Me fascinan los seres incoherentes y contradictorios'" en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 690, diciembre, pp. 139-146.
- Stierle, Karlheinz, 1987. "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?" en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción* (Madrid: Arco Libros), pp. 87-143.
- Toro, Alfonso de, 2006. "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico 'transrelacional, 'transversal' y transmedial'" en *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'globalización'* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert).
- Torre, Iván de la, 2007. "Queríamos tanto a Bryce: plagario" en *Etcéter@*, septiembre. Fecha de consulta: 8 de marzo de 2008. [<http://www.etcetera.com.mx/pag27-31ane83.asp>]
- Torres Fierro, Danubio, 1974. "Alfredo Bryce Echenique: 'Mis libros son autobiografías que me he inventado'" en *Diorama* (suplemento cultural del diario *Excelsior*), 25 de agosto, pp. 8-10.
- Torres Sánchez, Ma. Ángeles, 1999. *Aproximación pragmática a la ironía verbal* (Cádiz: Universidad de Cádiz).

- Trazegnies, Fernando de, 1996. "La verdad ficta" en *Historia, memoria y ficción* (Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis-Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos), pp. 37-49.
- Trigo, Julia, 2004. "Alfredo Bryce Echenique" (entrevista) en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica* (Caracas: Monte Ávila), pp. 83-95. [Recopilado de *Diagonal*, 1985-1986, núm. 30, Barcelona, pp. 39-41.]
- Útero de Marita, 2008. Página *blog*. Fecha de consulta: 11 de julio de 2008. [<http://uterodemarita.com/2007/03/20/alfredo-bryce-inc/>]
- Vargas Llosa, Mario, 1990. *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura* (México: Seix Barral).
- \_\_\_\_\_, 1993. *El pez en el agua. Memorias* (México: Seix Barral).
- \_\_\_\_\_, 2001. *La tía Julia y el escritor* (Madrid: Punto de lectura).
- Villanueva, Darío, 1993. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía" en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral* (Madrid: Visor), pp. 15-31.
- White, Hayden, 2003. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (Barcelona: Paidós-Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.)
- [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), 2009. Biblioteca de Autores Contemporáneos. Alfredo Bryce Echenique. Biblioteca de imágenes. Fecha de consulta: 24 de enero de 2009. [[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/bryce/imagenes.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/bryce/imagenes.shtml)]
- Zúñiga, Maximiliano E., 1992. *Las voces narrativas de Alfredo Bryce Echenique (The narrative voices of Alfredo Bryce Echenique)* (Pennsylvania: Pennsylvania State University —Tesis de doctorado—).